

Los sentidos  
del símbolo

# La poesía al margen del canon

Alejandro Palma Castro  
Ruth Miraceti Rojas Jiménez  
(Editores)

José Luis Gallegos Vargas  
(Compilador)



50 ffyl  
1965-2015

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Facultad de Filosofía y Letras  
Doctorado en Literatura Hispánica





# La poesía al margen del canon

Alejandro Palma Castro  
Ruth Miraceti Rojas Jiménez  
(Editores)  
José Luis Gallegos Vargas  
(Compilador)

## Los sentidos del símbolo 1

Colección de crítica literaria  
del Doctorado en Literatura Hispanoamericana  
de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Director de la colección: Alejandro Palma Castro

Consejo editorial  
Alí Calderón Farfán  
Mario Calderón Hernández  
Víctor M. Contreras Toledo  
Alejandro Ramírez Lámbarry  
Alicia V. Ramírez Olivares  
Francisco Ramírez Santacruz  
Felipe Ríos Baeza



50 ffyl  
1965-2015

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

José Alfonso Esparza Ortiz

*Rector*

René Valdiviezo Sandoval

*Secretario General*

Ygnacio Martínez Laguna

*Vicerrector de Investigación y Estudios de Posgrado*

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Alejandro Palma Castro

*Director*

Felipe Adrián Ríos Baeza

*Secretario de Investigación y Estudio de Posgrado*

José Carlos Blázquez Espinosa

*Coordinador de Publicaciones*

*La poesía al margen del canon*

Primera edición, 2015

© de los textos: los/las autores/autoras

© de la edición: Alejandro Palma Castro

© del diseño de la colección: Donovan Bravo Fonseca

Revisión y corrección: Ruth Miraceti Rojas Jiménez

Maquetación: Donovan Bravo Fonseca

ISBN: 978-607-487-924-7

Se permite la copia, ya sea de uno o más artículos completos de esta obra o del conjunto de la edición, en cualquier formato, mecánico o digital, siempre y cuando no se modifique el contenido de los textos, se respete su autoría y se cite la fuente apropiadamente.

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

4 Sur 104

Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

Puebla, Pue., C.P. 72000, México

Editado en México

*Edited in Mexico*

# Índice

- 7 La poesía al margen del canon. Apuntes iniciales  
Alejandro Palma Castro, Felipe Ríos Baeza y Alejandro Ramírez Lámbarry

[23]

## MÁRGENES DESDE LA IDENTIDAD DE GÉNERO

- 25 Condición y diferencia en la obra poética de Josefa Murillo: ruptura de estereotipos en torno a la vida y obra de la poetisa decimonónica  
César Eduardo Gómez Cañedo
- 43 El lenguaje místico en la poesía de Enriqueta Ochoa  
Hazaret Carro Brunete
- 59 Teresa Wilms Montt y la ambivalencia del ser en el mundo  
Araceli Toledo Olivar
- 67 Rescate y patrimonio de la sonetista Griselda Álvarez  
José Manuel González Freire
- 77 Escritura en el umbral. El sujeto femenino en el poema en prosa de cuatro escritoras del Cono Sur  
Luz América Alvarado Morales
- 97 Lo que moja la lluvia. Análisis de la materialidad del libro de poemas *Tálamo* de Minerva Margarita Villarreal  
Ana Fabiola Medina Ramírez

[109]

## MÁRGENES DE LA HETERONORMATIVIDAD

- 111 Dos poemas, dos poetas: similitudes y discrepancias entre Salvador Novo y Pietro Aretino  
Laura Serrano Zenteno
- 121 La poética del deseo desde los versos de Sandro Penna  
Gerardo Alonso Ríos González
- 131 Cerna y Biedma: cuerpos intertextuales, cuerpos prohibidos  
Michael Yahave Pineda Moreno
- 141 Nancy Cárdenas: los poemas desde la irreverencia (rostro y pluma)  
Adriana Fuentes Ponce
- 153 El cuerpo lesboerótico en tres poemas de Rosamaría Roffiel  
Iraís Rivera George / Jorge Luis Gallegos Vargas

[163]

MÁRGENES DEL CANON NACIONALISTA MEXICANO

(POESÍA EN LENGUA INDÍGENA)

- 165 La poesía indígena dentro y fuera del canon  
Liliana Jiménez Sánchez
- 171 Poesía CH'ol y sus procesos de traducción al español  
Límbano de la Cruz Vázquez
- 185 Hacia el rescate de la tradición oral. *Ngata'ara stsee. Que siga lloviendo*. La poesía mazateca de Juan Gregorio Regino  
Yanira Soriano Domínguez
- 195 La trascendencia cultural mazateca en *Ngata'ara stsee: Que siga lloviendo* de Juan Gregorio Regino  
Patricia Bermúdez Cruz
- 205 *Trascender. Memorias del pueblo Otomí* de Isaac Díaz Sánchez como una muestra de la cosmovisión indígena  
Francisco Javier Romero Luna

[213]

MÁRGENES DE LA FORMA

(VANGUARDIAS Y EXPERIMENTACIÓN)

- 215 Álvaro de Campos como estrategia moderna  
Alejandro Palma Castro
- 227 Experiencia poética y realidad sensorial en Fernando Pessoa a través de Álvaro de Campos  
Mariana Ruiz Flores
- 237 "Al final, la mejor manera de viajar es sentir", el viaje violento de vivir y morir en Álvaro de Campos  
Fernando Bautista Rodríguez
- 245 Exilio en el paraíso. Ecos lejanos de surrealismo y gongorismo en "Desolación de la Quimera" de Luis Cernuda  
Angélica Lucía Higuera Torres
- 265 El riesgo del riesgo. Experimentación en la poesía contemporánea  
Alí Caderón Farfán
- 281 Suturencias  
Antonio Sustaita
- 291 Cómo opera la poesía visual contemporánea. Categorías y estrategias  
Rolando Ramos Reyes

[301]

MÁRGENES DE LA LITERATURA CENTRALISTA

- 303 *Alma Juvenil* y la poesía de mujeres de 1934, en Puebla  
Guadalupe Prieto Sánchez
- 317 Imaginar provincia: el discurso programático en *Estilo, revista de cultura* (1945-1961)  
Irma Guadalupe Villasana Mercado
- 333 La erótica-mística de una carmelita descalza  
Margarita V. Salazar Canseco
- 347 El desierto es una hoja láctea: la recreación poética del Valle de Mexicali  
Martín Torres Sauchett
- 359 El carácter especulativo-hermenéutico en la poesía chicana  
Roberto Sánchez Benítez

[377]

SUJETOS MARGINALES

- 379 Raúl Gómez Jattin o la objetividad del deseo  
Manuel Cortés Castañeda
- 393 Juan Martínez o el vidente de la periferia  
Jorge Ortega
- 405 La imagen del camino de Luis Carrión Beltrán: anotaciones en torno a un poemario inédito  
Francisco Gabriel Binzhá

[427]

RECONSIDERACIONES AL CANON

- 429 Poesía, encarnación y hermenéutica del sentido. Una interpretación del poema *Granum sinapis de divinitate pulcherrima* del místico medieval Meister Eckhart  
Christian Guillermo Gómez Vargas
- 443 La utopía amorosa: el amor cortés en el soneto V de Garcilaso de la Vega  
Hugo Israel López Coronel
- 453 Vivir en el margen y sobrevivir en el canon: Manuel M. Flores  
Luis Roberto Vera Chaparro / José Luis Roberto Martínez Garcilazo
- 471 Un poeta marginal de la generación de *Taller*  
Mario Calderón
- 481 Poesía y animalidad: reflexiones sobre un tema marginal  
Javier Hernández Quezada





# La poesía al margen del canon. Apuntes iniciales

Alejandro Palma Castro

Felipe Ríos Baeza

Alejandro Ramírez Lámbarry

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

## 1. ANTECEDENTES

Alejandro Losada en su principal trabajo por formular una historia social de la literatura de Perú e Hispanoamérica<sup>1</sup>, traza en su introducción un rápido esbozo de los sistemas literarios que prevalecieron en Perú desde el siglo XIX al XX. Nos interesa citar el segundo de estos:

En las tres primeras décadas de este siglo se imponen dos nuevos sistemas literarios con los que la sociedad peruana parece ingresar en la modernidad. La literatura de los grupos contestatarios de clase media revelará una nueva voluntad de comprensión de su sociedad, será creada a partir de un proyecto transformador del sujeto social y hará suya la forma realista del relato y del ensayo sociales. La poesía vanguardista será creación de una individualidad que trata de ser libre y excepcional y, por primera vez, afirmará la autonomía del arte y de la cultura en ajenidad a la vida social. Ambos fenómenos revelan las dos facetas del mismo proceso de cambio a que se ven sometidos los miembros de una sociedad [...] Esos dos movimientos culturales

---

<sup>1</sup> *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú* (1976).

y sociales no encontraron un terreno social y económico propicio para expandirse y, como proyectos que buscaban consumarse en un nuevo orden social y en una nueva cultura, fracasaron. (3-4)

Si tomamos al pie de la letra la lección de Losada será posible explicar un título tan general para este libro como *La poesía al margen del canon*. En las naciones hispanoamericanas, que estuvieron sujetas al surgimiento de estos dos sistemas literarios, la poesía como género vanguardista y dominante retrocede y queda relegada por la narrativa contemporánea, su último tenue destello sería la llamada poesía conversacional o coloquial la cual deriva en una forma de circulación más adecuada a los tiempos: la canción popular moderna (de los cantautores al rock). En la lucha de fuerzas entre sistemas literarios, definitivamente, la narrativa de los 50 y 60 del siglo XX y su consagración internacional como *boom* literario se impone sobre cualquier otra forma de género desde entonces. Por ello, para el XIII Congreso Internacional de Poesía y Poética<sup>2</sup>, en la búsqueda de temas actuales para una revisión crítica del género, nada parecía más lógico que convocar a sus estudiosos a reflexionar sobre la poesía como una actividad marginal en diversos sentidos los cuales iremos desarrollando en adelante.

## 2. UN CANON NO TAN CLÁSICO

El poeta ecuatoriano Jorge Enrique Adoum tiene un curioso ensayo, *Aproccimación a la paraliteratura*, desde donde denuncia ciertas prácticas similares a la literatura pero fuera de todo rigor y creación artística, circundantes al discurso literario porque aprovechan algunos de sus recursos. En el caso de la poesía se trata de “uno de los aspectos fundamentales de la paraliteratura: una marcada predilección por la poesía, algo como una necesidad universal (más

---

<sup>2</sup> XIII Congreso Internacional de Poesía y Poética, “La poesía al margen del canon”, 23, 24 y 25 de octubre de 2013, Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México).

de escribirla que de leerla) de lo que cada uno supone que es poesía” (85). Concatenada esta idea con la del punto anterior veremos las complicaciones en las cuales se ve inmerso este género: poco considerado como sistema literario su definición se esparce hasta incluso prácticas paraliterarias. ¿Cómo acotar entonces un canon sin conocer exactamente los límites de su discurso? Este quizás es uno de los problemas históricos más antiguos del género, haber llamado poesía a una infinidad de discursos sujetos a criterios ajenos a su propia voluntad. Tan sólo para ilustrar este fenómeno con un ejemplo podemos mencionar la posición de diversos críticos e historiadores de la literatura mexicana para quienes el periodo del virreinato (tres siglos) habrá producido no más de tres, si acaso cuatro, poemas de “alta calidad artística” relegando el resto a una situación de literatura ancilar<sup>3</sup>. Es evidente que bajo el desconocimiento o apropiación de determinadas características de lo que puede llamarse poesía, se ha forjado un criterio canónico acotado que poco guarda relación con la institucionalización, a lo largo de la historia, de la poesía. Si bien este no es un fenómeno privativo del género poético, se hace más drástico que en el narrativo o teatral. De la ingente cantidad de poesía escrita desde la época clásica, Grecia y Roma, hasta nuestro días, aparecen modelos bien definidos de lo que supuestamente debiéramos considerar poesía descartando el resto. Si bien Adoum tiene razón al exponer ciertas prácticas paraliterarias, lo cierto es que la conformación del canon de la poesía, el cual no resulta tan antiguo como pudiéramos creer y más bien una empresa del siglo XIX<sup>4</sup>, ha obedecido a criterios sociales e ideológicos particulares encubiertos bajo la inmanencia

---

<sup>3</sup> El término ancilar desde luego tomado del estudio de Alfonso Reyes *El deslinde*, pero a nuestro juicio mal interpretado si bien esa supuesta “pureza literaria” significa una dependencia de los modelos europeos en lugar de, tras el avance en las reflexiones sobre la teoría literaria desde textos producidos en Hispanoamérica, suponer la formulación de una literatura propia de su contexto cultural y social.

<sup>4</sup> Una referencia imprescindible para conocer esta postura es el artículo “‘Cual fénix de las cenizas’ o del canon a lo clásico” de Hans Ulrich Gumbrecht (referencia completa en la bibliografía).

y trascendencia estéticas. En otras palabras, se ha inventado un canon de la poesía de manera similar a como José Carlos Mainer considera que se inventó la literatura española:

es una construcción artificial (solamente los nacionalistas dicen creer que la nación y el nacionalismo son hechos espontáneos, previos y naturales) que determina la forma de agrupar un conjunto heteróclito de textos (literarios e ideológicos) con la idea de hacerles decir algo sobre la existencia colectiva. (154)

### 3. LOS ESTUDIOS SOBRE EL CANON LITERARIO

Con la penetración de los estudios culturales en los terrenos de la crítica literaria sobrevinieron varios efectos en la inmanencia del texto literario como reconsiderar que aquellas obras literarias consideradas fundamentales en la historia de la humanidad fueran producto de ciertas fuerzas políticas y sociales dominantes. Por eso cuando a Harold Bloom en su libro *El canon occidental* se le ocurre fijar un total de 26 autores canónicos por su “sublimidad y naturaleza representativa” le vienen una serie de ataques de la denominada por él mismo “Escuela del resentimiento” y otros sectores quienes pusieron en evidencia un aspecto que en otros tiempos hubiera sido intrascendente: un hombre blanco, profesor de una de las universidades mejor posicionadas a nivel internacional, decidiendo un canon literario. Bloom sirvió de escarmiento para demostrar que detrás del canon literario se escondía una voluntad patriarcal, occidental, vinculada a los principales centros de poder político y económico.

Si bien los EE. UU. ya habían comenzado con la cuestión sobre los estudios del canon luego de que los departamentos universitarios de literatura e historia comenzaron a convertirse en las trincheras de los activistas sociales de los sesenta y setenta, fue la interpretación del libro de Bloom como una ligereza la que propició el asalto del canon por parte del multiculturalismo, como primera agenda de los ochenta en los EE. UU., seguido por los

estudios de género, la crítica marxista, el nuevo historicismo, además del posestructuralismo en todas sus variantes (deconstrucción, estudios del subalterno, poscolonialidad, queer, etc.). Esta ola pronto se trasladó a otras tradiciones y ámbitos académicos como el hispanoamericano. Uno de los primeros estudios en español es el realizado por José Ma. Pozuelo Yvancos y Rosa Ma. Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*. Un par de años después Beatriz González-Stephan publica una segunda edición corregida y aumentada de su ensayo ganador del premio Casa de la Américas (1987), *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. El nuevo título del ensayo, que precede al original, parece adaptarse al momento: *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional*. Si bien rápidamente se replicaron este tipo de trabajos en varios países hispanoamericanos, aún falta sistematizar una teoría del canon en la literatura de tradición hispana atendiendo a sus variantes<sup>5</sup>.

#### 4. PROPÓSITOS

Uno de los propósitos de este volumen es comenzar a destacar los derroteros desde donde se debería configurar una teoría del canon. La verdad es que cuando se emitió la convocatoria para participar en el XIII Congreso Internacional de Poesía y Poética, nos quedaban claras las ideas que hemos desarrollado anteriormente pero no podíamos medir el alcance y la interpretación que hubiera al respecto. Grata fue la sorpresa, al cerrar la recepción de resúmenes, de constatar que a la comunidad académica le interesaba bastante el tema del canon literario respecto a la poesía y, mejor aún, que existía una cantidad diversa de acercamientos críticos a autores, obras, movimientos que bien pudieran determinarse como estudios sobre el canon en la poesía. En todos estos estudios opera la lógica de

---

<sup>5</sup> Un buen antecedente resulta el libro de Losada que hemos referido al comienzo así como los trabajos de Roberto Fernández Retamar, Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar.

situarse desde la posición del margen para desde ahí cuestionar, recomponer y/o llamar la atención del canon.

Vistas estas características nos pareció que unas memorias de congreso acotarían una visión crítica de gran trascendencia para los estudios literarios pues hasta donde nuestro conocimiento del tema ha llegado por ahora, este trabajo en su unidad representa un compendio sin igual en el estudio de la poesía sobre todo en Hispanoamérica. De por sí pocos son los compilatorios dedicados exclusivamente al género, pero aún menos lo son aquéllos que se han propuesto tocar el asunto de su canon desde la perspectiva de diversos márgenes ya sea por cuestiones formales, temáticas, de identidad de género, étnicas o sexuales. Fue así como este trabajo se planteó más bien como un libro cuyos ensayos tienen en común destacar la profusión de la poesía más allá de la pretendida institucionalización que se ha impuesto en canones nacionales sobre todo en Hispanoamérica. Con este trabajo nos proponemos entonces contribuir al desarrollo del estudio de la poesía desde varios de sus márgenes para tratar de ampliar las fronteras de su conocimiento y brindar así una amplia perspectiva crítica de la literatura y su historia. En adelante describimos brevemente cada trabajo justificando así una lógica de ordenamiento bajo cada apartado. Cabe aclarar que tanto apartados como trabajos se sujetan, dada la precariedad de estudios críticos sobre el canon en la poesía hispanoamericana, a criterios relativos y exploratorios de lo que deseamos puede convertirse en un punto de partida para su reflexión o discusión en ánimo de enriquecer las lecturas críticas de la poesía hispanoamericana desde la perspectiva del canon.

## 5. MÁRGENES DESDE LA IDENTIDAD DE GÉNERO

En el artículo “Condición y diferencia en la obra poética de Josefa Murillo: ruptura de estereotipos en torno a la vida y obra de la poetisa decimonónica”, César Eduardo Gómez Cañedo recupera la figura y obra poética de Josefa Murillo, a través de un enfoque audaz: según el autor, Murillo cumple en su obra con las espec-

tativas patriarcales, pero sólo para desviarse y problematizarlas a través de su ejercicio poético. Aunado a esto, su posición geográfica también posibilita la diferencia, “el distanciamiento sano que le da su lejanía geopolítica y cultural, además de su soltería, aquélla vista como, sino negativo, que se resignifica para acentuar posibilidades creativas y de publicación y circulación locales”.

El siguiente trabajo, “El lenguaje místico en la poesía de Enriqueta Ochoa”, de Hazaret Carro Brunete, texto que se apoya en ideas de Heidegger, Hölderlin, Giambattista Vico y María Zambrano para afirmar que tras un primer denotativo, en la poesía de Ochoa hay muestra evidente de un lenguaje místico, ya sea a partir de símbolos o, deliberadamente, de un diálogo establecido con lo divino.

A continuación se presenta el ensayo de Araceli Toledo Olivar, “Teresa Wilms Montt y la ambivalencia del ser en el mundo”, en el que la autora logra entrever, con ayuda de la teoría psicoanalítica de Bachelard, la esencia de la poesía chilena que “eleva puentes hacia otros mundos que a ratos se aprecian inmersos en una súbita melancolía de destellos en ocre; y, en otros, nos aproxima al encuentro de imágenes alusivas a la ominosa agonía que antecede a la muerte”.

Posteriormente, en esta sección destaca el artículo de José Manuel González Freire, “Rescate y patrimonio de la sonetista Griselda Álvarez”, quien aborda las fuentes bibliográficas de la biblioteca privada y de los manuscritos de la que fue considerada “la primera gobernadora de México”, pasando revista a los hitos más importantes de su vida y obra.

Le sigue “Escritura en el umbral. El sujeto femenino en el poema en prosa de cuatro escritoras del Cono Sur”, de Luz América Alvarado Morales, texto que analiza la poesía de la brasileña Ana Cristina Cesar, la argentina Diana Bellessi, la uruguaya Marosa Di Giorgio y la chilena Paula Ilabaca, encontrando un hilo común: en el contexto de las dictaduras, y al reapropiarse del lenguaje, las poetas han “reterritorializado al sujeto femenino dentro de los mapas de representación simbólica, contribuyendo a reconstruir la memoria colectiva”.

Finalmente, en el ensayo “Análisis de la materialidad del libro de poemas *Tálamo* de Minerva Margarita Villarreal”, Ana Fabiola Medina Ramírez explora las recurrencias en el conocido poemario de Villarreal, señalando con acierto que “de pronto saltan por su apariencia extraña al texto. Pero la poeta no puede prescindir de ellas y las ensambla en sus composiciones cual fetiches”, haciendo especial hincapié en la metáfora de la lluvia.

## 6. MÁRGENES DE LA HETERONORMATIVIDAD

Esta sección se abre con el ensayo “Dos poemas, dos poetas: similitudes y discrepancias entre Salvador Novo y Pietro Aretino”, de Laura Serrano Zenteno, donde se propone estudiar ejes comunes de ambos textos, como el placer corporal y las reacciones ante la ausencia del ser amado. A continuación, Gerardo Alonso Ríos González recupera, en “La poética del deseo desde los versos de Sandro Penna”, la figura del eximio poeta italiano, para decirnos acertadamente que en sus poemas, “los signos de determinación temporal (la noche, las estaciones, el plenilunio, etcétera) no hacen sino reafirmar la ausencia del tiempo (lineal); su presupuesta repetición o, más bien, ciclicidad, se agrega a la fugacidad intermitente de la presencia “divina” y logra mantener vigente la emoción”. Continúa “Cerna y Biedma: cuerpos intertextuales, cuerpos prohibidos”, de Michael Yahave Pineda Moreno, donde el autor, además de destacar la mención de un poeta en el otro, los hermana temáticamente, de acuerdo a sus preocupaciones por el cuerpo y el amor prohibido”; y “Nancy Cárdenas: los poemas desde la irreverencia (rostro y pluma)”, ensayo donde Adriana Fuentes Ponce analiza de qué manera aparece el sujeto lésbico en la poesía de Cárdenas, determinando que “el lenguaje coloquial y la brevedad en sus planteamientos devela una forma de vida, así como lineamientos establecidos a los que cuestiona y critica”.

La sección termina con “El cuerpo lesboerótico en tres poemas de Rosamaría Roffiel”, un ensayo donde, al alimón, Iraís Rivera George y Jorge Luis Gallegos Vargas comentan, apoyados en algu-



nas nociones de Judith Butler, que la poeta veracruzana “confronta al heterocentrismo al hablar, de manera directa, del goce del cuerpo femenino y del placer erótico entre dos mujeres”.

## 7. MÁRGENES DEL CANON NACIONALISTA MEXICANO (POESÍA EN LENGUA INDÍGENA)

“La poesía indígena dentro y fuera del canon”, de Liliana Jiménez Sánchez, abre esta sección de manera categórica, indicando que la literatura indígena no sólo consiste en crear nuevos mundos o visiones a través de ciertos recursos retóricos, sino que “muchacha de la antigua producción ya estaba definida con sus propios géneros, temas y figuras literarias”. Luego, aparece el ensayo “Poesía CH’ol y sus procesos de traducción al español”, de Límbano de la Cruz Vázquez, que explora de forma pormenorizada la dificultad de la traducción del poema “Soy una mujer ch’ol”, del libro *Mi nombre ya no es Silencio*, de Juana Peñate, haciendo hincapié en los desacuerdos sobre el posible origen familiar de la lengua, que, además de ser ágrafa, adquirió su abecedario del alfabeto latino.

Posteriormente tenemos dos ensayos en torno a la poesía de Juan Gregorio Regino: “Hacia el rescate de la tradición oral. *Ngata’ara stsee. Que siga lloviendo*. La poesía mazateca de Juan Gregorio Regino”, artículo de Yanira Soriano Domínguez donde se explora la riqueza de la lengua originaria en este poeta mazateco, quien, además de ensalzar la vida, tiene una conexión profunda con la madre tierra, a sus campesinos, a sus mujeres, hombres y duendes que lo habitan; y “La trascendencia cultural mazateca en *Ngata’ara stsee: Que siga lloviendo* de Juan Gregorio Regino”, texto en el cual Patricia Bermúdez Cruz complementa las visiones tradicionales de Regino, señalando que el poeta “construye un puente cultural que lleva a la compleja cosmovisión de su comunidad, invita a sus lectores a la comprensión de las voces comunitarias que son parte de una diversidad cultural con voz propia”.

Finaliza esta sección el ensayo “*Trascender. Memorias del pueblo Otomí* de Isaac Díaz Sánchez como una muestra de la cosmovisión

indígena”. Allí, Francisco Javier Romero Luna realiza un análisis interpretativo del significado textual del poemario de Díaz Sánchez, sacando a la luz las creencias, costumbres y tradiciones de la cultura otomí como una expresión cosmogónica y fuente literaria, lo que permite revalorar la herencia cultural de este pueblo indígena.

## 8. MÁRGENES DE LA FORMA (VANGUARDIAS Y EXPERIMENTACIÓN)

Este apartado nos muestra una variedad de acercamientos al tema de la modernidad, la vanguardia y la experimentación formal. El primer texto, “Álvaro de Campos como estrategia moderna”, estudia la obra del heterónimo de Fernando Pessoa; en él la modernidad representa una trascendencia ambigua. Los poemas “Oda triunfal” y “Oda marítima” comparten dos pasajes que enuncian una reacción sadomasoquista, de femenina entrega, al poder de la máquina y a los marineros de un navío. El mismo Campos, en el manifiesto “Ultimatum”, retoma el tema de la modernidad pero distanciándose de la hegemonía cultural y tecnológica de otros países de Europa. En ambos casos, Álvaro de Campos construye una vanguardia única, adaptada a sus reacciones poéticas y a sus intereses geopolíticos. En un segundo artículo, volvemos a la obra de Álvaro de Campos y al tema de la trascendencia, pero ahora por medio de su ideal poético expresado en su concepto de “sensacionismo”. El poeta no quiere sólo imaginar ni experimentar al otro, quiere ser el otro. Frente a esta imposibilidad lógica, explicada en el artículo con Wittgenstein, se opone una verdad poética que Mariana Ruiz Flores explica por medio del proceso de escritura (“mientras escriba sobre ellas, existen”) el desdoblamiento y el poder de la imaginación en la creación poética. Completa esta lectura sobre el poeta portugués, el texto de Fernando Bautista Rodríguez, donde reflexiona sobre la metáfora del viaje como una violencia que conlleva incluso a la muerte desde los versos atribuibles al mismo heterónimo: “Al final, la mejor manera de viajar es sentir”.

El artículo de Higuera Torres relata la trayectoria de Luis Cernuda en México; su exilio paradisiaco en Acapulco, lugar donde pudo escribir libremente; el apoyo que recibió de sus amigos, Alfonso Reyes y Octavio Paz; y su relación amorosa con Salvador Alighieri. Seguido de este recuento, analiza uno de los poemas clave de Luis Cernuda, “Desolación de la Quimera”, identificando en él los cuatro temas centrales de su poética: muerte, secreto, soledad y belleza. Después de Cernuda, tenemos un artículo de Alí Calderón Farfán, “El riesgo del riesgo. Experimentación en la poesía contemporánea”, que presenta y describe la trayectoria de la poesía de la vanguardia en México, desde sus inicios con Tablada hasta sus últimas expresiones, la poética híbrida y del riesgo, del siglo XXI. Destaca en este recorrido la utilización de un bagaje teórico que explica las nuevas escrituras como aquellas que escapan a lo semiótico, los códigos de género, lo connotativo y la obra misma, para ubicarse en su finalidad única de enunciación y escritura.

A manera de ejemplo de la vanguardia artística, el siguiente artículo estudia la obra del artista Antonio Sustaita, en específico, “Suturencias”. Sustaita construye objetos hiperlúdicos y desquiciantes, objetos entre dos lógicas: “un espacio de tensión y lucha semiótica y estética”. Como con los surrealistas, los objetos de Sustaita demandan el compromiso personal y onírico del espectador. Y, por último en este apartado, contamos con un artículo de Rolando Ramos Reyes, “Cómo opera la poesía visual contemporánea. Categorías y estrategias”, el cual emprende un estudio sistemático de la poesía visual, calificada ésta como arte híbrido cuyo soporte principal sigue siendo el lenguaje. La clasificación que aporta el autor se basa en las estrategias de creación, que pueden ser “caligramáticas, supra-lingüística, lúdicas, de carácter experimental o varias de ellas a la vez”. En un campo de fronteras difusas y cimientos inestables, se aprecia la labor académica rigurosa de este y los otros textos de la sección; comparten todos ellos el interés en prácticas, obras y autores marginales de gran calidad.

## 9. MÁRGENES DE LA LITERATURA CENTRALISTA

Este apartado revisa la producción poética creada desde la provincia geográfica y los márgenes de la cultura: Puebla, San Luis Potosí, Valle de Mexicali, la comunidad chicana. Iniciamos con un artículo de Guadalupe Prieto Sánchez sobre la revista *Alma Juvenil*, primera publicación dirigida y escrita por mujeres, en la ciudad de Puebla. Se nos relata el origen de este proyecto (en una escuela inglesa metodista) y su contenido, el cual consistía de una sección de consejos, anuncios, prosa y, sobre todo, poesía. Las temáticas de los poemas solían ser flores, animales, y temas de la naturaleza; lejos de una escritura desafiante de género, esto no demerita el hecho histórico de haber sido la primera revista escrita y dirigida por mujeres. De Puebla, el artículo de Irma Guadalupe Villasana Mercado, nos transporta a San Luis Potosí, al grupo Taller de Estilo. Este grupo publicó una revista, organizó conferencias, clases y programas de radio. Se opusieron al discurso nacionalista del centro, con otro que la autora describe en tres puntos: humanista católico, provinciano e hispano. En su momento (mediados de siglo) el grupo se interesó en un discurso franquista; la autora analiza este hecho desde una perspectiva histórica y de sociología cultural, más que de política.

Tenemos en el artículo de Margarita V. Salazar Canseco un análisis estructuralista enfocado en las formas retóricas de un poema de misticismo erótico, escrito por la monja poblana Luz del Carmen Gómez Haro Ortega. El poema fue escrito a mediados del siglo pasado y forma parte de la obra de extensión considerable (sesenta y cuatro poemas) de esta monja de la orden de las carmelitas descalzas. La obra a su vez se clasifica, según la autora, en “poesía monacal, poesía mariana, poesía crítica, poesía mística, y poesía erótica”. Del mundo de los monasterios, al desierto, el artículo de Martín Torres Sauchett estudia a tres poetas del valle de Mexicali: Jorge Ortega, Gabriel Trujillo Muñoz y Tomás Di Bella. Su interés radica en la manera en la que los poetas han descrito la aparente vacuidad y desolación del desierto; el estilete se vuelve alegoría del

tesón por poblar el espacio en blanco de la página y el desierto. Por último, tenemos un artículo sobre la literatura chicana, en específico, de los poetas “Corky” González y Gloria Anzaldúa. Su posición híbrida, entre dos mundos, que Anzaldúa llama “Nepantla”, hace de su obra una “heteroglosia intensa y mutante”. Reescriben su pasado mexicano y su integración al mundo anglosajón con una voz poética que es también política, la voz de la comunidad.

## 10. SUJETOS MARGINALES

El artículo de Cortés Castañeda, “Raúl Gómez Jattin o la objetividad del deseo”, aborda el caso del poeta colombiano, cuya vida extravagante y dolorosa (constantes encierros en asilos, vagabundo, huérfano y homosexual) ha opacado el estudio de su obra. Aquellos pocos que se han acercado a ella, han caído en la tentación de lo biográfico: explicar los textos como añoranza a la infancia perdida o como reflejo de su vida rebelde. Este primer poeta maldito de Colombia es, de acuerdo con el autor, más que eso; y para probarlo analiza sus textos comparándolo con poéticas más complejas, entre ellas la de Beckett. Otro poeta poco estudiado es Juan Martínez, nacido en Guadalajara y hermano del gran académico, José Luis. El artículo presenta una breve biografía del poeta, donde destaca su estancia en Tijuana con el oficio de limpiador de coches. Sobre su obra se nos dice que hay en ella una búsqueda de lo trascendente por medio una actitud mística; Martínez se vio influenciado por la poesía árabe clásica y el haiku. Y, por último, el artículo de Francisco Gabriel Binzhá estudia la obra de Luis Carrión, poeta maldito de medio siglo mexicano, cuyo único poemario *La imagen del camino* ha sido, hasta ahora, poco estudiado.

## 11. RECONSIDERACIONES AL CANON

Este apartado de relecturas comienza con un análisis de manera detallada del poema “*Granum sinapis de divinitate pulcherrima*” del Maestro Eckhart. En “Poesía, encarnación y hermenéutica del

sentido. Una interpretación del poema *Granum sinapis de divinitate pulcherrima* del místico medieval Meister Eckhart”, Christian Guillermo Gómez Vargas demuestra que, como en casi todos los poetas místicos, se trata en este caso de una búsqueda para experimentar lo divino usando para ello “un lenguaje radical que exprese la experiencia de lo indecible”. Pasamos del amor místico al amor cortés. El segundo artículo, “La utopía amorosa: el amor cortés en el soneto V de Garcilaso de la Vega”, describe las prácticas, ideales y la manera en la cual este código de origen medieval se canonizó en el soneto en español a través de Garcilaso de la Vega. Tenemos, después, un estudio sobre Manuel M. Flores, a cargo de Luis Roberto Vera Chaparro y José Luis Roberto Martínez Garcilazo. Lo consideran, “poeta bicéfalo —al mismo tiempo libertino y católico”; su propósito es, primero, liberar al poeta del peso de la consagración impuesta por las necesidades políticas del momento, para después entender su poesía (retomando a Bergson) como romanticismo del *élan amoroso*: dialéctica entre prohibiciones y excesos, la ética normativa y la ética personal. Le sigue a este artículo, una revaloración de la obra de Alberto Quintero Álvarez, poeta olvidado por la crítica y la historia literaria en México. En “Un poeta marginal de la generación de *Taller*”, Mario Calderón sostiene que Salvador Novo, Pablo Neruda, González Martínez, entre otros, leyeron y escribieron en su momento críticas positivas sobre Quintero. Apoyado en ellas, y en un análisis estilístico, se rescata la obra de este poeta guanajuatense, miembro del Grupo *Taller*. Por último, el artículo de Hernández Quezada, “Poesía animal”, propone un recorrido por la poesía mexicana con temática animal, la cual explica como aquella movida por una pulsión natural que renuncia al antropocentrismo y se vuelca a la figura de lo extraño (entendido desde la teorización del animal por Derrida). Además de este animal derridiano, se encuentra otro que aún no ha sido visualizado lo suficiente, el animal víctima de una modernización feroz: “lo animalsonante”.

BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorge Enrique. *Aproximación a la paraliteratura*. La Habana: Arte y Literatura, 2006.
- Bloom, Harold. *The Western Canon. The Books and School of Ages*. New York: Harcourt Brace, 1994.
- González-Stephan, Beatriz. *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. 2ª. ed. Madrid: Iberoamericana, 2002.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. “‘Cual fénix de las cenizas’ o del canon a lo clásico”. En Enric Sullà (comp. y bibliografía). *El canon literario*. Madrid: Arcos, 1998. pp. 61-90.
- Losada, Alejandro. *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976.
- Mainer, José Carlos. “La invención de la literatura española”. En *Historia, literatura, sociedad y una coda: literatura nacional española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000. pp. 151-190.
- Pozuelo Yvancos, José Ma. y Rosa Ma. Aradra Sánchez. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Reyes, Alfonso. *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria. Obras completas de Alfonso Reyes*. T. XV. 2ª. reimp. México, DF: FCE, 1997.





MÁRGENES  
DESDE  
LA IDENTIDAD DE GÉNERO



# Condición y diferencia en la obra poética de Josefa Murillo: ruptura de estereotipos en torno a la vida y obra de la poetisa decimonónica

César Eduardo Gómez Cañedo

chocorrol\_x@hotmail.com

Universidad Nacional Autónoma de México

## JOSEFA MURILLO: VIDA, ESTEREOTIPOS, OBRA

Josefa Murillo (1860-1898) representa un caso atractivo y poco revisado entre la poesía mexicana del siglo XIX. Se vuelve de mayor interés al tratarse de una poetisa que ejerce una voz poética femenina que elabora toda su producción literaria desde un aislamiento geográfico que tendrá repercusiones estilísticas y, desde mi perspectiva de análisis, tendrá resonancia en el lugar que ocupa la Alondra del Papaloapan a la hora de revisar, delimitar y reconfigurar el canon de las letras mexicanas desde la visión contextual del siglo XIX hasta el día de hoy, cuyo resultado es similar: un desconocimiento por parte del público lector, tanto crítico como no especializado, de la obra de la autora en cuestión.

Además, la recuperación de las menciones sobre la vida y obra de la poetisa resulta un ejercicio importante para evidenciar los moldes e ideas preconcebidas en los que muchas veces se inscribe el trabajo crítico que se ha creado en torno a la tlacotalpeña, lo que delimita una preferencia por mostrar ciertos rasgos estilísticos, formales y temáticos sobre otros, así como iluminar ciertos aspectos

tos biográficos para consolidar, desde una tradición, una imagen marcadamente romántica sobre la poetisa.

Murillo vivió y murió en la casa paterna, en Tlacotalpan, Veracruz; publicó en periódicos de circulación local; permaneció soltera a raíz de la muerte de su pretendiente y, de acuerdo con las menciones que sus biógrafos, críticos y editores han decidido hacer circular y repetir, su poesía es desencantada, triste, reflexiva y filosófica, mayormente.<sup>1</sup>

Se promueve así una imagen vigente hasta nuestros días de Josefa Murillo, cuya poesía sería la de una mujer frágil, sensible, enfermiza, recluida Y amorosamente desencantada, lo que se amolda bien con algunas intenciones románticas que provienen de diversas fuentes, y con un estereotipo de poetisa válido para el discurso dominante masculino, que optó por encasillarla de esa manera. Sirva como ejemplo una cita en la que uno de los biógrafos-editores mencionados como los principales difusores del estereotipo cataloga la experiencia dolorosa de la escritura de Murillo como un signo que pesa en cuanto a su experiencia creativa:

El dolor es, pues, el estímulo que la obliga a cantar, llorando, por una peculiar disposición temperamental para canalizar el sufrimiento, explicable por lo demás en quien, sensible y enfermiza, busca por modo subconsciente nuevos motivos en la realidad que le rodea para volver a sufrir y provocarse la necesaria oleada de inspiración poética. Y así se forma el ciclo: ensoñación, desencanto, depresión, inspiración y creación. Tal mecanismo de raíz neuróti-

---

<sup>1</sup> Me refiero a María Teresa Dehesa y Gómez Farías con *Obra poética de Josefa Murillo* (1970); Humberto Aguirre Tinoco, quien realizó una edición local y mimeografiada sobre la obra de la tlacotalpeña: *64 poemas y una prosa* (1975) y a Leonardo Pasquel, quien editó la obra de esta poetisa junto con un homenaje nacional que circuló en 1899 a raíz de la muerte de ésta, en el que su poesía es bien estimada por grandes personalidades de la época, como Amado Nervo y Justo Sierra: *Poesías con el homenaje nacional organizado por don Cayetano Rodríguez Beltrán* (1961). Tanto los comentarios del homenaje debido a la muerte de la poetisa —crítica contextual—, cuanto lo dicho por los biógrafos y editores mencionados —crítica posterior—, retoman a Murillo desde estereotipos sobre lo que debía ser la poesía escrita por mujeres y el tipo de personalidad que debían presentar estas escritoras.

ca y masoquista —gozarse inconscientemente en el dolor— configura el tono preponderantemente sentimental y dolorido que expresa la actitud romántica como estado del alma frente a la inseguridad de la existencia. No debe perderse de vista, además, que estos eran los años del romanticismo literario que embargaba a la juventud (Pasquel XVII-XVIII).

Leonardo Pasquel señala la propensión al dolor de Josefa Murillo como un asunto de neurosis, como una búsqueda continuada de desilusión para poder escribir, y de esta manera la caracteriza como mujer que sufre y escribe, es decir, un tipo de mujer romántica dedicada únicamente al dolor, que es fuente de inspiración y estímulo creativo. Salvador Moreno, autor español de la antología más reciente de la obra de Josefa Murillo (1986), apunta sobre el peligro que conlleva la rigidez de la imagen que se ha construido, dado que tal imagen no representa lo único de su producción:

Sus biógrafos ocasionales, con la mejor intención sin duda, nos han dado de ella la imagen de una mujer sombría, que hubiera hecho de las penas de amor y las enfermedades la razón de ser de su poesía. Y aunque fuera verdad que su corta vida estuvo entristecida por la muerte de una amiga, compañera de juegos y confidencias, y por la de un seguro pretendiente que sin duda amaba, cuando escribe versos y prosas circunstanciales se muestra risueña, irónica, ingeniosa y chispeante (7).

Así, la poesía de Josefa Murillo presenta rasgos estereotípicos de lo que se esperaba debía ser la poesía escrita por mujeres en la época, aunque, como menciona Moreno, también presenta otras características poéticas que la distancian y personalizan estilísticamente.

Además de la imagen biográfica, la tradición patriarcal también fijó temáticamente la presencia de las mujeres en el escenario de circulación de la poesía decimonónica. Lilia Granillo Vázquez menciona, a grandes rasgos, los temas sancionados en positivo por el discurso dominante patriarcal respecto a la poesía escrita por mujeres en el siglo XIX:

Dios y la patria como los grandes faros del poeta; la poesía como expresión festiva de la naturaleza y el paisaje nacional, los héroes nacionales como personajes poéticos. Temas y tópicos románticos que compartían por igual poetas y poetisas del siglo pasado, significados y definiciones semejantes para los hombres y las mujeres de letras (197).

En cuanto a Murillo, es posible observar que muchas veces no presenta una poesía comprometida con la expresión del hogar, aparecen en su producción pocas temáticas familiares; existe toda una vertiente de poesía festiva, jocosa, lúdica, crítica, irónica y trasgresora que no fue la visión oficial que en el contexto se decidió rescatar, y que sigue siendo la más desconocida. El presente estudio se centra en esos *otros* poemas para romper los estereotipos que se han impuesto sobre la obra y la vida de una poetisa.

#### LA CONDICIÓN QUE SANCIONA Y LA DIFERENCIA QUE LIBERA

La imagen estereotipada de este tipo de mujer que escribe versos puede desmontarse bajo las categorías *condición* y *diferencia* discursivas, a partir del pilar y a la vez muro de contención que representa el discurso patriarcal dominante y la actitud que puede tomar el discurso femenino ante la impronta de subordinación discursiva que subyace. De esta manera, los temas mencionados en la cita de Granillo corresponden a los que reproducen las mujeres bajo la categoría de la *condición* o *igualdad* discursiva. Ambas categorías son retomadas del análisis que Esther Hernández Palacios hace en “Notas al viento: tres poetisas veracruzanas del siglo XIX”, en el que emplea las categorías de discurso femenino de *igualdad* y *diferencia* que Cristina Henríquez de Salamanca planteara en “Siglo XIX: narradoras, poetisas y dramaturgas”,<sup>2</sup> para el caso español; y que la crítica veracruzana actualiza en el caso mexicano.

---

<sup>2</sup> Citado en Hernández Palacios (2012): Henríquez de Salamanca, Cristina, “Siglo XIX: narradoras, poetisas y dramaturgas”, en *Breve historia feminista de la lite-*

De acuerdo con la propuesta aquí planteada, se sugieren la *condición* y la *diferencia* como dos signos de la poesía escrita por mujeres en la segunda mitad del siglo XIX en México, y se sitúa mayormente a Josefa Murillo desde su posición diferente y distante. La *condición*, categoría reelaborada aquí a partir de la *igualdad* planteada por Hernández Palacios, se refiere a la influencia que el patriarcado opera sobre el discurso poético femenino, condicionando temas, motivos, estilos, formas, escuelas de influencia valoradas en positivo, es decir, todo el modo de creación y, de esta manera, las poetisas que se acercan más a este modelo serán aquellas que operan desde el discurso de la *condición*. La *diferencia* discursiva es el otro signo, aquél por el que las poetisas encuentran maneras de subvertir la tradición que las condiciona, ya sea de manera temática, estilística, vital incluso.

Lo que se desarrolla bajo la *condición* de la que son sujetas las escritoras es una *igualdad*, esto es, la cercanía temática y formal con el modelo discursivo ideológico masculino dominante, una sucesión de moldes o tipos de poemas, y también tipos de vidas, desde la imagen del ángel del hogar. Los temas muchas veces se fijan gracias a lo que se decide mostrar y hacer perdurable de la producción poética de las mujeres en el siglo XIX, esto implica que los procesos de recuperación y de selección antológica dan cuenta de la preferencia por los temas de la *condición*, dado que la valoración está dada por una tradición patriarcal que selecciona y estabiliza. Desde esta perspectiva, los moldes que posibilitan el reconocimiento de las poetisas también *condicionan*; la *igualdad* discursiva busca alcanzarse como medida de permanencia y de fijación.

Susan Kirkpatrick menciona las contradicciones que surgieron a partir de la entrada de las mujeres al escenario de las letras decimonónicas españolas, además de evidenciar el ajuste temático que en el caso mexicano sufrió un proceso similar:

---

*ratura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, tomo VI, Iris Zavala (ed.), Barcelona: Anthropos, 2000.

Las poetas que se sentían autorizadas a escribir como mujeres por el culto romántico a lo espontáneo, por lo tanto, se encontraban metidas en un proyecto difícil y contradictorio: debían construir en el texto una identidad femenina regida por normas estrictas como si fuese una expansión natural del alma. Por una parte, para escribir como mujer, la poeta tenía que manifestar en su escritura las mismas características que las exigidas por la norma social. Debía expresar los rasgos subjetivos que se compaginaban con su función doméstica: el amor tierno y sentimental, la sensibilidad ante la belleza natural o el padecimiento humano, una fantasía graciosamente decorativa, una profunda devoción religiosa, y una inocente ignorancia del mundo. La feminidad doméstica no concedía a la escritora ninguna autoridad para expresar sentimientos egoístas o deseos sexuales, explorar ambigüedades morales o rebelarse contra la jerarquía social, actitudes éstas típicas del romanticismo masculino (43).

La *condición* de las poetisas representaba la proyección de imágenes que se conformaron en estereotipos literarios: escritoras ya sea bien casadas, madres comprometidas, o bien, con sólo un amor de su vida por el que sufrieron y penaron; vidas difíciles, versos sencillos hechos como por inspiración, como por vía natural, con la misma naturalidad con la que se expresa el canto de las aves y sin mucha variedad de tradiciones poéticas de fondo, sino la sola ideológica dominante de sumisión en términos discursivos; figuras que eran tuteladas por un varón, ya sea padre, hermano, esposo, mentor literario o guía espiritual.

El ser mujer se fija y, ante las transgresiones a los modelos, surgen, al menos, dos alternativas para el patriarcado: eliminar, satanizar y excluir, operaciones que implican la marginación y el silenciamiento de un sujeto; o el encubrimiento, la selección de aquellos elementos vitales y estilísticos que se acercan a uno o varios estereotipos de la feminidad de la época, es decir, que pueden ser nutridos por distintas corrientes artísticas, mas siempre la misma ideológica: la subordinación a la figura de autoridad masculina. El encubrimiento sirve para ocultar aquellos rasgos que operan a partir de una *diferencia* radical, que posiciona a la mujer desde el



papel de sujeto enunciador y que la sitúa en posibilidades de romper con paradigmas, moldes e ideas preconcebidas. La categoría de la *diferencia* funciona para mostrar estos rasgos, quizá compartidos por la mayoría de las poetisas decimonónicas, pero encubiertos o marginalizados, como en el caso de Josefa Murillo, en el que se desmonta el ejercicio crítico para evidenciar cómo el encubrimiento tradicional ha decidido conservar y fijar un estereotipo sobre la poetisa, que en buena medida puede reflejar la historia de una gran cantidad de escritoras de la época, puesto que el proceso por el que se encubre la creatividad femenina es compartido. Sin más preámbulo, a continuación los poemas que dan cuenta de la *diferencia* en el caso de la poetisa tlacotalpeña.

Algunos de los poemas de Josefa Murillo fueron publicados en periódicos de circulación local bajo el mismo seudónimo, “Totoloche”; poemas que Dehesa y Gómez Farías cataloga como “festivos”, la biógrafa explica el regionalismo:

Para subrayar la intención y a fin quizá, de que no pareciera únicamente juego [respecto al poema ‘Indecisión’], Josefa Murillo firma con un seudónimo: Totoloche, nombre que se da a una varita larga y delgada hecha de rama de árbol y que curtida con aceite se hace muy resistente y flexible por lo cual es empleada para castigar a los animales (237).

Los poemas de “Totoloche” evidencian la diferencia temática de Josefa Murillo y hablan de una personalidad poética que discursivamente se asume como una autoridad regional y femenina, por el nombre con el que firma y por el contenido de los poemas, que castiga al señalar las prácticas de ciertos “animales”, en la mayoría de los casos varones impertinentes.

Por ejemplo, en el poema firmado por Totoloche, “Don Pegote”, se observa la presencia de prácticas de la vida cotidiana, así como la incomodidad por ciertos protocolos y pactos sociales que en este caso parecen causar gran incomodidad a la mujer. Es interesante resaltar que el tiempo del poema y la situación incómoda

por causa del “gorrón” o “arrimado”, son marcados o señalados por rituales domésticos, privados e íntimos que son del dominio femenino, como las horas de comida y la llegada de los hijos de la escuela. La observadora y enunciativa, hecha esta inferencia, es una mujer que manifiesta una queja social por medio de un poema lúdico que se inscribe dentro de la poesía circunstancial.

En el caso de Murillo, el tono lúdico, circunstancial y que evidencia la presencia de sensaciones y motivos femeninos, tradicionalmente silenciados, marca una diferencia y una innovación para este tipo de tradición poética en las letras mexicanas:

Don Pegote

Ha llegado la hora del almuerzo,  
sin poderlo evitar,  
oye sonar los trinchés y los platos  
¡Y no se va!

Dan las once... la historia de los gringos  
se dispone a empezar,  
a las doce concluye; da la una,  
¡Y no se va!

A las dos de la tarde: —“Don Pegote,  
¿quiere usted almorzar?  
Almorcé muy temprano, muchas gracias”.  
¡Y no se va!

Ya salen del colegio los muchachos,  
las tres han dado ya.  
—“¿Comeremos, amigo? —No, yo ceno”.  
¡Y no se va!

A las cuatro nos habla de su oficio,  
(quién sabe cuál será);  
a las cinco nos habla de su novia,  
¡Y no se va!

A las seis y cuarenta: —“Si se empeñan,  
me quedaré a cenar”.  
¡Se ha invitado y es claro que se queda!  
¡Y no se va!

Cenamos. —“Porque no se me aplique  
el dicho de adiós Blas,  
estaré otro ratito con ustedes”.  
¡Y no se va (1984: 74)!<sup>3</sup>

La autora presenta con este poema humorístico una incomodidad que las mujeres sentían pero que no estaban autorizadas a expresar cuando veían su espacio de mando invadido por una presencia incómoda, que desestabiliza el dominio de la mujer en el hogar; tal incomodidad, provocada por un visitante que no se retira, era una de las sensaciones de molestia y enojo que debía silenciarse, dado que para cumplir el rol de ángel del hogar se exigía atender complacientemente a cualquier invitado.

Don Pegote, por otro lado, habla pero no comunica, o no importa tanto lo que comunica, sino la angustia que genera, la “verborrea” con la que se ha estereotipado a las mujeres. Ahora sirve para caracterizar a un hombre y, en este sentido, los hombres hablan por hablar y no dominan los pactos sociales, sino que aparecen ridiculizados en la figura tipo masculina de don Pegote.

Otro poema de Totoloche es “Indecisión”, en el que la burla humorística hacia el varón y el proceso de cortejo amoroso es directa:

### Indecisión

Tres cartas tiene en las manos  
Carlota, la hija de Inés;  
las contempla, las revisa,

---

<sup>3</sup> Todos los poemas citados de Josefa Murillo son tomados de la edición más reciente de su obra (1984) hecha por la Universidad Veracruzana a cargo de Georgina Trigos.

acaba y vuelve a leer...  
¿Qué le dice cada uno,  
o qué le dirán los tres?  
Habla Carlota:

—El poeta  
está triste... ¡pobre de él!  
Y me lo dice muy claro:  
*Yo, sin ti, me moriré.*  
¿Y el marino?... ¡pobrecito!  
aunque no escribe muy bien,  
en esta vez se ha inspirado:  
*Yo, sin ti, naufragaré.*  
El militar... ¡cielo santo!  
éste me hace estremecer...  
siempre cumple su palabra...  
¡Yo, sin ti, me mataré!

¡Y no puede ser  
que quiera a los tres!  
¿Qué haré?

¡Ay! Si el poeta se muere  
me queda un remordimiento.  
¿Y si el militar se mata?  
¿Si naufraga el marino?

¡Y no puede ser  
que quiera a los tres!  
¿Qué haré?

Queriendo a cualquiera de ellos,  
es claro que mato a dos...  
¡Será tan triste que mueran  
porque no tienen amor!

¡Y no puede ser  
que quiera a los tres!  
¿Qué haré (79-80)?

Murillo se burla de la amenaza chantajista del varón que pretende obtener los favores de la mujer posicionándose como sujeto activo del discurso amoroso reclamando y amenazando. Hay una constante burla del cortejo amoroso y la voz poética evidencia que los tipos de varones, aunque sean diferentes, se expresan de la misma manera, ni siquiera el poeta, quien también es burlado, logra ser alguien distinto, ya que pragmáticamente busca lo mismo, en amores, que los demás varones. Josefa Murillo da cuenta de que ellos tienen la voz en el discurso amoroso, pero irónicamente es la mujer quien enuncia y quien al no poder decidir, decide que los tres representan un fracaso. Además, la poetisa tlacotalpeña rompe con el modelo clásico de la duda amorosa, en el que se opta entre dos amantes, y al introducir una triada, Murillo señala una abundancia alarmante para la moral vigente.

El poeta masculino será burlado en otro de los poemas de Totoloché, “Poesía y prosa”, cuya crítica a los modelos literarios y a los cánones poéticos de su época es mordaz. El poeta criticado es pariente de la poetisa, la exigencia de relaciones de parentesco entre varones y mujeres como valor de la cultura literaria es desmantelado como una crítica, ya que el ser varón y poeta no representa una superioridad para la mujer poeta que además es unida consanguíneamente con la figura pública, el poeta varón. La mujer en este caso se atreve a poner en evidencia a un versificador con un proceder estilístico irrisorio y quizá caduco; cito un fragmento del poema:

#### Poesía y prosa

Un poeta, si no me engaño  
pariente y amigo mío,  
me regaló por mi daño  
unos versitos “al río”.

El tal río ha comparado  
a lengua cinta de plata  
y al limpio cristal cuajado  
en que el cielo se retrata.

Pinta, con modo gracioso,  
la mariposa sencilla  
y al blanco lirio oloroso  
que crece junto a la orilla.

Y después, la onda callada;  
y luego, la névea espuma;  
y sigue con la alborada  
y prosigue con la bruma.

Tanto en sus versos miré  
descrito con gracia y brío  
que al terminar, exclamé:  
¡Señor, yo no he visto al río!

Y esto diciendo, me fui  
y a un bongo entré, sin pensar,  
por mirar lo que leí,  
que un chasco me iba a llevar.

No hubo tal cinta de plata  
ni tal cristal; y presumo  
que el cielo mal se retrata  
en el agua de resumo.

La mariposa sencilla  
en vano esperé, tal vez  
no vino la pobrecilla  
por su mucha sencillez.

En cambio, con frenesí,  
desatentados y fieros,  
se lanzaron sobre mí  
los alados trompeteros.

El consiguiente martirio  
hasta con gusto parece  
que sufrí, por ver el lirio  
que junto a la orilla crece.  
Y a la primera mirada,  
vi en el agua suspendida

una cosa algo abofada  
que se calla por sabida.

Paréntesis: —para oler  
esto que callo del cuento,  
se necesita tener  
narices de Ayuntamiento (74-76).

En el poema anterior, Murillo cuestiona un procedimiento consagrado por una tradición literaria, la manera de describir y delinear poéticamente un río, que a su vez evidencia la presencia de un código y una fórmula para poetizar y se burla de éstas. Aparece la autorreflexión en la medida en que describe el proceder de un poeta, pero lo critica puesto que no corresponde con la realidad, y en ese sentido el título pareciera evocar que la prosa es el reflejo de la realidad; la poesía aquí es imaginaria, fantasiosa, lo ideal que se derrumba por inverosímil, puesto que la realidad es fea, tosca, apestosa. Aparece la denuncia y la crítica social al referir directamente al “Ayuntamiento” del río específico que sería el Papaloapan, aunque también aparece la crítica a la construcción poética tradicional, con lo que Murillo evidencia la superación de moldes preconcebidos y fijos, y su intención por abreviar de distintas tradiciones literarias, con lo que uno de los estereotipos sobre la poetisa es desmontado en sí mismo.

La propuesta estética romántica de un varón poeta es burlada en este poema de Murillo, que con una gran dosis de humorismo cancela este romanticismo, rompe con la visión inocente de su ser mujer y ser poetisa e impone una manera diferente de expresión, en la que logra ser mujer y poetisa pero nunca ingenua, y por lo tanto no inocente, ni débil ni siempre sufrida.

Josefa Murillo, bajo la personalidad literaria de “Totoloche”, emplea un humorismo crítico e ingenioso, que se evidencia de la inteligencia del sujeto enunciador poético femenino, para criticar modelos masculinos que caducan ante la mirada aguda y diferente de una mujer que utiliza el ejercicio poético para mucho más que cantar su dolor y su desgracia existencial.

El reclamo en voz de una mujer, el grito ante un amor mal expresado y peor realizado, son elementos de una *diferencia* que escapa a la condición de Josefa Murillo y que denotan la apropiación de la escuela intimista de Gustavo Adolfo Bécquer, Ramón de Campoamor y Rosalía de Castro para generar un estilo propio.

Lo anterior se muestra con el poema “La Ola”, que es breve y aparentemente sencillo, y en el que Josefa Murillo reclama y manifiesta su voz frente a la enunciación del discurso amoroso masculino, que para el discurso femenino, en este caso, queda reducido a un mal uso de la comparación como estrategia poética. De nuevo la autora hace visible una sensación silenciada en las mujeres, el enojo y el reclamo ante la incapacidad del enamorado:

La ola

Recuerda el tiempo que en la playa sola,  
al ver la ola  
que alumbraba el sol,  
tú me dijiste que la mar un día  
se acabaría  
antes que tu amor.

Hoy que te busco por la playa sola,  
No está la ola  
Que alumbraba el sol;  
Las olas mueren y tu amor no existe;  
¡qué mal supiste  
comparar tu amor! (17)

La brevedad poética es uno de los signos de la poesía de Josefa Murillo que no se repite con frecuencia entre otras mujeres escritoras cercanas a su contexto, ni en las propuestas de varones mexicanos contextuales. El elemento de la poesía breve parece ser un campo fértil y experimental en el que Josefa Murillo fusiona moldes y fórmulas de la escuela intimista con su propia experiencia creativa, lo que permite también la apropiación de su *diferencia* estilística. Claudio Guillén apunta: “es una ingenuidad neorromántica pensar



que todo estilo tiene que ser individual y solo individual” (226), el autor propone que estilo es un modelo colectivo de apropiar ciertas formas, fórmulas, temas, sensibilidades, en distintas dimensiones espacio-temporales, lo cual configura la voz y la propuesta estética de un autor determinado.

La poetisa tlacotalpeña se apropia entonces de ciertas fórmulas y temas, desde la *condición* discursiva de los candados del varón, y los configura a partir de una *diferencia* que la caracteriza como la expresión femenina liberada que asume su voz de sujeto discursivo, pero que también la diferencia en términos de individualización, es decir, en términos de darle su obra el sello distintivo de Josefa Murillo como autora de más de un tipo de poesía, lo que amplía la visión que sobre la tlacotalpeña se ha heredado.

Josefa Murillo llega a romper con el romanticismo y con sus estereotipos. Desde las formas, al emplear formas breves, que no son parte del repertorio de modelos poéticos de una tradición dominante en la época; desde los temas, al evidenciar su crítica irónica, su voz de sujeto enunciador que está en posibilidades de reír, de expresar comicidad, de manifestar reclamo, coraje, a la figura masculina de amor, a la que también ridiculiza y que, por lo tanto, pierde idealización; desde su biografía, al rebelarse por medio de la literatura contra el sistema patriarcal y criticar el esquema tradicional de la familia que le pedía recato, silencio y soledad ante su decisión de mantenerse soltera después de la muerte del pretendiente.

Respecto a la presencia irónica, Kirkpatrick menciona la cancelación de esta categoría desde el ser mujer: “Ni la acerba ironía ni el desesperado *mal de siècle* era admisible en un sujeto lírico femenino” (43). La ironía en Josefa Murillo se vuelve arma de la inteligencia, voz que poetiza sobre cuestiones poéticas, políticas, sociales y familiares, que sanciona y busca edificar por medio de la crítica a ciertos mecanismos limitantes del patriarcado, de las maneras de poetizar un río. Esta ironía va muy de la mano con una de las tradiciones más visibles que operan desde la influencia y desde la asimilación poética, esto es con la escuela de Campoamor y de Bécquer, quienes dotan de recursos humorísticos e irónicos la poe-

sía romántica en distintos momentos del XIX. Aunque Kirkpatrick ha puesto el dedo en la llaga: para esta tradición estos recursos están permitidos puesto que son sujetos masculinos. La mujer debe mostrar una inocencia sublime ante el ejercicio poético, una sensibilidad sin malicia, una poesía sin espinas, esto es, sólo decorativa.

Como acotación final, es necesario mencionar uno de los poemas de Murillo que respeta la autoridad masculina y que, por lo tanto, fue uno de los que circuló gracias a la antología de José María Vigil, *Poetisas mexicanas* (1893); el poema es “Vagando en el terruño” y en él describe el río Tlacotalpan, siguiendo todos los preceptos dictados por la tradición para poetizar sobre un río, y que se opone con el poema analizado aquí, “Poesía y prosa”; por lo tanto, muchos poemas de la autora se inscriben en la categoría de la *condición*, y son aquellos que más circularon en su contexto y a la vez han reforzado la imagen estereotípica que se construye de la poetisa.

De esta manera la autora llena el ideal o las expectativas patriarcales para luego desviarse en ejercicios poéticos, posibles gracias a la otra condición de Josefa Murillo, la geográfica, el localismo como medida que posibilita la *diferencia*, el distanciamiento sano que le da su lejanía geopolítica y cultural, además de su soltería, aquella vista como, sino negativo, que se resignifica para acentuar posibilidades creativas y de publicación y circulación locales. Lo que subyace, también, es que ninguna escritora pudo vivir bajo el paradigma pleno de la *diferencia*, es decir, que la tradición, la *condición* y la *igualdad* no son completamente dañinas, sino que sirven como modelos fijos que pueden en algunas ocasiones repetirse y en otras subvertirse. Lo dañino son las implicaciones de la crítica y los mecanismos históricos, y de otras órdenes, que fijan la permanencia de modelos, repitiendo el encubrimiento y limitando la apreciación de las poetisas mexicanas decimonónicas.

BIBLIOGRAFÍA

- Dehesa y Gómez Farías, María Teresa. *Obra poética de Josefa Murillo*. Prólogo de Leonardo Pasquel. México: Citlaltépetl, 1970. (Suma veracruzana, serie poesía).
- Granillo Vázquez, Lilia. “Regiones poéticas para las mexicanas en el siglo XIX: de las siemprevivas de Yucatán a las lirás del Norte”. *Memoria: XIX Coloquio de Literatura Mexicana e Hispanoamericana*, México: Universidad de Sonora, 2005, pp. 183-205.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Hernández Palacios, Esther. “Notas al viento: tres poetas veracruzanas del siglo XIX”. *Mujeres en Veracruz. Fragmentos de una historia, 1*. Fernanda Nuñez Becerra y Rosa María Spinoso Arcocha (coords.), 2ª ed., México: Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, 2012, pp. 288-304.
- Kirkpatrick, Susan. “La tradición femenina de la poesía romántica”. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) V. La literatura escrita por mujeres (Del s. XIX a la actualidad)*. Iris M. Zavala (Coord.). Barcelona: Anthropos, 1998 (Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico, 101), pp. 39-73.
- Murillo, Josefa. *Obra poética*. Edición y prólogo de Georgina Trigos. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1984.
- *Poesías. Poesías con el homenaje nacional organizado por Cayetano Rodríguez Beltrán*. Estudio preliminar de Leonardo Pasquel. México: Citlaltépetl, 1961. (Suma veracruzana, serie poesía).
- *64 poemas y una prosa*. Edición mimeografiada a cargo de Humberto Aguirre Tinoco por el museo “Salvador Ferrando”. Tlacotalpan, Veracruz, 1975.
- *La alondra. Poemas*. Introducción, notas y selección de Salvador Moreno. Valencia: Pre-Textos, 1986.
- Vigil, José María, *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX*. Estudio preliminar de Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez. Segunda edición (facsimilar). Antología y prólogo de la edición facsimilar: José María Vigil. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.



# El lenguaje místico en la poesía de Enriqueta Ochoa

Hazaret Carro Brunete

hazaret\_c\_b@hotmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

## I. DEL SILENCIO A LA PALABRA

En el presente artículo se pretende analizar el lenguaje que subyace en la poesía de Enriqueta Ochoa, partiendo de la hipótesis de que en su poesía hay clara muestra de un lenguaje místico, ya sea a partir de símbolos o, deliberadamente, de un diálogo establecido con lo divino. Así también, se dará clara muestra de algunas características que se manifiestan en su poesía, tomando en cuenta desde sus influencias hasta hacer énfasis en las claves de su estilo propio. De este modo, se hará un recorrido por las ideas de Heidegger, Hölderlin, Gambastita Vico y María Zambrano, para ir delineando el marco de qué es el lenguaje, así como la palabra poética y tener una idea de lo sagrado, importante para la poesía de Enriqueta Ochoa; y, así, más adelante, a partir de las ideas planteadas y de haber establecido un diálogo con los anteriores autores, encontrar los atisbos de luz mística en el lenguaje poético de Enriqueta Ochoa.

Así mismo, se dará una breve muestra del análisis aplicado al poema de Enriqueta Ochoa. Cabe mencionar que lo hasta ahora presentado, debido a la pertinencia del presente trabajo, es tan sólo un bosquejo que sigue aún en la pluma, es decir, los estudios sobre

Enriqueta Ochoa, por mi parte, siguen realizándose, no dejando las conclusiones de este trabajo como un cierre, sino como una pequeña contribución más a los avasalladores estudios realizados sobre la autora, que si bien mucho se ha estudiado sobre su misticismo, considero que aún quedan huecos en cuanto al estudio de su lenguaje y su palabra poética. Sea pues, entonces, este trabajo sólo un apoyo más para la asequible interpretación y valoración de su poesía.

Qué luz tan diáfana es esa la de la palabra que al nombrarse ella misma: “palabra”, genera un sonido en la nada, disipando el silencio; lo crea todo, pues la palabra es el nombrar lo humano y el principio de la vida en la tierra. Así, la voz da presencia al hombre en la tierra. La poeta mexicana Enriqueta Ochoa es consciente de su voz en el mundo, de la voz que dará sonoridad a sus ideas y a su ser más interior. Ella se sabe portadora de una palabra primordial: la palabra poética. De esta manera se ocupa de asuntos tanto humanos como divinos. Es por medio de sus palabras poéticas que hace visible lo invisible; ella logra, a través de la palabra, unir lo humano con lo divino, crea un puente de lo terrenal con lo celeste. Así nace de ella la poesía, que le ayuda como vehículo de expresión de una necesidad interior profundamente humana: comunicarse con el otro.

En su poesía se puede vislumbrar la palabra como búsqueda del mundo interior expuesto al mundo externo; la búsqueda de uno mismo que, según expresa Enriqueta, “sólo se da en el apartado silencio”, en la sola compañía con uno mismo. En cuanto al silencio, María Zambrano expone que:

Inmemorablemente se ha entendido pues que se impone, que el lugar propio, natural, de la palabra poética es el silencio. Y así, su aparición es una ascensión del silencio donde yace nunca enteramente inerte, el silencio de los íferos donde está aprisionada tal como un Ser que pide manifestarse al silencio de arriba, propio de su manifestación impar, donde aparece a menudo asfixiada a medias, el ansia de tomar posesión de la visibilidad, lo que lleva consigo el cuerpo (Zambrano 47).

Enriqueta Ochoa fue contemporánea nacional con Rosario Castellanos, Dolores Castro, Jaime Sabines y Rubén Bonifaz Nuño. Sus influencias más cercanas fueron Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Lubicz Milosz (en el aspecto del misticismo y hermetismo modernos), también hay una clara influencia de los místicos españoles, como lo es en las formas de sentir y unirse de una manera sensual a Dios en un binario de mujer (alma, espiritualidad) erótica. También es de notarse su conocimiento bíblico que, en ocasiones, es casi un sello personal, y un libro de cabecera: la Biblia de Lutero. En menor cantidad, hay ecos de Vallejo o de Sabines. Entre sus antecesoras se encuentran la michoacana Concha Urquiza, la hidalguense Margarita Michelena y la veracruzana María Enriqueta Camarillo. Poetas de quienes heredó un terreno aún no ganado para la poesía escrita por mujeres.

Sin embargo, Enriqueta Ochoa no pretendió poner rigurosa atención en la figura que representaría su poesía dentro de la poética nacional. Cabe mencionar que su libro *Bajo el oro pequeño de los trigos* le valió reconocimiento nacional, además de controversia por algunos poemas que se encuentran compilados en el mismo; entre ellos el de “Las vírgenes terrestres” que, de acuerdo a la época en la que fue escrito, resultó ser escandaloso para la sociedad, pues hablaba del ardiente deseo que no lograba sucumbir en su piel, ya que latía el deseo femenino propio de una mujer terrenal. Sin embargo, en esa época ese era un deseo casi prohibido para la mujer, a quien se medía su virtud por su pureza.

De esta manera, para Enriqueta Ochoa la poesía es el medio para hacer presente su voz, por medio de las letras, voz propia que, ella argumentaba, era la voz de Dios que le dictaba. Por ello es también considerada como una poeta mística, pues una de las temáticas más recurrentes dentro de su poesía es la búsqueda de Dios. Además, dentro de su obra, también busca la vuelta al origen.

A pesar de que sus poemas llegaron a ser censurados por la iglesia, lo que pretendía Enriqueta era un acercamiento espiritual a la palabra original y la develación del ser, de este modo, el origen de

la obra de arte nos conduce claramente al ser. La poesía se origina en el lenguaje, pero también ésta hace posible al lenguaje.

El lenguaje no es solamente una forma de comunicación, sino aquello que trae a los entes a la apertura en la que se muestra su verdad. En este sentido se puede decir claramente que el arte, en cuanto poner en operación la verdad, es una composición poética.

La poesía es el nombrar lo originario y, por lo mismo, podríamos decir que es el lugar propio de la alétheia<sup>1</sup>. De la poesía se derivará después el lenguaje cotidiano. Las palabras en nuestra vida cotidiana, usadas, si bien son repetitivas, no por ello deja de haber algo verdadero en ellas; hay un sentido originario que es posible rescatar y que es necesario cuidar, esa es la labor del poeta: purificar las palabras y devolverles su plena naturaleza.

Es gracias a la poesía que el lenguaje recobra su estado original. El poeta cuida al ser al cuidar la expresión del ser. Al hacerlo encuentra en la poesía un peligro mortal: él es mediador entre lo humano y lo divino, entre el poema y la Poesía, pues está expuesto directamente a los rayos de los Dioses; se aferra, dice Hölderlin, bajo las tormentas de Dios, para robarle sus rayos, para robarse al mismo Dios y, envuelto en cantos, entregarlo al pueblo como un regalo celeste. Por ello es que Enriqueta Ochoa se atrevía a declarar que su poesía era dictada por Dios mismo. La poesía es la inocente tarea que puede aniquilar a su creador; al igual que la luz vista de frente puede cegar.

De esta manera podemos observar que la disposición de la autora ante la realidad es idealista, ya que la transforma, destacando aquellos elementos y cualidades que pueden alterar la realidad para embellecerla o deformarla. De esta forma, la labor intelectual del poeta es descifrar signos, desentrañar símbolos, develar al ser humano por medio de las palabras, describir la naturaleza, los mitos, describir a la geografía, al cosmos, al cuerpo; todo esto lleva al poeta hacia el momento de convergencia de todos los puntos, donde aparición y desaparición son lo mismo, donde el ser humano se

---

<sup>1</sup> Postulado de Heidegger, presente en *Arte y poesía*.



une y se reconcilia con el universo y consigo mismo mediante la palabra, mediante el poema.

En la poesía existen y coexisten símbolos que por medio de artificios poéticos, como la metáfora, se manifiestan dentro de los poemas. A su vez, todo esto nos lleva a definir que en este texto la autora mantiene una actitud o punto de vista de manera subjetiva, pues interviene en la realidad que está describiendo.

El arte es en su origen sagrado. Para Héctor Murena el arte nace por necesidad de Dios. La poesía permitía al hombre realizarse mediante la acción de nombrar en la obra y, simultáneamente, cooperar con los fines trascendentales de la religión para acercarnos a “la otredad”. El mismo autor, en su ensayo *El arte como mediador entre este mundo y el otro*, nos dice: “la esencia del arte es nostalgia por el Otro Mundo” (Murena 34). Nos hallamos en la herida profunda de una melancolía fundamental cuyo poder lastimero provoca en el hombre la nostalgia por algo jamás encontrado o perdido, nostalgia por el instante primigenio. De esta herida brota la poesía. Para Murena la esencia del arte se encuentra en esta nostalgia.

Por medio de la metáfora, que es un “llevar más allá” lo sensible (metá, «más allá», phorein, «pasar, llevar»), se trae hacia el poema el Otro Mundo. Tomemos el ejemplo dado por Murena:

Las palabras “tierra”, “habitar”, “hombre”, poseen un significado estable, petrificado, de uso. Pero si Hölderlin dice. “Poéticamente habita el hombre sobre la tierra”, esas mismas palabras se liberan del pétreo significado útil, y se funden en una serpiente que salta tensa y sutil, para revelarnos el Otro Mundo que había en ellas. (Murena 35)

La poesía nace de la melancolía, pero se rescata mediante el poema que trae hacia nosotros lo luminoso y, lejos de arrancar al poeta de la melancolía, opera en forma positiva. “La otredad” es presentida en el poema, cuando se lee un verso se oye el ritmo cósmico, se funden los contrarios, el lenguaje recobra su peso original; con esto se logra la emergencia del ser.

Según Heidegger, en *Hölderlin y la esencia de la poesía*, lo que dicen los poetas es instauración, pues le dan fundamentación a la existencia humana en su razón de ser. Poetizar es darle el nombre original a los Dioses. La esencia de la poesía debe ser concebida por la esencia del lenguaje. Pero esto sólo es posible porque los Dioses mismos nos dieron el habla. Ellos también hablan, pero lo hacen por medio de signos. El poeta, asumiendo su responsabilidad, es capaz de interceptar e interpretar estos signos para comunicarlos a su pueblo. El poeta es, pues, un médium que está entre los Dioses y los hombres. La esencia de la poesía es la fusión de los signos divinos y la voz del pueblo, el poeta se convierte así en un profeta. La instauración del ser, entonces, está vinculada a estos signos.

Heidegger parece sujetarse a la idea de que la poesía y el arte son exclusivamente una proyección hacia lo divino, hacia lo infinito, quizá como una comprensión de la finitud del hombre. El filósofo alemán vislumbra al ser humano más cerca de lo divino que de lo animal y ve al poeta como la excelencia del ser humano. Citando a Hölderlin refiere: “Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra” (Heidegger 116). Lo que verdaderamente nos habla de la estadía del hombre en la tierra es su palabra, porque la verdadera realidad humana es poética y la poesía es nombrar lo luminoso. Poder “habitar poéticamente” implica un don: el don de la palabra. La poesía así entendida, no es un mero artilugio que adorna el lenguaje, es el nombrar que instauro el ser y la esencia de las cosas, no es un decir cualquiera.

El poema invoca lo sagrado como lo innombrable, en él dice lo indecible, entretejiéndolo en cada verso que el poeta transmite a su pueblo para convertirlo en un fundamento y origen común. El poema desaparece ante lo sagrado que nombra, es el silencio de Dios llevado a la palabra, pero como lo divino es lo indecible y sin palabra, el poema, por el silencio de Dios, toma como medio el lenguaje humano. La obra pasa de esta manera de Dios a los hombres.

Enriqueta Ochoa es considerada una poeta mística, pues se relaciona con el misticismo cristiano; logra unir poesía y filosofía

cuyas ideas culminan en el mito, y éste en lo sagrado. En este caso, la experiencia poética y la filosófica se funden. El poeta es quien clarifica las palabras, las libera de todo peso semántico que les impone la vida diaria, les devuelve su poder simbólico, analógico con el universo. La idea de conocimiento poético lleva consigo una determinada manera de concebir la verdad, la realidad y el lenguaje. La realidad que se presenta en la conciencia poética es aquella en la que reside lo enigmático, lo misterioso, lo sagrado. Octavio Paz (2003), en *Los hijos del limo*, dice:

La palabra poética es la mediación entre lo sagrado y los dioses y así es el verdadero fundamento de la comunidad. Poesía e historia, lenguaje y sociedad, la poesía como punto de intersección entre el poder divino y la libertad humana, el poeta como guardián de la palabra que nos preserva del caos original: todas esas oposiciones anticipan los temas centrales de la poesía moderna. (Paz 368)

María Zambrano, en *El hombre y lo divino*, analiza, como lo indica su título, la relación del hombre con lo divino. Desde el principio de la humanidad, cuando el hombre se veía perteneciente a un universo sagrado, hasta el momento en que él asume la conciencia de la historia, ha tenido lugar un largo proceso en el individuo. El ser humano fue ordenando la realidad, designándola, al mismo tiempo en que asumía el reto de la pregunta en los momentos trágicos, los momentos en que los Dioses ya no eran la respuesta adecuada. Zambrano describe este proceso como el paso de una actitud poética a la actitud filosófica. La poesía, según la autora, es respuesta; la filosofía sería, en cambio, la pregunta. La pregunta proviene del vacío, del caos; y cuando la respuesta anterior, si la había, ya no satisface, la respuesta entonces ordena el caos.

Tratar la realidad de manera poética, según Zambrano, es hacerlo en forma de delirio, y esto sucedió en un principio cuando el hombre se sentía mirado sin ver. La realidad se presenta completamente oculta en sí misma y el hombre, que tiene la capacidad de mirar a su alrededor, aunque no a sí mismo, supone que, como él,

aquello que le rodea también sabe mirar y le mira a él. La realidad entonces está llena de Dioses, es sagrada. La esperanza y el temor pertenecen a la esfera del delirio, consecuencia de la gracia de “lo otro” que mira sin ser visto.

Los Dioses míticos, en primer término, aparecen como la respuesta inicial; la aparición de éstos es una primera disposición ordenada de la realidad. Nombrar a los Dioses es la tarea de los poetas y la poesía, según Heidegger, significa salir del estado trágico donde estaba sumido el hombre con tendencia a la caída en el ente, porque al nombrarles se les puede invocar, ganar su gracia y apaciguar el miedo. Los Dioses son revelados por la poesía. Toda pregunta original es un acto trágico porque proviene de algo que se ignora, porque algo falta; la ignorancia es la falta de conocimiento del ser. Estos actos trágicos se repiten cíclicamente porque también es cíclica la destrucción de los universos míticos. La muerte de los Dioses restaura el universo sagrado del principio. Cada vez que un Dios muere sucede un momento de trágico, vacío para el hombre.

Durante el tiempo que se separa el advenimiento de los primeros Dioses y el asentamiento del Dios cristiano, había sucedido, a la par de la interiorización de lo divino, el descubrimiento de la individualidad. El nacimiento de la filosofía dio lugar al descubrimiento de la conciencia. Por ello, el Dios al que Nietzsche declaró muerto fue al Dios de la filosofía, aquel creado por la razón. Nietzsche decidió, según Zambrano, regresar al origen en busca de lo divino.

Mauricio Beuchot ha referido que la modernidad nos ha vaciado de sentido y como consecuencia hemos perdido la capacidad de enfrentar la desocultación del ente, hemos perdido la dimensión de lo sagrado. De ahí que nuestro tiempo se caracterice por la huida de los Dioses y la des-divinización del mundo. Entonces, ¿qué lugar ocupa el hombre moderno entre lo humano y lo divino cuando ya nada es divino?

Heidegger procura encontrar un lugar donde se pueda mediar lo sagrado y lo profano. ¿Cómo pensar en esto ahora que los Dioses han muerto, según Nietzsche, o han huido, según Heidegger? En los trabajos de Heidegger encontramos la necesidad de preparar la

morada a los dioses. Vivimos en tiempos de penuria, en tiempos de penumbra. El mundo en que vivimos “es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de Dios como una falta” (Heidegger 241). Vivimos pues, en la era del abismo, pero tenemos que ser capaces de vivirla como tal. Tenemos que sentir la carencia que esto implica, para sentir la falta de Dios.

El poeta, pues, tiene la encomienda de preparar el camino de los Dioses, aun en la noche más oscura. Él vela la morada de ellos esperando su iluminación. Sí, ¿para qué poetas en tiempos de penuria? El poeta, como mediador, no vive esta experiencia originaria de manera individual, él es una voz para los demás, permanece en estado de vigilia para estar alerta y puede, gracias a su palabra, alertar a los demás.

La esencia de la poesía pone en operación la *alétheia*, la desocultación del ente o develación del ser. La poesía se manifiesta, entonces, como instauración del ser, tomando esta idea propuesta por Heidegger en *Arte y poesía*. Antes de realizar un análisis, se pretende entender a la poesía como la aprehensión de la verdad y de la esencia de las cosas. En *El ser y el tiempo*, Heidegger trata la condición existencial de hombre, al cual denomina “Dasein”, que significa el “ser-ahí”, éste es siempre un estado de ánimo que, de cierta forma, determina el modo en que el hombre se relaciona con el mundo, lo que le delimita el tipo de lenguaje, el estilo y la manera de asir lo poético en el poema.

La poesía del “ver en torno” es uno de los modos existenciales del “ser-en-el-mundo”, en ella el mundo es “ante los ojos”. El “ver en torno” al mundo y la naturaleza, devela por primera vez el modo de dar cuenta de algo, precisamente el ser del mundo y la naturaleza. Los poetas del “ver-en-torno” se guían por la naturaleza, en ella encuentran la verdad y la esencia de las cosas.

En la poesía de Enriqueta Ochoa una de las maneras con la que logra develar el ser es través de la poesía del “ver-en-torno”; pues busca en la naturaleza la respuesta para regresar al origen, a la palabra primigenia que lo funde con “la otredad”. Mediante imágenes referentes a la naturaleza y a lo sagrado consigue acercarse a

un lenguaje y un pensamiento análogo: el poema se convierte en un doble del universo.

Desde la visión ontológica, de la poesía de Enriqueta Ochoa emerge claramente el ser del hombre, ella devuelve a las palabras su poder simbólico, que las hace análogas con el universo, y aquí reside la esencia de la poesía; lo consigue a través del ritmo y las imágenes en donde funde los contrarios, lo cual nos permite vislumbrar nuestra naturaleza original. Esta búsqueda del “centro vivo del origen, más allá del fin y del comienzo”, de un absoluto o de una imagen totalizadora en la que el hombre se sienta integrado en perfecta armonía con el mundo natural, es un rasgo esencial de la obra poética de Ochoa.

En su poesía, Ochoa toma elementos propios de la naturaleza y de lo sagrado pero los transforma creando símbolos de manera onírica, fundados también en la analogía; lo logra por medio de imágenes influenciadas por metáforas.

Puesto que la metáfora es siempre un recurso analógico, una asociación por semejanza, serán tanto más creativas e interesantes cuanto más alejados se encuentren los términos sobre los que se opera esa asociación. La metáfora, en este sentido, debe aspirar a la sorpresa máxima por lo insólito e inesperado de la analogía, lo que causa un impacto desorientador. La metáfora logra una reinención del mundo.

Para acercarse a la poesía, generalmente se pueden seguir varios caminos. En el presente artículo se pretende hacer un acercamiento hermenéutico, en conjunto con un análisis estilístico aplicado a un fragmento del poema “Las vírgenes terrestres” de Enriqueta Ochoa, con la finalidad de develar lo que la autora manifiesta mediante su lenguaje poético.

Debido a la pertinencia y brevedad del presente artículo, me delimitaré por ahora al primer fragmento del poema antes mencionado, con el fin de dar muestra del lenguaje místico simbólico en la poesía de Enriqueta Ochoa, quien desde joven mostró inclinación por la poesía mística, pues siempre se mantuvo en la constante

búsqueda de Dios, por lo que en su poesía podemos encontrar clara muestra de un lenguaje que la une con lo sagrado.

## II. ENRIQUETA OCHOA: UN RECLAMO ENTRE LO TERRENAL Y LO DIVINO

Ahora bien, se aplicará un breve análisis a un fragmento del poema “Vírgenes terrestres”. En el poema se pueden observar sensaciones físicas y sentimientos desde el yo poético, es aquí donde la poeta enuncia el dolor de una piel que se quema de sensaciones y vigos, pues menciona que su piel está llena de vigos, tales que le queman el cuerpo por dentro y por fuera, y esas sensaciones le provocan odiar su nombre, es decir, su posición femenina. Recordemos que el nombre es siempre atributo de enunciar una cierta condición humana, el nombrar es la cualidad humana para denominar a alguien, y el principio fundamental del nombrar en los individuos es el género. Más adelante la poeta refiere “la puerta en mí siempre llamada”, es decir que ella refiere una reflexión continua, un reclamo.

Duele la tierra henchida de vigos  
sollamando la frente,  
quemando las entrañas...  
Todo mi nombre dentro se me rompe de odio.  
Odio a la puerta en mí siempre llamada,  
odio al jardín de afanes desgajados  
entre el sol y la muerte.  
(vs. 1-7)

Ochoa, así mismo, enuncia cómo el tiempo pasa y el yo poético envejece. Es aquí donde el vocablo luz tiene diversos significados simbólicos, entre los que se cuentan: ciudad-centro, lugar de aparición o, también, partícula indestructible o conocimiento. En el poema de Enriqueta Ochoa la luz invoca una transformación por el paso del tiempo, lo cual permite en el poema mostrar una revelación.

Por encima de las colinas arde la luz.  
El tiempo se deshoja  
y yo envejezco aquí traspasada de urgencias  
frente a la puerta hermética  
(vs. 8-11)

Presencia y desdoblamiento del yo poético: cuando el yo poético enuncia 'soy' hace presencia en el poema y después se despliega en una figura de desdoblamiento cuando enuncia: "ya no me soporto en las grietas de la espera...", este desdoblamiento es una presencia que, ante la incertidumbre de la espera, desaparece de sí misma para observarse y plantearse que no se soporta más en aquella espera interminable y se enfrenta al silencio.

Soy la virgen terrestre espesa de amargura,  
desolada corriendo  
del reguero de impactos en mi pulso.  
Ya no me soporto en las grietas de la espera  
ni el sopor del silencio.  
(vs. 12-16)

Se puede observar, mediante los anteriores ejemplos, cómo Enriqueta Ochoa enuncia el cuerpo y el tiempo que pasa en un cuerpo femenino, lo cual es simbólico, pues el tiempo que pasa también hace referencia a la brevedad de la vida y cómo el hombre se mantiene en un estado de cierta inconformidad y nostalgia por el tiempo que pasa; unido a un sentimiento de reclamo que, por medio de sensaciones físicas y sentimientos, sentencia el dolor que le causa este pasar del tiempo en un cuerpo que vive en la espera.

Se enuncia el reclamo de la existencia ante el misterio de lo negado, cuya experiencia pretende indagar en su propia naturaleza femenina, que la sitúa entre lo terrenal y lo divino, ya que el yo poético se enuncia como "virgen terrestre". Es decir, mediante un oxímoron se sitúa en un plano medio en el cual enuncia su posición virginal sin dejar de tener sentimientos terrenales.

En la estructura en este primer fragmento, los versos van sobre un patrón irregular de 7, 11 y 13 sílabas. En cuanto al plano mor-



fosintáctico, se aprecia que, en el presente fragmento, el estilo es nominal, pues prevalecen los elementos constituyentes del sintagma nominal que genera que el ritmo sea más lento. Asimismo, se puede deducir que la poeta quiere hacer énfasis en una idea.

Como se puede observar, los medios de los que se vale la poeta coahuilense son la metáfora, la aliteración, el empleo de imágenes que nos remiten a la puesta del sol o a sensaciones, como el calor que llega a quemar la piel. Es por medio de estos artificios poéticos que la autora pretende develar los sentimientos y reflexiones de una mujer que siente el paso del tiempo en su cuerpo y en sus pensamientos. El lenguaje presenta contrastes y es sugerente; el fragmento se nutre de metáforas e imágenes que logran ser el medio ideal para transmitir al lector las emociones que la poeta quiere mostrar.

En el fragmento extraído se puede deducir que la poeta quiere hacer énfasis en una idea, la cual podría tratarse en esta estrofa, del tiempo, lo cual se puede aseverar mediante el análisis de forma y contenido, con la finalidad de observar la intención del autor y los artificios poéticos de los que se vale para conseguir que dicha intención se logre.

En este fragmento el asunto que se aborda es cómo el yo poético se compara con la naturaleza, para poder equiparar los estados naturales con sus sentimientos. El yo poético hace una analogía entre ella misma y el paisaje, para dar cuenta del tiempo que ha pasado y los reclamos de un cuerpo de “virgen terrestre” por el mismo paso del tiempo. Las siguientes palabras y frases: “el tiempo se deshoja”, “yo envejezco”, “corriendo”, “pulso”, “muerte”, “espera”, se pueden incluir en el mismo campo semántico: el tiempo. Por lo tanto, se determina que el tema principal de este fragmento en específico es el tiempo, como ya de mencionó anteriormente, y se puede aseverar mediante el uso de la siguiente metáfora: “El tiempo se deshoja” (v. 9). En esta metáfora la autora mexicana compara el tiempo con un árbol cuyas hojas caen, y es el caer de las hojas la imagen poética que nos devela cómo pasa el tiempo. En el *plano fónico* se puede observar cómo, mediante la aliteración del fonema

/s/, la autora hace énfasis en la caída de las hojas: “El tiempo se deshoja” (v. 9)

Como se puede apreciar, es la repetición del fonema /s/ en este verso, el símil del sonido de las hojas al caer: ‘ss’, así, Enriqueta Ochoa logra motivar al signo mediante la aliteración. Logrando así isomorfía entre forma y contenido.

La estrofa se enuncia en tono reflexivo y tiene una cadencia rítmica análoga al tema que aborda, ya que su tono da solemnidad al fragmento en conjunto. También contribuye a ese ritmo uniforme el uso de palabras graves en casi todo el fragmento, salvo en algunos casos y, en especial, en los que se acentúa el énfasis en la significación. Cabe destacar que este fragmento se construye con un juego de antítesis, de oposiciones conceptuales y metafóricas:

- vida/muerte - “entre el sol y la muerte” (v. 7), “luz” (v. 8), “envejezco” (v. 10)
- apertura/cerrado - “puerta hermética” (v. 11)
- celeste/terrenal - “virgen terrestre” (v. 12)

Y figuras de desdoblamiento: “ya no me soporto” (v. 15)

En cuanto al simbolismo en este fragmento, podemos resaltar el símbolo de la luz en el verso: “Por encima de las colinas arde la luz” (v. 8). Esta imagen poética nos remite a la puesta del sol, la cual podría aludir al paso del tiempo como un ciclo que se ha cumplido: el día va terminando con la puesta del sol y, así mismo, el sol es una figura análoga a la luz que es también iluminación y simbólicamente nos remite al conocimiento.

De acuerdo al análisis realizado, se puede concluir que el primer fragmento del poema. “Las vírgenes terrestres”. aborda el tema del tiempo. El yo poético enuncia el paso del tiempo que le duele bajo las entrañas, reprimiendo sus deseos que por su posición virginal, lejos de ser un atributo, por la forma en la que lo enuncia en el fragmento, denota que no deja de ser carnal, terrenal, al enunciar: “Soy la virgen terrestre espesa de amargura” (v. 12). “Ya no me soporto en las grietas de la espera” (v. 15) o el verso: “ni el sopor del silencio” (v. 16).

Ahora se pretende aplicar un enfoque hermenéutico que plantea Mauricio Beuchot en *Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica*, donde, para comprender lo que la poeta quiere develar en su poema, es necesario que, de acuerdo a Beuchot:

El lector o intérprete tiene que descifrar con un código el contenido significativo que le dio el autor o escritor, sin perder la coincidencia de que él le da también algún significado o matiz subjetivo. (Beuchot 2)

¿Qué es lo que la poeta quiere revelar mediante este lenguaje místico simbólico? Obedeciendo a mi juicio interpretativo, la finalidad de la poeta es desentrañar los sentimientos de una mujer sensible que siente el paso del tiempo en su cuerpo y la reflexión a que la conducen esos pensamientos. Se enuncia en el poema, a su vez, el reclamo de un cuerpo virginal que, situándolo en el contexto de la época, no era fácil enunciar en un poema literalmente. Por ello se vale de ciertos artificios poéticos, como la metáfora, para manifestar dicho reclamo.

El análisis estilístico y el enfoque hermenéutico permiten develar los mecanismos bajo los cuales el poema funciona. Así mismo, me permite interpretar lo que la poeta quiere manifestar en su poema. De esta manera se logró observar cómo forma y contenido se unen en esta breve muestra de la poesía de Enriqueta Ochoa, quien siempre se mantuvo ligada al lenguaje sagrado, al lenguaje de la naturaleza; esa voz que se manifiesta por medio de sus versos, creando símbolos que son arquetipos universales. Cabe destacar que en la poesía de Enriqueta Ochoa el hombre puede encontrar un puente que nos una con lo divino. De esta manera, en Enriqueta Ochoa se manifiesta un lenguaje místico, sagrado, que emprende hasta hoy día que ya no está presente su voz. Desde lo más hondo y puro de su ser, emerge de sus letras con una fuerza avasalladora, una plenitud femenina que pocas autoras logran manifestar en sus poemas y siempre el reclamo de un ser que está en búsqueda de Dios.

BIBLIOGRAFÍA

- Beuchot, Mauricio. “Perfiles esenciales de la hermenéutica: hermenéutica analógica”. En *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: UNAM, 2007.
- *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder, 1997.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. (7ª edición) Barcelona: Herder, 2007.
- Heidegger, Martín. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México: FCE, 1998.
- *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México: FCE, 2010.
- Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Manzano, Ma. de los Ángeles. *El sentido místico-erótico en la poesía de Enriqueta Ochoa*. México: Ediciones y gráficos eón, 2011.
- Murena, Héctor. *La metáfora y lo sagrado*. México: Alfa, 1984.
- Ochoa, Enriqueta. “Las vírgenes terrestres”. En *Bajo el oro pequeño de los trigos*. México: Universidad Autónoma de Chapingo, 1984.
- Paz, Octavio. “El arco y la lira”. En *La casa de la presencia*. Obras completas. Vol.1. México: FCE, 2003.
- Toledo, Víctor. *Poética de la sincronicidad. La lengua de Adán y Eva*. México: BUAP, 2006.

# Teresa Wilms Montt y la ambivalencia del ser en el mundo

Araceli Toledo Olivar

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

*Yo reino con el insólito poder de la ausencia.  
Mis doscientos setenta palacios entramados  
por galerías opacas sólo conocen  
el paso de mis huellas alternas.*

Victor Segalen

Gaston Bachelard (1884-1962), teórico francés considerado esencial para el análisis contemporáneo de poesía o poética, nos ofrece, a través de sus estudios, una disección sobre la relación que guarda la imaginación poética con lo que conocemos como mundo exterior.

Así, en *La poética de la ensoñación*, Bachelard explica que cuando un “soñador de ensoñaciones” consigue alejar de su vida aquellas situaciones que representan una constante inquietud, y que cuando, así mismo, existe una liberación de preocupaciones ajenas, el soñador se convierte en “el autor de su soledad”. La soledad que no repara en las horas transcurridas hace que el universo se torne maravilloso; y es entonces cuando el ser se abre al mundo y el mundo también se abre a él.

La posibilidad de soñar lo que se vive en el mundo hace que se pueda ver mejor dentro de éste, porque además, en palabras de Bachelard:

En una ensoñación de soledad que acrecienta la soledad del soñador, dos profundidades se conjugan, repercuten en ecos que van de la profundidad del ser del mundo a una profundidad de ser del

soñador. El tiempo está suspendido. No tiene ayer ni mañana. El tiempo está sumergido en la doble profundidad del soñador y del mundo. (260)

El soñador navega en dos aguas que desembocan en la quietud del tiempo. En el gesto deambulatorio que se establece a partir de las incursiones en ambos mundos, el soñador hace del tiempo su cómplice. No hay registro del presente y del pasado: las imágenes se entremezclan con el dulce vaivén del sueño.

En la plenitud que otorga el sueño no hay cabida para la razón; se da por lo tanto la bienvenida al poeta para que “embriague” la palabra a través de la metáfora. Aunque, según lo observa Bachelard, la metáfora en definitiva se sostiene con la imagen. Este tipo de embriaguez es percibido en la escritura de la chilena Teresa Wilms Montt (1893-1921), poeta que, a través de la escritura, eleva puentes hacia otros mundos que a ratos se aprecian inmersos en una súbita melancolía de destellos en ocre; y, en otros, nos aproxima al encuentro de imágenes alusivas a la ominosa agonía que antecede a la muerte.

Particularmente en *Inquietudes sentimentales* (1917), ya desde las palabras introductorias, Teresa ofrece la anunciación que justifica la entrega de su alma, sin reservas, a través de la poesía: “Escribo como pudiera reír o llorar, y estas líneas encierran todo lo espontáneo y sincero de mi alma” (5).

Si bien el texto completo es motivo de un análisis profundo, en este ensayo nos centraremos de manera específica en el poema VI, con el objetivo de examinar con detenimiento las marcas que ligan el contenido del poema con la poética de la imaginación de Gaston Bachelard.

La voz, que se desprende de las líneas del poema en cuestión, habla con profundo tono de reclamo a un espejo que refleja lo que para el mundo externo es un ser con rostro joven; sin reparar en el sufrimiento interno de un cuerpo que, estremecido por el cansancio, expresa su deseo de “dormir soñando”. Veamos: “Tú ves cómo desfilan por mis ojos mis vejez y cansancios; ves como mi alma

atormentada sólo aspira a dormir soñando” (Wilms 19). A través de las líneas anteriores se percibe la desesperación de un ser que reconoce en sí mismo su alma carente de felicidad y que únicamente encuentra consuelo en dormir; sin embargo, el acto fisiológico no importa como tal, sino que son las imágenes y sensaciones propias del momento las que en verdad aportan sentido al hecho de soportar el sufrimiento que gobierna la vigilia. En ese sentido, el tipo de sueño que se observa es una forma de evasión que no busca conciliar el “ser del mundo” con el “ser del soñador”, porque, de acuerdo con Bachelard, “Si el soñador de ensoñaciones se deja apresar por la somnolencia, su ensoñación se deshilacha, perdiéndose en las arenas del sueño, como los arroyos del desierto [...] De la ensoñación al sueño, el soñador ha atravesado una frontera” (227).

En el poema, el espacio que, en efecto, hubiera dado cabida a un verdadero refugio de la razón, ha sido traspasado, por lo que la relación entre el mundo exterior e interior se vislumbra conflictiva y desoladora, incluso cuando se habla del contacto con otros seres: “Y que una palabra de afecto me hacía esclava de otra alma, y sabes, también, que todo lo que soñé tuvo una realidad desgarradora” (Wilms 19). Entonces, la voz del poema continúa su plática con el espejo, ya desde líneas anteriores, en un tono de confesión y, refiriéndose a la realidad, lamenta que ésta sea, desde su inicio, una serie de circunstancias por sortear, que solamente han provocado la desintegración paulatina de su ser.

La vida, en general, se concibe como “una larga agonía, con el raro cortejo de risas carnalescas” (Wilms 20), con lo cual se entiende que los momentos que se suponen felices por la presencia de “risas”, no son más que una farsa o arrebató del momento: desinhibición sin freno, dada la exuberancia que caracteriza un carnaval.

El escenario que se plantea en líneas anteriores es desolador, y la conclusión sigue el mismo tono: “Acuérdate que el repiqueteo de campanillas, no sólo anuncia fiestas; tras de él suele venir también el carro de los leprosos” (Wilms 20). Por lo tanto, estamos, según lo dicho por la voz del poema, ante una entidad joven que, hablando a su espejo (primero con un tono de reclamo y después

de confesión), abre su mundo interno para expresar el sufrimiento que está carcomiendo su vida.

El espejo es en apariencia un objeto inanimado; no así, se le confiere en un primer momento un carácter burlón y mentiroso, porque, contradictoriamente, cuando refleja al ser que se para frente a él, sólo se limita a reflejar un rostro y un cuerpo joven, sin considerar lo que acontece por dentro. El espejo, así mismo, ha sido el testigo de la inmensidad que habita en el ser que le confía el reflejo de su aspecto exterior y, según lo explica Bachelard en *La poética del espacio*, “La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad [...] es a menudo esta *inmensidad interior* la que da su verdadero significado a ciertas expresiones respecto al mundo que se ofrece a nuestra vista” (236-237). De acuerdo con la cita anterior, observamos que el espejo es el recordatorio infalible de un mundo externo lleno de dolor y que se corresponde con la *inmensidad interior* de la voz del poema.

El dolor es palpable para los ojos, los sentidos y las emociones, proviene, según lo descrito por Gaston Bachelard, del significado que se atribuye a las imágenes desde dentro y en cómo se expresa tal significado en el mundo exterior. En ese sentido, el espejo es también una puerta que comunica las vivencias de una realidad amenazadora y de un alma que busca en el sueño un espacio de seguridad. Sin embargo, es imprescindible presenciar la transfiguración del espejo que deja de ser un objeto de simple factura y que adquiere una esencia más íntima, porque para Bachelard: “El espíritu ve y revé objetos. El alma encuentra en un objeto el nido de su inmensidad” (243). El espejo es, por lo tanto, acompañante y, al mismo tiempo, conocedor de secretos. Él sabe de la inmensidad y conoce “qué claras purezas arrullaron mi juventud” (Wilms 19). Así lo declara la voz del poema.

Ahora bien, más adelante observamos que en un inicio no todo fue pesadumbre: “sabes el entusiasmo de pájaro que tuve por todo lo bello” (Wilms 19). La idea de lo bello, en estas líneas, está sin duda relacionado con el vuelo de los pájaros, porque la sensación



de libertad se vive a través de las alas ensanchadas en el viento. Además, en la reflexión que Bachelard da en *El aire y los sueños*: “el movimiento del vuelo da, en seguida, en una abstracción fulminante, una imagen dinámica perfecta, acabada, total” (85). La razón, continúa el filósofo, que justifica dicha perfección subyace en la idea de que la imagen es en cuanto a dinamismo, bella. Los colores son motivo de regocijo cuando se observa el vuelo de un pájaro, así la plenitud de su imaginación zigzagueante en comparsa con el viento.

La voz del poema asocia la palabra pájaro con el entusiasmo que su vida pasada tuvo hacia todo lo hermoso, pero que al parecer se ha esfumado sin remedio. Sugiere que la existencia de un par de alas aporta vida a través de sus colores y de la ligereza de sus plumas. Tal vez porque en pleno vuelo la tierra se percibe lejana e irreal y porque se establece otra manera de ser en la vida: la del espíritu. El espíritu, pensaríamos, es más cercano al ensueño que a la tierra.

Retomando nuestro poema, vemos que la etapa de mayor felicidad que es descrita, en tono de confidencia por la voz del poema, guarda una secuencia reveladora:

Sabes qué claras purezas arrullaron mi juventud; sabes el entusiasmo de pájaro que tuve por todo lo bello; sabes mi trágica devoción a las leyendas de los príncipes encantados... Sabes que una música melodiosa y un canto suave me hacían sollozar, y que una palabra de afecto me hacía esclava de otra alma, y sabes que todo lo que soñé tuvo una realidad desgarradora. (Wilms 19)

La juventud se asimila como la época más diáfana, más pura y posiblemente la más añorada por la memoria. Mediante la palabra “arrullaron” se destaca la sensación de bienestar, y hablamos aquí de un estado de elevación alejado de lo terrenal y que apunta hacia el espíritu. Recordemos que destaca el adjetivo “claras”, sinónimo de blancas, que a su vez simboliza pureza. La elevación del espíritu es, además, representada por: “el entusiasmo de pájaro”,

siendo que este animal aéreo está desentendido de las prácticas terrenales. Entonces un cambio de emoción se manifiesta a continuación: “sabes mi trágica devoción a las leyendas de príncipes encantados...” (Wilms 19). La palabra trágica es inequívocamente una marca sobre el giro en la asimilación de las experiencias del mundo exterior y de su incorporación al cosmos interior del ser, que equívocamente ha maquillado “una larga agonía, con el raro cortejo de risas carnalescas” (Wilms 20). La agonía se maneja desde dentro del ser y las risas corresponden al espacio externo. En *La poética del espacio*, Bachelard nos habla de una dialéctica de dentro y fuera que “constituye una dialéctica de descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos. Tiene la claridad afiliada de la dialéctica del sí y del no que lo decide todo” (268).

Por lo tanto, la agonía pertenece, interpretando las palabras de Bachelard, al sí, porque se vive en este mundo en un estado de aceptación del dolor. No sucede lo mismo con las risas, que desde la negación producen un estado de conflicto indisoluble. La felicidad es una careta propia del carnaval en sí mismo y en los otros seres.

Resulta interesante que al final del poema se aprecia una dialéctica que va de la vida a la muerte, donde la voz le dice al espejo: “Acuérdate que el repiqueteo de campanillas, no sólo anuncia fiestas; tras de él suele venir también el carro de los leprosos” (Wilms 20). Las fiestas que representan la celebración de la vida pueden ser convocadas por el sonido de una campana; el mismo que anuncia el carro que conduce a los condenados a sufrir en vida, es decir, a aquellos que por un padecimiento físico van dejando tras de sí partes de su cuerpo putrefacto. Al respecto, en *La poética del espacio*, Bachelard afirma que:

Nosotros estamos en el infierno y una parte de nosotros está siempre en el infierno (...) Esta alma, esta sombra, ese ruido de una sombra que, según nos dice el poeta, quiere su unidad, la oímos desde fuera sin tener la seguridad de que esté dentro. Este “horri-

ble dentro-fuera” de las palabras no formuladas, de las intenciones de ser inconclusas, el ser, en el interior de sí mismo, dirige lentamente su nada. (274)

El dolor del cuerpo se corresponde con el del alma. Siempre existe un lado de oscuridad que, aunque dentro, se lee desde fuera. El origen de su existencia y su paradero puede ser a veces confuso, pero ello no niega su presencia. Tal condición provoca en el ser una sensación de perseguida inmanencia que sólo lo conduce a “su nada” y, por ende, a la aniquilación de sus mundos.

Para concluir podemos decir que en el poema denominado VI, del libro *Inquietudes sentimentales* de Teresa Wilms Montt, el análisis de las relaciones que se presentan entre el mundo “real” y el de la imaginación poética, nos ofrecen un mundo que se mueve constantemente entre la dialécticas del dolor y la felicidad; del sueño y la vigilia; de la vida y de la muerte. Mediante estos recursos la voz poética nos comparte la visión de su universo. En *El derecho de soñar* Bachelard dice que, aunque breve, un poema debe dar: “la visión del universo y revelar el secreto de un alma, del ser y de los objetos al mismo tiempo” (222). El pensador francés continúa la misma idea diciendo que un poema es considerado verdadero si se encuentran los elementos que nos hablan de un tiempo detenido, denominado vertical, que se diferencia del tiempo común por la manera en que ambos transcurren.

En este poema la escritora suspende las imágenes de apreciación del mundo mediante un tejido casi imperceptible, que se tensa continuamente, para después relajarse, pero que al final deja ver una tendencia hacia el fatalismo, anunciando de esta manera el triunfo de la muerte, a pesar de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1960.

— *La poética del espacio*. México: FCE, 1965.

— *El aire y los sueños*. México: FCE, 1958.

— *El derecho de soñar*. México: FCE, 2012.

Wilms Montt, Teresa. *Inquietudes sentimentales*. Buenos Aires: Mercatali, 1917.

# Rescate y patrimonio de la sonetista Griselda Álvarez

José Manuel González Freire

jmgfreire@ucol.mx

Universidad de Colima

## LA SONETISTA<sup>1</sup>

Con esta pequeña biografía quiero acercar al lector la persona de Doña M. Griselda Álvarez Ponce de León,<sup>2</sup> en tres facetas de su vida: como mujer, como poetisa<sup>3</sup> y como política. De ella se han escrito innumerables documentos, tanto en prensa como en libros. Fue una mujer que vivió en sus primeros años de la infancia en una familia acomodada, hasta que se quedó huérfana. La escritora, maestra y política, Griselda Álvarez Ponce de León,<sup>4</sup> nació en un parto difícil, el 5 de abril de 1913, en Guadalajara (Jalisco)<sup>5</sup>, a las cuatro horas y quince minutos de la mañana. Su acta de Bau-

---

<sup>1</sup> Se consultó en Archivo Personal del Dr. Miguel Delgado Álvarez, hijo de Doña Griselda, quien conserva sus fondos en la Hacienda la Esperanza, Tonila, Jalisco.

<sup>2</sup> Nace el 5 de abril de 1913 en Guadalajara, Jalisco, y muere el 29 de marzo de 2009, en México, DF.

<sup>3</sup> Nombre que ella no quiso utilizar por ser despectivo, mejor utilizar “poeta” o “la poeta”.

<sup>4</sup> Primera gobernadora de Colima (1979-1985) y la primera en la historia de México.

<sup>5</sup> Nació en la casa de la calle Pedro Moreno, número 690, de Guadalajara, Jalisco.

tismo<sup>6</sup> data del 13 de abril de 1913, recibió el Santo Sacramento en la Parroquia de San José de Guadalajara, por el padre Manuel Diéguez; sus padrinos fueron Guillermo Ponce de León y Dolores Ponce de León, así como sus abuelos paternos: Miguel Álvarez y Isabel García; y sus abuelos maternos: Guillermo A. Ponce de León y Dolores Delgado. Se confirmó en Colima a las diez de la mañana del 14 de diciembre de 1913, por el ilustrísimo señor Obispo, don José Amador Velasco, en la ciudad de Colima, apadrinada por la señorita Isabel<sup>7</sup> Álvarez.

Su infancia y adolescencia las pasó en la Hacienda de San Juan de Chiapa, ubicada en el municipio de Cuauhtémoc (estado de Colima), muy cerca del Volcán de Colima. Creció en cuna de hacendados ricos: montó a caballo, aprendió a disparar, corría por los corredores y jardines de toda la hacienda. Salió a los cuatro años para vivir una temporada en los Ángeles de California, con su abuelo paterno, el licenciado Guillermo Ponce de León. A los siete años nació su hermana Imelda. Al final de la separación del matrimonio, deciden enviar a las niñas a un internado de monjas de Guadalajara. Cursó la instrucción primaria en la escuela particular de la señorita María del Carmen Sousa, de 1926 a 1930.<sup>8</sup> Luego cursó la secundaria en el mismo colegio, de 1933 a 1935. En colegios de monjas de Guadalajara empezó a escribir sus primeros sonetos de corte místico y religioso. En su libreta de notas dice que le pidió a su padre ordenarse para monja, a lo cual éste se negó. Fue estudiosa y siempre estuvo preocupada por el rendimiento escolar de los jóvenes.

Siendo muy joven se quedó huérfana de madre, cuando ésta murió muy joven<sup>9</sup>, de aquí escribe su primera obra, *Sombra niña*, que relata el sufrimiento que pasó su madre, su hermana pequeña

---

<sup>6</sup> Museo de Griselda Álvarez en el Parque Regional de Colima, estado de Colima, México.

<sup>7</sup> Su nombre aparece como Ysabel, con “Y”.

<sup>8</sup> Hasta 4° año.

<sup>9</sup> A los 38 años.

y ella en esos días de angustia. Entonces viaja a México con su tío Manuel Álvarez<sup>10</sup>, el cual era Jefe de la Oficina Federal de Hacienda, para proseguir sus estudios. Entra a la Escuela Nacional de Maestros y recibe su título de Maestra Normalista el 30 de agosto de 1938 (título 276, del libro XXIX de Maestros de Educación Primaria). Ejerció el magisterio durante dos años en el colegio Alejandro Manzoni. Más tarde se prepara en la Escuela Normal de Especialización, donde estudió para Maestra Normalista de Primaria; y años después ingresa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Estando en México entra a trabajar, en 1938, en la Casa de Cuna de Coyoacán<sup>11</sup>, ahí conoce a su futuro marido, el doctor Antonio Delgado Espinoza, con quien se casa el 15 de marzo de 1940. Luego comienza a trabajar en el Hospital General de México, pasa su vida trabajando en diferentes puestos, hasta conseguir una dirección. El 19 de marzo de 1942 nace su único hijo, Miguel Héctor Delgado Álvarez. A partir de entonces se dedicó plenamente a su hogar. Pero en 1949 decide ingresar en la Escuela Normal de Especialización y, después de dos años, obtiene el Grado de Maestra Especialista en Débiles Mentales y Menores Infractores.

Como poetisa ingresa muy joven en el mundo académico de los escritores, y es aceptada de muy buen agrado. Sabemos que cambiaba los años de su nacimiento. Incluso, en parte de su obra inédita consultada, omite o borra, a propósito, el año en que escribió esa lírica. A finales de los años cuarenta se afilia al Partido Revolucionario Institucional (PRI), y es que en su sangre corría un amor por el servicio a los demás a través de la política. Su vida era un trajín de ir y venir. Ya de mayor tuvo hepatitis y estuvo en reposo mucho tiempo mientras era Directora de Trabajo Social de la Secretaría de Salubridad y Asistencia; al mismo tiempo estudiaba en la UNAM, ingresando en 1961.

---

<sup>10</sup> Hermano de su padre, fue Cónsul de México en Argentina.

<sup>11</sup> Era un orfanato de la Ciudad de México.

Obtuvo el título de Licenciado<sup>12</sup> en Letras (Literatura), con la tesis “La inmortalidad en las obras de Jorge Luis Borges”, graduándose con mención honorífica (con cédula profesional número 414129, registro a fojas 356, del libro CCLXII, en la Dirección General de Profesiones)<sup>13</sup>. Trabajó, en un corto periodo de tiempo, como secretaria particular de la esposa del expresidente de la República, Adolfo Ruiz Cortines<sup>14</sup>. En 1958, el presidente Adolfo López Mateos nombró a Griselda Álvarez Subdirectora General de Acción Social Educativa de la SEP, este fue el inicio de doña Griselda en la Administración Pública de México. Fue profesora normalista de especialidad en Etiología de la Delincuencia, Educación Fisiológica y Trastornos del Lenguaje, desde 1951 hasta 1965.

De 1965 a 1970 ocupó el puesto de Jefa de Servicios Sociales del Instituto Mexicano del Seguro Social. También estudió Estadística, Biblioteconomía e Idiomas, según algunas fuentes. Hizo estudios especializados, se formó y vivió sola, lo que le produjo una enorme posibilidad de desarrollo personal; le gustaba porque podía tener suficiente espacio mental para gobernar, sin dejar de leer y escribir. Pertenecía a la “Tertulia del Convento”, organización dedicada a la literatura en Jalisco. Como docente, impartió cátedra en la Escuela Normal de Especializaciones de la Secretaría de Educación Pública, en las materias: Etiología de la delincuencia, Educación fisiológica y Trastornos del lenguaje. Perteneció a la Asociación de Escritores de México, AC. Lista de miembros fundadores de la AEMAC en México, de 1965 a 1966, con el número 261.

La licenciada Álvarez, ya siendo una persona de vida pública en la política, fue senadora por Colima en 1976, y el 1 de noviembre de 1979 ocupó la gubernatura del estado de Colima<sup>15</sup>, convirtiéndose en la primera mujer gobernadora en la historia de México.

---

<sup>12</sup> En esa época aún no había el término femenino de “licenciada”.

<sup>13</sup> Según registro de Cédulas de la SEP, está registrada en Universidad Nacional Autónoma de México del Distrito Federal, en 1976. Número del Libro 262.

<sup>14</sup> Presidente de México de 1952-1958.

<sup>15</sup> Entonces ya tenía 66 años de vida.



Los votos de los estudiantes de la Universidad de Colima fueron claves para ganar las elecciones. Ella decía: “Si me golpean, luego existo”. Su credo como gobernadora fue “educar para progresar”. Tuvo el apoyo de la sociedad colimense y del consenso de los otros partidos.

Al terminar su carrera política como gobernadora, en 1985, fue consejera de la Sociedad de Amigos del Museo Nacional de Historia. En el año de 1987, fue directora del Museo Nacional de Arte e integrante de la Comisión Nacional de los Estados Unidos Mexicanos para la Unesco. Entre 1987 y 1988 fue presidenta de jurados literarios y lingüística de los Premios Nacionales de Ciencias y Artes; y se convirtió en presidenta vitalicia de la Federación Mexicana de Universitarias. Doña Griselda Álvarez ha sido galardonada con varios premios por su trayectoria literaria, política y como mujer.

Su producción literaria es muy extensa, cubre narrativa, ensayo y poesía: *Cementerio de pájaros* (1956), *Dos cantos* (1959), *Desierta compañía* (1961); elaboró el prólogo para la edición número 22 de *Picardía mexicana* (1962); *Letanía erótica para la paz* (1963), *La sombra niña* (1966)<sup>16</sup>, *Anatomía superficial* (1967), *Estación sin nombre* (1972), *Tiempo presente* (1970); formó parte de *Diez mujeres en la poesía mexicana del siglo XX* (1974), *Algunas mujeres en la Historia de México* (1975), *Antología* (1979), *Apuntes para los Amigos de Letras* (1980), *Cuesta arriba. Memorias de la Primera Gobernadora* (1992), *Canto a las barbas* (1994), *Sonetos terminales* (1997), *Erótica* (1999), *Glosa de la Constitución en sonetos* (2000), *Por las cocinas del Sur* (2000) y *México: turismo y cultura. Una aproximación al patrimonio turístico cultural* (2000). Y, por último, la obra *Imágenes en el tiempo (Antología poética con semblanza y entrevista a la autora)* (2007).

Su obra literaria es también autobiográfica, de profundo contenido humano y siempre defendiendo a la mujer mexicana. Su

<sup>16</sup> Dice Griselda Álvarez que “en esta obra no hay mentiras, es el recorrido de algunos hechos que me marcaron para siempre, porque los recuerdos de la niñez, forman una sombra de nuestra imagen que nos acompaña en los pasos de las siguientes etapas de nuestra existencia”.

dominio de la metáfora era impecable y perfecto. Cómo se describía Griselda Álvarez: “Soy un ser sensible, acosado por el afecto de mis amigos a quienes correspondo con amista-pasión. Vivo por ellos. Alguien los llamó los geno-parientes. Y eso soy, una mujer que se aferra en los últimos años de su vida con una intensidad a la maravillosa existencia que nos envuelve” (agosto de 1999). Su obra poética raya la metáfora con gran dominio, toca los límites de la sátira con mucho erotismo, ejemplo es *Anatomía Superficial*. En gran parte de su obra habla del erotismo, de la descripción del hombre, la soledad, la nostalgia, la belleza, dominando, como ya he dicho, la ironía. Se sabe que su inspiración la toma del jerezano, don Ramón López Velarde, él fue una revelación poética de su admiración. Según Doña Griselda Álvarez, la vida es una herida que no deja de sangrar. Hay que destacar a Griselda como una mujer luchadora, fuerte, con ímpetu y que nunca se rindió. Un siete de marzo de 2009 dejó su último aliento y con ello se fue nuestra querida sonetista.

#### RESCATE DE SU OBRA LITERARIA

¿Qué podemos encontrar en tan prolíferos escritos poéticos de Doña Griselda? Primero debemos hacer una parada y describir los resultados de esta investigación *grosso modo*.

##### 1. Poesía

- a. Poemas inéditos manuscritos, de los cuales se tienen 410 documentos (la mayoría sonetos y algunos en verso libre).
- b. Poemas publicados en antologías, estamos hablando de 306 sonetos.

##### 2. Prosa y ensayo

- a. Artículos en prosa manuscritos e inéditos: son 120 documentos.
- b. Artículos en prosa publicados: 48 documentos.
- c. Discursos y conferencias: alrededor de 150 textos.

### 3. Epístolas

Se encuentra una cantidad considerable de correspondencias, desde presidentes, senadores, escritores, amigos y familia de Griselda Álvarez: hablamos de más de 1601 cartas de diversidad y temática diferente.

### 4. Prensa periódica

Durante toda su vida colaboró en más de cien publicaciones periódicas, entre revistas literarias y periódicos de México, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá, Francia, España, etcétera, entre ellas destaco: *Arriba. Revista Nacional; Asamblea, Caminado por Sedesol; Atisbos; Comunidad, Memoranda; Boletín de la Federación Mexicana de Universitarias A.C.; Boletín Informativo. Seminario de Cultura Mexicana; Boletín Mensual de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística; Búho; Diario de Colima; Diario de los Debates de la Cámara de Senadores del Congreso de los Estados Unidos Mexicanos; El Ciudadano; El Comentario; El Correo Ilustrado; El Informador, Diario Independiente. Artes; Excelsior; Revista Comunidad Inea; Revista de Cosas de Colima; Revista de Bellas Artes; Siempre!*, etcétera. Al día de hoy tenemos más de 511 artículos en revistas y periódicos de todo el mundo.

En total estamos hablando de un avance de investigación de 99 %, localizado, en su mayoría, a resguardo en la Hacienda de la Esperanza en Tonila (estado de Jalisco). Puedo decir, según el catálogo que he elaborado, que su producción superará 3200 documentos.

La fase dos de esta investigación, que comienza en febrero de 2015, será la revisión del catálogo y digitalización de todos los documentos privados, artículos de prensa, así como su correspondencia privada y discursos políticos.

OBRA LITERARIA	CANTIDAD
Poesía manuscrita e inédita	410
Poemas publicados	306
Prosa y ensayo manuscritos e inéditos	120
Prosa y ensayos publicados	48
Artículos de prensa y revistas	511
Discursos y conferencias	150
Epistolario de conocidos: presidentes, gobernadores, y admiradores, así como correspondencia oficial	1655
<b>Total</b>	<b>3200</b>

Tabla de obra literaria en números

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Ponce de León, Griselda. *Letanía erótica para la Paz*. Colima: Instituto Colimense de Cultura. Colección Volcán de letras. 1997.
- *Cuesta arriba: memorias de la primera gobernadora*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- *Estación sin nombre*. México: Universidad de Colima, 1998.
- *Antología. Obras de Griselda Álvarez*. 2ª edición. Colección Peña Colorada y el Consorcio Minero Benito Juárez de Peña Colorada. México, DF: Novaro, 1949.
- *Anatomía Superficial*. [En verso. Sonetos]. Prólogo de Andrés Henestrosa, dibujos de Elvira Gascón. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- *Cementerio de pájaros*. Dibujos de Elvira Gascón. México: Cuadernos Americanos, 1959.
- Ceballos Ramos, Enrique y Rodríguez, Efrén (Coords.). *Resaca del Olvido. Centenario de Griselda Álvarez (1913-2013)*. Prefacio de Miguel Delgado Álvarez. Colima: Archivo Histórico del Municipio de Colima. Tierra de Letras/Sociedad Colimense de Estudios Históricos/ALACYT/Civitatís/Griselda Álvarez AC. Asociación de periodistas y Escritores de Colima, 2013.

- Diccionario Biográfico Español*. "Griselda Álvarez". Vol. XXIV. De "González Fernández" a "Guerra Arteaga y Leiva", Madrid: Real Academia de la Historia, 2011.
- García de Alba, Gabriel Agraz. *Bibliografía de los escritores de Jalisco*. México: UNAM, 1980, pp. 311-318.
- González Freire, José Manuel. "Investigación en los Archivos privados: la primera sonetista y gobernadora de México". *Revista Iberoamericana de Ciencias*, Estados Unidos de América, Vol. 1, núm. 1, 2004, pp. 1-11.
- Martínez González, Rubén. *Colima en letras: antología de textos de autores colimenses*. Serie: "Libros del Rincón". Colima: SEP/ Secretaría de Educación del Estado de Colima, 2000.
- Serrano Álvarez, Pablo. *Colima en el camino de la literatura. Novela, cuento y poesía (1857-1992)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.



# Escritura en el umbral. El sujeto femenino en el poema en prosa de cuatro escritoras del Cono Sur

Luz América Alvarado Morales

luza.alvarado@gmail.com

Universidad de Chile

*Crear la decisión era crear la libertad*

Diana Bellessi

Hablar del arte en la historia reciente implica problematizar el papel que la escritura de mujeres ha jugado en el proceso de visibilización de los sujetos femeninos; entendiendo por ello a todos los sujetos y subjetividades que el modelo patriarcal, falocrático o totalitario se ha encargado de esencializar para ejercer sobre ellos la dominación, la explotación o el exterminio.

La escritura de mujeres en el Cono Sur ha adquirido una presencia relevante en los procesos dictatoriales, pues al reapropiarse del lenguaje ha reterritorializado al sujeto femenino dentro de los mapas de representación simbólica, contribuyendo a reconstruir la memoria colectiva. El alcance de esta apropiación es bastante amplio cuando pensamos que el sujeto femenino no se limita al sujeto mujer, sino que se extiende a ese *otro* que de base ha sido colocado por el discurso hegemónico del lado femenino de los binarismos. El *otro* es la mujer, pero también el colonizado, el salvaje, el bárbaro, el indio, el homosexual o la naturaleza.

Los movimientos posestructuralistas, feministas y ecologistas de fines de los 60, sirvieron de plataforma a las escritoras sudamericanas para articular una crítica y desmontar las bases del sistema patriarcal. Sin embargo, este proceso fue violentamente interrumpido.

pido por las dictaduras. La delgada franja en la que de por sí se movían los sujetos femeninos, quedó reducida a su mínima expresión, ampliándose poco a poco desde el exilio o al volver la democracia, gracias a un ejercicio de memoria.

En el caso de las mujeres escritoras, esa franja equivale a una triple marginación: la del individuo que vive en un país colonizado, la del género femenino y la del oficio de escritora. Al mismo tiempo, la escritura se ha vuelto un espacio de resistencia a partir del cual se busca un lenguaje propio que burle al totalitarismo y confronte al discurso hegemónico. En esta búsqueda, el testimonio, la crónica, el género epistolar y otros géneros llamados “menores” han sido cruciales en la reconstrucción de la memoria colectiva; al ubicarse en un sitio fronterizo o marginal con respecto a los géneros literarios “mayores”, estas modalidades de escritura logran captar experiencias subjetivas desestabilizadoras.

Junto a los géneros “menores” me gustaría colocar poemas en prosa, particularmente de cuatro poetas del Cono Sur: la brasileña Ana Cristina Cesar, la argentina Diana Bellessi, la uruguaya Marosa Di Giorgio y la chilena Paula Ilabaca. Aunque no corresponden a la misma generación, considero que pueden ser inscritas dentro de los trabajos sobre la memoria femenina.

Ana Forcinito distingue dos tipos de memorias en la escritura de mujeres en Latinoamérica: “por una parte, las memorias feministas que intentan establecer genealogías antipatriarcales y, por otra parte, las memorias que denuncian los mecanismos de violencia estatal e intentan revertir las prácticas autoritarias en nuestros países latinoamericanos”. (13) Los poemas en prosa que he elegido para este análisis están más emparentados con las memorias de la genealogía antipatriarcal. Es preciso decir que no se desprenden completamente de los géneros literarios, sino que trabajan con ellos en una tensión permanente que les permite explorar un discurso que transgrede el género literario y establece una economía libidinal capaz de replantear la idea del género sexual.

Los poemas que he elegido han sido destacados por su “excepcionalidad” o su “rareza”, conceptos que como una niebla espesa



invisibilizan su potencial transgresor y complican su localización en el mapa literario. En respuesta, quiero hacer una lectura que los saque del margen de la “rareza”, para movilizar su potencial político. Esto se traduce en un esfuerzo por reterritorializar al sujeto femenino en los espacios de representación simbólica. Mi objetivo, en fin, es mostrar que el poema en prosa constituye un ejercicio de memoria fuertemente guiado por la reconstrucción de la subjetividad.

Los poemas en prosa de estas cuatro autoras están escritos en un código que Ana Forcinito ha llamado la memoria nómade. Basándose en la síntesis que Rosi Braidotti hace del trabajo de Luce Irigaray y Gilles Deleuze, Forcinito considera que las memorias de la mujer latinoamericana sobre la represión pueden ser concebidas como: “zonas en constante transformación que ponen en cuestionamiento la (i)legalidad del discurso hegemónico, sea éste el discurso patriarcal, heterosexista, (neo) colonial, euro/anglocéntrico, clasista, racista o dictatorial”. (14) La característica de estas memorias es su potencialidad disruptiva y su constante fluir por “un devenir que se opone al recuerdo sumiso y que sirve para desterritorializar la memoria, es decir, producir una ruptura con el lugar fijo impuesto por el recuerdo oficializado”. (15)

Leer estas obras en código nómade instala una base de análisis tanto ética como estética. Tomando las palabras de Forcinito:

La relación que propongo entre las memorias y las nomadías concierne a un ejercicio deleuziano del recuerdo (ya sea literario, ensayístico, teórico, testimonial, artístico, cotidiano o político, pero en todos los casos “menor”) que intenta deshacer territorios, subvertir normas, es decir, decodificar los discursos hegemónicos”. (14)

La memoria nómade, siguiendo a Forcinito, se trata de una ficción interpretativa, una estrategia de análisis que puede permitirnos examinar su potencial desestructurante. Supone mirar al sujeto no como una esencia, sino como una conciencia en devenir, un deseo

encarnado y móvil que reconstruye la subjetividad que había sido silenciada por el discurso homogeneizador.

Alicia Genovese, en su libro *Leer poesía*, plantea una lectura similar al código nómada. En primer lugar, señala que la poesía contemporánea “exige como registro el descondicionamiento del lenguaje de los usos instrumentales habituales de la comunicación.” (16) La poesía que he elegido habla precisamente desde una zona marginal; está en constante tensión con el lenguaje maquínico característico de los regímenes totalitarios. Siguiendo a Genovese, estas obras se encuentran en ese punto fronterizo donde el exceso, la suciedad y el silencio hacen evidentes las pulsiones, lo primario y lo instintivo pre-individual, ese *bios* que ha escapado al usufructo del lenguaje instrumental. En segundo lugar, Genovese señala que para acercarse al yo de la enunciación sin esencializarlo, es necesario observar los movimientos del sujeto lírico como una sombra moviéndose en la casa del lenguaje.

Al leer dichos poemas en prosa lo primero que aparece ante nosotros es una escritura que provoca desconcierto, no sólo por su forma sino también por el punto de enunciación; el sujeto lírico parece escapar, multiplicarse, desaparecer y reaparecer en los intersticios de la acción poética. Esta cualidad desestabilizadora instala en el lector una disposición distinta ante el lenguaje; al no haber una lógica lineal, el inconsciente va atrapando el sentido a partir de sensaciones e imágenes que crean una suerte de campo semiótico donde el lector poco a poco aprende a moverse y a conectarse con la experiencia del texto.

Rosi Braidotti señala que la potencia del pensamiento nómada, lejos de ser la expresión de una interioridad profunda o la puesta en práctica de modelos trascendentales, “es una tendencia, una predisposición que expresa la naturaleza conectiva del sujeto. Pensar es una forma de establecer conexiones con una multiplicidad de fuerzas impersonales” (93). Si el pensamiento y la memoria nómades son actos conectivos, entonces, al materializarse en la escritura estarían movilizando fuerzas impersonales de las cuales el lector también forma parte.

*Buena travesía buena ventura pequeña Uli* está fechado en 1974, pero fue publicado por primera vez en 1991. La complejidad de su escritura continua, sin signos de puntuación, puede ser una de las razones por las cuales ha sido poco abordado por la crítica. Y es que el sujeto lírico de *Buena travesía...* se escapa, o mejor dicho, se multiplica en un superposición de voces que a manera de coro canta y cuenta “todas las vidas de las mujeres de la historia” (Monteleone 12). Al leer las primeras dos partes del poemario, nos preguntamos quién o qué es Uli. Basta asociar las palabras del título con la función de Uli en el poemario para ver la conexión con Ulises, el viajero por antonomasia. De todos los Ulises de la literatura me parece que Bellessi toma al de la *Divina Comedia*. Ahí la astucia del viajero aparece bajo la forma de un deseo de conocimiento desbordado, un deseo de explorar el mundo más allá del límite señalado por los dioses. En su travesía, la Uli de Bellessi no sólo encarna en una viajera femenina, sino que deviene en todas las figuras del deseo, un deseo que aparece pequeño y personal al inicio pero que se multiplica y complejiza conforme avanza el poema. Recorro a las palabras de Rosi Braidotti para describir esa multiplicación:

Resonancias, armonías y tonalidades se entremezclan para dibujar un paisaje completamente diferente de un yo, que, siendo Uno, funciona como un punto de transmisión para muchas series de interconexiones y de encuentros intensivos con múltiples otros. Además, al no soportar el peso de ser Uno, este sujeto puede vislumbrar formas de resistencia y de acción política multiestratificadas y complejas. (Braidotti 98)

El primer fragmento, titulado “En sepia”, instala en el lector la idea de una foto antigua, un recuerdo de antaño. La voz lírica en tercera persona se desdobra en las voces de Uli y Nadia. Uli nace en el corazón de la niña Nadia, en el momento de la primera soledad, “a la hora de la iniciación en la desesperanza”. Uli envía mensajes ardorosos a la niña para recordarle que no hay aventura individual, y le advierte: “de ahora en adelante por otros senderos buscarás la

gracia” (Bellessi 58). Nadia, acrónimo de Diana, se lanza en un viaje y ve aparecer a Uli en los signos superpuestos de un paisaje ecléctico que mezcla genealogías e imaginarios. Figuras de los cuentos de hadas, del ajedrez y el tarot se funden con la imagen de Cleopatra, James Dean y otros “personajes ondulados” de la modernidad. Nadia reconoce a Uli:

saltando de un grano de polen a otro bajo el cielo mugroso de smog por la tarde, sobre los escombros de un millón de almas y ansias aparece Uli agitando su pañuelo mientras canta una balada [...] hasta hacerse invisible bajo los dulces labios de Marilyn cuya foto desteñida cuelga en la pared de un cafetín: propietarios cubanos por Hollywood boulevard. (59)

Mientras el relato del viaje se teje y desteje en un recuerdo no lineal, vemos a Uli manifestarse en todo lo que para Nadia es un núcleo de sentido. Uli es esa fuerza que al mismo tiempo la empuja a moverse y a recordar. A través del recuerdo materno, Uli se acerca al corazón de Nadia y, cuando están a punto de conectarse, ambas cambian: Nadia la mujer niña, deviene mujer D, un yo melancólico y errante; Uli deja de ser la curiosidad para encarnarse como “Uli Hostigante de la aurora”. (64)

La mujer D le deja claro a Uli su lugar en el conflicto:

Mirá, vos y yo estamos en campos de guerra, en campos helados desde Neandertal o atrás todavía desde el recuerdo primero cuando modulé el primer aullido y tenés toda la misteriosa belleza del mundo pero yo la lengua real, para desenmascararte mejor. (65)

Esta tensión entre el deseo y el lenguaje es resuelto a través de un ejercicio de memoria prerreflexivo (algo que Rosi Braidotti llama el nomadismo filosófico), un movimiento subjetivo que pone un énfasis poslacaniano en la materialidad del cuerpo. Este ejercicio, dice Braidotti, es experimentado por la materia encarnada, tiene una dimensión vitalista, es materia viva anhelando devenir y con-

tinuar deviniendo. Bellessi muestra que el conflicto entre deseo y lenguaje no paraliza sino que moviliza, multiplica y expande tanto al sujeto, como al deseo y al lenguaje:

Quando Uli quiso ser persona se encontró que máscara o que yo. Quando Uli haciendo un esfuerzo sobreuli trascendió hacia el nosotros, encontraba que yo más amplio. [...] Y Uli vuelve a Uli, pero se mete en el corazón de Rara, unicornia para no ser ni de un mundo ni de otro". La localización ambigua del deseo da lugar a la imagen del mundo como un mapa hecho de vasos comunicantes: en el jardín de las delicias no existen caminitos Por la uña de los torturados podés entrar a una guitarra Por los hambrientos de la Tierra al fresco más glorioso del renacimiento Por los obreros de la sociedad norteamericana y su electrónico computador al libro más terrible de poemas... (66)

En el segundo pasaje la voz lírica hace un *collage* de momentos para mostrar lo que está ocurriendo en el mismo instante en distintos puntos del continente americano. La mirada memoriosa recrea escenas tan disímiles como un beso al fondo de un autobús en San Francisco; los vagabundos durmiendo en una calle de Oakland; Chick Corea que detiene el piano en dos notas y dentro de ellas extiende, desolado a Nueva York; o en los militares torturando a un muchacho en Chile. En el umbral donde se suceden vida, amor, violencia y muerte, el sujeto lírico instala la pregunta que a mi parecer funda la genealogía femenina de Bellessi:

Dime que hay allí donde te rozo y el tiempo sigue allí donde no puedo entrar y hay luz alrededor de los cuerpos Vos entre Flores y Tucanes gigantes vos/en la materia inorgánica de las enormes constelaciones ¿Qué, Uli? ¿Cómo voy a nombrarte si no me enseñás a nombrarlo? (72)

Esta pregunta funda la posibilidad de volver a nombrar el mundo en femenino con sus múltiples manifestaciones y devenires, posibilidad que se explora en el tercer fragmento, donde Bellessi nos

muestra los movimientos, encarnaciones y devenires de Uli, quien se multiplica para devenir vegetal y mujer:

tuvo ojos de vegetaciones salvajes y nadó en los arroyuelos y escribía cartas de amor al mediodía [...] Uli se hace invisible y visible otra vez en cada Hermosa que arrasó la pasión cada chica poseída por el deseo de ser el mundo en cada otra que descubre la destrucción o tu adiós. (80)

Pero también se reinventa en lo micro y en lo macro:

Habiéndolo visto todo Uli inventa sus Quasars microscópicos Ella puede ser a veces agujero y a veces estrella Y en último caso concretizarse como gusanito mariposa persona y todas las personas caminando hacia su Quasar. (81)

Por último deviene lenguaje y hace estallar la fuerza del logos masculino:

Del mismo modo que resulta imposible desprenderse de las adherencias de Uli Uli en cambio es tan intacta como el terror Puede atravesar paisajes o la ausencia de paisajes [...] lo que supimos es que Uli no podrá transformar al mundo ni amarlo. (82) [...] Uli es una mentirosa y Uli tiene toda la verdad. ( 84)

En el último pasaje del poemario surge Una, que en su letanía pide ser la boca a través de la cual canten, hablen y reaparezcan las mujeres que han sido negadas, torturadas, sometidas o silenciadas por el discurso hegemónico. El canto de Una hace visible la condición de las mujeres en América como en África del norte, en París, en Yucatán, en Guatemala, en Chile, en Perú o en Argentina. La obra de Bellessi hace eco de lo que Braidotti señala al respecto del potencial político que implica la nomadía del sujeto:

El sujeto nómada significa un devenir potencial, una apertura que se concreta en el poder transformador de todos los explotados o

explotadas, marginados o marginadas y minorías oprimidas. Esta minoría es un punto de partida. Lo que es crucial para el devenir nómada es deshacer los dualismos opositivos entre mayoría/minoría y suscitar una pasión y un deseo afirmativos por los flujos transformadores que desestabilizan todas las identidades”. (Braidotti: 2005, 109)

En el último pasaje del poema también aparece un canto de María Sabina, donde la afirmación “soy la mujer que...” se enuncia en variaciones que muestran a la mujer en sus múltiples rostros y condiciones. La inclusión de este canto refuerza la idea de una genealogía fundada en la multiplicidad de la identidad femenina que recuerda el concepto de lo “divino” en Luce Irigaray<sup>1</sup>, donde el sujeto femenino puede reconocer y dar vida a su especificidad, otorgando importancia simbólica a su vínculo con otras mujeres como mediadoras fundamentales entre ella misma y el mundo: lo femenino universal no aparece como una esencia sino como un vehículo de mediación.

Finalmente, el ejercicio de la lectura también moviliza al sujeto a asumir el canto de Una como si fuese propio. Al plantear que “Una” sea el sujeto de la acción, el lector se ubica en un punto de enunciación feminizado, volviéndose parte de la construcción de una subjetividad nómada.

*Mesa de esmeralda*, de Marosa Di Giorgio, fue publicado por primera vez en 1985 y, como en casi toda su obra poética, Di Giorgio elabora un ejercicio de memoria que reubica la genealogía del sujeto femenino en un espacio matricial y premoderno donde los binarismos quedan fuera, dando lugar a un mundo *otro*, el de la diferencia positiva. Al respecto, dice Braidotti:

El otro es una matriz de devenir plenamente consistente por sí mismo o misma, y genera una nueva clase de entidad sobre la que depende realmente para su propia autodefinición. Lo relevante es lo que ocurre en los espacios intermedios, en los intervalos, en las transiciones entre sus respectivas diferencias. (Braidotti 95)

En los cuatro poemas de *Mesa de esmeralda*, Marosa pone a funcionar distintos imaginarios como si se tratara de un retablo barroco animado: recuerdos infantiles, mitos, leyendas, cuentos de hadas, símbolos religiosos y alquímicos. El sujeto lírico se entreteteje en esas figuras como si danzara con la mirada una coreografía poética en la que a ratos deviene mujer, a ratos animal, vegetal o Quimera. Este movimiento perpetuo exige a la imaginación del lector fluir con él. No hay esencializaciones, nada es definitivo; aquello que existe detiene su devenir sólo un instante, en el intersticio de la enunciación, para que lo miremos un segundo antes de que se transforme en otra cosa. Este flujo de la energía vital se manifiesta a través de metamorfosis, transmutaciones y emanaciones:

Le da un plato de sopa. Y se va. Ella, ya en el primer momento, saca un ratón, luego, un murciélago que, aunque fue hervido, silba; después, una cebolla irisada; pero al querer cortarle, ve que es de piedra. Y saca huesos. Y un huevo, (al entreabrirse, deja salir, en perfecta miniatura, a una tía muy anciana, muerta, antiguamente). (13)

Y en otro pasaje:

yo era la reina de las violetas. El gallo quería destronarme. Pero me ampararon Santa Brunilda y las demás santas. Y así, aparecí en cualquier sitio del camino, con la corona de flores azules, el vestido níveo, y la bellísima cara de madera. (49)

Frente a este movimiento perpetuo, la mirada del sujeto se mueve en varios puntos de vista simultáneos y no excluyentes, mostrando un universo que tiene más lados que un derecho o un revés:

Todo está esplendente y solitario, protegido, desamparado. Todo está como nunca y como siempre. [...] Aquella luna del salto, de tan bella, siniestra, cayendo, sobre los muros y los árboles. Blanca. Negra. Color rosa limón. [...] Vuela fija; sólo sobre un ala; redon-



do, tremendo espejo, en mitad del mundo, de la habitación, en el que me miré y no me miré cuando el negro vestido de baile, el abanico. (22)

Di Giorgio desmonta la idea de un sujeto esencializado o limitado a través de figuras ubicuas y múltiples. De igual forma, los espacios donde se mueven las figuras del retablo marosiano sugieren la idea de un mundo no estático ni definitivo: “Al despertar vio que el jardín se le había ido. Andaba lejos con los ramos de rosas. Y las fresias rosadas y amarillas que habían quedado atrás, mas también corrían.” (32)

En esa inestabilidad, las quimeras y los seres híbridos tienen un lugar privilegiado: “Me encontré con una cometa tendida en el suelo. Pareció hecha con papeles lunares. Tenía piedras brillantes. Y dientes. Se reía, hablaba. Vi sus teclas y botones luminoso.” (127)

El diseño retórico de Di Giorgio está influido por la filosofía hermética de los alquimistas medievales, de manera que hay un sustrato premoderno que retoma el principio de la diferencia complementaria. Las emanaciones y transmutaciones de la materia entregan al lector una mirada nómada que no recurre a los binarismos que oponen sujeto-objeto, sino que fluye junto con el mundo. La explicación deleuziana señala que los flujos nómades del deseo fluyen por diferentes posiciones, formas fijas o entidades; que aquello que distingue a lo humano de lo animal o lo vegetal es sólo una potencia que se manifiesta en los cuerpos. Así, la voz del sujeto lírico, en Di Giorgio, se arraiga temporalmente a un cuerpo para encarnar una mirada y dar cuenta de una percepción, también temporal, mostrando que es existencia y no esencia.

La voz lírica no tiene una edad o una posición definida sino que se encuentra en un intersticio de niña-mujer-anciana; el tono de candor, a veces gozoso, a veces terrible, nos habla de la sorpresa de quien descubre con sus sentidos lo que ha sabido siempre. Sus desplazamientos en el mapa son como los del sueño, en un respiro pasa del jardín a la casa, vuela del huerto al monte, en un parpadeo sale de la escuela a la habitación, del pasado al presente, de su

identidad a la de su madre. Lo mismo ocurre con otros sujetos; la transmutación, la metamorfosis, la ubicuidad y los espacios inestables dan cuenta de una idea de mundo y de cuerpo en los cuales no se deposita una esencia. Esos cuerpos son funcionales, alojan temporalmente una presencia y luego devienen. Di Giorgio materializa el cuerpo de un sujeto nómada, que Deleuze describe como cuerpo/función o cuerpo sin órganos:

puede ser un cuerpo viviente, puede ser un lugar, puede ser una tierra, lo que ustedes quieran. El cuerpo sin órganos designa un uso. [...] Un cuerpo sin órganos lo suponemos experimental, por eso nunca está dado; lo que llamo cuerpo sin órganos es una especie de límite que, en una lógica del deseo, se debe abordar [...] si se hace algo más que aproximarse o tender a él, entonces el cuerpo sin órganos se volcará sobre sí mismo y nos esgrimirá su rostro de muerte”. (Deleuze 107)

La vida en *Mesa de esmeralda* fluye sobre un cuerpo sin órganos, no se deposita ni se detiene como la esencia que habita nuestros cuerpos sociales, sino que, como señala Deleuze, deviene, “trastoca tanto los proyectos significantes como los sentimientos subjetivos y constituye una sexualidad no humana” (240) o posthumana, apuntando así hacia la superación de una escritura con rasgos sexo-genéricos.

El flujo vital deviene por igual en animal, vegetal, casa, jardín, hombre, abuela, madre, niña, cabra, mariposa o jabalí. Como decía al inicio, este bestiario maravilloso aparece ante nuestros ojos revestido de un fulgor barroco, un exceso, un *bios* que cuando se intenta apresar, encuentra su salida. Siguiendo a Deleuze:

quizás después de todo, eso es un cuerpo sin órganos, cuando sobre el cuerpo o del cuerpo manan, por polos de entrada y de salida, flujos sobre los cuales no se pueden operar extracciones porque ya no hay códigos sobre los que se puedan operar las separaciones”. (129)

Este lenguaje hace aparecer ante nuestros ojos eso inaprensible que nos antecede, nos traspasa y nos conecta con el perpetuo movimiento de la vida.

*A teus pés*, de Ana Cristina Cesar, fue publicado en Saõ Paulo en 1982 y reúne cuatro poemarios, *A teus pés*, que da nombre al volumen, *Cenas de abril*, *Correspondência completa* y *Luvás de pelica*. He elegido trabajar con los tres últimos puesto que en ellos Ana Cristina Cesar explora un género que oscila entre el diario de viaje, la epístola, la confesión, el cuasi-relato y el poema en prosa. Si pudiera hacer un símil contemporáneo a su obra, diría que es lo más parecido a un blog con sus respectivos hipertextos, videos e imágenes que permiten hacer varios niveles de lectura.

Los pasajes de sus poemas están saturados de escenas montadas sin que medie la necesidad de enunciarse como una modalidad definida; el lenguaje aparentemente coloquial tiene un tono de confianza que borra la división entre lo público y lo privado. Este borramiento nos sitúa en un escenario poético que al difuminar la frontera entre lo “interior” y lo “exterior”, instala la posibilidad de cuestionar otros binarismos, como sujeto-objeto, biografismo-ficción poética, etcétera.

¿A qué responde esa estrategia? Rosi Braidotti habla de la conciencia nómada, una forma de resistencia a la asimilación u homologación con las maneras dominantes de la representación del yo. Me parece que Ana Cristina se planta en el mundo con esa conciencia, de ahí que escriba en *Cenas de abril*: “qué lusitano torpor me arroja de brazos abiertos sobre las tablas del muelle o del escenario o del cuartito. Quisiera dividir el cuerpo en heterónimos”. (Cesar 100)

Este deseo se pondrá en marcha en *Luvás de pelica*, donde sostiene una correspondencia con otros yo ficticios: “Imaginé un truco barato que casi da resultado. Tengo correspondales en cuatro capitales del mundo. Ellos piensan en mí intensamente e intercambiamos postales y novedades. [...] Fui yo la que inventó esos planos y trucos dentro del tren. ¿Tren atravesando el caos?” (151)

Más adelante, en ese mismo pasaje, confiesa: "...hago viajes movidos por el odio. Pero resumidamente en busca de bliss". El odio y el éxtasis son en su poética dos caras del mismo deseo que se manifiestan irónicamente como "la maldad de escribir". Esta maldad está íntimamente relacionada con ejercer la "piratería en pleno aire", con tomar recursos de aquí y de allá para construir un artificio sobre el cual pueda expresar una subjetividad tan compleja que un solo lenguaje no la abarca: "Es así que tomo los trenes quince minutos antes de la partida. Sweetheart, cleptomaniac sweetheart. You know what lies are for". (151)

Actitud nómada, "mentirosa" y cleptómana, recuerda la cualidad de la escritura femenina que Hélène Cixous describe con la acción de *volar*. "Voler" en francés significa volar, pero también robar. Cixous se vale del significado polisémico del término y considera que la escritura femenina vuela y roba a la vez (Cixous 60). Así, en su vuelo, Ana Cristina Cesar va ejerciendo un pirataje de recursos y modalidades discursivas que se montan en un "corta y pega" de diálogos, cartas, postales, diarios, escenas de películas, viñetas y composiciones casi fotográficas que construyen una subjetividad descentrada de la voz del sujeto. Una subjetividad ambigua donde desaparece el límite entre lo abierto y lo cerrado:

Quiero pasarte el cuarto inmóvil con todo adentro y ninguna ciudad afuera con redes de parentela. Aquí tengo máquinas para distraerme, tv de cabecera, cintas magnéticas, postales, cuadernos de tamaños variados, alicate de uñas, dos pirex y otras más. Nada allá afuera, mi cabeza habla sola, así con movimiento pendular de aparecer y desaparecer. (Cesar 147)

Florencia Garramuño, en el prólogo a la edición bilingüe de la obra reunida de Ana

Cristina Cesar, menciona que "Perder el rostro para ganar el cuerpo parece ser el mandato de esta poesía" (Garramuño en Cesar 19). El rostro, como figura identitaria hegemónica, se pierde a favor de la presencia de los cuerpos y los efectos que las fantasías,

las decepciones y las relaciones producen en ellos. La resistencia y la transgresión del sujeto femenino, en la obra de Ana Cristina Cesar, queda explicitada en uno de los pasajes de *Cenas de abril*: “Puedo oír mi voz femenina: ‘estoy cansada de ser hombre’” (113), situación de la que hablará con ironía en una supuesta epígrafe masculina que un tal Joaquín escribe sobre su poemario:

Es la crónica de una tara gentil, encuentro lírico en los senderos escapistas de Paquetá, ocurrencias, verbalización y exposición de fantasías eróticas. Contiene la denuncia de la vocación genital de las legumbres, la inteligencia de las muchachas en flor, la libertad de los juegos en la cama, la simpatía por los degenerados, el gusto por la vida y la suma poética de Carlos Galhardo. Mi cuello está mejor, gracias. (139)

Ana Cristina Cesar continúa con el cuestionamiento sobre lo masculino, recurriendo a la idea de un libro que no se centra en el contenido: “Escribir es la parte que me aburre. Inventar el libro antes del texto, Inventar el texto para que quepa el libro. El libro es anterior. El placer es anterior, bobo.” (159)

En su visión femenina, el libro, como el cuerpo y como la experiencia, son más importantes que el texto, el rostro y el concepto. Quizá por ello no intenta conceptualizar emociones o sensaciones, sino recrear las tensiones que la atraviesan en cada experiencia. A través de los diálogos con otros amigos o corresponsales ficticios, ensambla escenas donde lo importante es el tránsito de los deseos, el vaivén de los recuerdos que dejan al sujeto situado en un umbral: “El maniquí de adentro refleja al maniquí de afuera. Si me miras bien, me ves también en el medio del reflejo, con la máquina en la mano.” (149) La cuestión de la nomadía es en Ana Cristina lo que la supervivencia para un ave migratoria. Los tres poemarios elegidos están atravesados por la temática del viaje.

Incluso se sabe que uno de los títulos que había propuesto para *Luvás de pelica* era *Meios de transporte*, no sólo porque el sujeto habla con frecuencia desde un avión, un barco, un auto, un tren, en bicicleta o a pie, sino también porque sus trayectos, metafóricos

y literales, ponen el pasado en movimiento; reconstruyéndolo a voluntad en distintas versiones, denotan la condición de un ser en desplazamiento.

Las referencias a escritores, canciones, músicos, países y fechas se colocan no como un decorado, sino como núcleos o anclajes cargados de intencionalidad, estrategia “pirateada” de T. S. Eliot o del cineasta Jean Luc Godard. Las referencias disparan el sentido hacia otros textos, instalando la idea del poema como un gran hipertexto y de una subjetividad que no está centrada en la voz del yo, sino dispersa en todos los hitos de su memoria nómada.

*La perla suelta*, publicada por la chilena Paula Ilabaca en 2009, desmonta lo que Forcinito llama la idea “del amor como narrativa de subordinación femenina” (44). Al desafiar la representación tradicional de la mujer “enamorada”, enfatiza la agencia femenina frente a la violencia y la dominación patriarcal. Paula se ha colocado entre las propuestas más interesantes del periodo de posdictadura en el Cono Sur. Sus poemarios *(in)completa*, *la ciudad lucía* y *La perla suelta*, constituyen una trilogía en donde el sujeto femenino se deconstruye a través de un caleidoscopio de voces que, confrontándose unas a otras, desarticulan el mandato del falo.

Paula recurre a los procedimientos poéticos como la reiteración, la fragmentación, la rítmica, la elisión, el discurso interrumpido y los silencios para mostrar la dificultad de crear discurso tras la violencia de Estado. Pero en *La perla suelta* deja atrás la fragmentación y perfecciona la rítmica a favor de una trama construida sobre la polifonía interior de un sujeto femenino en el complejo reconocimiento de sus fuerzas pulsionales. Al establecer el montaje de su propio drama subjetivo, este sujeto logra desprenderse de la dependencia y la domesticación que supone la institución del amor totalitario.

La voz de la mujer se fragmenta en seis figuras o voces interiores: la perla, la suelta, el rey, el eunuco, el joyero y la joya. A lo largo del texto, el sujeto lírico salta de una figura a otra en una lucha por sobrevivir al abandono:

Es así: ambas se juntan y hacen como que no, pero es un sí. La suelta suspira melancólicamente mientras se va en diarreas; la perla hace como que no, como que no le pasa nada. Como que nada pasara por ella, así, tal cual, con el desparpajo de siempre; luego se miran y cambian papeles, cambian estados y el ánimo. [...] Ya, que venga otra cosa, dice la perla, con la tiña del vientre hirviendo, con el cuello partido, con los ojos resecos de tanto llorar. Y en ese momento, en otra temporalidad, el rey se mueve, se rasca la cabeza, intenta despertar, pero sigue letárgico y bello, anestesiado, en el furor de una noche muda y clara.” (Ilabaca 44)

Este desdoblamiento reafirma la idea de Braidotti sobre el sujeto. El sujeto como proceso de negociación entre las condiciones materiales y semióticas que afectan al propio yo encarnado y situado. Desde esta perspectiva:

la ‘subjetividad’ designaría el proceso que consiste en acordonar —bajo la unidad ficticia de un “yo” gramatical— formas diferentes tanto de interacción activa y reactiva con estas condiciones como de resistencia a las mismas. Toda apariencia de unidad es una coreografía ficticia que se desarrolla a múltiples niveles en el seno de un yo socialmente operativo. (Braidotti 99)

La negociación que instala Paula es en realidad un campo de batalla en y por el cuerpo femenino, ese terreno que el amor totalitario ha expropiado a partir de la expropiación del deseo. Rosi Braidotti pregunta en *Metamorfosis*: “¿Que ocurriría si el “fijador” del paisaje psíquico fuera la plenitud desbordante del placer más que el discurso melancólico de la deuda y de la pérdida?” (74). La perla suelta responde a cabalidad la pregunta, refundando la idea del amor a partir no de la carencia sino del placer. El sujeto toma los despojos del desamor y se reinventa: el rey/eunuco que vigila y maltrata es reemplazado por el joyero, que no aparece sino hasta que la perla (la mujer “linda”) aprende a dar rienda a la suelta (la “puta”): “Pero adentro suyo está la joya, esa que brilla en lo oscuro de sus aposentos, de su vagón poroso que otros ven como su cuerpo; pero que para ella es la perla o ella misma”. (Ilabaca 53)

La joya representa al sujeto femenino que completa su sentido en manos del joyero, que no es un ser del afuera sino una nueva relación con el deseo de sí misma y del otro a partir del placer:

Hasta que lo encontró. Ahora hay que pulir a la perla. Eso es, decía la perla, me tiene que pulir. Y la suelta sentía que por todas partes quedaba de su sabor. Y se chupaba pensando en lo conocido, en cómo saborearse sólo con uno, con la memoria interferida de pensarlo a él haciendo lo mismo [...] por la membrana torcida, por el núcleo. Y esa era la manera en que había que hacerlo, pensaba la perla mientras la pulía y la pulía hasta que brillaba tersa y molida, desparramada y plena. Entonces la suelta le ofrecía la boca, como si fuera un territorio nuevo, como si nunca antes, como si ninguno. Y así mismo él entraba y salía como quería, por donde se le ocurría podía pasar”. (60)

Bocas, orificios, manos, fluidos, sujetos pasivos y activos a la vez, identidades no definidas ni estáticas. El sujeto femenino se reapropia de su deseo y surge de sí mismo no como un ser unitario sino múltiple, que percibe su imagen “en el espejo disléxico” (62) de un lenguaje propio:

Y así se veían los momentos, como por un calidoscopio. Simetría, tonalidades, geometrismo brillante; figuras en distintos acoples, tensionadas o dispersas. La joya hecha múltiples fragmentos, a veces completa, a veces jerárquicamente desarmada, articulándose, contenida. La joya la suelta la perla en movimientos, en matices, en diversas poses. Todas amadas, todas cálidas, todas tejidas: armando el collar. (61)

Con su escritura, Paula lleva a cabo una subversión al orden patriarcal a través de una descolonización subjetiva que incluye al lenguaje, la ciudad, la casa y el cuerpo.

En *La perla suelta*, como en los poemas en prosa que he analizado antes, “el sujeto ya no se contenta con la acomodación y está mucho más allá de la economía libidinal de la compensación, desea activamente procesos de metamorfosis del yo, de la sociedad y de sus formas de representación cultural” (Braidotti 98).



## BIBLIOGRAFÍA

- Bellesi, Diana. *Tener lo que se tiene: poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- Braidotti, Rosi. *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal ediciones, 2005.
- Cesar, Ana Cristina. *Álbum de retazos: antología crítica bilingüe*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2006.
- Cixous, Hélène. “La joven nacida”. En *La risa de la medusa*. Puerto Rico: Anthropos, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Sobre El Antiedipo y Mil Mesetas*. Cours de Vincennes, 1971-1979. Web. <<http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html>>
- Di Giorgio, Marosa. *Los papeles salvajes II*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2000.
- Forcinito, Ana. *Memorias y nomadías: Géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004.
- Genovese, Alicia. *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Ilabaca, Paula. *La perla suelta*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2009.
- Irigaray, Luce. *Speculum: espejo de la otra mujer*. Madrid: Editorial Saltes, 1978.
- Monteleone, Jorge. “La utopía del habla”. En *Tener lo que se tiene: Poesía reunida de Diana Bellesi*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.



# Lo que moja la lluvia

## Análisis de la materialidad del libro de poemas *Tálamo* de Minerva Margarita Villarreal

Ana Fabiola Medina Ramírez

anafabiola.cursos@gmail.com

Universidad Autónoma de Nuevo León

*En lo más íntimo, el poeta requiere  
de la experiencia del ser para crear su obra.*

Octavio Paz

Toda imagen que evoca una poesía es un elemento de ella. Elementos que descubrimos, cuando pretendemos analizarla, envueltos en un aura simbólica que se fija a una palabra. Y aunque la palabra pareciera constituir la materia plástica del poema —pues bien, los modos de decir dan como producto la poesía—, la verdadera materialidad procede de los objetos de la realidad que nombra. Tampoco es el significado de la palabra lo que aporta el valor simbólico, sino la manera en que estos objetos fueron experimentados. Así, en la lectura de *Tálamo* nos percatamos con facilidad de las palabras recurrentes con las que se tejen las frases. Palabras que de pronto saltan por su apariencia extraña al texto. Pero la poeta no puede prescindir de ellas y las ensambla en sus composiciones cual fetiches.

Sucede que en las vivencias cotidianas el sentimiento llueve y, de la misma forma que lo hace la lluvia natural, cae sobre todas las cosas del entorno. Así, las piedras, los zapatos, la camisa y la banca, todo queda impregnado del olor a humedad. Mas no es la coincidencia la que impone la presencia del objeto en el poema, sino la identificación con sus cualidades físicas lo que provoca la elección.

En el presente ensayo, más que perseguir una interpretación simbólica exhaustiva de *Tálamo*, pretendemos echar una mirada sobre la metáfora que resuena en lo que moja la lluvia.

### *¿De qué se trata?*

Antes de ser palabra poética, metáfora o alegoría, el sustantivo usado en los versos fue una simple cosa. Objeto cotidiano cuya presencia, notada o no, termina por injertarse en el ser del poeta hasta alcanzar el triunfo en la constitución de su obra. Heidegger (1996) escribe que “todas las obras poseen ese carácter de cosa” innegable aun por la vivencia estética; son cosas creadas a partir de otras cosas: “La piedra está en la obra arquitectónica como la madera en la talla, el color en la pintura, la palabra en la obra poética y el sonido en la composición musical” (37). En este sentido, entendemos la relación entre piezas artísticas tangibles, como la arquitectura, la pintura y la escultura, y las cosas por medio de las cuales son creadas, como una relación interdependiente y necesaria. Sin embargo, en piezas más abstractas, como la música o la poesía, esta relación parece no existir si no es a través de la metáfora. Pero aun así, como obra, terminan siendo “una cosa acabada” (Heidegger 38).

En cuanto a la poesía como cosa, se considera que está compuesta por “formas verbales, frase o conjunto de frases que el poeta dice”. Lo que de acuerdo a la retórica llamaríamos “comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras paranomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc.” (Paz 98). Pero de lo que se trata este ejercicio es descubrir la materialidad de la cosa nombrada en la palabra poética.

### *¿De aceptar un camino?*

Heidegger propone tres maneras de concebir la coseidad. Primero como una mera cosa en sí, el autor entiende cierta sustancia, núcleo de propiedades que la determinan y que quedan implícitas en su denominación y en su representación. La segunda forma en

que se acerca al conocimiento de la cosa es permitiendo que ésta muestre su carácter inmediato. La propuesta consiste en abrir los sentidos para percibirla. Aprehendida de esta manera, la cosa resulta ser la unidad de una multiplicidad de sensaciones. La tercera interpretación toma a la cosa en su propia consistencia, tal y como se presenta. “Lo que le da a las cosas su consistencia y solidez, pero al mismo tiempo provoca los distintos tipos de sensaciones que confluyen en ellas, esto es, el color, el sonido, la dureza o la masa, es lo material de las cosas” (Heidegger 45). Esta idea concibe a la cosa como materia y forma, es decir, materia conformada y aplica tanto a las cosas naturales, a las de uso común y al objeto de arte.

Aunque Heidegger reconoce que las tres formas de aprehender la coseidad del mundo han sido utilizadas desde la antigüedad, decide inclinarse por la tercera. Según este autor, en la primera opción la mediación de la denominación inscribe una distancia entre la cosa y nosotros mismos, mientras que la segunda, por ser totalmente sensitiva, nos aproxima demasiado. La decisión tomada se debe a que el estudio del autor se dirige a revisar la obra de arte. En nuestro caso, el recorrido es en el sentido contrario. Nuestro punto de partida es una obra de arte cuya coseidad es denominada; por lo tanto, no estamos preparados para desechar ninguna de las tres interpretaciones, aún más, hasta el momento tenemos la impresión que todas serán de gran utilidad para nuestros fines, por lo que seguiremos sustentando el presente escrito con sus ideas.

*¿El silencio?*

*Cabalgaron y el silencio alzó oleajes de fuentes muy recónditas*

La denominación como objeto hace necesaria una traslación de la cosa a la palabra. Esta traslación implica una carga de sentido y en ésta se encierra un hábito. Heidegger observa que hay una correspondencia entre la determinación de la coseidad, el modo de ver las cosas y el comportamiento habitual ante ellas. Esto lo des-

cubrimos en los predicados que se asocian al sustantivo. La parte de la oración que enuncia los modos en que interpelamos al objeto y nuestra manera de hablar de él.

Es evidente que lo anterior encierra una convivencia con el objeto sin privilegiar a ninguno, ya que puede generalizarse a todos los objetos de la vida cotidiana. Por otro lado, Heidegger (1996) subraya que el sentido original de las denominaciones era mostrar “la experiencia fundamental griega del ser de lo ente en el sentido de la presencia” (41). Esto es, la denominación enuncia (o debería enunciar) la experiencia del objeto. Dado que este tema es particularmente relevante en nuestras disertaciones lo retomaremos más adelante.

*oscuras fuentes en el cielo guiaban una constelación  
de torres empinadas castillos niños adormilados*

En cuanto a la concepción de la cosa como aquello que es percibido con los sentidos, encontramos muy útil para el engarce de nuestras ideas lo siguiente: “Con lo que aportan las sensaciones de color, sonido, aspereza, dureza, a la vista, la audición, el tacto, las cosas nos atacan literalmente al cuerpo” (Heidegger 43). Es innegable que nuestros sentidos están dotados de una facultad selectiva, de manera que no sucumbamos al exceso de estímulos sensitivos. Pero aun las cosas que permanecen en los bordes, o fuera del foco de atención, son susceptibles de ser notadas. Su habitual presencia en nuestro contexto hace que se nos metan *literalmente* en nuestro cuerpo.

En este caso están, por ejemplo, la yerba que se arranca junto a la flor y los aromas diversos que se respiran en el fresco de la mañana de camino a la escuela. Relación cercana creada a fuerza de la vivencia diaria, en la que la vista recorre y recoge las formas insistentes del camino y del paisaje hasta que empieza a mirarse en ellas. Estas cosas son los objetos de la experiencia cuya imagen nos constituye como sujetos.

*huellas de arce ciervos esféricos hipocampos  
luego rodando por mis mejillas*

Antes de ser poeta, escritor o ensayista, el hombre o la mujer son un ser en particular: un sujeto. Los elementos con los que el poeta constituye su subjetividad fueron, en un momento, objetos que quedaron afirmados en él, por accidentes de su materialidad, en un proceso en el que media la emoción. En las siguientes líneas trataremos de esbozar esta idea.

La presencia del objeto en la escena emocionalmente significativa, abre la posibilidad de que sea revestido de cierta coloración emotiva por desplazamiento (Freud, 2009). En este momento se inicia otro proceso, el de la abstracción del objeto, es decir, de transformar la cosa en imagen. Ya mencionamos líneas arriba que lo material de la cosa incluye aquello que la conforma: color, textura, peso, etcétera. Sin embargo, al momento de abstraer el objeto no se toman todas sus cualidades materiales sino que se lleva a cabo una selección que deviene en imagen. Esa selección no se hace por medio de los sentidos, sino a través de la emoción que hace destacar una u otra cualidad de la cosa, dependiendo de cómo es vivenciado. En la escena en que se propicia el encuentro central o periférico del individuo y la cosa, prevalece un estado de ánimo que marca el modo de relacionarse entre sí. Así, el objeto es creado a través de una experiencia que transforma tanto a la cosa como al individuo.

Una vez recogidos como imágenes, los objetos constituyen el tejido sensible del ser. Huellas mnémicas, objetos preñados, latido vivo, presencias que imponen su ausencia cuando surgen en el verso poético.

*Una grieta escindía el paisaje*

Falta esclarecer a través de qué grieta descubriremos cuál de todas las cualidades materiales de la cosa es la que conforma al objeto del poema. Lo primero que debemos tener en claro es que, en el

poema, el objeto es citado en calidad de figura del lenguaje. Ya sea analogía, alegoría o metáfora, aparece representando una idea. Sin embargo, no se trata solamente de un objeto que alude a otra cosa, sino de una imagen cuya aura hace brillar una cualidad común entre el objeto y aquello a lo que hace referencia.

De acuerdo a Gombrich (1998), la imagen posee un área de metáfora, la cual consiste en todo ese caudal de cualidades destacadas en leyendas, mitos y fábulas que la dotan de significados. Se trata de cualidades visuales de las cosas que se prestan a su uso simbólico: “La posibilidad de la metáfora surge de la infinita elasticidad de la mente humana; atestigua su capacidad de percibir y asimilar nuevas experiencias como modificaciones de otras anteriores, o de encontrar equivalencias en los más variados fenómenos y sustituir uno por otro” (Gombrich 13)

Así, cada una de las cualidades materiales del objeto son susceptibles de convertirlo en símbolos diversos, por lo que es posible utilizar el mismo objeto en diferentes contextos. Un sencillo ejemplo: en la frase “corazón de piedra” comúnmente se considera la cualidad de dureza de la piedra para transferirla al corazón, dejando de lado el color, la forma o la textura. En cambio, cuando a un inhábil bailarín se le dice que es “una piedra”, se hace referencia al peso y a la inmovilidad. Gombrich (1998) afirma que esta elección depende de nuestro deseo. Sin embargo, lo revisado con anterioridad nos lleva a pensar que en la poesía de Minerva Margarita, esta elección habrá sido tomada, no en el momento de escribir el verso, sino en aquella escena primera de la experiencia que transformara la cosa en objeto.

Nuestro ejercicio consiste ahora en leer con atención los versos, tratando de palpar las palabras hasta sentir su textura. No se trata de desnudar la metáfora en interpretaciones psicoanalíticas, sino de simplemente subrayar la cualidad material del objeto que la motiva.



## PIEDRA

“En esta piedra yo te espero” (Villarreal 21). No por su textura, su color o su forma, sino porque esta piedra está ubicada en un lugar determinado y es señal de un lugar. Un punto geográfico de entrañable calidez.

“En el estómago, en el regazo de esta piedra” (Villarreal 21). La piedra que recuerda esa espera pasiva que tiene un tanto de obediencia infantil.

“Yo te espero / sobre la piedra que contempla” (Villarreal 21) y pareciera señalar el punto de la espera; de la pérdida. Esta piedra es un aquí que duele.

Excepto tú todo pasa  
y todos pasan por aquí  
excepto tú  
por esta piedra pasan  
pasan  
y en mi mente  
quedan  
como regalos  
de tu ausencia (Villarreal 21)

Está también “la piedra que cruzo todos los días / la piedra laja la piedra bola / la piedra pinta la rocosa” (Villarreal 23), que en este caso son las piedras de las casas, las paredes, las bardas. Las piedras que edifican, que construyen el entorno cotidiano, y cuyas cualidades materiales se trasladan a las imágenes que erigen.

La caliza piedra blanda de tus labios  
La tigre que con tus ojos me liga  
Y hace que caiga en la piedra  
de regreso al aquí. (Villarreal 23)

Inmersos en esta imagen, podemos sentir que la piedra que edifica, es susceptible de derrumbarse.

La casa que construiste fue arrasada por el viento  
vi cómo sucedió  
como se desprendían paredes y ladrillos (Villarreal 43)  
Como si le hablara a las piedras  
al derrumbe de piedras  
la casa en ruinas  
ese alarde de piedras (Villarreal 65)

El derrumbe de piedras que lapidan, que caen sobre, hasta formar una tumba. “Si duermes caen miles de piedras / vivir es morir / en el derrumbe” (Villarreal 55). Pues aún... “Aún estos cielos se desmoronan” (Villarreal 79)

Finalmente encontramos la piedra sólida, la roca que resiste.

Las olas estallan  
contra las rocas  
Las olas revientan  
contra las piedras  
[...]  
rompe la creciente  
y salgo de las sombras (Villarreal 99)

## VIENTO

“La noche avanza entre lobos y viento” (Villarreal 27). El viento, como objeto, es difícil de asir por los sentidos. Imposible para la vista, escapa de las manos. Es más bien energía que eleva, alborota o arrastra otros objetos y los pone en movimiento: “Corrientes de viento” (Villarreal 77), “Como si un papalote se alzara por el aire / el velo desprendido (Villarreal 45).

Además, no tiene un origen natural o mítico, sino que procede de la fuerza de acciones transformadoras. “Cabalgaron y el viento alzó oleajes de fuentes recónditas” (Villarreal 31). Es el viento del cambio. “...arrasada por el viento” (Villarreal 43). “En esa esquina donde todo era viento” (Villarreal 45). El del presentimiento.

“La corriente del viento en boca del estómago” (Villarreal 49). Lo que se tiene sin poseerse porque es sentido como otro ser, cuya representación etérea señala su ausencia.

No pude darte el viento  
no pude darte lo que más quiero  
el viento que por ahora no puedo tocar  
y veo tras la ventana (Villarreal 49)

Un viento de signo paterno, que conduce y entrega. “La mano del viento me condujo a ti” (Villarreal 87).

## NIEBLA

Nombrada en ocasiones como tiniebla, oscuridad o sombra, la niebla es otro objeto impalpable. La experiencia de niebla escrita en los versos transmite esa sensación de la nada que provoca su densidad cuando envuelve e impide la visión, lo que hace entenderla como vacío, duda o abandono. “Manchada de tinieblas” (Villarreal 13). “Salgo de las sombras / que se alojaron en mí / y me invadieron de tinieblas [...] Empapada de oscuridad” (Villarreal 15)

Es el vacío que deja la pérdida: “Pero me abandonaste / en medio de la niebla” (35). Es una densidad, una experiencia dolorosa y transformadora: “Atravesé los campos / La niebla” (Villarreal 83)

## OBJETOS HÍBRIDOS

Dentro de la colección de objetos en los versos de *Tálamo*, descubrimos algunos cuyas cualidades materiales comunes apuntan a una misma experiencia. Son objetos híbridos que, ya sean nombrados de una u otra forma, despliegan la misma imagen o la encubren en un acertijo.

### *Cama-barco*

“Sobre un barco que parece ser cama / en un mar que congela” (Villarreal 49). La cama-barco que se mece sobre el vaivén del agua, recuerda la cuna. Pero esta cama-barco transporta hacia un viaje por un mar, un lago frío o por la niebla. “Desconocer este barco / que cruza / este lago de niebla” (Villarreal 39)

Un barco que se asemeja más al lecho del sueño eterno: “En el lecho abatido / Dios vino a tocarte” (Villarreal 29), “Una camilla en el último cuarto” (Villarreal 31),

¿Por qué no estás aquí  
en este sueño  
que me lleva hacia el lago  
que es el espejo del lecho? (Villarreal 35)

El lecho-barco de blancas sábanas y blancas velas, que acuna el último sueño. Lecho conyugal, tálamo. Lecho-barco que ahora emprende su regreso al vientre materno: “Viajar en este vientre blanco al aire / como un vikingo en su barca de muerte” (Villarreal 98), “más la balsa se aleja” (Villarreal 77).

### *Cuervos-humo*

La asociación que logramos hacer entre cuervos y humo está mediada por nuestra propia experiencia. Ambos objetos aparecen en versos que componen poemas distintos:

Cuervos me dieron de comer  
cuervos junto al arroyo  
[...]  
...mientras las humaredas  
remontaron (Villarreal 29)

Quien ha visto cuervos en el campo, revoloteando sobre el alimento y destacando con su color oscuro sobre el paisaje, puede entender la semejanza de esta imagen con la del humo que asciende. Además, el uso en el poema del verbo “remontar”, como una acción del humo, termina por asociar ambas imágenes. Por otro lado, el humo, aquí, puede ser entendido como señal de un lugar. Lo mismo que los cuervos, pues parece importar más el espacio junto al arroyo que señalan, que su signo negativo, el cual no es considerado. “divisaba un incendio / y el humo se expandía” (Villarreal 31).

Más adelante descubrimos, en otra analogía, a los cuervos como pájaros-humo-versos reunidos por esa facultad de elevarse: “Sin estos versos convertidos en pájaros” (Villarreal 15), “Casa de pájaros se eleva hasta los ojos del arcángel / subiendo de las llamas” (Villarreal 37).

Hasta aquí percibimos que Minerva Margarita forma sus imágenes con la solidez de las piedras, lo impalpable del viento o la niebla. Las empapa de lluvia o con agua de río. Las concibe en el espacio abierto del campo por el que vuelan los pájaros y recorren los lobos, con las emociones que se desprenden de la casa derrumbada o del lecho de la angustia. Y las culmina con sensaciones que sólo pueden equipararse al cabalgar de los caballos y el salir de la niebla.

No haremos una revisión exhaustiva de los objetos representados en los poemas, pues no es la intención desmoronar las imágenes, sino alcanzar el sentir que las reúne. Además, se trataría de una tarea que se antoja imposible: bodegones singulares crean composiciones cuya relación sólo puede ser equiparable a las colecciones de la primera infancia. “La isla, la bolsa de azúcar blanca, el príncipe sapo, las torcazas recién nacidas temblando en el nido, la noche, el día.” De cosas como éstas sólo podemos asegurar que, en ciertos momentos de una vida de experiencia, fueron impregnadas del sentimiento que ahora las convoca.

## BIBLIOGRAFÍA

Freud, S. *La interpretación de los sueños*. México: FCE, 2009.

Gombrich, E. H. “Metáforas visuales de valor en el arte”. En Gombrich, *Meditaciones de un caballo de juguete y otros ensayos*. España: Editorial Debate, 1998.

Heidegger, M. “El origen de la obra de arte”. En Heidegger, *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1996, Web. <[http://www.heideggeriana.com.ar/textos/origen\\_obra\\_arte.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_arte.htm)>

Paz, O. *El arco y la lira*. México: FCE, 2008.

Villarreal, M. M. *Tálamo*. México: Ed. Cigome, 2011.

MÁRGENES  
DE LA  
HETERONORMATIVIDAD





## Dos poemas, dos poetas: similitudes y discrepancias entre Salvador Novo y Pietro Aretino

Laura Serrano Zenteno

lserranoz@hotmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

La literatura posee un sinfín de temas. Existen autores que prefieren ciertos tópicos sobre otros, los cuales desarrollan a lo largo de su carrera literaria. La diferencia entre un autor y otro, entre una época y otra, o entre una corriente y otra, es la manera en que se presenta y se estudia. Ese es el caso de esta investigación, la cual presenta dos autores de renombre que abordan el mismo tema.

Es por ello que la hipótesis de trabajo establece las similitudes y discrepancias existentes en el poema “¿Qué hago en tu ausencia? Tu retrato miro...” (1978), de Salvador Novo, y “II” (1946), de Pietro Aretino. Ambos poemas son analizados desde su estructura, destacando, como se ha mencionado, las semejanzas y diferencias en estas obras. El lector se preguntará qué tienen en común, ¿acaso es un capricho el querer compararlas?, pero, sobre todo, ¿existen dichos elementos en común? El lector encontrará los diversos puntos en común donde se unen estos dos poetas y verá que no sólo es en el oficio.

Los autores y los textos aquí estudiados comparten elementos peculiares. Ellos generan un hito en su época. Se pensará que los siglos existentes entre uno y a otro, habrán cambiado la percepción del otro-sociedad; de ese Otro que rige las normas de lo correcto e

incorrecto. Sin embargo, los poemas muestran un desenvolvimiento natural. Ahora bien, la semántica global de ambos textos versa en un punto en común: el placer corporal. Así, Aretino plantea a una pareja haciendo el amor, donde uno, la mujer, invita al otro a que le introduzca un dedo en el ano. Expone sus argumentos a la vez que él lo hace.

Por su parte, Novo describe la ausencia del ser amado y cómo el Yo poético se masturba al recordar y contemplar una fotografía del amado. Los textos muestran que el placer es el mismo o, al menos, que se tiene la misma necesidad de él.

Los textos son extraídos de manera individual, pues los que aquí se analizan presentan elementos en común; esto permitió su comparación y posterior análisis. Cada poema puede estudiarse en su propio ámbito, haciendo una comparación entre los demás poemas para entender cómo se estructuran. Para analizar a Pietro Aretino se escogió el poema “II”, que se extrajo de la serie de dieciséis poemas realizados para acompañar los dibujos de Guilio Romano. El poeta intituló a su compendio como *Sonetos lujuriosos*. Por otra parte, para estudiar a Salvador Novo se escogió un soneto que no posee título, pero se reconoce como “¿Qué hago en tu ausencia? Tu retrato miro...”, el cual se encuentra en una compilación de poemas, entre ellos el famoso “La diegada” y demás poemas satíricos.

El estudio de ambas obras permitió la comparación y dilucidación de cómo se conforma el placer en su poética, así como la recepción de la sociedad. La sociedad está vivamente marcada en la vida de ambos poetas y, aunque no es el propósito de esta investigación estudiarla a fondo, es preciso comprender en qué época se dieron y las reacciones que generaron.

La distancia temporal que separa a los autores es de quinientos años: Aretino nace en 1492 y muere en 1556; Novo nace en 1904 y muere 1974. Pero la selección de las obras se dio no sólo por el tiempo que los separa, o bien por uno ser mexicano y el otro italiano, o porque uno gozó de una educación privilegiada y el otro una educación modesta. Se escogieron porque en sus respectivas épocas generaron polémica ante el tratamiento de la sexualidad, pero,

sobre todo, por la forma de manifestarlo en su obra. Posee mayor peso el hecho de que ambos textos poseen un tono semejante. Ambos manejan el tema del placer y el placer anal de formas similares.

Es necesario abrir un paréntesis para explicar la selección del poema y el traductor de la obra de Aretino. Aretino fue un italiano que escribió en su lengua materna, siendo ésta el italiano del siglo XVI, por ello es imperioso dar a conocer el proceso de selección. El poema de Aretino presenta el problema de la traslación del italiano al español y del siglo XVI al siglo XXI. El poema aquí estudiado, "II", corresponde a la serie de dieciséis poemas que el poeta escribió para los dibujos de Guilio Romano (Aretino 59, para ver el texto en italiano consúltese *Sonnetti lussuriosi* (2013) di Pietro Aretino, y para ver los dibujos véase la versión de Luis Antonio de Villera). Esta serie de poemas llevan por nombre *Sonetos lujuriosos*, publicados en 1524, y fueron censurados desde que se dieron a conocer. Para esta investigación se consultaron dos traducciones, una de Luis Antonio de Villena (2007) y otra de Isidone Liseux (1946). Se compararon las diferencias léxicas y sintácticas de ambas obras con el fin de seleccionar y estudiar solo una traducción.

La comparación y análisis entre las traslaciones recabadas dieron como resultado que ambas obras son disímiles la una de la otra. Se consideró el lenguaje, la sintaxis, el ritmo y se dejaron fuera los sistemas métricos españoles e italianos, por no ser necesarios para el fin de esta investigación. Por otra parte, las diferencias encontradas no deben sorprender, pues toda obra traducida en diferente y en escasas ocasiones conserva igualdades. Así, se llegó a tener una versión de análisis y una de referencia. Por ello se prefirió la traslación de Isidone Liseux, ya que el vocabulario no es coloquial, como lo presenta Luis Antonio de Villena, además de lo ya mencionado. Recuérdese que cada traductor ofrece una interpretación propia, según sus referentes y experiencias. No está de más aclarar que al final de este trabajo se encontrará un anexo donde se exponen las tres obras mencionadas.

Hecha la aclaración sobre el texto de Aretino, es preciso regresar al tema que atañe: el placer. Ahora bien, ambos autores son

presa de la crítica de su tiempo, la cual se esmera en desprestigiar su trabajo. La literatura de Novo está llena de episodios confidenciales y de un erotismo que puede tomarse como pornográfico. Monsiváis lo aclara de la siguiente manera: “Novo se divide entre los poemas por así decirlo ‘culpables’ que cimientan su fama literaria, y la producción satírica” (97).

La vida de Novo dio de qué hablar, las excentricidades de su vida personal y su vida pública lo llevaron a ser todo un hito en su época. Si se compara la vida del autor con las obras que escribió, se percibirá la existencia de una similitud en el tratamiento de lo sexual, lo liberal y lo satisfactorio. Por tanto, ambas, vida y creación, eran censuradas y escandalosas, pues reflejan lo que se consideraba una vida disoluta. Después de varias décadas de haberse publicado su obra, Novo sigue escandalizando las buenas conciencias..., al igual que Aretino.

Aretino, del mismo modo que Novo, gozó de una fama licenciosa y llena de excesos. La fama del poeta italiano se sustenta por el gran escándalo que ocasionaron los poemas licenciosos; lo anterior aunado al miedo que su pluma ejercía ante sus sátiras. “Los *Sonetos lujuriosos* [...] Se trata de sonetos siempre con estrambote [...] en los que, jocosa, alegre, festiva o cachondamente, un hombre y una mujer comentan o se increpan en el ejercicio amoroso que están realizando.” (Villena 27). Siguiendo las reglas de la métrica, los dieciséis poemas de Aretino no corresponden al género del soneto, pues poseen tres tercetos, en lugar de los dos canonizados.

Se respetará el nombre de soneto como tal, aunque, como se ha dicho, las características de estructura no correspondan. La traducción puede o no respetar la rima al final del verso, los juegos de ritmo o de aliento, pero la falta a la regla cometida por el italiano no se justifica ni en italiano ni en español. Con todo y las peculiaridades históricas y estructurales del poema, no deja de sorprender el tópico y su tratamiento: la erotización del cuerpo y su placer.

La estructura e historia de estos poetas permite comprender el contexto en el que se desenvuelven. Ambos autores, y sus obras, fueron catalogados como obscenos, libidinosos, lujuriosos, o cual-

quier otro sinónimo, pero de igual tono peyorativo. Cuentan con el mismo elemento que el marqués de Sade, perturbar la moral con la expresión del placer que, a juicio del sujeto que ejecuta la acción, es normal. Visto desde esta perspectiva, los autores aquí citados pasaron a la historia por incomodar a las “buenas conciencias”, exaltando los placeres corporales, cada uno a su manera.

El placer puede venir del otro o de uno mismo; está en el margen de lo permitido —según la sociedad—. Le es permisible la existencia y la divulgación en tanto permanezca bajo la superficie y fuera de la mirada de la sociedad. Con todo y que ambos poemas tratan el placer corporal y, específicamente, el placer anal, no son los mismos sujetos sobre los que recae la acción.

Novo habla de un sujeto que no tiene relaciones con otro cuerpo pero que se masturba introduciendo un dedo en el ano. Aretino establece a dos sujetos que copulan, donde la mujer le solicita a su pareja la penetración anal. Estos tres Yo poéticos son diferentes entre sí, todos buscan el placer por medio del *pecado nefando* y cada uno lo asume de manera diferente. El Yo poético de Novo lo asume con resignación ante la ausencia y la excitación que su cuerpo presenta, y al cual decide satisfacer.

Aretino habla de un Yo poético 1 (mujer), el cual desea que su pareja satisfaga su deseo. Por su parte, el Yo poético 2 (hombre), más allá de querer satisfacer su deseo de una manera abrupta o desesperada, parte de los parámetros de qué es el pene y no el lugar donde se encuentra —ano o vagina—, el que da el placer a ambos.

Los tres Yo poéticos se encuentran inmersos en mundos posibles que son compartidos y comunes por medio del placer sexual. Los mundos posibles donde se desarrollan ambos textos varían en uno y otro. Ahora bien, en las peculiaridades del texto de Novo destaca la ausencia de deícticos que identifiquen al sujeto poético. Bien podría precisarse que es una mujer pues se denomina “Pen-deja” (v. 11). Si bien es cierto que esta es la única palabra distintiva de género, también es cierto que no por ello el Yo poético es mujer; recuérdese la constante empleada por la jerga homosexual de autoreferenciarse como féminas. Pero lo que valdrá la justificación

para considerarlo hombre es la predilección —del Yo poético— por el placer anal y no el vaginal, como es costumbre en la mujer. Aunque no por ello todas las mujeres se masturban vía vaginal o clitoral, existen pues, sus excepciones. Esto aunado al contexto en el que se desenvuelve el autor, lleva a la conclusión de que el Yo poético es un hombre masturbándose porque extraña a su pareja.

El mundo posible planteado por ambos converge en la intimidad, donde el, o los, Yo, desarrollan el discurso poético alejado de los otros cuerpos. En Novo el Yo poético se refiere a un “tú” que, queda claro, es hombre. A éste se le refiere como “Plátano” (v. 4), o bien como “dueño de mi pasión” (v. 10). Ambos muestran al “tú” como un hombre que es dueño de los suspiros emitidos por el sujeto. El Yo poético, planteado por el poeta mexicano, es ambiguo en cuanto a su género, pero claro en cuanto al mensaje que le manda al “tú”. Ese mensaje es el goce por medio de la autosatisfacción; la introducción del dedo simula la penetración que Novo especifica de manera metafórica y, diríase, elegante: “me introduzco el dedo” (v. 3) o “nuevos oficios de mi dedo” (v. 14).

A diferencia de Aretino, que emplea la palabra ‘culo’, Novo utiliza el verbo introducir y le otorga un nuevo oficio al dedo. El Yo poético de Novo se muestra pudoroso, en comparación con la contraparte italiana. El estilo poético de ambos difiere en cuanto a la manera de mencionar y presentar las cosas. Con ello no se establece que uno, u otro, sea mejor, sino que cada uno le da su propia visión al placer.

Las poéticas de ambos son opuestas: en tanto que uno opta por la medida del lenguaje, el otro lo desborda. Los puntos de referencia y significación de los que parten los Yo poéticos son los mismos: el cuerpo y el placer respectivamente. El Yo poético 2 de Aretino muestra su filosofía en cuanto al placer se refiere. No desespera por penetrar en la “vía angosta”, sino que disfruta de los diferentes placeres proporcionados por ambas oportunidades. Así pues, lo establece de la siguiente manera: “En el coño esta vez ha de ser; luego / en el culo. Da igual. Pues dondequiera / que esté, la verga nos dará la dicha.” (vv. 9-11). La diferencia existente entre el

Yo poético 1 y el Yo poético 2 radica en que el 1 se muestra ávido por el placer, en tanto que el 2 lo disfruta. Ambos Yo dan sus argumentos de por qué es *bueno* el placer nefando; se establece que su poética del placer queda delimitado en ambos sujetos.

El sujeto poético de Novo controla su placer, pues recuérdese que se encuentra solo con una presentificación del “tú”. Aretino desarrolla una tensión entre ambos sujetos poéticos, pero es el hombre el que lleva el control, siendo la mujer la que percibe. A diferencia del otro texto, aquí los sujetos están presentes y percibientes. Es importante no dejar de lado que el “tú” —en Novo— está ausente y que el Yo poético establece el mensaje de comunicación (entre el Yo y el “tú”) por medio de la representación gráfica: la fotografía. Novo lo presentifica por medio del retrato, pero a la vez en términos como “recordándote”, “distancia que te aleja”, o bien, “me consuela” (Cfr. Novo). La ausencia corporal del sujeto lo lleva a generar el mensaje de masturbación-satisfacción. A diferencia de los dos sujetos “tú” a los que refiere Aretino, Novo omite la presencia corporal de su sujeto receptor.

Hasta este momento se habló del placer de los Yo poéticos y de los “tú” que componen cada mundo posible. A la vez se ha recalcado la preferencia por el placer y el goce, del placer coital y anal por parte de los tres sujetos. Cada uno de los narradores describe el placer en la forma en que le es entendido, según la época. Aunque en ambos contextos el sexo anal se ha considerado como algo prohibido y contra natura, no sucede de igual manera en el mundo posible. Aretino y Novo dan un giro al tema; por un lado se habla de la presencia/ausencia del objeto de deseo y por otro se habla de disfrutar el acto. En el mundo posible no existe la censura propiamente dicha, sino que es el Yo poético 2 el que misura la relación y la forma de recibir el placer. Esta forma de percepción y de automesura está presente en el Yo poético 2 y en el Yo poético, pues son los hombres los que, en este caso, llevan la satisfacción sexual y, a la vez, la medida.

El placer es la veta que guía la obra de ambos autores. El tiempo, el idioma y la distancia existente entre uno y otro es muestra de

las necesidades corporales, específicamente las sexuales. El deseo y el placer llevan la pauta en los textos aquí estudiados. Los Yo poéticos buscan y anhelan, según sus experiencias, el placer anal o vaginal-anal. El mensaje emitido por los sujetos llega a su destinatario, incluso aunque sean él mismo o la representación de otro. Yendo hacia la conclusión, las similitudes y discrepancias aquí señaladas, son solo el ápice de las correlaciones existentes entre ambos, pero, sobre todo, entre ellos mismos.

Sus obras muestran entre sí, no solo la poética del texto, sino la poética del cuerpo y del placer. Los puntos de unión entre uno y otro son el cuerpo, el placer, el goce, pero, más que nada, la libertad propia para describir el placer.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aretino, P. *Correspondencia privada y sonetos lujuriosos*. Trad., datos biográficos y comentarios por Isidone Liseux, México: Renacimiento, 1946, p.106.
- *Sonetos lujuriosos*. Trad., pról. y notas de Luis Antonio de Villena, España: Visor, (Amaranta, 4) 2007, pp. 39 y 41.
- *Sonetti lussuriosi*. Libro I y II. 2013. Web. 20 de mayo de 2013 [http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/aretino/sonetti\\_lussuriosi/html/sonetti.htm](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/aretino/sonetti_lussuriosi/html/sonetti.htm)
- Liseux, I. “Noticia. Sobre los Sonetos lujuriosos del Divino Pietro Aretino y sobre los dibujos de Giulio Romano grabados por Marco Antonio”. Aretino, P., *Correspondencia privada y sonetos lujuriosos*. Trad., datos biográficos y comentarios por Isidone Liseux, México: Renacimiento, 1946, pp. 57-101.
- De Villena, L. A. “Aretino y sus sonetos rijosos”. Aretino, P. *Sonetos lujuriosos*. Trad., pról. y notas de Luis Antonio de Villena, España: Visor, (Amaranta, 4) 2007, pp. 9-31.
- Monsiváis, C. *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México: Era, 2000.
- Novo, S. *Sátira. El libro ca...* México: Diana, 1978, p. 107.



ANEXO  
II

- 1 —¡Oh, querido! mete un dedo en mi culo  
y empuja la verga poquito a poco;  
levanta la pierna y haz buen juego;  
muévete y frota, frota sin cansarte.
- 5 ¡Ay, qué delicia! No es mejor regalo  
comer pan con manteca junto al fuego.  
Cambia de casa si el coño te cansa:  
quien no sabe encolar no es hombre entero.
- En el coño esta vez ha de ser; luego  
10 en el culo. Da igual. Pues dondequiera  
Que esté, la verga nos dará la dicha.
- Yerra el que busca la sabiduría;  
propio de necios es perder el día  
en otros placeres que los de la cama.
- 15 Revienten otros dentro de un palacio  
siempre al acecho de la muerte ajena.  
Yo lo que quiero es echar mi veneno.

Pietro Aretino  
Tr. Isidone Liseux

¿Qué hago en tu ausencia? Tu retrato miro

- 1 ¿Qué hago en tu ausencia? Tu retrato miro  
el me consuela lo mejor que puedo;  
si me caliente, me introduzco el dedo  
en efigie del plátano a que aspiro.
- 5 Ya sé bien que divago y que deliro,  
y sé que recordándote me enredo  
al grado de tomar un simple pedo  
por un hondo y nostálgico suspiro.

Pero en esta distancia que te aleja,  
10 dueño de mi pasión, paso mi rato,  
o por mejor decir, me hago pendeja,

ora con suspirar, ora con pedo,  
premiando la ilusión de tu retrato  
y los nuevos oficios de mi dedo.

Salvador Novo

## II

1 Méteme al culo un dedo, buen viejaco,  
y empuja la polla dentro poco a poco;  
levanta bien la pierna y haz el juego,  
y luego sin miramientos meneas el lomo.

5 Que, ¡por mi fe! Esto es mejor bocado  
que comer pan untado junto al fuego;  
y si el chocho no te gusta, muda sitio,  
que hombre no es quien no es tramposo.

—Al chocho la meteré una vez  
10 y otra al culo, y polla en chocho y culo  
Feliz me hará y te pondrá cachonda.

Quien quiera ser gran maestro anda loco,  
que hasta el pájaro pierde la jornada  
si quiere hallar contento no jodiendo.

15 Y reviente en un palacio  
el cortesano esperando la muerte:  
sólo mi rijo yo guardar espero.

Pietro Aretino  
Tr. Luis Antonio de Villena

# La poética del deseo desde los versos de Sandro Penna

Gerardo Alonso Ríos González

al.riglz@gmail.com

Universidad Autónoma de México

*Amor, amore è palpito  
dell'universo, dell'universo intero...*

De *La traviata*

De Sandro Penna se conservan pocos datos biográficos claros y relevantes, nació en Perugia en 1906, poco después de obtener ahí el diploma de *ragioniere*. Se transfiere a Roma en 1929, en donde muere en el 77. Colabora con varias revistas, sean literarias o no.

Sus colecciones de poesía son: *Poesie* del 29, *Appunti* del 50, *Una strana gioia di vivere* en el 56, *Poesie* en el 57 —compilación y reedición de todas las anteriores—, *Croce e delicia*, que se publica en el 58, y *Tutte le poesie*, del 70, que recopila todo lo anterior. Finalmente publica, poco antes de morir, *Stranezze*, en el 76.

A Penna se le describe, normalmente, como a un personaje esquivo y solitario, celoso custodio de su vida privada, en la cual deja entrar a pocos amigos, entre ellos Saba y Pasolini. Pareciera que la vida que él desea verdaderamente relatar es aquella cercana al estilo de su propia poética. Consideremos, por tanto, que la verdadera biografía de Penna está en su poesía, como dice Debenedetti:

Relatándose, hablando de su propia vida pareciera que se entregue con inocencia desarmada al escucha [...]. Al mismo tiempo, en esos guiños dispersos y discontinuos que da sobre sí mismo, pareciera que se substraiga [del plano terrenal] y se mitologice. (178)

De hecho, el lector abandonará su interés por la biografía del poeta —y hará bien—, al momento del encuentro con su poesía y con el personaje en ella diseñado: “un homosexual sin furoros ni clamorosos gestos antisociales. Un hombre que, sencillamente, está en otro lugar, no vive según las cosas que los hombres maduros consideran seriamente como cosas importantes” (Berardinelli 25). Siendo así, el autor sobrepasa las categorizaciones y, *aún más, los intentos por adecuarlo a conceptos fijos o relativos a su homosexualidad*, debido al estilo significativamente dinámico de su poesía.

El repentino aparecer de una personalidad poética como la de Sandro Penna, en pleno momento hermético de la poesía italiana, no puede dejar de provocar torbellinos de sorpresa y curiosidad para la crítica. Distinto a lo que lo ha precedido, al menos en la escena italiana, Penna no se propone problema alguno (ideológico, político, social, estilístico, etcétera). La recurrencia en sus temas se corresponde con la limpidez de su expresión verbal, métrica y estilística; y con su breve y concreto repertorio de motivos: “El más difundido lugar común sobre él es éste: Penna poeta fuera del tiempo, ajeno e indiferente a la historia. Casi un lírico griego.”<sup>1</sup> (Berardinelli 25).

Por otro lado, Garboli afirma que “Penna es el único poeta del siglo xx (no sólo italiano) que jamás hizo un compromiso con la realidad ideológica, moral, política, social o intelectual del mundo en que vivimos” (xiii). Se limita a delinear un mundo mitad mítico, mitad divino, en donde le resulte posible vivir su sueño y su *strana gioia di vivere* (extraña alegría de vivir).

Cabe recordar, empero, que Penna no se pone cuestionamientos problemáticos. Puesto que no puede ser considerado hermético, podría tal vez ser declarado tradicionalista. Sin embargo, tomando en cuenta que su sentido de la tradición no está trabajado, ni siquiera llega a ser consciente, sino “natural y fisiológico”, se entiende que en ocasiones la poesía de Penna rebasa incluso los modelos de Pascoli y D’Annunzio, a grado tal que pareciera que el poeta

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones del italiano citadas en este texto son de mi autoría.

“no tuviese un pasado literario dentro de sí; consume toda una tradición, la reduce a poquísimos elementos y el resultado no se parece a nada” (Garboli XIII).

Por lo tanto, se advierte ya que la economía es uno de los primeros signos característicos de esta poesía casi monotemática, desarrollada en pocos y bien delimitados ambientes, con personajes por demás recurrentes y con una métrica más bien común. El endecasílabo es el metro por excelencia de sus poemas, así como de la lengua italiana en general.

Pero aun cuando los elementos temáticos y formales pudieran ser enlistados con aparente sencillez, el modo de amalgamarlos y presentarlos logra construir la oculta complejidad de la poesía de Penna. Su lírica resulta, entonces, alternativa y contemporáneamente descriptiva, narrativa y reflexiva, aun si su brevedad nos presenta sólo momentos fugaces, cual si fuesen epifanías.

Aunque el poeta no tiene inconveniente en expresar, abierta y casi ingenuamente, su propia homosexualidad en las letras, no es recomendable centrarse sólo sobre este aspecto de su poesía. La homosexualidad no es sino “el signo”, dice Garboli, “no la causa o la consecuencia de la transgresión” (XII). Al contrario de la opinión de algunos críticos (*cf.* Giorgio Barbieri Squarotti), la lírica de Penna no acaba en su condición homosexual, sino que la expresión de dicha condición no es más que el resultado del tipo más transparente de sinceridad con la que la poesía es concebida.

Felice chi è diverso  
essendo egli diverso  
ma guai a chi è diverso  
essendo egli comune.

Ahora bien, si la poesía de Sandro Penna puede considerarse casi monotemática, su gran y casi inconmensurable tema es el amor, un amor sentido “cálida y animalmente físico, como sensualidad no dannunzianamente trabajada, sino dada *a priori*” (De Manzini 10). Y entre los amores del poeta, el más grande es hacia la vida.

Penna ama aspectos de la realidad que son repetidos hasta construir el universo que decide habitar y donde decide aislarse. De hecho, es aquí donde se encuentra ese realismo que Pasolini reconoce en sus letras, ya que los elementos “reales” retomados pertenecen a la realidad cotidiana.

La mano casta e odorosa di ferro  
baciavo... E poi dall'officina un grido  
lungo veniva a rapirmi la mano.

Los personajes son presentados en plena cotidianeidad:

Eccoli gli operai sul prato verde  
a mangiare: non sono forse belli?  
Corrono le automobili d'intorno,  
passan le genti piene di giornali.  
Ma gli operai non sono forse belli?

Pero este “realismo” es pronto interrumpido por las criaturas que el poeta diviniza, como los obreros (*gli operai*), que gracias a la fugacidad de la escena dejan al lector suspendido en ese universo alterno que es el penniano.

Por otro lado, la forma más evidente del amor, en esta obra, es la corporal, física y sensual/sexual. El poeta no tiene ningún empache en relatar las pulsiones más *naturales del eros físico*, aun si su lenguaje de “pequeño burgués” permanece siempre en el ámbito del “decoro” (*cf.* Barbieri Squarotti). De este modo, algo que nutre gran parte de la poesía de Penna es la atención a un “comportamiento discontinuo pero siempre latente de la libido” (Garboli, VII), que se presenta con la más clara naturalidad, para adquirir así un valor de “normalidad” que da cuenta de la “normalidad de los otros”, aun siendo fundamentalmente distinta (*cf.* Debenedetti 180), y que, gracias a la sencillez expresiva con que se relata, evoca una especie de inocencia infantil (*fanciullesca*).

La forma en que resulta posible llegar a esta naturalidad de una experiencia atípica del eros, tiene que ver con cuanto se ha dicho sobre la actitud de Penna con respecto a la realidad (es decir con su alejamiento de ésta). La moral es un problema que el poeta ni siquiera toma en consideración. Así, liberándose de la historia pero, sobre todo, abandonándose a la vida, Penna excluye cualquier posibilidad de culpa (*cf.* Manzini):

Justo es esto lo que explica la *pureza* [...] incluso de la ética penniana, la cual cae más acá de cualquier norma común, y por lo tanto no puede recibir una condena; ella tiene un propio —sencilísimo— complejo de normas que parecen ignorar la existencia de otras instituciones (Manacorda 147)

Dado esto, y gracias a la sorprendente capacidad de fusionar y de hacer convivir elementos dispares, es que “vida, sensualidad, juventud y pecado” pueden ser la misma cosa: “Forse giovinezza è solo questo / perenne amare i sensi e non pentirsi”.

Claro está que, para llegar a la circularidad de la experiencia amorosa de Penna, es necesario afrontar la otra cara de esta moneda: el sufrimiento, el dolor, al cual se le reserva un lugar especial en el universo penniano. Así, en la poesía de Penna, alegría y sufrimiento pueden compartir un mismo espacio: “Amore, amore / lieto disonore”.

Manzini afirma que el tiempo de Penna es biográfico (no cronológico), se mide en la sucesión de ocasos, de noches y de estaciones. Porque la experiencia de esta poesía no tiene ninguna pretensión de ser universal, sino personal, subjetiva (aun cuando nos toca en un sentimiento de universalidad). Por eso el entorno del poeta, cuando es urbano, transcurre sin percatarse de él, y le permite capturar tan sólo aquellas pocas cosas que le interesan; de modo que *están más las cosas que las personas*.

En cambio, la naturaleza le es amigable al poeta. Entre ella y él hay una efectiva comunicación desde el momento en que él se abandona en ella “edonístamente, con los sentidos listos” (Man-

zini 12). Así, la naturaleza de la lírica penniana refleja todas sus resonancias sentimentales (*cf.* Debenedetti 181) con sus modos de actuar.

L'aria serena torna.  
E resta mia  
questa non più serena  
malinconia.

Es también la naturaleza de quien surgen los opuestos (meridiano/nocturno, solar/lluvioso) que se contemplan en la síntesis absoluta que recita el poeta: “Il mondo che vi pare di catene / Tutto è tessuto di armonie profonde”.

Con una afirmación de espíritu psicoanalítico, Garboli afirma que “se podría definir la obra de Penna, con una fórmula, como una ‘reflexión sobre el deseo’” (VII). Como parte fundamental del desarrollo de la libido y como parte constitutiva de la experiencia del amor, el deseo es una de las principales sensaciones que resaltan en la lírica de Penna. El desarrollo de tal elemento, como se podría esperar, parte de la más física sensualidad, pero pronto se convierte en una aspiración sublime de los sentimientos: “Quando la luce piange sulle strade / vorrei in silenzio un fanciullo abbracciare”.

De tal modo, este tipo de deseo está relacionado con la enfermedad que surge de ese “sistema de equívocos”, que es la poesía de Penna, en el cual la soledad es el estado de existencia por excelencia, la alegría misteriosa, el resultado más logrado del desapego: “Già declina l'estate e il plenilunio / porta vigore nuovo. E io sono solo”.

Si bien el estado compulsivo de soledad logra hacer del deseo una actitud perenne, la intermitencia, ese constante aparecer y desaparecer del objeto de deseo, termina por reforzar la presencia de este sentimiento.

Toca el turno de tratar el tema del *fanciullo* (muchacho), él es, como se podrá suponer ya, el gran objeto de deseo, pero no sólo eso. Hace falta dejar de lado cualquier tipo de consideración psicoanalítica para llegar a entender el punto fundamental de la figura del *fanciullo*.



Sempre fanciulli nelle mie poesie!  
Ma io non so parlare d'altre cose.  
Le altre cose sono tutte noiose.  
Io non posso cantarvi Opere Pie.

“No se puede negar”, dice Manzini, “que el vocablo clave es ‘ragazzo’ [...] el muchacho es la forma, el ‘cuerpo presente’ del amor” (10) y, entonces, si el amor es la gran ley del mundo de Penna, el *fanciullo* no puede ser sino una especie de divinidad. En el muchacho se encuentra toda la belleza que el mundo penniano necesita para funcionar alegremente.

Como en un fraude Penna ha compuesto un techo, un límite de belleza, la edad del *fanciullo*: todo aquello que está debajo de esta línea de luz (o de sombra) es radiante y deseable; y todo lo que está por encima, entre los adultos, es insignificante y cruel (Garboli XI)

Así, la juventud y el joven (en sus distintas formas: obrero, marino, muchacho, chamaco [*ragazzacio*]...) son la fuerza motriz de la alegría de vivir.

*È bella giovinezza e basta un poco*  
di vino e poi vedete cosa fanno.  
I miei ragazzi dapprima si fieri.

Son la fuerza, en fin, de la *strana gioia di vivere*, este lugar vital entre hedonista y masoquista; porque también el dolor y el sufrimiento, de que se ha hablado, son provocados por esta “divinidad”, o más bien a causa de su ausencia:

La divinidad del deseo está intermitentemente. Ésta es la verdadera transgresión [...] la indignidad, la miserabilidad de aquél al que le es arrebatado, cuando la ola del deseo se retira, el regalo intermiten-

te de los dioses, aquella divina deshumanidad finalmente triunfal, finalmente libre, que es el oxígeno del placer. (Garboli XII)

Así, los *fanciulli* de Penna tienen la facultad, cuando no el oficio, de influir casi de manera omnipotente en la experiencia que poeta y lector viven dentro del *mondo fanciullesco*:

En su divinidad el mundo del *fanciullo* permanece inoxidablemente inhumano. Los muchachos transforman la experiencia del mundo, la transfiguran, la vuelven vivible, pero no la cambian. La presencia de la divinidad es intermitente, es un evento y una gracia. (Garboli XI)

En fin, tiene que aclararse que esta divinidad, aun cuando tiene una gran influencia sobre la experiencia del mundo poético en que funciona, en el fondo no tiene la capacidad de cambiar el hecho de que sea de por sí oscuro e inhóspito. Así pues, esta “divinidad” no hace sino regular “momentos de gracia”, y por ello la línea funciona así, dibujando momentos fugaces de iluminación que se suceden como si fueran epifanías.

Lo efímero, en la poesía de Penna, se puede decir desde ahora, lo es sólo en apariencia; es sólo una sensación de difuminación que acompaña a las imágenes que nos pasan delante.

Il mio amore era nudo  
in riva di un mare sonoro.  
Gli stavamo d'accanto  
— favorevoli e calmi —  
Io e il tempo.

Poi lo rubò una casa.  
Me lo macchiò un inchiostro.  
Io resto in riva di un mare sonoro.

Aun cuando estas imágenes parecen terminar ahí, justo en el momento en que aparecen y desaparecen, poco a poco se eternizan,

sea a causa de su recurrencia (se note que la repetición es uno de los elementos centrales de la composición poética de Penna), sea porque muchas veces son, de hecho, la epifanía que nos regala la imprevista presencia de la divinidad del mundo *fanciullesco*.

Il sole che ha brunito questo corpo  
di giovinetto cede la sua forza.

Ma resta al bacio tenue ancora  
il giovinetto immobile: già sogno...

No hay, pues, una dirección en Penna. No existe una maduración del sentimiento o de la experiencia, porque todo está ahí, con toda su fuerza y con toda su complejidad cada vez que aparece. Desaparece de pronto para después (y quién sabe cuándo será este después) reaparecer rediseñado, aunque no por esto menos fuerte, ni menos complejo, ni menos asimilado. La iluminación, la epifanía y la “gracia” se tratan de esto, no de la difuminación de las emociones y de las sensaciones, sino de su perenne presencia.

Todo Penna está en todo Penna. Su poesía no tiene fin. Y he aquí que regresan las consecuencias de su ahistoricidad; no tiene fin simplemente porque no se regula según el tiempo. En ella, los signos de determinación temporal (la noche, las estaciones, el plenilunio, etcétera) no hacen sino reafirmar la ausencia del tiempo (lineal); su presupuesta repetición o, más bien, ciclicidad, se agrega a la fugacidad intermitente de la presencia “divina” y logra mantener vigente la emoción, la sublime experiencia que Penna nos transmite de la soledad, del amor, de una belleza que no tienen ninguna pretensión de ser piadosa, de su *strana gioia di vivere*.

Nada más que su propia lírica hace falta para hacernos entender la innata, natural y hasta fisiológica universalidad de Sandro Penna.

Dimmi, luce del cielo,  
senza velo,  
così tu sei passata nel suo viso?

BIBLIOGRAFÍA

- Barbieri Squarotti, Giorgio. *Poesia e narrativa del secondo novecento*. Milano: Mursia, 1978.
- Berardinelli, Alfonso. “La poesia italiana dopo il 1947”. *50 anni di letteratura italiana (1945-1995). Lezioni, settembre 1995*. Eds. Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni, Trad. José Luis Bernal (edición bilingüe). México: UNAM-FFYL, 1996, pp. 13-29.
- Debenedetti, Giacomo. *Poesia italiana del 900*. Milano: Garzanti, 1974.
- De Manzini, Ottavio. “Al di fuori di qualsiasi critico...”. *Sandro Penna*. Venezia: Anthos, 1990, pp. 7-14.
- Garboli, Cesare. “Prefazione”. Sandro Penna. *Poesia*. Milano: Garzanti, 2003, pp. v-xiii.
- Manacorda, Giuliano. *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*. Roma: Editori Riuniti, 1977.
- Penna, Sandro. *Tutte le poesie*. Milano: Garzanti, 1970.
- Segre, Cesare y Clelia Martignoni. “La linea ‘antinovecentesca’”. *Testi della storia, la letteratura italiana dagli origini al Novecento*. Milano: Mondadori, 2000, pp. 11, 85-88.

# Cerna y Biedma: cuerpos intertextuales, cuerpos prohibidos

Michael Yahave Pineda Moreno

pineda\_michael@hotmail.com

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

*Ayer te soñé. Temblando  
los dos en el goce impuro  
y estéril de un sueño oscuro.  
Y sobre tu cuerpo blando  
mis labios iban dejando  
huellas, señales, heridas...*

VIII - Décimas de nuestro amor. Xavier Villaurrutia

**H**ablar de poesía no sólo es discutir en su mayoría de metáforas, hipérboles o sinécdoques; es dialogar de los autores que han construido con el lenguaje imágenes y figuras retóricas, que sobrepasan la barrera del papel para proyectar en el lector una reacción que no sólo se quedan en una delicia poética, se añade la reflexión sobre la lectura, misma que puede llevarse a otros ámbitos, servir como motivo de creación, no sólo de más poesía, sino de otras artes.

Encontrar en diferentes autores un tema, una imagen o una constante en común, no es nuevo; de hecho es una de las constantes en este quehacer. Sin embargo, hay rasgos que distinguen a un creador de otro, a un poeta de otro, pero que en su creación el tema o la inspiración son similares, y no porque quieran copiarlo uno al otro, sino porque son temas que han sido motivo de reflexión para su creación; a la par que es motivo de su experiencia en la vida, pues el creador voltea a ver detenidamente el mundo y de ahí surge su creación.

A continuación retomaré a dos poetas españoles: Luis Cernuda (1902-1963) y Jaime Gil de Biedma (1929-1990) dos poetas importantísimos para las letras iberoamericanas, no sólo porque en

su poesía encontramos la mención del uno al otro, también el tema del cuerpo y del amor prohibido está inmerso en su poesía; pero cada uno con su constante y sello personal que los distingue e inmortaliza.

## INTERTEXTUALIDAD EN FORMA

Antes de dar paso al análisis, quisiera explicar en parte la intertextualidad, la cual nace a partir de las similitudes que existen entre textos de diferentes autores, pero que en su estructura no son plagio del otro, sino un motivo para dar paso a un tema que comparten en común; sea en esta ocasión el cuerpo, lo prohibido y lo *que no se atreve a decir su nombre*, diría Oscar Wilde. Se menciona que la intertextualidad está inmersa en el mundo. Es una red en donde todo está conectado o entramado; hay subjetividades y realidades que dan cuenta a la creación: una similitud de rasgos que los hacen parecer, pero sin caer enteramente en ello. “La *intertextualidad*, que es la relación entre obras (no ya entre autores), lo cual provoca una nueva relación abierta en la que los *temas* y las *formas* perfilan mucho mejor la definición del estudio comparatista” (Camareno 14).

Encontrar relación entre las obras de distintos autores abre la discusión para establecer el tema que se muestra en su trabajo, añadiendo la forma en la que es representado; no dejando de lado que existe una comparación entre ambas y se puede analizar con más detenimiento para encontrar similitudes, constantes, epígrafes y hasta elogios en los temas expuestos por el autor, pero no el porqué de estos temas.

El interés que la intertextualidad tiene por acotar o precisar en la obra analizada, se estudia y se distingue porque no sólo es una influencia de un autor sobre otro, sino que es una red de lecturas dentro de un contexto que sirven de referencia para que el tema o la estructura, en ocasiones, sea similar a la de otro en distintos contextos y situaciones, sin dejar de lado la posibilidad de señalar su comparación:

Intertextualidad como «proceso constante y quizá infinito de transferencia»: de esta forma se trata de definir las relaciones de transferencia intertextual en un proceso histórico en el que la tradición se fragua por la acumulación sistemática de obras y textos de calidad contrastada en un devenir que, además, se define como infinito (quizá) o sin límite temporal; por tanto se trata de un proceso implícito e inherente al hecho literario. [...] la delimitación del ámbito en el que se produce la materialización y evidenciación del hecho intertextual, que se puede «construir o deconstruir»: esto ocurriría en el proceso de lectura y de análisis, es decir, en el proceso que tiene lugar en el otro extremo justamente de la producción del texto, de la creación o de la realización de fenómenos como la influencia literaria (Camareno 26).

Por ello, encontrar en diferentes textos un tema, una imagen e inclusive una referencia muy marcada y notable, es motivo para un análisis más profundo, pues con ellos se construye y deconstruye una nueva lectura, materia de un nuevo aporte a la literatura, a la poesía, al cuerpo.

No obstante, para identificar las similitudes entre estas redes de conexión conscientes o inconscientes, el lector, es decir el investigador, debe estar muy preparado para encontrar la conexión entre ellas y así delimitar su estudio, debido a que la intertextualidad sólo cobra sentido cuando hay una constante de lectura entre temas, contextos, autores, etc.: “el intertexto puede fallar, no ser detectado si el lector no es suficientemente competente, o el lector puede introducir su saber y referencias, ampliando el efecto intertextual [...] la percepción de la intertextualidad es aleatoria y su resultado final es impredecible” (Camareno 31).

Aunque un lector tenga en su haber lecturas clásicas, modernas o contemporáneas, también debe haber una constante de análisis y estudio para hallar las diferentes marcas que pueden existir entre textos, porque la creación, como ya mencioné, en parte es influencia de una tradición de redes y temas a desarrollar; pero que en cada autor es representado de otra forma, para así dar paso a una nueva interpretación.

No obstante, el escritor puede estar influenciado de muchas y muy variadas lecturas, por ello es importante reconocer que la influencia de otros autores, al momento de creación, no sea una gran carga, debido al entretreído que pueda suscitarse entre un autor y el creador; la nueva creación puede interpretarse como plagio, pues, con el estudio de las obras, encontrar las similitudes al grado de considerarse iguales, será importante para su discusión. Puede existir una nota a manera de cita del porqué nació ese texto, también puede estar distinguido de acuerdo a una tipografía, pero al final la nueva creación deberá defenderse por sí misma para no ser señalada como plagio o robo. Pues con el estudio de la intertextualidad encontrar las mismas palabras, imágenes o metáforas serán el motivo de estudio para su análisis; además del vínculo que las une en contextos diferentes.

#### LUIS CERNUDA Y JAIME GIL DE BIEDMA VS EL CUERPO Y LA PROHIBICIÓN

Dentro del trabajo del poeta sevillano Luis Cernuda podemos encontrar una desolación y una prohibición que colinda con el exilio, pues él fue exiliado durante el Franquismo, por ello salió del país viajando por Europa. Posteriormente encontró asilo en México, de ahí que en su poesía se reflejara la desolación y el exilio, pero sin olvidar la constante del cuerpo, amor y el abandono que se movía en su poesía. Fueron años difíciles para él, al no obtener el mérito que debía, no obstante ese reconocimiento llegó.

Si bien su poesía es un reflejo del amor prohibido entre hombres: “si el hombre pudiera decir lo que ama”, es además una petición constante entre el deseo por el cuerpo ausente que ha amado y quiere seguir amando. Dichas imágenes las podemos encontrar claramente en algunos de los poemas del libro *Placeres prohibidos* (1931), además del libro *Poemas para un cuerpo* (1957) —escrito por inspiración del sentimiento que tiene Luis Cernuda por el fi-



sicoculturista Salvador Alighieri<sup>1</sup>—. La constante repetición por mostrar al cuerpo en su poesía, es motivo de distinción, lo que se verá también en Jaime Gil de Biedma, marcando así la intertextualidad que pretende este análisis.

Añadiendo que en ambos autores existe una carga de sentimientos sobre desolación, desesperación y ausencia en sus poéticas, “Cernuda se mantiene fiel a sí misma: fiel a su desesperación sin aspavientos; a su elegancia sobria; a su amor a las flores, a lo efímero, a su Andalucía; a su pasión por la juventud y los cuerpos hermosos; a su intimidad susurrante” (Segovia 73). Y, por otro lado, Biedma que reconocido como poeta que se distingue dentro de la poesía de la experiencia<sup>2</sup>, se puede percibir una constante del abandono y transformación de su propia imagen dentro de la poética, creando cuerpos irreconocibles, pero que ahí encuentran su mundo, “...y es que, como queda insinuado en la acción recreada en dichos poemas, el tiempo siempre se ocupa de transformar al ser (y al cuerpo) amados, dejando al amante solo frente a un mundo tan irreal como irreconocible” (Valender 27).

Las imágenes y referencias de los poetas sevillano/barcelonés no sólo abren la reflexión sobre el poder poético del lenguaje, también se percibe que dentro de las mismas hay un deseo por el cuerpo masculino que se declama; por el cuerpo prohibido que no accede al encuentro por el contexto en el cual se encuentran los autores. Las experiencias homoeróticas se quedan en lo clandestino, en lo oscuro, no se atreve a mostrarse, pues con ello viene una carga de reprimendas. Por ello es que la imagen en la poesía de Cernuda se

<sup>1</sup> Para mayor información consultar “Un cuerpo llamado Salvador” en *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)* de Antonio Rivero.

<sup>2</sup> La poesía de la experiencia se convierte así, más que en la plasmación directa de una verdad absoluta, en un escenario lírico-dramático en que el poeta, inseguro del valor que debería atribuir a la imagen que tiene de sí mismo y del mundo, va creando una visión hipotética (o tentativa) de la relación que vincula ambas cosas: una visión que, por encima de todo lo demás, resalta en el ámbito restringido dentro del cual la experiencia evocada tiene el valor que se le asigna (Valender 10).

debe observar con detenimiento y conociendo la vida del sevillano exiliado.

Corazas infranqueables, lanzas o puñales,  
Todo es bueno si deforma un cuerpo;  
Tu deseo es beber esas hojas lascivas  
O dormir en esa agua acariciadora.  
No importa;  
Ya declaran tu espíritu impuro.

“Diré cómo nacisteis”. Luis Cernuda<sup>3</sup>

Aquí percibimos que la lanza o el puñal es el arma para deformar el cuerpo, pero también es referencia peyorativa a la denostación de “marica” o “puto”. Añadiendo en el tercer verso: “deseo es beber esas hojas lascivas” y terminando el último verso: “declaran tu espíritu impuro”, las palabras “lascivas” e “impuro” corresponden a deseos prohibidos que no son bien aceptados por el contexto, por la carga simbólica de reflexiones sobre lo lascivo: vicio por el sexo impuro que va en contra de la heterosexualidad.

En contraste, las imágenes de Jaime Gil de Biedma, si bien no son en su totalidad reflejo del cuerpo en su poesía, también hemos encontrado esta referencia, sumando el sentimiento de desolación por aquel cuerpo que se ha marchado y sólo es un recuerdo. Dichas imágenes del cuerpo también son pertenecientes al cuerpo masculino, que aquí el autor si se atreve a nombrar:

Ojos de solitario, muchachito atónito  
[...]  
Tu recuerdo, es curioso  
con qué reconcentrada intensidad de símbolo,  
va unido a aquella historia,  
mi primera experiencia de amor correspondido.

---

<sup>3</sup> En *La realidad y el deseo (1924-1956)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 67-68.

A veces me pregunto qué habrá sido de ti.  
Y si ahora en tus noches junto a un cuerpo  
vuelve la vieja escena  
y todavía espías nuestros besos.

“Peeping Tom”. Jaime Gil de Biedma<sup>4</sup>

Aunque aquí no hay una referencia tan marcada entre la prohibición, como la que se distingue en Cernuda, el cuerpo y la primera experiencia de amor correspondido con el muchachito, hablan de un recuerdo del cuerpo y los besos escondidos que alguien espía y fue cómplice.

Otro de los poemas que mejor logran consolidar la imagen del cuerpo en su poesía de Cernuda es “Si el hombre pudiera decir”:

Si el hombre pudiera decir lo que ama,  
Si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo  
Como una nube en la luz;  
Si como muros que se derrumba,  
Para saludar la verdad erguida en medio,  
Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la verdad  
de su amor,  
La verdad de sí mismo,  
Que no se llama gloria, fortuna o ambición,  
Sino amor o deseo,  
Yo sería aquel que imaginaba;  
Aquel con que su lengua, sus ojos y sus manos  
Problema ante los hombre la verdad ignorada,  
La verdad de su amor verdadero.  
[...]  
Y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu  
Como leños perdidos que el mar anega o levanta  
Libremente, con la libertad del amor,  
La única libertad que me exalta,  
La única liberta porque muero.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> En *Las personas del verbo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, p. 157.

<sup>5</sup> En *La realidad y el deseo (1924-1956)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 72-73.

En este poema encontramos una intertextualidad con Wilde, cuando declama “el Amor que no se atreve a decir su nombre”, en *De profundis* (1893), cartas dirigidas desde la cárcel de Reading a su amante el Lord Alfred Douglas. Aquí el sevillano abre el poema con la reinterpretación del autor inglés, sumando una gran carga de pistas que dejan claro que es un amor homosexual, como: “verdad erguida”, “proclama ante los hombre la verdad ignorada”, “su amor verdadero”. Dichos adjetivos ayudan a comprender que no se refiere a un amor hacia un ser femenino, sino al masculino, que esconde su verdad. Sumando la imagen del cuerpo en este poema, que cobra y da mayor sentido cuando permanecen en cuerpo físico y de espíritu que van como “leños perdidos”, se alude a una imagen fálica por el tronco de la madera, que sólo los hombres son los que la cortan, levantan y trabajan.

Por otro lado, Jaime Gil de Biedma también logra mostrar la imagen del cuerpo en su poesía, así mismo, la ausencia es la que está presente, la prohibición por querer consumirse en otro cuerpo, el cual anhela estar con ese amor de hombre durante más años:

Imagínate ahora que tú y yo  
muy tarde ya en la noche  
hablemos hombre a hombre, finalmente.  
[...]  
Porque no es la impaciencia del buscador de orgasmo  
quien me tira del cuerpo hacia otros cuerpos  
a ser posible jóvenes:  
yo persigo también el dulce amor,  
el tierno amor para dormir al lado  
y que alegre mi cama al despertarse,  
cercano como un pájaro.  
[...]  
Para saber de amor, para aprenderle,  
haber estado solo es necesario.  
Y es necesario en cuatrocientas noches  
-con cuatrocientos cuerpos diferentes-  
haber hecho el amor. Que sus misterios,

como dijo el poeta, son del alma,  
pero un cuerpo es el libro en que se leen.

“Pandémica y celeste”. Jaime Gil de Biedma.<sup>6</sup>

Aquí encontramos una precisión más clara y precisa de esa “verdad de amor verdadero”. Aquí ya hay una invitación a imaginar una plática: “hablemos de hombre a hombre”, añadiendo que se hablara del amor venidero, porque el afecto homosexual también persigue el “dulce amor” anhelado con alguien más, pero que dentro de las prácticas sexuales y ocultas que se dan entre hombres “es necesario en cuatrocientas noches —con cuatrocientos cuerpos diferentes— haber hecho el amor”, pues con esa experiencia de deseo buscadora de orgasmos, en cada noche se consolidará el verdadero amor que se atreverá a ir contra las normas que rigen no sólo un país en tiempo de guerra, como lo fue España, sino otros países que han exiliado no sólo a poetas y escritores por su condición y posición como intelectuales, también por las prácticas sexuales disidentes.

#### CUERPOS ENTRECRUZADOS

A manera de conclusión, encontramos que la imagen del cuerpo es una constante que se da entre estos autores españoles, observando una intertextualidad entre ellos, pero sin que haya un plagio o robo en la construcción de su poesía. En cada uno se respira de manera diferente la esencia del cuerpo anhelado y olvidado, al cual ambos tuvieron oportunidad de acceder. Pero, debido al contexto en que se desarrollaron, el Franquismo, uno de ellos tuvo que salir del país y otro se quedó a vivir una vida cómoda, debido a su estatus social, que despreció oficialmente mientras buscaba su amor en más de cuatrocientos cuerpos de hombres que se manifestaron (algunos) en su poesía.

El cuerpo y la prohibición, en estos poemas, forman parte de la constante red que se entrelaza entre ellos. Son poetas que siempre

---

<sup>6</sup> En *Las personas del verbo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012, pp. 172-175.

serán dignos de mención para decir, sin temor, el amor que sí se atreve a nombrar y exaltar su nombre de hombre.

## BIBLIOGRAFÍA

- Camareno, Jesús. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Madrid: Anthropos, 2008. Impreso.
- Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo [1924-1956]*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- *Ocnos*. México: Universidad Veracruzana, 2007. Impreso.
- Gil de Biedma, Jaime. “Moralidades”. En *Las personas del verbo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012. Impreso
- Monsiváis, Carlos. “Luis Cernuda. Presentación”. En *Luis Cernuda en México*. James Valander (Compilador), México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Rivero, Antonio. *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*. México: Tusquets, 2011. Impreso
- Segovia, Tomás. “La realidad y el deseo”. En *Luis Cernuda en México*. James Valander (Compilador). México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Valander, James. [2012]. “Prólogo”. En *Las personas del Verbo* de Jaime Gil de Biedma. Barcelona: Galaxia Gutenber, 2005. Impreso.

## FUENTES ELECTRÓNICAS

- Cano Ballesta, Juan. “Luis Cernuda y la poesía de hoy”. *Centro Virtual Cervantes*. Sin fecha. Web. 10 de julio de 2013.  
<<http://cvc.cervantes.es/actcult/cernuda/textos/ballesta.html>>
- Vázquez, Eduardo. “Jaime Gil de Biedma. Material de lectura”. Material de lectura 18: Universidad Nacional Autónoma de México. Sin fecha. Web. 10 de julio de 2013.  
<[http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=269&Itemid=1&limit=1&limitstart=1](http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=269&Itemid=1&limit=1&limitstart=1)>

## Nancy Cárdenas: los poemas desde la irreverencia (rostro y pluma)

Adriana Fuentes Ponce

addyfuentes@gmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

El presente trabajo tiene como objetivo presentar a un sujeto lésbico, develado en cierto contexto histórico en el poemario *De amor y desamor* de Nancy Cárdenas, un poemario mexicano. Recordemos que las últimas décadas del siglo anterior fueron un parteaguas en las interacciones sociales. Algunos grupos e individuos cuestionaron la legitimación de la única forma de vida permitida. Ya que ésta se erigió a partir de la norma y la normalidad sustentadas como únicas y verdaderas por las ciencias médica y legal. Me interesa resaltar que los dos aspectos cruciales que conforman a este sujeto se encuentran en movimiento, es así que se fracturaron las nociones de estatismo y finitud.

Por un lado observaremos al imaginario social y la confrontación de sus elementos y circunstancias referentes al lesbianismo, así como también los amores y desamores que vive, las desavenencias a las que se enfrenta y cómo las resuelve. Por otro lado, identificaremos la evidencia del pensamiento feminista y la implicación de sus propuestas al saberse diferente pero no abyecto y, por tanto, liberado, y no por ello sin temores o devaneos ante las circunstancias que se le presentan.

Para el fin propuesto analizaré cuatro poemas. Realicé esta selección porque me parecen representativos de ese sujeto que se reconoce a sí mismo como femenino y que, a su vez, siente atracción por esa feminidad observada. El desarrollo de relaciones erótico-afectivas entre mujeres es la respuesta transgresora a lo vivido por ese sujeto mujer que, en el transcurrir de varias décadas, fue negada su existencia. Al denominarlo homosexual fue estigmatizado bajo el manto de la peligrosidad y la anormalidad, despojado de cualquier rasgo de feminidad y, por ende, se le excluyó de la categoría mujer.

Ahora bien, en estos versos, podremos observar los desacuerdos, contrapropuestas y argumentos con que se decanta ese sujeto que toma una postura de confrontación continua. Con respecto a la forma de escritura, estos poemas me permiten presentar el juego de palabras, la síntesis, la precisión y el alejamiento a lo heterodoxo que caracterizan esta obra poética.

La poetisa a quien hago referencia se encuentra fuera del canon. Nancy Cárdenas fue una mujer mexicana nacida en los años treinta, en el siglo anterior, en Parras, Coahuila. Se doctoró por la UNAM en Arte Dramático. Estudió dirección teatral en la Universidad de Yale y en Lodz, Polonia. En la década del cincuenta participó en el programa radiofónico *Poesía en voz alta*, dirigido por Héctor Mendoza. Fue becaria del Centro Mexicano de Escritores. Jefa de producción de Radio Universidad, coordinadora del Cine Club de la UNAM y colaboró en la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. Un amigo entrañable suyo fue Carlos Monsiváis, a finales de los setenta escribieron a cuatro manos un documental para el cine, *México de mis amores*, que posteriormente fue realizado por ella. Esta vida dedicada al arte, entendido como manifestación de ideales y defensa de los mismos, tuvo su fin el 23 de marzo de 1994.

Recordemos que las décadas setenta, ochenta y noventa fueron decisivas para los movimientos feminista y lésbico homosexual, tanto en el ámbito internacional como en el mexicano. Las manifestaciones de desacuerdos cotidianos con la policía, la moral



religiosa, las desavenencias con el proceder gubernamental, propiciaron debates familiares y acciones contestatarias ante las instituciones establecidas. Los colectivos implementaron redes de ayuda entre países para denunciar las atrocidades cometidas. Así fue que aquello que se pensaba en el terreno de lo íntimo y privado se transformó en una importante problemática social cuyas acciones repercutieron más adelante en las políticas públicas. Inexorable es la brecha combativa a cargo de las mujeres que mostraron otra forma de vida para iniciar ese proceso de visibilización.

Cabe señalar que, alrededor de 1971, un grupo de intelectuales, entre ellos Nancy Cárdenas y Carlos Monsiváis, empezó a congregarse con cierta periodicidad para platicar los sucesos cruciales que al respecto de la homosexualidad ocurrían en el ámbito internacional. La posición económica, el manejo del idioma inglés y el interés personal en el tema, les permitieron realizar viajes al extranjero, adquirieron materiales escritos, presenciaron obras de teatro, asistieron a charlas con otros intelectuales para, posteriormente, socializar sus experiencias y nuevos conocimientos en nuestro país. En ese tiempo había un esfuerzo por difundir el planteamiento de que la sexualidad no podía seguir analizándose como un tópico apartado de lo político.

En la década del sesenta Nancy Cárdenas publicó su primera obra de teatro en un acto, *El cántaro seco*, posteriormente, en 1970, trabajó de realizadora de teatro en *El efecto de los rayos gamma sobre las caléndulas*, presentándola en México, Nueva York y España, por esta obra recibió por vez primera el Premio de la Asociación de Críticos de Teatro por mejor dirección. Dos años después nuevamente fue galardonada por *Aquelarre* y en 1974 por *Cuarteto*. Las obras de teatro que escribió y realizó, así como las que adaptó, presentaron casi siempre una visión política relacionada con la sexualidad. Cabe hacer mención que fue en los años setenta la primera puesta en escena de una obra gay intitulada *Los chicos de la banda* de Mart Crowley. Así mismo, colaboró con poesía, ensayo y traducciones en revistas y suplementos culturales como *Política*, *Revista de la Universidad*, *El Rehilete*, *El Día*, *Siempre!* y *Excelsior*.

Nancy Cárdenas fue implacable en la búsqueda de generar espacios a las manifestaciones culturales, de esta manera el abanico de opciones era variado y la gente podría así ampliar su criterio y opiniones. El movimiento lésbico-homosexual tuvo así una postura cultural en la que se abordaban aspectos sociopolíticos. Me interesa que se conozca la trascendencia de su obra, así como la preocupación que manifestaba para cambiar las relaciones interpersonales. En la temática general, en los poemas de Nancy Cárdenas encontramos una inserción lúdica de frases, juegos de palabras, referencias a nombres conocidos y canciones populares, que presenta de una manera diferente. Hay una ruptura hacia las reglas establecidas tanto en el contenido de la misma como en la forma. Se desmarca y, por tanto, se anuncia transgresora y defensora de transmitir a través de sus versos un estilo de vida marginal.

El libro *Cuaderno de amor y desamor (1968-1993)* al que me refiero, lo concluyó un año antes de morir y fue editado por Hoja Casa Editorial en 1994. Ahí encontramos pequeños fragmentos de su vida, en los que se notan algunas experiencias como militante, así como conocimientos de la teoría feminista. Es anecdótico, muestra escenas ocurridas en el proceso de visibilidad que iniciaron algunas mujeres en la interacción entre pares y otros círculos sociales. Nos presenta así las rupturas familiares, las complicaciones acaecidas al interior del movimiento feminista ante la presencia de mujeres enamoradas de mujeres, mujeres que gozan, mujeres que se deleitan y defienden su sexualidad. Este poemario se encuentra conformado por ciento ocho poemas, los cuales fluctúan entre 3 y 14 versos, y, en todos los casos, el primer verso es el título del mismo.

Como dije anteriormente, los poemas que seleccioné me permitirán presentar ese sujeto señalado como inapropiado, que ha vivido bajo la etiqueta de anormal, pero que, sin embargo, se apropia de esas características y las transforma en un proyecto de vida.

En el siguiente poema el sujeto se devela cansado de ser visto bajo la lupa del estereotipo impuesto y el sentimiento de impotencia, al saberse anulado ante la mirada del otro. Me parece relevante

que hay dos vías posibles en que habla este sujeto: “el amor que no me conoce” o “el amor que no me reconoce”. De esta primera idea sintáctica se desprende cuál es la esencia del sujeto que va a hablar siempre en estos poemas. El tono que aquí emplea es el que mantendrá en los demás. Este sujeto es estridente, intenta por todos los medios ser visto y, una vez que eso ocurra, entonces aceptará la opinión que puedan emitir, pero no sin este ejercicio de acercamiento. Les invito a fijarse en la firmeza de la frase inicial, la destreza para sortear el mundo en el que vive, apresurándose a explicitar el plan que ha emprendido:

#### LO QUE ME REVIENTA

¿sabes?

es que no te hayas aventurado siquiera a conocerme.

¡soy un proyecto de vida interesante, carajo!

confronto al confrontarme y he aprendido a vivir

a salto de mata entre las ideas. (Cárdenas 43)

Como puede observarse, este sujeto está dialogando con el otro, es decir, la otra persona, el conflicto amoroso, el círculo cercano, la sociedad. El sujeto emerge de esa obscuridad y, para reconocerse, se ha confrontado consigo y con los demás. Nos advierte que esa confrontación le ha permitido mantenerse en pie pero no inmóvil. En esta brevedad y coloquialismo se asume como un sujeto que se reconoce, que no se acepta como un ser inerte, por el contrario, deja ver ese dinamismo proveniente de Foucault<sup>1</sup> y de Monique

---

<sup>1</sup> Michel Foucault hizo un recorrido importante y trascendente para el campo de la investigación social al explicitar la historia de la sexualidad. A través de una trilogía de libros, nos presentó una perspectiva que nos permite, a la fecha, entender cómo se conforma ese sujeto que puede ser estigmatizado a partir de sus prácticas sexuales. La relación que plantea entre las relaciones matrimoniales, el papel de la sociedad y la pareja, son aspectos que nos aportan una guía para dilucidar al respecto de la conformación de todos aquellos sujetos que en su momento o bajo ciertas circunstancias han transgredido el orden establecido y legitimado. Para ahondar en el aprendizaje de la noción y categoría establecida sobre sexualidad, se recomienda leer dicha obra. *Historia de la sexualidad*. Trad. Ulises Guinázú. México: Siglo Veintiuno, 1977. Vol. 1 La voluntad del saber;

Witting (2006), al evidenciar la sexualidad estigmatizada y olvidada, así como la heterosexualidad obligatoria, ésa que, como diría Gayle Rubin (1989), parece creer que puede homologar los sentimientos, acciones como si los sujetos no fueran heterogéneos.

Tales nociones que han sido discutidas, y no por ello acabadas, a lo largo de las últimas décadas, las encuentro en el poema que a continuación cito. Una vez dicha la primera idea sintáctica, plantea, a través de una elipsis, que el lector tiene que pensar al respecto de lo anteriormente dicho. Exige un esfuerzo para situar el contexto, el momento y los debates ocurridos sobre la relación entre el género, el amor y el deseo. La argumentación de Judith Butler (2006), al cuestionar la diferencia genérica, se observa en la frase “disfrutar el amor sin culpa”, este sujeto poético está deshaciendo el género al explicitar:

QUE NO ES

antinatural, antisocial, antibiológico

aceptan ya los que más saben

de cuerpos y conductas

Disfrutar este amor sin culpa

es vivir en el siglo XXI:

mujeres siempre en movimiento que se atreven

a jugar a todo sin salirse de ellas mismas. (Cárdenas 93)

Las imágenes son logradas a partir de sustantivos que evocan la abyección, este poema apela a la sapiencia del discurso legitimado y al mismo tiempo pone en entredicho quiénes son los que saben a qué ciencia o autoridad se refiere, ¿a la canónica o a cuál? Es decir, este sujeto ironiza al proponer una tesis dada como verdadera para hablar de ese amor que no es permitido. Esto implica el juego con el tiempo, presume que en el siglo que está por venir aquello que ha sido rechazado será algo natural, social y biológico. De aquí que

---

*Historia de la sexualidad.* Trad. Martí Soler. México: Siglo Veintiuno, 1984. Vol. 2 El uso de los placeres; *Historia de la sexualidad.* Trad. Tomás Segovia. México: Siglo Veintiuno, 1987. Vol. 3 La inquietud de sí.

se burle de los discursos que han sido presentados como verdades inquebrantables por las ciencias médica y legal.

Ahora bien, es cierto que juega con romper el género pero, ante todo, nos presenta a un sujeto femenino complejo y no maniqueo. La imagen que nos evoca a través de los verbos finales cobran un peso importante, “atrever” y “jugar” conectan con la aseveración de que esas mujeres, en particular, logran traspasar la barrera impuesta. El sujeto que habla es combativo y no por ello ocultará lo que ocurre en su intimidad, pues también tiene sus propios devaneos que padece y goza, pero siempre con la certeza de saberse mujer.

Sigo así en este sentido, pidiéndoles que situemos a este sujeto poético en plena ebullición del feminismo, de las primeras denuncias de las mujeres mexicanas por las inequidades que vivían al interior de sus hogares, en el enfrentamiento ocurrido entre mujeres y mujeres feministas, entre feministas lesbianas y feministas heterosexuales. Por ello la denuncia de no aceptación y de enojo a una figura de mujer ¿la madre?, ¿la pareja?, ¿a la que por no identificase con ella la convertía en indeseable? Se posiciona para hablar de sus sentimientos, de los conflictos que pueda tener en la vida emocional desde su interés erótico-afectivo por otra mujer.

#### A MÍ SE ME HACE Y SE ME AFIGURA

Que amar a la que no nos quiere  
a la que nos ataca en la debilidad,  
a la que nos impone su ritmo  
es vivir en el Siglo XIX  
de la vida emocional. (Cárdenas 105)

En estos versos el sujeto se sitúa en su momento y no se deja vencer por lo establecido, es más, se aleja de la ortodoxia que no ha reconocido su existencia. Si bien los amores entre mujeres existieron desde tiempo atrás, fue en la década del setenta y ochenta que hubo un proceso de visibilización acompañado de los movimientos

feminista y lésbico-homosexual. Por supuesto, ese proceso fue distinto para cada una y no necesariamente todas llegaron a él.

Así pues, este poema nos evoca a aquellas mujeres que declaraban su amor a otras mujeres, que impacientes, difíciles de quebrantar sus ideales, luchaban por conseguir el amor de mujeres que las rechazaban, fuese porque no les interesase, o bien por temor a sentir ellas mismas aquello que estaba prohibido y estigmatizado. Iniciar una relación lésbica, probar una relación erótico-afectiva con una mujer fue tentador para muchas. En más de una ocasión algunas mujeres, que preferían mantenerse como heterosexuales ante los ojos de los demás, sostuvieron relaciones amorosas con otras mujeres, manteniendo así su amor en la clandestinidad.

Para algunas mujeres fue pertinente tener una novia, pues cumplía con todos aquellos requisitos que debiese tener un hombre, salvo que con ellas había una gran tranquilidad: el embarazo nunca sería posible. Bajo algunas circunstancias las mujeres que aceptaron salir con mujeres que las cortejaban, las hacía mantener el estilo de masculinidad exclusiva de los hombres. Muchas de las mujeres que mostraron interés en alguna otra, estuvieron catalogadas como hombres atrapados en el cuerpo de una mujer. Su vestimenta y arreglo, así como maneras de actuar y de mostrar independencia económica, lo encontraban poco o ausentes de femineidad.<sup>2</sup>

Observamos la propuesta de alejarse de ese eterno sufrimiento del siglo XIX sugerido para las mujeres, la idea del amor romántico que dictaba que el padecimiento y el dolor continuo eran la mejor

---

<sup>2</sup> Las últimas décadas del siglo XX fueron un parteaguas en la estructura social y específicamente para las vidas de las mujeres al visibilizar su presencia en la sociedad y defender sus derechos a partir de su adherencia al feminismo. Resulta interesante que al interior de este movimiento, tanto en México como en otros países, también se replantearon sus formas y posibilidades de relacionarse entre ellas. Para conocer un poco más sobre las propuestas feministas que evidenciaron la heterosexualidad obligatoria y las implicaciones cotidianas, se sugiere revisar Fuentes Ponce, Adriana. "Cronopias segando rigidez, blandiendo libertad. Una historia de visibilidad a través de algunas protagonistas del movimiento lésbico en México, 1977-1997". Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia y Etnohistoria. Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2012. Impreso.

llave para ingresar a él. Que este sujeto poético confronte a esa vida emocional (que continuaba siendo una forma de vida) para mirarse como una mujer que puede acceder a compartir su amor y presentarlo ante los otros, nos plantea un nuevo estilo cada vez más combativo. Para muestra basta un botón, como el que a continuación expongo:

SÍ,  
dejémonos crecer el pelo  
como extensión viva dispuesta a la caricia,  
evidencia de salud,  
señalamiento del día en que nos elegimos.  
(De paso haremos añicos el estereotipo). (Cárdenas 100)

Es importante no dejar pasar de lado las siguientes figuras retóricas. El pelo ha sido uno de las metonimias más socorridas en la poesía canónica para privilegiar lo femenino. Al referirse a una mujer a quien querían elogiar por esa feminidad esperada, que estaba además homologada a belleza y mesura, se recurría a la descripción de esa parte del cuerpo, a la que mencionaban larga y rubia. En este poema notamos que, si bien se resalta la longitud del pelo, hay una propuesta que rompe con esa imagen de perfección femenina, que es estática.

De nueva cuenta, la idea sintáctica presenta dos vías: por un lado avala e insta a optar por la belleza femenina, verse bonitas, no es necesario tomar una imagen que se asemeje a los hombres. Ya mencioné hace un momento que las mujeres que cortejaban mujeres en muchas ocasiones se acercaban al ideal de masculinidad hegemónica. Sin embargo, la sinécdoque que hace referencia a “una extensión viva dispuesta a la caricia”, nos muestra una mujer que elige, que desea ver en la otra esa feminidad, que también puede tenerla ella misma. Al estar dispuestas a la caricia dejan de ser un retrato, por tanto, estamos ante dos sujetos que se saben libres, que se asumen como mujer y que les atrae otra mujer. De ahí que la frase final “hacemos añicos el estereotipo”, se refiere justamente a

que las lesbianas habían sido consideradas como un error de la naturaleza, que eran un hombre atrapado en el cuerpo de una mujer.

Durante mucho tiempo se habló de que las parejas de lesbianas estaban conformadas por las llamadas azul y rosa o bien espuela y lentejuela, o masculina y femenina.<sup>3</sup> Sin embargo, la imagen mayormente conocida, o bien la más difundida, se refería a la que cortaba toda característica femenina. La decisión de este sujeto poético que alude a la elección de una cabellera larga, de esa continuidad de sí mismas, de rozar a otras, las posiciona como mujeres, mujeres autosuficientes que inician una vida. Enfatizar y al mismo tiempo acotar que con estas acciones pulverizarán el estereotipo, me parece que no sólo se refiere a aquel binomio anteriormente descrito, sino al estereotipo impuesto a las mujeres y al mismo tiempo a aceptar el deseo que puedan sentir.

Finalmente, quiero concluir aseverando que Nancy Cárdenas no es correcta con las formas. Su poesía utiliza el lenguaje coloquial y la brevedad en sus planteamientos devela una forma de vida, así como lineamientos establecidos a los que cuestiona y critica. En su propuesta de transgresión al sistema canónico es evidente su irreverencia. Rompe con los estereotipos de género y de amor, plantea una sexualidad libre en la que el sujeto se conoce y decide. La elección de una pareja no es para adquirir la seguridad a partir del otro, ni saber resuelto el futuro, el sujeto decide sabiendo que nada es para siempre y que ese paradigma hay que romperlo. En sus poemas nos presenta a un sujeto mujer lésbico en movimiento, como se pudo observar en “Lo que me revienta”. Decide hacer poesía porque reacciona con humor ante el avasallamiento social y enfrenta con juegos de palabras al conservadurismo.

---

<sup>3</sup> Son maneras de referirse al binarismo al pensar en mujeres lesbianas. En este modelo se insiste que una de ellas es más femenina que la otra, de hecho se establece que una tiene las características de la masculinidad hegemónica. De esta manera se defiende la idea de que las parejas deben estar constituidas por dos personas que se complementan entre sí, debido a que sus funciones en la sociedad son exclusivas y definidas de acuerdo a los roles derivados de la diferencia sexual.



Los títulos breves: “Que no es”, una aseveración negativa, “A mí se me hace y se me afigura”, una probabilidad, y “Sí”, un monosílabo afirmativo, dan sentido al contenido del poema. En los dos primeros utiliza el cambio en la sintaxis y la figura retórica de aliteración para marcar la musicalidad y el ritmo. El conjunto de los cuatro poemas nos invita a una reflexión a través del tiempo, nos sitúan en aquel siglo xx y la remembranza y analogía con costumbres heredadas del siglo anterior.

Pese a que el siglo que estamos compartiendo hoy en día, lo vislumbró en su libro como un espacio en que habríamos solucionado esas problemáticas sociales, me parece que siguen vigentes tanto en sus demandas como en los cuestionamientos a los sujetos y sus formas de apropiación ante las relaciones erótico-afectivas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltran. España: Paidós, 2006.
- Cárdenas, Nancy. *Cuaderno de amor y desamor (1968-1993)*. México: Hoja Casa Editorial, 1994.
- Rubin, Gayle. “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”. *Placer y peligro: Explorando la sexualidad femenina*. Comp. Carol Vance. Trad. Julio Velasco. Madrid: Revolución, 1989.
- Witting, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Trad. Javier Sáez y Paco Vidarte. Madrid: Egales, 2006.



# El cuerpo lesboerótico en tres poemas de Rosamaría Roffiel

Iraís Rivera George

aracne125@gmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Jorge Luis Gallegos Vargas

gallegosv.jorgeluis@gmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

“¿Quiénes somos?” es la pregunta que ha sido punto de partida para estudios filosóficos, sociales y críticos, definiendo al sujeto de manera colectiva, olvidando las subjetividades, tal y como lo ha referido Foucault, imponiendo un deber ser para cumplir roles como hombre y mujer, es decir, sujetándonos, constriñéndonos a dicotomías genéricas.

El término género, acuñado en la década de los sesenta, ha sido útil para establecer cuáles son las diferencias que van de lo biológico a lo simbólico, entre hombres y mujeres.<sup>1</sup> Estas distinciones, según Marta Lamas (1996), son las que establecen que los productos culturales sean “materia de interpretación y análisis simbólico [...], materia que se relaciona con otros símbolos y con las formas concretas de la vida social, económica y política” (119).

---

<sup>1</sup> Las ideas feministas, aunadas a las ideas capitalistas, dotaron de una forma distinta de percibir la conformación del concepto hombre y mujer. El hombre y la mujer ya no se definen por lo que es o lo que representa, sino el cómo se inserta en los modos de producción, en lo que hace. Esto, ha traído consigo que el hombre de finales del siglo xx y principios del XXI, sea un hombre feminizado, un hombre que, como afirma Clare (2000), está “saliendo del clóset emocional” (12).

Judith Butler, en *Deshacer el género* (2006), explica que el humano se percibe a sí mismo desde diferentes perspectivas: ya sea a partir de la raza, etnia, morfología y/o sexo; estas configuraciones hacen que el individuo incorpore al *ser* y al *deber ser*, normas. Las distinciones han hecho que el *yo* se perciba desde el *ser* y el *hacer*, puesto que:

[s]i soy alguien que no puede *ser* sin *hacer*, entonces las condiciones de mi hacer son, en parte, las condiciones de mi existencia. Si mi hacer depende de qué se me hace o, más bien, de los modos en que yo soy hecho por esas normas, entonces la posibilidad de mi persistencia como <<yo>> depende de la capacidad de mi ser de hacer algo con lo que se hace conmigo (16).

Esto implica que el *yo* adopte y adapte formas de actuar; en el caso del género, el sujeto se circunscribe y constriñe a formas de producción basadas en normas heterosexistas. El sujeto *queer*, entonces, resulta ser una transgresión a las reglas que el falocentrismo impone, generando e influenciado una forma de pensar desde la marginalidad. No obstante, las diferencias sexuales no se pueden comprender desde la ideología en la cual se articula.<sup>2</sup>

Así pues, la sexualidad genera y transporta significados culturales, reproduciéndolos desde la normatividad en la cual se encuentra insertada. Butler argumenta que “[l]a sexualidad no es consecuencia del género, así que el género que tú «eres» determina el tipo de sexualidad que «tendrás»” (33) y más adelante añade: “el género deshace el «yo» que se supone que es o que lleva el género, y este deshacer es parte del mismo significado de una sexualidad, entonces parece que la sexualidad está ahí de manera que yo la puedo llamar mía” (34). El género, desde una perspectiva *queer*, rompe con las estructuras clásicas de binarismo hombre/mujer,

---

<sup>2</sup> Según Judith Butler (2006), los marcos desde donde se articulan las diferencias sexuales son el racial y el étnico (26).

masculino/femenino, e incorpora una nueva mirada: la de incluir a los excluidos —gays, lesbianas, bisexuales, transexuales y transgéneros—, no considerándolos como *un tercer sexo* o *tercer género*, sino como una posibilidad del *ser* y del *deber ser*.

## EL SUJETO LÉSBICO

Se tienen vestigios que desde la antigüedad clásica, alrededor del 600 a.C., tuvieron origen los primeros textoslésbicos. Se atribuyen a Safo<sup>3</sup> las primeras composiciones amorosas entre mujeres, convirtiéndola en uno de los pilares fundamentales de las creaciones lesboeróticas. El verso “Me he enamorado de ti hace, Atis, ya tiempo... / me pareciste una niña bajita y sin gracia...” (59) es muestra de que el amor descrito en sus textos era el que profesaba entre sus discípulas a quienes enseñaba el arte de la poesía.<sup>4</sup>

Según Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo* (1970), la homosexualidad, tanto masculina como femenina,

---

<sup>3</sup> Juan Manuel Rodríguez Tobal, en la nota preliminar a *Poemas y fragmentos* (1988), define a las creaciones de la poeta nacida en Mitilene, aproximadamente en el año 600 a.C., como una creadora que coloca la “poesía al servicio de sus propios intereses con la única finalidad de transmitir sus emociones, sentimientos y deseos al reducido círculo de amigos en fiestas o banquetes” (9). Es por ello, quizá, que los poemas de Safo se encuentran íntimamente ligados a las creacioneslésbicas, pues en ellos se vislumbra una poesía cargada de sentimiento intimista e, incluso, privado.

<sup>4</sup> Los primeros textoslésbicos surgieron, incluso, antes que los movimientos feministas ylésbico-gay iniciados hacia la segunda mitad del siglo xx. Éstos, fueron escritos, la mayor parte de ellos, por hombres heterosexuales, quienes vieron en las letras una posibilidad de plasmar sus fantasías eróticas y vistas desde una perspectiva masculina. No obstante, fue hasta 1849 cuando aparece la primera novelalésbica: *Canciones de Bilitis*, de Pierre Louÿs; en 1901 ve la luz la primera obra firmada por una mujer: *Idilio sáfico*, de Liane de Pougy; y *El almanaque de las mujeres* (1928) de Djuna Barnes. A estos nombres se añaden los de Ángeles Vicente, Carmen de Burgos, Patricia Highsmith, Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar, Elizabeth Bishop, Jeanette Winterson, y, en Hispanoamérica, los de Esther Tusquets, Ana María Moix, Rosario Castellanos, la premio Nobel, Gabriela Mistral; todas ellas tuvieron como denominador común la ruptura de paradigmas sociales y culturales, mostraron las disidencias sexuales y plantearon connatos de la transgresión del mundo de lo propio.

no es ni una perversión deliberada ni una maldición fatal. Es una actitud elegida en situación, es decir, a la vez motivada y libremente adoptada. Ninguno de los factores que el sujeto asume con esta elección —datos fisiológicos, historia psicológica, circunstancias sociales— es determinante, aunque todos contribuyen a explicarla (213).

Esta idea se contrapone a los prejuicios sociales a los que la cultura occidental se ha forjado; la construcción de la homosexualidad se ha construido desde referentes femeninos, pero partiendo desde una división binaria: masculino-viril, heterosexual-homosexual, gay-lesbiana.

Así, la identidad homosexual se ha conformado desde un proceso histórico donde el común denominador ha sido la discriminación; por tal motivo, vivir la homosexualidad desde el clóset se ha convertido, también, en una forma de existir desde la disidencia genérica. La búsqueda identitaria consiste, pues, en hacer visible lo invisible, en encontrar en las discrepancias las semejanzas, erradicar los estigmas que existen para lo diferente, lo oculto, lo raro, en hacer de lo diferente algo visible.

Para ello, la teoría *queer* plantea la posibilidad de hacer más inteligibles las identidades que han sido incomprendidas por la historia de la sexualidad: gays, lesbianas, bisexuales, transexuales, transgéneros, travestis e intersexuales, haciendo referencia al reordenamiento de la noción de sexo y género, confrontando las nociones, significados y significantes que la cultura ha dado a lo masculino y lo femenino, apoyando la hipótesis de la performatividad.

Bajo esta perspectiva surge la poesía de la veracruzana Rosamaría Roffiel, autora cuya narrativa y creación poética ha permanecido al margen del canon. A continuación se realizará el análisis de tres poemas suyos, para identificar el reconocimiento de la mujer lesbiana y su expresión erótica a través del lenguaje poético. Estos tres poemas son “Gioconda”, “Reto” e “Historia”, contenidos en el poemario *Corramos libres ahora*, libro publicado por primera vez en 1986 y en el que la autora confronta al heterocentrismo al ha-

blar, de manera directa, del goce del cuerpo femenino y del placer erótico entre dos mujeres. Este mismo poemario se reeditó en 1994 y para el 2008 se publicó una versión corregida y aumentada.

“Gioconda” es un poema con métrica libre y escrito desde la primera persona, parece un canto, una alabanza del auto reconocimiento, de la autenticación a partir del subjetivismo, de la experiencia y, sobre todo, los sentidos; se reconoce como un ser sexuado, pero no a partir del género, sino de su sexo, no el descrito por la anatomía; sino que se define a partir de sus percepciones sensoriales.

El nombre del poema puede hacer alusión a dos personajes importantes; por un lado, a la poeta nicaragüense Gioconda Belli, pues pareciera ser una alusión al poema “Y Dios me hizo mujer”, en el que Belli habla de su experiencia femenina y del orgullo que siente al ser mujer; por su parte, Rosamaría se enorgullece no sólo de ser mujer, sino además de ser lesbiana.

La segunda referencia a la que nos remite el título es la pintura de Leonardo Da Vinci, *La Gioconda*, que ha sido, durante siglos, objeto de polémica al ser una imagen considerada como andrógina. Mucho se ha dicho, incluso, que fue él mismo Leonardo el que se representara en ella. Así, esta androginia se ve reflejada en las características de la vulva, que es capaz de gozar con los penes o con la vagina, dejándonos entrever la bisexualidad como una utopía erótica.

En la primera estrofa describe sus genitales empleando metáforas que recuerdan la pintura *La flor de la vida* (1944), de Frida Kahlo, pues la compara con una flor carnosa, similar a la imagen capturada por la artista que plasma los ovarios como un lirio rojizo: “Mi vulva es una flor / es una concha / un higo / un terciopelo / está llena de aromas sabores y rincones / es color de rosa / suave íntima carnosa” (13).

Además, Roffiel incluye el sentido del gusto, el tacto y el olfato, dotándola de vida, pues deja de lado la idea del sexo femenino como algo vedado, prohibido, inerte. La flor, símbolo femenino por excelencia, se equipara a la vagina; pareciera ser que el inicio

cumple con los preceptos falocéntricos. No obstante, más adelante hablará de la vulva como una parte del cuerpo que siente placer, erradicando la pasividad femenina.

“A mis doce años le brotó pelusa / una nube de algodón entre mis muslos / siente vibra sangra se enoja se moja palpita / me habla” (13). En la segunda estrofa, a través de la plasticidad, deja de lado la metáfora para describirla, habla de ella desde la tercera persona, dotándola de cierta autonomía; su sexo siente y es capaz de hablarle. La adolescencia se convierte en el espacio en el que la mujer descubre su sexualidad. La vulva no es un espacio inhabitado: habla, expresa lo que necesita.

Más adelante establece la relación íntima que tiene con su vulva, la conoce y acaricia, no la esconde ni renuncia a ella, como se le ha obligado a la mujer desde la ideología patriarcal. La vagina se convierte en el centro de la mujer, el lugar donde radica la diferencia binaria. Roffiel explica: “Guarda celosa entre sus pliegues / el centro exacto de mi cosmos / una diminuta que se inflama / ola que conduce a otro universo” (13). La ideología patriarcal, entonces, se rompe al dotar a la mujer de una sexualidad explícita.

En la tercera y cuarta estrofa, de manera indirecta, relaciona su sexualidad con el lenguaje, al analogar su boca a su sexo; dos bocas, cuatro labios, los de su entrepierna se comunica con ella al empaparse, pues comunica deseo: “Cada veinticinco días se torna roja / estalla / grita / entonces la aprieto con mis manos / le digo palabras de amor en voz muy baja / Es mi segunda boca / mis cuatro labios / es traviesa / retoza / chorrea / me empapa” (13). Entre vagina y mujer se establece un vínculo comunicativo, vagina y mujer son capaces de hablar entre sí, estableciendo un lazo tácito sobre su erotismo.

Continuando con la descripción, en la quinta estrofa, al decir “Le gustan las lenguas que se creen mariposas / los penes solidarios / la pulpa de ciruela femenina / o simplemente / las caricias venidas de mí misma” (13), se da cuenta de la preferencia sexual, que rompe las barreras de lo heterosexual y lésbico, gusta de las lenguas, órgano sin género, pero sí erótica que se hunde para simular un batir



de alas amoroso; menciona, además, al pene solidario, ése que no es machista, que no invade sino se solidariza; menciona, también, el gusto por el sabor dulce del sexo femenino; no excluye, su vulva puede gozar con ambos. Pero se incluye a sí misma, goza de su sexualidad con alguien más y con sus propias caricias; rebatiendo las añejas concepciones del cuerpo de la mujer como prohibido para ella misma, limitada al placer sólo a través de un hombre.

Para culminar el poema, la escritora apunta: “Es pantera / gacela / conejo / se ofrece coqueta si la miman / se cierra violenta si la ofenden / es mi cómplice / es mi amiga / una eterna sonrisa de mujer” (13). En esta última estrofa, la poeta relaciona las reacciones de su sexo ante diversas actitudes; puede ser dócil como un conejo, si la conquistan, pero agresiva y salvaje como una pantera, si la violentan. Finalmente, establece que su vulva es su amiga, una cómplice que la acompaña siempre, gozosa; un par de labios que esbozan una sonrisa, tan enigmática como la sonrisa de “La Gioconda” de Da Vinci, una sonrisa de complicidad entre la mujer y el observador, un coqueteo eterno y nunca legible. Por otro lado, es interesante cómo Roffiel no cae en categorizaciones sexuales, nunca se proclama lesbiana, sólo mujer, una mujer deseante y libre.

Los poemas “Historia” y “Gioconda” siguen una misma línea, el autoconocimiento que conduce a la construcción del sujeto, un sujeto lésbico. A diferencia de “Gioconda”, que describe su sexo y su sexualidad, “Historia” representa una crítica y un proceso de conocimiento que dará como resultado el sentido del primer poema. La Historia, con mayúscula, ha sido la que ha acallado la voz de las mujeres, la voz de las lesbianas. Otra vez, desde la primera persona, la poeta y periodista crítica la imposición de la sexualidad a partir del género biológico para constituirse como un individuo, un sujeto lésbico: la Historia de la mujer, según la autora de la primera novela abiertamente lésbica en México inicia al nacer: “Nací mujer e intentaron convencerme/ de que esto era pecado/ Como herencia recibí el miedo/ el silencio/ la vergüenza” (22).

La primera crítica que Roffiel lanza es hacia los dogmas católicos que estigmatizan a la mujer como hija de Eva, tildando a la

mujer de pecadora, proclive a los vicios de la carne; por lo que el cuerpo, el cuerpo femenino se prohíbe, convirtiéndolo en tabú.

Las consignas: “No te toques / No te mires / No te ames” (22), nos recuerdan a Hélène Cixous al comparar a la mujer con África. Para esta teórica francesa la mujer es negra, es un terreno oscuro, que no se ha explorado, que no se produce miedo por ser desconocido, ésta afirma: “[...] eres África y, por tanto, eres negra. Tu continente es negro. El negro es peligroso. En el negro no ves nada, tienes miedo [...] La mujer tiene miedo y asco de ser mujer” (9). Así, la Historia ha obligado a la mujer a ser carente de sexualidad, a no tocarse, a no mirarse, a no amarse a sí misma.

Pero los años, la experiencia de vida, generan dudas, reflexiones surgidas de la frustración, producto de la opresión y la culpa impuesta; hasta el momento de reconocer el amor lésbico, el deseo por el mismo sexo, un mundo púrpura como la amatista, situada entre sus piernas. Este deseo y su aceptación simbolizan la ruptura de los tabúes y normas morales y religiosas, imponiendo lo subjetivo, sus ganas de explotar, reír con y a partir de su propia concepción de la vida.

Líneas más adelante expresa: “Con los años, enfermé de impotencia / Con los años, del dolor surgió la fuerza / Me fui curando a través de violaciones / del grito en medio de una misa / de los tajos en mi entraña” (22). La Historia ha sido la principal causante de la enfermedad de la mujer, es ésta una enfermedad psicológica y no física. El silencio, el obligarlas a ocupar un espacio silenciado dentro de la cultura patriarcal, ha hecho que exista una reivindicación femenina. Esta reivindicación es planteada cuando dice:

Me fui curando acercándome a mi historia  
atreviéndome al llanto y a la risa  
Así llegué a encontrar a las mujeres  
así llegué a su mundo de amatista  
y me dije:  
Esto tiene que ver más conmigo misma  
con mis ganas de explotar  
con mi idea de la vida

del amor  
del viento (22)

Ese curarse es deconstruirse a sí misma, buscar su identidad desde lo abyecto, desde el abismo, desde un yo femenino, desde un yo lésbico; asimismo, esa búsqueda se da desde una divinidad, puesto que es del cosmos de donde viene, tal y como lo afirma con el verso: “Esto tiene que ver más con el Cosmos, / que es de donde vengo” (22).

En “Reto”, Rosamaría dicta la siguiente consigna: “Hemos cumplido la sentencia / por osar mirarnos desnudas / al espejo. / Corramos libres ahora” (29) Este poema es el cierre perfecto para el proceso de reconocimiento; pues a partir de saberse, aceptarse y haberse construido como sujeto, se reta y reta a las demás mujeres a desnudarse ante el espejo, no sólo de manera física, sino mental; sincerarse, expresar sus deseos, amarlos y gritarlos, para poder ser libres; es decir, ser libre como mujer, como sujeto sexuado a partir de su subjetividad y no lo que la sociedad le ha impuesto. Pero también es un reto para salir a la calle con esa desnudez. El espejo sirve como una figura psicoanalítica de reconocimiento, de saberse a sí misma y aceptarse desde lo lesboerótico.

#### A MANERA DE CONCLUSIÓN

Rosamaría Roffiel recurre a la escritura poética para registrar su sentir como mujer con un deseo lésbico. El uso de la primera persona y el lenguaje sencillo nos acerca a su intimidad, como una charla que busca compartir sus experiencias, busca una voz que con imágenes sencillas describe al sujeto lésbico; partiendo de lo particular para ir más allá de su deseo e incluir el de toda mujer amante de otra. Estas imágenes sirven también para referir el lesboerótico, naciente en el goce de su propio sexo, del experimentar y conocerse para saberse y desear.

## BIBLIOGRAFÍA

- Beauvoir, Simone. *El segundo sexo: Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1970.
- Butler, Judith. *Des hacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Lamas, Marta. “La antropología feminista y la categoría de «género»”. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM, 1996, 97-125.
- Roffiel, Rosamaría. *Corramos libres ahora*. México: LeSVOZ, 2008.
- Rodríguez Tobal, Juan Manuel. “Nota preliminar”. En *Safo. Poemas y fragmentos*. Madrid: Hiperión, 2010.
- Olivera Córdova, María Elena. *Entre amoras*. México: UNAM, 2009.
- Zamora, Martha. *El pincel de la angustia*. Texas: Universidad de Texas, 1987.

MÁRGENES  
DEL CANON NACIONALISTA MEXICANO  
(POESÍA EN LENGUA INDÍGENA)



## La poesía indígena dentro y fuera del canon

Liliana Jiménez Sánchez

lili\_020305@yahoo.com.mx

Universidad Nacional Autónoma de México

*Ninoyolnonotza,  
Campa nicuiz yectli auiacaxochitl?  
Ac nictlatlaniz?  
Manoço yehuatl nictlatlani in quetzalhuitziltzin,  
In chalchiuhbuitzizicatzin,  
Manoço ye nictlatlani in çaquanpapalotl,  
Ca yehuantin inmachiz  
Ommati campá cuaponi:  
In yectli abuiac xochitl...*

*Cuicapeuhcayotl, Cantares mexicanos, 1r*

*Hablo con mi corazón,  
¿dónde tomaré bellas, fragantes flores?  
¿A quién se lo preguntaré?  
¿Tal vez se lo pregunto al colibrí precioso,  
al colibrí color de jade?  
¿Acaso he de preguntarle a la mariposa color  
de ave zacuan? Porque de ellos es el saber,  
conocen dónde brotan las bellas flores,  
las fragantes flores...  
(Traducción de Miguel León Portilla)*

La literatura indígena, tanto la prehispánica como la actual, ha sido reconocida y estudiada por su valor artístico, lingüístico y cultural; y, sin duda, hoy en día se suma a la producción que en México y el resto del mundo enriquece a las letras, pues no sólo destaca en el ámbito creativo, sino también en la continuidad de universos distintos de los occidentales. “Distintos y nuevos” por recrear realidades, sí, pero de igual manera por pertenecer al espacio indígena.

Desde Sahagún, con la ayuda de sus discípulos: Valeriano, Jacobita, San Buena Ventura, pasando por Alonso de Molina, José Luis Martínez, Demetrio Sodi, Michaela Craveri, hasta Miguel

León Portilla, entre otros, podemos ver que el panorama en cuanto a la producción literaria ha sido vasto, pero también “medido” con los parámetros occidentales, es decir, tomando en cuenta la propuesta de Aristóteles al hablar de poesía lírica, épica y dramática, así como del uso de las figuras retóricas consagradas en este universo artístico.

Ahora, si bien podemos observar que los textos indígenas comparten características de la “prosa”, al hablar de los *huehuetlatolli* o las narraciones míticas (en la antigüedad); que los Cantares o Romances... asemejan en forma (por las traducciones sobre todo) a los poemas, y que algunos rituales tienden a ser dramatizaciones de las fiestas dirigidas a los dioses, no podemos, me parece, encasillar dichas producciones como la literatura del viejo mundo, sobre todo cuando se trata de la aquella cercana al universo prehispánico y al post-cortesiano; debemos, pues, comenzar a buscar y proponer elementos característicos de la literatura indígena.

Precisamente es aquí de donde parto a mostrar por qué esta literatura se encuentra dentro y, a la vez, fuera del canon. Cabe aclarar que la mayor parte de mi reflexión gira en torno a la literatura recopilada en tiempos post cortesianos, donde aún encontramos parte de la producción prehispánica. Aunque también puede rastrearse la intervención de un universo cultural distinto del indígena; además de aquellas lecturas de narrativa contemporánea recopilada a través de trabajo etnográfico, así como en textos con carácter de creación.

Vemos a literatura indígena inserta en el canon, ya que las lenguas originarias cumplen con la creación de imágenes a través recursos retóricos, por ejemplo, la metáfora, el uso constante de los paralelismos (que encontramos tanto en la narrativa mítica, los discursos de los viejos, así como en los cantos), la riqueza y complejidad de los difrasismos, las palabras broche y las interjecciones: esos famosos “tocotines” que ya Sor Juana, por mencionar un nombre, ha estudiado.

La belleza dentro de los textos indígenas es apreciada a través de las imágenes “re-creadas” con aquellos recursos literarios, sin



embargo, debemos apuntar que el contenido mismo es particular de la cultura indígena. Es decir, muchas de las historias narradas, o cantadas, tienen que ver con su entorno y su modo de vida, no atendiendo sólo a la parte histórica, al contar/cantar hazañas de guerreros, las imágenes forman una unidad de pensamiento desde la lengua hasta la manera de contar/cantar.

Pero cuando digo que las imágenes están en relación con su realidad, no me refiero a que la poesía indígena cumpla con una función social, o sea, que establezca esa finalidad desde su producción; por ejemplo, que el texto sirva únicamente para recordar una historia, propósito que, si bien puede desprenderse de la elaboración de la obra, no determina la meta de aquel que la elaboró.

Como ejemplo de ello podemos mencionar el *Chalcacihuacuícatl*; canto que tiene como historia central la visita de las mujeres chalcas al gobernante Axayacatl, esto tiene lugar (en el relato) después de la derrota que el pueblo de aquéllas sufrió en tiempo real. En este canto LXXXV la manera en que se presenta la situación implica mucho más que la afrenta entre las mujeres y el gobernante. Ellas se convierten en guerreras como los hombres, mas la batalla se libra en el plano sexual manejado a través de la palabra, como flores de chamusquina.

Las mujeres incitan al gobernante a pelear con ellas para saber quién resultará vencedor. Entonces podemos ver cómo los recursos retóricos ponen en juego mucho más que el tejido de una diégesis: las imágenes que leemos y “vemos” forman parte de historias comunes, históricas si se quiere ver así, pero también de situaciones lúdicas en cuanto al uso de la palabra para dibujar el texto; en las metáforas, por ejemplo, al mencionar el manejo del huso o las actividades del telar, incluso la cocción del maíz, podemos pensar en imágenes de corte sexual por el contexto donde se presentan.

Cito: “Xolo, Xolotzin, / tú señor, pequeño Axayácatl, /...Ya pon a cocer mi maíz,/consigue luego que mucho se encienda. / Toma, toma eso que está allá, / ven a darme al pequeñín, / tú ya colócalo, /... Saca ya mi nixtamal, / tú señor, pequeño Axayacatl” (Canto LXXXV 1043, 1053), al leer podemos ver que la imagen se

asocia con la intención erótica que parte desde la actividad de la nixtamalización.

El texto no sólo busca contar la derrota del pueblo chalca, el autor se aventura a ir más allá de la historia “real”, con el manejo de los recursos retóricos que si bien son importantes en la construcción del texto, no resultan prioritarios ante las imágenes, pues esto forma parte de un tejido mucho más grande que puede darnos pistas acerca de una literatura que, incluso hoy, guarda ciertas constantes, ya sea en temas, motivos y hasta el uso de ciertas estructuras discursivas.

Respecto a esto tenemos la narrativa “mítica”, un ejemplo de ello es la famosa “Leyenda de los soles”, donde se nos cuenta la historia cosmogónica de la cultura náhuatl, y mesoamericana a la vez. Si tomamos dicha “leyenda” como un todo podemos percatarnos de que se compone por relatos más pequeños: la historia de los cinco soles, la historia de la creación del fuego, la historia de varios animales: perros, hormigas, etc., las aventuras de Quetzalcóatl, por mencionar algunas; pero lo interesante es que aún hoy podemos encontrar, en la etnografía actual, los motivos que aparecen en ese antiguo texto.

Obviamente los relatos se han modificado, los nombres de los personajes llegan a perderse o cambiar; los espacios son distintos pero los roles de los actantes han podido mantenerse. La cultura indígena ha conservado muchos relatos con motivos que se encuentran en otros de carácter prehispánico.

La participación de los animales, por ejemplo, es un elemento característico de las narraciones indígenas. Éstos pueden convertirse en aliados, mensajeros, o bien seres superiores a los humanos. La hormiga, por hacer mención de alguno, aparece en la “Leyenda...”, ayuda a Quetzalcóatl a encontrar el mantenimiento de los hombres que han sido creados, pero en textos actuales podemos ver cómo ella favorece a niños (con atributos distintos de los humanos) que han sido abandonados para morir.

De la hormiga podemos saber también la razón de su apariencia si indagamos en otras narraciones, de las cuales casi siempre se

obtiene que ellas han sido apretadas con el fin de obtener información, y por tal motivo su cuerpo es delgado de la parte media. Así como éste, hay muchos más elementos que se conservan en las narraciones que pertenecen a los pueblos a través de la tradición oral, pero, así mismo, dentro de las narraciones que adquieren el carácter literario.

La palabra, en el mundo indígena, sigue siendo una flor, el cantor: poeta, la poesía un instrumento entre el estrato mundano (que sería el del común) y uno donde sólo los elegidos (los cantores) pueden recoger flores, recogerlas y llevarlas, ahora no a los príncipes o a los dioses, pero sí a aquellos que pueden y le dan el valor a la palabra, el valor en diferentes aspectos, pues no sólo me refiero a los críticos literarios, sino a la gente que aún cree, por religioso que pueda esto sonar, en la vivacidad de lengua.

Por esto es que la literatura indígena puede verse “fuera” del canon, pues, si bien en la literatura universal-“occidental” los temas pueden ser los mismos, son abordados con visiones de mundo distintas, lo cual enriquece la literatura, mientras que en las “letras” indígenas esas visiones de mundo pueden verse en motivos que forman parte de un universo afín, pero no por ello menos valioso; pues, aun con la cercanía de las imágenes entre los poetas, existen diferencias entre ellas que insertan esta producción en las normas de la literatura universal.

Por último, entra la literatura indígena al canon cuando precisa de una traducción “libre”, además de la literal, para lucir acorde a los parámetros del público lector (fuera de quienes conocen la lengua originaria de los autores). Me permito señalar esto ya que, aunque parece necesario, muchas veces forzamos al escritor a modificar el texto, pues no siempre contamos con el conocimiento necesario para apreciarlo en su idioma materno; pero ¿por qué esto lo ajusta al canon literario?, bueno, lo hace porque llevar un idioma a otro implica la modificación de estructuras discursivas tanto sintácticas como semánticas.

Entonces tratamos de apreciar el texto en el idioma que poseemos buscando la “belleza” a la que estamos acostumbrados y la

lógica de nuestro idioma, pero se resta valor en distintos niveles al texto primero, por lo menos no a todos llega la riqueza que puede apreciar quien posee la herramienta de la lengua en que surge la obra.

Finalmente, la literatura indígena consiste no sólo en crear nuevos mundos o visiones de él a través de ciertos recursos retóricos o géneros literarios, mucha de la antigua producción ya estaba definida con sus propios géneros, temas y figuras literarias: los cantos (festivos o familiares), las oraciones (a dioses, seres mensajeros, a los instrumentos), las pláticas o consejas, etcétera; entonces, como estudiosos de la literatura actual debemos ampliar nuestros límites ante ciertos aspectos, para considerar lo que es bello o no si hablamos de la literaturidad de los textos y, sin embargo, persistir en que no todos son poetas, pues, aun en el mundo indígena, la palabra y el dominio de ella no lo obtienen todos los hombres.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Almada Leyva, Francisco. "La escritura de las lenguas indígenas y el problema de los alfabetos". *Nuni*. Abr. 2002, pp. 14-17.
- Canto LXXXV. *Cantares mexicanos*, tomo II. Miguel León Portilla ed. México: Teixidor. UNAM, 2011, pp. 1043, 1053.
- De la Peña Martínez, Luis. "Lenguaje, creación literaria y poética de la cultura". *Nuni*. Nov. 2008, pp. 50-53.
- Guadarrama, Fausto. "La tradición oral como fuente de creación literaria". *Nuni*. Abr. 2002, pp. 26-27.
- León Portilla, Miguel. "El destino de las literaturas amerindias". *Nuni*. Nov. 2008, pp. 6-15.
- Pineda, Irma. "Mujeres escritoras una estética particular en la literatura indígena". *Nuni*. Nov. 2008, pp. 16-23.
- Segala, Amos. *Literatura Náhuatl: fuentes, identidades, representaciones*. Trad. Mónica Mansour. México: Grijalbo, 1990.

# Poesía CH'ol y sus procesos de traducción al español

Límbano de la Cruz Vázquez

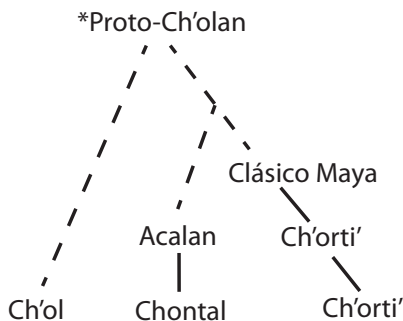
canariodela@gmail.com

Universidad Autónoma de Chiapas

El punto medular de este trabajo es la dificultad de la traducción del poema “Soy una mujer ch’ol”, del libro *Mi nombre ya no es Silencio*, de Juana Peñate. En principio se ubica geográficamente al grupo CH’ol; luego se ofrecen aproximaciones a los orígenes y características de su literatura. El autor brinda además una traducción del poema.

## I. UBICACIÓN GEOGRÁFICA

El grupo CH’ol se ubica en la parte noroeste de Chiapas. También se encuentra en algunas partes de Tabasco, Campeche y Guatemala. Ya los investigadores, en su momento, dieron un panorama histórico-lingüístico sobre el posible origen familiar de la lengua, que, además de ser ágrafa, adquirió su abecedario del alfabeto latino. Los expertos en clasificación ubican al grupo como se muestra en la gráfica de Peter Mathews en “La clasificación de las lenguas Mayas”:



Gráfica de Peter Mathews<sup>1</sup>

Por esta reciente clasificación hay desacuerdos, como los hubo en su momento al escribir el nombre de la lengua. Estos desacuerdos continuaron hasta el Primer Foro de Planificación Lingüística, realizado en 2008 en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, quedando en que se escribirá “CH’ol”: con mayúscula la /CH/, seguida de una glotal y en minúsculas la /o/ y la /l/. Ese mismo año se recurrió a Pérez (1993), investigador CH’ol, y a otros, para definir que “chol” significa “milperos” o “milpa” (184). Morales Bermúdez, que no forma parte del grupo lingüístico, arriesga argumentos sobre esta misma expresión. Para aclararla se presentan tres oraciones en las que se deja ver cuándo se usa “chol” y qué significa desde la situación cultural del grupo lingüístico aludido.

1. Ixix tyilel xcholjel: allá viene el milpero.
2. Ixix tyilel xcholejlo’b: allá vienen los milperos.
3. Kola tyi kchol: vamos a mi milpa.

En la tercera oración aparece la /k/. Su presencia equivale al pronombre posesivo en lengua española. Al quitarla queda: *kola tyi*

<sup>1</sup> En Montgomery, John. *Diccionario de jeroglíficos mayas*. Web, disponible en: <http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/dictionary/montgomery/classification.htm>

*chol*: “vamos a milpa”, o bien: “vamos a la milpa”. Con los ejemplos, se deja ver que los términos CH'ol y chol apuntan significados distintos. Entonces, aceptar que son “milperos”, por la palabra “chol”, es incorrecto. Si la intención de los investigadores fue enfatizar que el origen de este grupo viene del maíz, habría que considerar que para la cultura mesoamericana, en tiempos pasados, el maíz significaba “su conciencia antropológica, su conciencia hominizadora...” (Baudot 34).

## 2. OÑO'TY'Ñ YI'K'OTYI NICTY'Ñ

(LA ANTIGUA PALABRA Y LA FLOR DE LA PALABRA)

La antigua palabra es un distintivo que caracteriza a los relatos orales que hablan del cielo, de la tierra y del inframundo. Para entrar a ella se transcribe el relato “Lak kichañ”: “Nuestro tío”. Fue contado en enero de 2010, en lengua CH'ol, por la señora María Vázquez Arcos, de 56 años, de la localidad Pactiún, Tumbalá, Chiapas. En la redacción se omitieron palabras y se agregaron otras sin alterar el sentido del relato.

Nuestro tío

Aquí pasó nuestro tío. Bordeó la orilla donde termina nuestra milpa y donde comienza aquel cafetal. Bajó a tomar agua por aquella ceiba.

—Te encargo mi gato, dijo nuestro tío a tu abuelo.— Éste fingió no oír y miró a los ojos del jaguar.

—Me gustan tus ojos. Los regalaras para iluminar la milpa cuando llueva y los días estén sin sol, le dijo.

El jaguar rugió tres veces.

—¿Qué le estás haciendo a mi gato?, preguntó nuestro tío. Tu abuelo se hizo pasar por sordo ante él. Luego se dirigió a mí para decir:

—Le pedí sus ojos. Que si los quiero, mañana nos vemos antes de entrar a la milpa. Él quiere mi corazón.

Tu abuelo se acercó al fogón. Agarró una leña y se alejó de nuestra casa antes de la claridad. En el camino iba agitando el tizón para alumbrar su camino. Antes de entrar a la milpa vi de espaldas a nuestro tío. El jaguar que estaba a su lado me dio la impresión de que algo comía. Cuando estuve más cerca nuestro tío, me dijo:

—Cuando mi gato termine de comer el corazón de éste, llámame.

### 3. ELEMENTOS DEL RELATO

Los personajes del relato son *mágicos*. Tienen significados contextualizados. Como ejemplo está la expresión: “Aquí pasó nuestro tío”. La voz de quien cuenta (la mamá de la señora María Vázquez Arcos) significa que sabe algo más allá. En el contexto CH’ol no cualquiera puede ver a nuestro tío por ser alguien con poderes que vive en la montaña. El *tío* es capaz de transformarse en tigre u otro animal. Socorre o condena. Depende de la persona con quien se encuentre.

“Bordeó la orilla donde termina nuestra milpa y donde comienza aquel cafetal”. “Bajó a tomar agua por aquella ceiba” es una expresión que atestigua que el personaje tiene el poder de saber algo más. En cambio, la enunciación: “Te encargo mi gato”, intenta decir que el tío es amigable. Pero el abuelo es arrogante al fingir “no oír y mirar a los ojos del jaguar”. El desafío está al pronunciar: “Me gustan tus ojos. Los regalaras para iluminar la milpa cuando llueva y los días estén sin sol”.

Los elementos naturales de este relato están en la voz del abuelo al decir: “para iluminar la milpa cuando llueva y los días estén sin sol”. La insistencia del lugareño al intentar entablar plática por segunda vez, puede verse como acto de tolerancia. Sin embargo, el interpelado ignora con toda intención y pide los ojos del jaguar para hacerse del desentendido. Finalmente, la forma en que termina el relato permite inferir la sentencia: todo acto tiene consecuencia y precio.



## 4. ÑICH TY'ÁÑ: LA FLOR DE LA PALABRA

La flor de la palabra equivale a decir poesía. Son pocas las personas que la escriben. Juana Peñate es una de ellas. En 2002 publicó *Mi nombre ya no es Silencio*. Los antecedentes de la flor de la palabra se remontan a principios de 1990, cuando las publicaciones de SnaTz'ibajom y la Subsecretaría de Asuntos Indígenas recopilaron textos sobre la oralidad (De la Cruz 21). Además, el Centro de Investigaciones Humanísticas de Mesoamérica y Chiapas (CIHMECH), de la UNAM, empezó a publicar textos bilingües bajo la convocatoria “Narrativa indígena: Vida y memoria de mi pueblo”.

Como resultado de esos impulsos, en 1991 el Instituto Chiapaneco de Cultura publicó textos en lenguas mayas y zoque en la *Revista Nuestra Sabiduría*. Con la creación del Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI) —antes dependía del Conaculta— en 1997, se visualizó la revolución literaria en lenguas indígenas. Los escritores de aquel entonces se beneficiaron de cursos literarios con escritores indígenas del país y diplomados en creación literaria en la Escuela de Escritores de la Sociedad General de Escritores de México (Sogem), en el espacio cultural Jaime Sabines de San Cristóbal de Las Casas. El resultado fue el libro colectivo *La palabra conjurada* (De la Cruz 22).

Actualmente, la poesía CH'ol se relaciona con traducciones de algunos libros de Jaime Sabines y *El libro de Huehuetán y otros poemas*, de Juan Bañuelos; así como *Mi nombre ya no es silencio*, de Juana Peñate. De acuerdo con Bañuelos, la traducción consiste en un instrumento de comunicación cada vez más fuerte dentro de una sociedad como la nuestra (9). Con Juana Peñate la poesía CH'ol es legítima. Tiene sus tropiezos, pero también aportes. De ellos se hablará más adelante.

Hasta hoy no existe otra publicación legitimada por una institución, o quizá falta conocerla. Salvo que estén inéditas o en un proceso de publicación. Para dar paso al análisis del poema de Peñate, se transcribe el titulado “Soy una mujer ch'ol”, del libro *Mi nombre ya no es Silencio*.

XCH'OLOÑBÄ X-IXIK

K'elel kcha'añ pañámil tyi tsuwañ matye'el,  
uts'atyibä kolel lum  
mi ilajín bajche' ñop'oní'bäl tyi pejtyelel

yäxty' ulambä ty'añ

Tyilemoñ tyiyamlel lum,  
ya' baki jñi kolel ja', alä ja'tyiak,  
näch'tyälel yik'otyí ik'yoch'añbä  
*mi imelo'b jñi x-ixik mero mich'ikñayo'b,*  
tyioj mi imelo'b majlel ibijlel bábäk'ënbä

mukulbä icha'añ jñi matye'el,  
yi'k'otyí its'ojtyäklel tyejklum

Ma'añik chuki mi icha'leñ;  
tyi Paty lakmatye'el  
woli kch'ämlojoñ tyilel soñ  
cha'añ mi ktyijí ñesaloñ pañámil

SOY UNA MUJER CH'OL

nacida en la zona fría de la selva  
territorio de tan hermoso y amplio  
se convierte cárcel con todos los  
tonos  
verdes de la historia

Vengo de aquella lejanía,  
donde los ríos, manantiales,  
silencios y oscuridades  
*hacen que las mujeres sean tímidas*  
pero firmes; dibujando el camino  
del miedo,  
los secretos de la montaña  
y en la encrucijada de la ciudad

No pasa nada;  
fuera de nuestras selvas  
traemos música  
para convidarle a la humanidad

##### 5. ELEMENTOS EN EL POEMA “SOY UNA MUJER CH'OL”

Así como vi y oí rugir el jaguar, veo una mujer ch'ol. Por sus alrededores está el carácter verde y libre de un territorio que es de todos. La mujer ch'ol se afirma habitante de allí. Muestra su contexto. Soy de aquí, dice. Peñate continúa: “Vengo de aquella lejanía, / donde los ríos, manantiales, / silencios y oscuridades / hacen que las mujeres sean tímidas / pero firmes; dibujando el camino del miedo, / los secretos de la montaña / y la encrucijada de la ciudad”. Aquí la mujer CH'ol está alejada geográficamente de su origen, recuerda aquella lejanía: lugar donde dejó su ombligo. Intenta armonizar el paisaje y la tierra, pero se encuentra ante ciertas conductas que “hacen que las mujeres sean tímidas/ pero firmes”, aunque dibujando el miedo ante los hábitos ciudadanos de “la encrucijada de la ciudad”, porque la cotidianidad para nosotros, los xch'olombälojoñ (los que hablamos CH'ol), es convivir con la naturaleza y con lo ciudadano.

Los elementos en el poema son la naturaleza local y universal. En esa naturaleza está la “mujer ch'ol / nacida en la zona fría de la selva”. El texto deja ver que se desarrolla “en la encrucijada de la ciudad”. Desde allí nombra el agua, la montaña. La universalidad se advierte cuando dice: “traemos música / para convidarle a la humanidad”. En el poema se entiende que esa música es llevada a la selva con fines de armonizar. ¿Intentará decir que el poema es música que no tiene fronteras?

## 6. APUNTES SOBRE TRADUCCIÓN LITERARIA

“El poema es una caja de resonancia y desde ella el sentido estalla, viaja, difiere. El poema parte las palabras, se parte, arma y desarma melodías, tonalidades...” ha dicho Delfina Muschiatti en “Traducción de poesía...”. Respecto a sus palabras, otros teóricos-traductores, como Steiner, Wolfram Wilss, Walter Benjamín, Borges y el tsotsil Enrique Pérez, han profundizado los estudios en este campo y coinciden con la idea central de Muschiatti.

La poesía CH'ol se relaciona con las aportaciones de los mencionados, sólo que éstas se sitúan desde la perspectiva de las lenguas romances. No obstante, con la experiencia: “...la mejor traducción literaria, debe ser recreada, debe ser otra versión” dice Enrique Pérez (De la Cruz 27), y, pese a las distancias culturales y lingüísticas entre la lengua CH'ol y las lenguas romances, son funcionales.

Mucho antes de los mencionados, Cary presentó cinco líneas básicas que debe tener un traductor y ha permanecido vigente, dice Snell-Hornby (1998), así pues, ella integró a sus estudios esos puntos y son:

1. El traductor debe conocer a la perfección el mensaje del autor y el material.
2. Debe dominar completamente la lengua original y la lengua final.
3. No debe traducir palabra por palabra.
4. Debe evitar los latinismos y utilizar el lenguaje idiomático.

5. Debe esforzarse por lograr un estilo fluido, elegante, sencillo y uniforme. (30)

Motivado por los deseos de contribuir a la teoría de la traducción, Dryden se empeñó en buscar un término medio entre el literalismo palabra por palabra, como lo exigían los teólogos y gramáticos más puristas. Ese término fue *metaphrase*. De este modo, debía ser característico del traductor pasar al autor o autora palabra por palabra, línea por línea, de una lengua a otra. Con el tiempo la sugerencia fue cuestionada.

Las reflexiones anteriores son dirigidas a las lenguas romances, excepto la indicación de Enrique Pérez. Ahora ¿cómo se dice “traducción” en CH’ol? Se escribe *sutyk’iyaj ty’añ*: quien endereza o regresa la palabra. De modo implícito se supone que las palabras de aquellos que no hablan la lengua origen están torcidas. Entonces la misión del enderezador o “regresador” es traerlas de vuelta. Si no logra dimensionar los sentidos de las expresiones, calla. Esa actitud contribuye a que a veces se opte por escribir en español en vez de hacerlo en la lengua origen.

“[...] he visto un problema con los traductores de mi lengua. Hay una pobreza. En cambio, escriben bien el español”, dijo Enrique Pérez (De la Cruz 27). Comparto la preocupación de Enrique, es por ello que cuestiono: ¿Cuáles pueden ser los criterios de traducción que se utiliza en Peñate? El cuestionamiento se origina porque noto algunas fisuras al decir: “Tyilemoñ tyiyamlel lum, / ya’ baki jiñi kolel ja’, alä ja’tyiak, / näch’tyälel yik’otyí ik’yoch’añbä / mi imelo’b jiñi x-ixik mero mich’ikñayo’b, / tyioj mi imelo’b majlel ibijlel bäbäk’eñbä / mukulbä icha’añ jiñi matye’el, / yi’k’otyí its’ojtyäklel tyejklum”.

Una forma de liberar el lenguaje preso sugeriría que sea así: “Vengo de la tierra / donde el río y el agua / callan y oscurecen a la mujer con enojos / caminan hacia el camino tenebroso de la montaña / y de la ciudad”. Pero dice: “Vengo de aquella lejanía, / donde los ríos, manantiales, / silencios y obscuridades / hacen que

las mujeres sean tímidas / pero firmes; dibujando el camino del miedo, / los secretos de la montaña / y la encrucijada de la ciudad”.

Al cuidar la redacción y el sentido del poema desde la lengua CH'ol, se llegó una sugerencia así: “Ñajtyi tsa' käle kmujk. / Tsa' kälej ba' mi' ip'ojlel aläj ja'tyia k'oty i' ja' lok'embä tyi imal wits. / Tsa' käle baki ma'añik mi' iyu'biñtyelojoñ kty'añ, / ba' yujil mujkel chu'bä joñtyoiltyiakbä mi ktyuñbeñtyelojoñ, / Pe mi' imujkel ba' mi kxäñlojoñ bä'bäk'ejbä ibijlel matyie'l yi'k'oty i' ibijlel tye-lklum”.

Su equivalencia en español se expresa más o menos así: “Mi ombligo se quedó lejos. / Se quedó donde crecen los ríos y el agua que sale del cerro. / Se quedó donde no hay oídos para nuestras dolencias, / donde se oculta lo que nos hacen. / También se oculta en el camino tenebroso de la montaña y las calles de la ciudad”.

Desde mi perspectiva y la experiencia de otros, es sugerente traducir sentido por sentido. De ese modo se libera el lenguaje preso. Respetar fielmente la estructura del poema es como saltar con un pie. Hay poca fuerza y peligro de caer. Sin embargo, “Cada línea en chol le corresponde a una línea en el español” (Peñate 10), dijo Matamoros. En el contexto en el que se expresa, Reyes Matamoros lo hace con la mejor intención, pero deja notar que desconoce que una traducción matemática mutila el texto origen.

Por el lado de las aportaciones, en la poesía de Peñate existe la denuncia. Muestra lo que está pasando en el ambiente campirano de Tumbalá. Tumbalá se vuelve cualquier pueblo cuando Peñate dice: “¿Adónde va nuestra libertad? / ¿Dónde encuentro el ritmo / de nuestro nacimiento? / Día tras día / se sepultan ríos, montañas y el eco de los cerros”. Socialmente, Peñate “se quitó el nombre de Silencio; tenemos que festejar: el pueblo que calla, se prepara, de pronto saltará para sorprendernos, como en 1994”, señala Matamoros (Peñate 10). Finalmente, el texto de Karen se enmarca en que “ninguna mujer deberá llamarse Silencio”, eso se sabe. Falta, pues, encontrar un mecanismo para no permitir que nuestros hermanos mayas-zoques no se llamen Silencio en un contexto de injusticia.

7. LA FLOR DE LA PALABRA EN LA CREACIÓN PERSONAL

Kcha'ányio lak-bä	Kcha'ányio lak-bä	Kcha'ányio lak-bä
Säm che' kpusik'al ba' ora wajtsu'k'tyik itsutsel ajol Mi käl tsykil tyi kmich'pusik'al jin' cha'an	Ba' ora wajtsu'k'tyik itsutsel ajol säm che' kpusik'al. Tsa' mi'ch'a uk'iyon kome yom yäl cha'an tsa' la' cha'le alas: tsa' la' wäsi la we' yi'k'otyí la wej, la' k'äb chu'buj jachis tsa' kaji ityäl. Tsa'baj akänä cha'an tsa' mich'ayon ba'j ora tsa' lak pejkalakbä	Kcha'ányio lak-bä Känal. ¡Utyi iyäsi'beñety awej yik:atyí icha'an. Ik'äb tsa' iwalts'u itsutsel a jol. Woliba akän bajche' säm- sämnaj kpusik'al. Machbä wolik ak'el bajche chañeltyiak tyip'ty- ip'ñaj.
Todavía nosotros	Todavía nosotros	Todavía nosotros
Fuentes latidos cuando te vi despeinada Quizá supiste de mis celos	Cuando estabas despeinada latió mi corazón. Sentí celos y lloré porque jugaron: se jugaron la boca con su boca y sus manos tentaban a jugar bultos. ¿Te das cuenta como brinca y brinca mi corazón de celos?	Se nota. ¡Te acaba de jugar la boca con su boca! Sus manos despeinaron tu pelo. Tus manos y las de él tentaban a jugar bultos. ¿Te das cuenta como brinca y brinca mi corazón de celos?
Por eso sacaste mi billetera Me la devolviste “Adiós” respondí		
Pero ya estabas a unos metros de mí		

“Kcha’añtyio lak-bä” se llama el poema. Pertenece al poemario inédito *Vagavelo*. Para autotraducir cada poema recurrí a diversas categorías de la traducción. Para hacer el ejercicio, en el poemario, duró alrededor de dos años. Hice varios borradores. En el proceso utilicé las categorías literal (en algunos casos), de la recreación (con la técnica de la parábola) y la traslación (cuya característica es conocida como el parafraseo).

La autotraducción me permitió estas conclusiones:

- Si el texto en CH'ol tiene poco sentido por una redacción con descuido, el texto en español tendrá detalles de contenido.
- Entre más versiones de cada texto, el lenguaje preso que se quiere liberar se hace por pedazos.
- Las cuestiones intraducibles se pensaron en español, como apoyo, para volver a replantearlo a la lengua ch'ol.

Para llegar a la última versión de “Kcha’añtyio lak-bä” cuidé el texto origen. En primer lugar, sentí dificultad al darle sentido a la creación. Hay elementos innecesarios, pero conforme construía el texto en CH'ol me apoyaba en la lengua española para estandarizar significados. En la última versión hay elementos del anterior. Permite claridad del poema. Como aportación final ofrezco otro texto para la poesía CH'ol, desde luego, con sus versiones. El lector decide con cuál quedarse.

VII

VII

Och cho'oon yu'bil che' mi kts'- uts'u-ñetyi.	Entro cuando beso la cortina de tus labios.
Tsa'jakña' iya'lel a tyi'j, awej, añ iya'lel ts'usu'b tyi ijol achu'yu'bil;	Manzana en tu beso, uva y néctar tus pechos, cama tus caricias,
che' ma' awä'tyi wäyel ibäkel kej tyi achu' ma' atyäkuñoñ yu'bil'.	almohada para mi boca, otra vez, tus pechos.

VII

VII

Siento que penetro al besar la orilla de tus labios.	Entro por la cortina de tus labios.
Son dulces tus besos, como jugo de uva tus pechos, cama tus caricias	Manzana en tu beso, néctar de uva tus pezones, cama tus caricias,
y almohada para mi boca, otra vez, tus pechos.	almohada para mi boca, tus besos.



BIBLIOGRAFÍA

- Bañuelos, Juan. *El libro de Huehuetán y otros poemas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Conaculta, 2001.
- Baudot, Georges. “Quetzalcóatl o la serpiente emplumada en la fundación de las sociedades precolombinas posclásicas de Mesoamérica”. *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*. México: UNAM, 2004.
- De la Cruz, Vázquez Límbano. *Peligros de la traducción en el relato oral “Ak’jun” de José Alejos García*. (Tesis) Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, 2010.
- Muschietti, Delfina. “Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli)”. Universidad de Buenos Aires. Web. 02 de noviembre de 2013.  
<<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/8-muschietti.pdf>>
- Montgomery, John. “La clasificación de las lenguas mayas”. *Diccionario de Jeroglíficos Mayas*. Web. 01 de noviembre de 2013.  
<[www.famsi.org/spanish/mayawriting/dictionary/montgomery/classification.htm](http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/dictionary/montgomery/classification.htm)>
- Peñate, Juana. *Mi nombre ya no es silencio*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Gobierno del estado, 2002.
- Pérez Chacón, José L. *Los Choles de Tila y su mundo (nuestros pueblos)*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Gobierno del estado de Chiapas, 1993.
- Snell-Hornby, Mary. *Estudios de traducción hacia una perspectiva integradora*. España: Ediciones Almar, 1988.



Hacia el rescate de la tradición oral. *Ngata'ara stsee.*  
*Que siga lloviendo.* La poesía mazateca  
de Juan Gregorio Regino

Yanira Soriano Domínguez

janosodom@hotmail.com

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

“Hay un mundo más allá del nuestro”, decía María Sabina,

un mundo lejano cercano e invisible. Ahí vive Dios, viven la muerte, los espíritus y los santos; es un mundo donde todo ha sucedido y todo se sabe. Ese mundo habla, tiene un lenguaje propio. Yo repito lo que me dice. Los hongos sagrados me llevan y me traen al mundo donde todo se sabe. Son ellos, los hongos sagrados, los que hablan en una forma que yo puedo entender. Yo les pregunto y ellos me responden. Cuando regreso del viaje, digo lo que ellos me han dicho, me han mostrado.

De esta manera, una mujer mazateca describe lo que para ella es la visión del cosmos; y así como ella Juan Gregorio Regino, poeta mazateco, hace de su poesía un canto a la vida, a la madre tierra, a sus campesinos, a sus mujeres, hombres y duendes que lo habitan.

Desde la segunda mitad del siglo pasado, estudiosos de las letras se han preocupado por el rescate de la tradición oral, el cual es importante no sólo para los occidentales, quienes están trabajando en la crítica y teoría literaria, además es un tema trascendental en la historia de los pueblos indígenas de América Latina. En este sentido, Ángel Rama asegura que “las lenguas autóctonas ameri-

canas, se procura encontrar una equivalencia dentro del español, forjando una lengua artificial y literaria (Arguedas, Roa Bastos, Manuel Scorza) que sin quebrar la tonalidad unitaria de la obra permite registrar una diferencia en el idioma” (40); esto con el sentido de argumentar que la oralidad va transformándose de persona en persona y aún más, cuando el castellano está inmerso en la comunidad.

Así, lo que hoy entendemos como tradición oral es la suma de las expresiones habladas y transmitidas a través del lenguaje por los individuos de una determinada sociedad. Si bien el término “tradición” tiene una connotación con el pasado, la tradición oral se dinamiza y actualiza en el momento de ser ejercida propiciando que el narrador pueda incorporar hechos o situaciones contemporáneas en el hilo de la narrativa. De esta forma la tradición oral se dinamiza y se adapta a los cambios del entorno a sus desarrollos y crisis.

Al ser una experiencia personal donde un narrador colectiviza su conocimiento, la tradición oral permite el fortalecimiento de los vínculos sociales y estructurales de la comunidad, propicia el desarrollo de la socialización y la educación y ofrece una alternativa al mantenimiento de los espacios de recreación cultural, así como el uso de la lengua como instrumento de vinculación colectiva.

De esta manera, en la comunidad mazateca, Juan Gregorio Regino (primer poeta de esta lengua) se ha preocupado porque la tradición oral de su pueblo no muera. La lengua mazateca carecía de escritura, pero no de tradición oral, razón por la cual el poeta se ha interesado en que su expresión tenga bases sólidas y decide crear el primer alfabeto en esta lengua. Consciente de que sus cantos populares y los relatos que ocurren en sus comunidades tengan una tradición escrita (y así como lo menciona Rama en *Transculturación. Narrativa en América Latina*), lo importante es que el escritor no imita desde fuera su habla regional, sino es desde dentro la creación de una finalidad artística (43).

En este sentido, Juan Gregorio Regino asegura que el trabajo de una comunidad en la literatura es importante, pues para ellos

la palabra culta o el arte de la palabra en la tradición literaria mazateca está muy arraigada a la ritualidad a su origen<sup>1</sup>. Su literatura está presente en los actos ceremoniales y sociales más simbólicos de su comunidad y forman parte de la visión cosmogónica de su cultura, representados, con sus propios patrones estéticos, en su imaginario, donde existen poderes divinos, fuerzas invisibles, seres superiores que protegen a la naturaleza y al hombre. Sus mitos y leyendas le dan sustento a la existencia a través del arte adivinatorio, la observación de los astros, el desdoblamiento de la personalidad, las ceremonias de sanación, el pedimento de buenas cosechas y de lluvias, entre otras prácticas. De esta manera establecen una relación con lo sagrado.

Por consecuencia, para él es de suma importancia que la producción literaria de su cultura se dé a conocer, permanezca en papel y sea apreciada. Esto lo refleja en su poema VI, de su libro *Que siga lloviendo*<sup>2</sup>

Llegará mi incienso al sitio  
donde se comulga con la vida.  
Llegará a la casa  
de los guardianes de la tierra.  
Se escuchará en el lugar de las imágenes,  
abogará en el ceno de la noche.

Pues cuántas bocas tienen  
cuántas lenguas poseen,  
los que conocen el cielo,  
los que platican con los códices.  
Y hablan con los Dioses.

Debemos recordar que una de las formas más ancestrales de la literatura indígena es la producida por los hablantes como una

<sup>1</sup> Publicado en *R.M. Revista Médica de Arte y Cultura*. México: Grupo Percano de Editoras Asociadas, SA de CV-DGCP, 2008.

<sup>2</sup> Los poemas referidos en este ensayo son tomados del libro: Gregorio Regino, Juan. *Ngata'ara stsee. Que siga lloviendo*. México: Escritores de lenguas Indígenas, 1999.

creación propiamente literaria. Es así que Juan Gregorio Regino está realizando un trabajo invaluable de salvar su tradición oral y escrita junto con una cultura rica en costumbres, lengua y otros aspectos, para que éstos no sólo se queden en su comunidad, sino salgan a conquistar los mundos de otras lenguas.

Asimismo, el autor intenta rescatar a su literatura mazateca, resultado de un colectivo integral donde interviene lo educativo, lo social y lo cultural; además de que reúne la voz de los agricultores, bordadoras y alfareros, con la musicalidad de sus violinistas, para reavivar una zona colorida de paisajes selváticos y húmedos, donde realza la sabiduría de los curanderos tradicionales, esos que saben curar desde un empacho hasta el cuerpo de un hombre que está poseído por una alma extraña.

Los mazatecos son uno de los dieciséis grupos indígenas del estado de Oaxaca, radicados en el extremo noroeste del estado, entre los límites con Puebla y Veracruz, en tanto que una porción de los mismos tiene asiento en el vecino estado de Veracruz, en el municipio de Playa Vicente. A los mazatecos suele identificárseles por la posición geográfica de sus comunidades, como Mazateca alta (municipios de Huautla, Mazatlán, Ayautla, entre otros) y Mazateca baja (Jalapa de Díaz, Ixcatlán, Soyaltepec), más la comunidad de Nuevo Ixcatlán localizada en territorio veracruzano. Dentro de sus comunidades se conservan diversos elementos de identidad, entre los que destacan la indumentaria, la gastronomía, la música y, sobre todo, la lengua: el mazateco, una lengua tonal dentro de la que se ha fraguado el mito del lenguaje silbado. Juan Gregorio hereda directamente cada una de estas historias y son contadas en su poemario, por lo que debemos entender que, para el rescate de las mismas, es menester saber el proceso de creación, que el autor las conozca y el poeta utilice metáforas para llevarnos a conocer, a través de sus palabras, un pueblo mágico.

Si bien la tradición oral carece de la uniformidad provista por el soporte material, a diferencia de la literatura, es esta misma característica la que le proporciona una variabilidad y riqueza no propias de otras expresiones, pero, al mismo tiempo, con limitaciones

y problemas. El simple hecho de ser verbalizada y transmitida de persona a persona y de generación en generación, le significa que se transforme gradualmente, pierda contenidos y gane otros elementos al paso del tiempo y que se vuelva adaptativa a luchas y situaciones del entorno; de ahí que se hable de persistencias y resistencias en la tradición oral.

En el mundo occidental es poco considerado el reconocimiento de la literatura y la tradición oral de los pueblos indios; Gabriela Coronado Suzan<sup>3</sup>, en su artículo “La literatura indígena: una mirada desde fuera”, citando a René Wallek y Austin Warren, asegura que esto se debe a que si no está escrita no es literatura y, en ese caso, los occidentales nos quedaríamos atrapados por una definición etimológica del término, que sugiere una delimitación a la “letra” y deja de lado lo que es la literatura oral: “Conforme a tal concepto, la tradición oral se convertiría en literatura sólo hasta que se registrara por medio de un sistema de escritura y no en el momento en que se produce oralmente” (Montemayor 57). Este problema no sólo atañe a los mazatecos, sino a todas las culturas que no tienen registrado sus obras narrativas y poéticas y esto complica a las letras por el hecho de que para el “otro mundo” no existen.

Ahora bien, en las últimas décadas, en nuestro país, se han presentado movimientos políticos y sociales donde reclaman los pueblos indígenas sus valores en un contexto nacional. Dentro del libro *Que siga lloviendo*, Regino lo transmite en su poema dedicado a “los niños zapatistas”:

Los niños zapatistas encienden sus manos,  
le dan fuerza al movimiento.  
Cruzan llagas de ternura en nuestro corazón.  
Sus palmadas son de dolor y de reclamo.  
Sus juegos de niños guerrilleros

---

<sup>3</sup> Coronado, Suzan Gabriela. “La literatura indígena: una mirada desde fuera”. *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. (Coord. Carlos Montemayor), México: Conaculta, 1993.

son acariciar las armas, acusar al cielo,  
apuntar al viento y disparar sobre  
la complicidad de una generación sin nombre.  
Los niños zapatistas no tienen sueños,  
viven ese mundo extraño que llamamos realidad:  
abrazan al viento,  
ahuyentan a la muerte y  
acarician la tierra que les dice  
«Todo para todos, para nosotros nada»

Asimismo, el resultado de este reconocimiento a su identidad y a su participación social y comunitaria para el beneficio del desarrollo de sus grupos, les ha permitido ser escuchados y, gracias a la participación en conjunto, se han convertido en sujetos de su propio desarrollo. De esta manera, la voz indígena habla desde lo más profundo de sus raíces, de su historia y de sí mismos para convertirla en poesía, para sentirla y darla a conocer al mundo occidental. Este levantamiento literario dio pie a que muchas comunidades hayan hecho eco para la creación de nuevas organizaciones indígenas que, más allá de los problemas económicos y sociales que los han aquejado a lo largo de nuestra historia, se han hecho presentes en la vida pública y literaria del país.

La literatura de los indígenas está íntimamente ligada a las transformaciones que se han producido dentro de sus complejas sociedades en las últimas décadas. Asimismo, debemos destacar que las nuevas generaciones indígenas se conciben a partir de un liderazgo en cada una de sus etnias, mismas que ahora se encuentran insertadas en las redes nacionales e internacionales, que construyen un nuevo discurso de identidad basado en la diferenciación, a esto, Regino, el poeta mazateco, junto con su comunidad ha tejido una red social con otras culturas y ha reconocido su valor étnico y cultural.



Que hable la palabra

Que hable la palabra,  
que se escuche la voz de la tierra.

Aquí está su mensaje.

Aquí está su plegaria.

Aquí está el destino  
de sus manos y de sus pies.

Aquí está su corazón.

Que hablen los que no tienen rostro.

Que el sufrimiento tome la palabra.

Que el silencio grite y se rebele la noche.

Que hable nuestra madre,  
nuestra madre de un solo rostro,  
nuestra madre tierra.

Ahora sí, que se abra la ley,  
que hable por sí misma,  
que busque su verdad.

Que hable el corazón.

Que hable el pensamiento.

Que no pida permiso la palabra,  
que fluya aquí, ahora.

Estos movimientos, el alzar su voz, el exigir reconocimiento y respeto, han ayudado a que pueda resurgir el proceso de la escritura y la literatura indígenas; razón por la cual se debe reconocer el impulso que han venido dando los actores más importantes, como los profesores bilingües, los promotores culturales, así como los intelectuales originarios de los pueblos indígenas donde se hablan lenguas, su participación activa en políticas educativas indigenistas los llevó a preocuparse por el futuro desarrollo de sus lenguas y literatura.

En todo este ir y venir, conocer y reconocer su literatura, el mazateco Juan Gregorio Regino, en su libro *Ngata'ara stsee. Que siga lloviendo*, muestra la visión indígena, en la cual se le canta al hombre y a la mujer; al amor y al pueblo; a la madre naturaleza con su barro y Cristo negro; donde la vida está representada por los colores de su tierra, de sus huipiles; poemas que despiertan los

sentidos y sus voces, en algunos, llenos de alegría; en otros transmite desesperanza, abandono y sólo el recuerdo de días venideros está presente.

El lenguaje enmarca el erotismo de una manera singular; encontramos también al hombre lleno de madurez que le ha brindado la vida a través de su sabiduría. El autor resalta la obra poética creada en su idioma, en su lengua materna, donde se refleja su forma específica de sentir, de pensar, de concebir el mundo, y podemos rescatar que su poesía es una creación completamente individual, pero aún así expresa su cultura, su contexto social, su casa, sus creadores y sus ancestros.

### Mujer

Si digo mujer, estoy diciendo amor,  
¿Hacen falta más palabras?  
Si digo amor, digo mujer,  
¿Necesita el corazón más definiciones?

Sin embargo, este libro también recrea un destino cíclico donde la renovación está presente desde una cosmovisión de su pueblo y comunidades, donde la relación con la naturaleza es vital y con un profundo respeto hacia la madre tierra, quien es la proveedora de vida, hasta la muerte y el renacer de todo lo creado.

Este libro está dividido en seis poemarios; están escritos primero en la lengua materna, después está la traducción al castellano; el primer poemario comienza con la infancia, etapa plena y llena de vida, reconoce a su madre tierra como mujer, describe cómo los humanos no somos capaces de reconocer el regalo de la vida y cuando la muerte está próxima sólo recriminamos el poco tiempo que nos queda:

Estoy solo;  
en la sombra los descarados pululan.  
Ya no hay vida en la mirada.  
El barro conjura llagas.

Todas las veredas llegan  
al único camino que existe.  
El misterio  
sólo en la oscuridad es transparente.  
Nadie responde.  
El silencio también es una forma de gritar  
Y yo me voy gritando;  
Estoy solo, en la casa de plumas de quetzal  
Descansan todos.

En los siguientes el poeta es más íntimo; encontramos a la mujer amada, a su soledad, a la desesperanza; otros van dedicados a su comunidad, costumbres, usos, tradiciones, dioses.

Juan Gregorio Regino es, sin duda, un poeta preocupado por conservar su tradición oral y escrita; seguro está que el poemario que hermana con otras culturas es el último; regresa el tiempo, en éste, como ya lo hemos escuchado, encontramos poemas de reconocimiento a la comunidad zapatista, a sus mujeres, niños y hombres que alzaron su voz para ser escuchados y para ser vistos.

Reconoce que su poesía comunitaria mazateca está viviendo un momento importante, donde la palabra escrita ha dado fuerza a la conciencia de varias generaciones y a un mundo occidental, ya que con sus traducciones a más de cinco idiomas (que lo ha hecho acreedor del Premio Nezahualcóyotl), ha sabido llevar a su comunidad más allá de las fronteras idiomáticas a un lugar privilegiado de la literatura y las artes.

*Que siga lloviendo* es, pues, un acercamiento a una nueva forma de ver la poesía, de sentir el goce estético que produce con su lectura, donde se revela la riqueza de libertad de creación: su contenido, forma estructurada en sonidos, ritmo e ideas de una tradición milenaria y, de esta manera, dignifica la cultura y su lengua.

BIBLIOGRAFÍA

- Gregorio Regino, Juan. *Ngata'ara stsee Que siga lloviendo*. México: Escritores en lenguas indígenas, AC, 1999.
- Montemayor, Carlos. *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: Conaculta, 1993.
- Rama, Ángel. *Transculturación. Narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

# La trascendencia cultural mazateca en *Ngata' ara stsee:* *Que siga lloviendo* de Juan Gregorio Regino

Patricia Bermúdez Cruz

patricia.bermudez@uacm.edu.mx

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

*El mundo ya gira conmigo, ya me va abriendo sus puertas.  
Puedo escuchar a quienes hablan, a quienes ríen, a quienes  
lloran.*

*Voy descubriendo el misterio del mundo.*

*El mundo ya gira conmigo, me enseña y me habla.*

*Porque yo conozco la lengua del mundo.*

Juan Gregorio Regino

## LA PALABRA QUE SURGE COMO UNA VOZ DE IDENTIDAD

La poesía comunitaria contemporánea es una expresión que une pensamiento, sentimiento y palabra; permite la trascendencia humana, perpetúa con imágenes aquellos símbolos que son una constante en la vida de los hombres. Las palabras se transforman en cantos milenarios que alaban a dioses, adoran mujeres, recuerdan muertos, añoran el pasado, comunión entre naturaleza y hombre, o son un quejido de heridas lacerantes del amor perdido. Juan Gregorio Regino deambula en este cosmos poético donde el yo lírico se sustenta en la tradición cultural mazateca, respetando las características de esta poesía que él mismo define como:

[...] la expresión escrita actual que conserva la más antigua tradición del lenguaje artístico, se estructura con base en los patrones estéticos de la lengua, responde a la sensibilidad de la población y su destinatario es la comunidad [...] se rige por los criterios estéticos, las figuras retóricas y el rigor de la tradición para encontrar su propia definición. Una parte fundamental de esta creación es que se piensa y se estructura desde la lengua originaria del autor,

con absoluta conciencia de lo que es la poesía de su tradición y la influencia que recibe de afuera (2008).

Juan Gregorio Regino, en su poesía, construye un puente cultural que lleva a la compleja cosmovisión de su comunidad, invita a sus lectores a la comprensión de las voces comunitarias que son parte de una diversidad cultural con voz propia.

#### JUAN GREGORIO REGINO EL POETA DE LA PALABRA

Nació en San Miguel Soyaltepec Oaxaca, escritor de narrativa, ensayo y poesía, heredero de la cultura mazateca que en voz del hombre de letras busca ser perpetuada a través de la palabra. Sus textos son el reflejo de una tradición oral que reivindica a los pueblos indios de México y América Latina, los cuales transitan entre lo occidental y las enseñanzas ancestrales de su cultura. Él ha decidido seguir los pasos de los grandes maestros de la literatura indígena: Pancho Nácar, Gabriel López Chinas y Andrés Henestrosa, buscando su propio camino de expresión, con un estilo que rescata la palabra milenaria de la tradición mazateca, poseedora de “sabiduría, verbo, pensamiento, música, imagen y voz” (Regino 2008).

En su poesía destaca el arte de composición de los *chjinie*, los cuales tienen como principal propósito “agradar a los guardianes del mundo, de abrir cada una de las capas del cielo hasta llegar al *ndoba isien* donde está tendida la mesa del amanecer y están inscritos los nombres de los que han alcanzado el conocimiento y son poseedores de la palabra” (Regino 2008). El poeta busca ser escuchado como una voz comunitaria que reproduce la nueva palabra mazateca preparada para un nuevo comienzo, fortalecida, porque deja atrás la voz desgarrada y aquellos trozos de poemas que, como él los describe, son “desconsolados, los retazos de versos dolientes, las mezclas retorcidas de la tradición, que no acertaban a ser propias o impuestas” (2008). El propósito poético es recuperar su lengua, por eso sus textos son bilingües, reflejo de una identidad cultural que busca penetrar y perpetuarse en la ideología occidental excluyente de los pueblos indios.

La poesía de Juan Gregorio Regino se une a otras voces<sup>1</sup> que “proponen una poética diferente y una forma particular de simbolizar los elementos del cosmos, e invitan a lectores a penetrar por laberintos de la creación y reflexión, con el afán de dar a conocer las diversas líneas de pensamiento indígena” (Maldonado 81). Ante esa necesidad de expresión que tenga eco en lo occidental, Juan Gregorio es el autor del alfabeto que se está empleando para escribir el mazateco, por lo tanto, su poesía también representa el puente cultural entre dos universos: la cosmovisión india y la de occidente, conformándose como un poeta heredero de una transculturación<sup>2</sup> literaria.

La importancia de su obra y labor en la difusión de la literatura de su comunidad ha originado que su producción poética esté traducida al francés, inglés, catalán, además de otorgársele el Premio Nacional Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Indígenas. Su poesía se ha difundido en diversos países como: España, Francia, Italia, Serbia, Cuba, Argentina y Estados Unidos. Prestigiados intelectuales se han ocupado de su obra como: Eliot Weinberger, Jerome Rothenberg, Miguel León-Portilla, Carlos Montemayor, Earl Shorris, Philippe Ollé-Laprune, Elvira Dolores Maison, Donald Frischmann y Ramón Torrents.<sup>3</sup>

Entre sus libros destacan *Tatsjejin nga kjabuya: No es eterna la muerte* (texto que le ha valido el reconocimiento nacional e internacional), *Ngata' ara stsee: Que siga lloviendo*, libro que es motivo de la siguiente reflexión, que surge de la sensibilidad por la poesía de Juan Gregorio Regino; no persigo pretensiones reveladoras, pero sí la transmisión de un placer por la lectura de sus textos y la

---

<sup>1</sup> Entre sus contemporáneos destaca el poeta Natalio Hernández, Jazmín Carrasco, Mario Molina Cruz, Víctor Terán, Feliciano Hernández entre otros que se han propuesto hacer literatura recuperando la voz de sus comunidades.

<sup>2</sup> Véase Ángel Rama. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 2004.

<sup>3</sup> Información disponible en: [http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Revista/ultimas\\_ediciones/86\\_87/regino.html](http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Revista/ultimas_ediciones/86_87/regino.html)

provocación para que se generen nuevas líneas de investigación de esta literatura que da voz a las comunidades.

*Ngata' ara stsee: Que siga lloviendo*

*Que siga lloviendo* es un poemario dividido en seis partes, cada una con temática propia y, en conjunto, son la representación del hombre que inicia un proceso de aprendizaje hacia la purificación del espíritu. La purificación le permitirá crear y transmitir la palabra sagrada: los cantos de los hijos del sol y la luna, de los olvidados.

1. “Que suban nuestras palabras al cielo”

Inicia con un fragmento de los cantares de Dzitbalché, donde el Gran Sol es reconocido como el dador de vida aquí en la tierra, símbolo del origen de seres, que el poeta va pincelando al describir su vida; como infantes que apenas despiertan se ven convertidos en hombres, en padres que representan la fuerza heredada en el color de la piel y la sangre. Es el inicio del aprendizaje de las costumbres que rigen la vida:

Nuestra infancia es sólo un recuerdo / demasiado vago. / Qué lejos quedó aquella tierra / que nos vio crecer. / Salieron los primeros suspiros / sin darnos tiempo de madurar. / Despertamos apenas / y ya somos hombres, / y ya somos padres / sin darnos tiempo de mirar el futuro. / No volveremos a jugar / aunque salte nuestra mente buscando juguetes; / ya somos padres / y el tiempo no nos da tregua/para pensar; / tropezamos y nos desmayamos, / no hay tiempo para curarnos; / no existen nuestros sueños en ningún cielo, / no existe nuestra edad / en ningún calendario. / Apenas ayer salieron nuestros primeros suspiros / y ya somos padres. / No hay tiempo de madurar, no lo hay (Regino 14).

Creer les exige asumirse como seres que viven en un mundo donde es necesaria la purificación del espíritu a través de la limpia de la carne “Matemos nuestra carne con incienso, / detengamos



la pasión que nos consume, / porque la carne es la hoguera que quema” (Regino 18). La invocación a dios permite alejarse de las creencias de brujos y serpientes, para llenar el vacío, sanar el dolor y angustia. Se desea conseguir la fuerza verdadera, inspiración de cantos que sólo el purificado puede entonar.

Otro tópico que predomina es el de la muerte, representada como la obscuridad, el abandono de la vida aunque sea por un instante. El yo lírico evoca a la muerte como la morada para el descanso de todos, lugar en el que desembocan los caminos de la vida, es el viaje a la casa de la pureza donde el muerto es aire y polvo.

Déjame morir un rato, / al fin y al cabo nada es perdurable. / La vida a veces es tan fugaz / que no llegamos a descubrirla plenamente. / Déjame morir en compañía / de los rostros que me recuerdan el pasado; / aquéllos que brindaron conmigo / y me abrieron un camino junto a ellos. / Déjame morir en compañía / de los sueños que nunca fueron míos; / los que llegaron y se fueron con el equinoccio / para romper la inercia del día y de la noche. / Los que me vieron urdir los hilos / en el malacate del cielo, / para ofrendarles mi canto y mi poesía; / mi hoy y mi mañana (Regino 28).

También el poeta se reconoce como un ser con defectos, sin fe ni esperanza, símbolo de la pobreza de la tierra, aridez, vacío, con una gran necesidad por recuperar las raíces y tradición de las razas, cuyas lenguas son “memorias del mañana, / evocación del espíritu” (Regino 46). Para ello inicia el ritual de purificación autoreconociéndose como un hombre enfermo dispuesto a la sanación:

Hoy estoy aquí / Desenredado de mí mismo, / con mis virtudes y mis defectos a cuestas. / Aquí donde el camino se acaba / y empieza la danza del toxo'o

[...]

Hasta aquí he llegado, con mi dolor y mi cansancio, / muerto de fe y con la esperanza rota, / aquí, en el centro de la tierra; / levanto mi voz, ruego clemencia, pido perdón (Regino 38).

Invoca los poderes divinos, a los seres que protegen al hombre y la naturaleza, establece una relación con lo sagrado para integrar en su ser la sabiduría y perfección. Juan Gregorio Regino señala que esta invocación en la ritualidad es el medio para aprender a enseñar, los elementos que la integran, la música, la danza, los cantares y el escenario donde se lleva a cabo, constituyen un todo armónico para que se manifieste la voz y sabiduría que tiene el hongo, las semillas o las hojas sagradas. En un lenguaje culto, que brota de la sabiduría del ritual, se escucha la voz de estos elementos.

El chjinie es el conducto para que la naturaleza y los dioses se manifiesten, de esa manera recibe de manera directa enseñanzas que debe aplicar para ayudar a su prójimo. El chjinie es el que está más cerca a los creadores del mundo, sus dones están legitimados en el *ndoba isien* y son aceptados sin regateos en la comunidad. El nivel de perfeccionamiento que logran alcanzar les permite que la naturaleza hable a través de ellos. La voz, la palabra que abre el cielo y busca la verdad, no es de su autoría, sino expresiones poéticas que construyen en coautoría con los elementos del ritual, es decir con la naturaleza y con los dioses (2008).

Una vez que establece una comunión con lo sagrado, obtiene el privilegio de que sus palabras sean escuchadas porque forman parte de la unión con los dioses y la naturaleza, integran el conjunto de conocimientos que aconsejan, pueden convocar, transmitir proyectos, enseñanzas a través de la palabra que se ha purificado para perpetuarse. Ahora está preparado para poseer la palabra sagrada.

## 2. “Que siga lloviendo”

Inicia con un poema de Nezhualcóyotl como epígrafe, en el cual el cantor posee las flores preciosas<sup>4</sup> que alegran a las gentes, capaz de repartir “flores que embriagan, / flores preciosas” (Regino 53).

---

<sup>4</sup> En la poesía de Nezhualcóyotl las flores son la palabra que alegra y es entonada para producir felicidad a los hombres.

Después del epígrafe aparece “Que siga lloviendo”, es una invocación a la poesía comparándola con el ser amado que puede estar ausente o que se introduce en la mente y cuerpo como la razón de ser, guía del alma donde las palabras tienen un eco: “sólo quiero borrar tu silencio, / derramar tinta, sentimientos, / recuerdos. / Sólo deja que broten/ y que siga lloviendo” (Regino 56). La necesidad del cantor por expresar sus sentimientos tiene como finalidad la perpetuidad de su ser conformado por la cosmogonía mazateca, la cual está presente en los poemas que preceden al principal: el cuerpo-alma, la tierra-mujer-naturaleza, representan el pensamiento de estos hombres que se unifican a través del amor a estos símbolos dadores de vida.

La palabra poética también invoca el amor a la mujer (comparada con la naturaleza) porque representa el origen de la existencia mazateca y la concepción que el indio tiene del amar entendible sólo por él<sup>5</sup>: “Que arda tu piel amor mío. / Que se enciendan como acahual tus senos. / Que tu ombligo exhale hormigueros / y que tu deseo, amor mío, / se cimbre de placer y de locura” (Regino 70).

### 3. “Empieza el cantar”

Inicia con un canto de María Sabina, mujer chamana, limpia de espíritu y guía hacia el viaje interior del espíritu, invocadora de dioses y conocedora de los rituales ancestrales plagados de cantos.

Las poesías que integran esta parte se presentan como rituales que evocan a los seres supremos, unen al hombre con la naturaleza y el inframundo para lograr llegar a un conocimiento. Los cantos son un ritual de iniciación para purificar el espíritu, porque el hombre vive en la enfermedad que sólo se alivia cuando atraviesa el umbral de su mundo interior en busca de lo mágico, tormentoso, creativo, para lograr ascender al mundo externo y finalmente ser uno mismo en su existencia humana.

---

<sup>5</sup> Es importante destacar que la poesía escrita por indígenas trata de expresar la cosmogonía de las culturas indias en contrastes con el pensamiento occidental.

El yo lírico evoca la existencia de un sabio-maestro que lo guíe en la búsqueda de un Dios dentro de sí mismo. Es la constante petición al chamán para que muestre el camino del saber que le permita trascender en comunión con el cosmos: “Tú que conoces lo sagrado / y guías el camino sembrado de cantares. / Ábreme el cielo, muéstrame el mundo, / encamíname a la sabiduría”. También es la evocación a la tradición milenaria de *teonanacatl* “carne sagrada de dios”: “Dame a beber los niños que brotan” (Regino 84).

El poeta busca, en el ritual, formarse como un chamán cuya palabra sea escuchada para la purificación del espíritu y sabiduría. En la poesía final de esta parte, el yo lírico llega al término de su trascendencia porque logra cruzar los siete vientos y siete capas del cielo, acompañado de Dios Padre y Dios Madre; al final se convierte en el embajador “que empeña su palabra, / cantor que rastrea el alma. / En la casa de la pureza / vengo a poner a prueba mi vocación, / a despertar secretos. / Busco la palabra, / el camino fresco, el camino limpio. / Soy ave que predice en lo sagrado, / lucero que abre el horizonte, / cigarra que susurra a la luna, / niebla que cura a la montaña” (Regino 96). Está preparado para que, a través de su palabra, el cielo cambie su azul.

#### 4. “El cielo cambia de azul”

El poeta se presenta como aquel que ha logrado descender a su interior para emerger como ser purificado, capaz de conocer, entonar los cantos de la sabiduría para que su palabra y pensamiento otorguen perpetuidad y trascendencia a la voz de los olvidados:

Esta es mi palabra. / Este es mi pensamiento. / Surge de donde el mar nace / para fundirse en la hebra de mi canto. / Porque conozco el cielo que nos mira / y la casa de la noche que descansa. / La tierra firme me sucumbe / y el viento de obsidiana me doblega. / En mi corazón siembra la verdad / el espíritu que nos mantiene. / Porque soy naturaleza viva; / duende y adivinador: / maíz, aire, tierra y sol (Regino 104).

Su misión consiste en hacer que su lengua sea escuchada, escrita en los libros. La palabra del poeta se convierte en un cosmos de pensamientos donde corazón, espíritu-naturaleza, se unifican convirtiéndolo en el cielo que mira y la noche que descansa en la naturaleza y en los cuatro elementos sagrados: maíz, aire, tierra y sol. Es los cuatro poderes del mundo, cuatro elementos que dan vida, los dioses que rigen la cosmogonía del mundo están dentro de su ser y le otorgan el poder de la palabra.

Las secciones 5 y 6, “Tierra de todos, tierra de nadie” inicia con un poema de Rigoberta Menchú, donde se expresa el dolor de la tierra por ver a sus hijos dispersos en otras tierras lejanas, sufriendo y sin paz. Es el inicio de los cantos que el poeta entona para plasmar el clamor de los “Los hijos del sol y la luna”, porque su pensamiento se escuche, por tener la justicia y libertad que les ha sido negada, idea que continúa en “Tierra de nadie” al construir una poesía de lucha, con una fuerza poética, cargada de imágenes que acentúan la voz de libertad de los pueblos indígenas.

En su totalidad, *Que siga lloviendo* es un libro de poemas que recupera la visión individual del hombre mazateco pero inserto en una colectividad que va más allá de su propio cosmos; involucra a los demás pueblos indígenas con quienes se solidariza, dejando entrever ese pensamiento que unifica no sólo en cosmogonías, sino en el deseo de que la palabra sea escuchada como un canto que denuncia el dolor nutrido con destierro, muerte y sangre cobriza derramada.

Es importante destacar que todos los poemas que integran el corpus cumplen con la riqueza de imágenes poéticas que permiten construir ese mundo cosmogónico mazateco que el poeta plantea, y los referentes literario-históricos permiten al lector construir la visión indígena que se desea mostrar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Maldonado, Ezequiel y Carlos Huamán. “Puentes y transgresiones literarias de la narrativa indigenista a la india”. *Tema y variaciones de literatura*. Literatura mexicana siglo xx, 16, semestre I, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2001, pp. 67-94.
- “La narrativa transcultural, una literatura que crea su propia crítica”. *Tema y variaciones de literatura*. Literatura mexicana siglo xx, 35, semestre II, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2010, pp. 61-86.
- Montemayor, Carlos (coord.). *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: CNCA, 1993.
- Prometeo. *Revista Latinoamericana de Poesía*. 2010, pp. 86-87. Web. <[http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Revista/ultimas\\_ediciones/86\\_87/regino.html](http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Revista/ultimas_ediciones/86_87/regino.html)>
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 2004.
- Regino, Juan Gregorio. “Poesía comunitaria mazateca”. *R.M. Revista Médica de Arte y Cultura*. México: Grupo Percano/DGCP, 2008. Web. <[http://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/pdf/poesia\\_comunitaria\\_mazateca.pdf](http://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/pdf/poesia_comunitaria_mazateca.pdf)>
- *Ngata' ara stsee. Que siga lloviendo*. México: Escritores en Lenguas Indígenas, 1999.
- *Tatsjejin nga Kjabuya. No es eterna la muerte*. México: Escritores en Lenguas Indígenas, 2007.

*Trascender. Memorias del pueblo Otomí*  
de Isaac Díaz Sánchez como una muestra  
de la cosmovisión indígena

Francisco Javier Romero Luna  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
jaro1221@yahoo.com.mx

El propósito de este trabajo es realizar un análisis interpretativo del significado textual de *Trascender. Memorias del pueblo Otomí*, donde se muestran creencias, costumbres y tradiciones de la cultura otomí como una expresión cosmogónica y fuente literaria que permitirá conocer mejor y revalorar la herencia cultural de este pueblo indígena asentado, en parte, en el Estado de México. Su autor, Isaac Díaz Sánchez, poeta hablante del otomí, pertenece a la asociación *Haciendo camino* (formada por poetas y artistas indígenas), que se dedica a promocionar y hacer hincapié en la importancia de rescatar y fomentar el uso de su lengua junto con las tradiciones e historia de sus pueblos.

En las últimas tres décadas, aproximadamente, ha ocurrido en México y en otros países de América Latina un fenómeno muy notable: a partir de la tradición oral surge la creación de obras literarias escritas en lenguas indígenas. Este paso de la literatura oral a la literatura escrita, de la literatura anónima a la literatura de autor, es resultado o expresión de muchos factores concurrentes. Refleja un mayor acceso por parte de los indígenas a la alfabetización, al sistema escolar y al uso de la escritura como herramienta cultural incorporada a su tradición o costumbre, sin desplazar o negar el

valor de la oralidad; de hecho, gran parte de los actuales escritores indígenas son maestros bilingües o incluso tienen títulos universitarios y laboran como profesores o investigadores en universidades u otro tipo de instituciones. Es decir, actualmente hay un mayor número de indígenas conocedores tanto de la cultura nativa a la que pertenecen, como de la cultura mestiza occidentalizada del mundo urbano latinoamericano, que llegan a dominar las herramientas o lenguajes culturales de ambos mundos, permitiéndoles desempeñar el rol de puentes, traductores o agentes interculturales.

Precisamente, a través de la palabra hecha poema o narración, el escritor indígena abre su “mundo” cultural, expone sus creencias, tradiciones, costumbres y su pensamiento, primero a todos los integrantes de su etnia y, después, a los mexicanos mestizos. Son voces que se levantan, desde su seno terrenal, para manifestar su existencia y exigir, con su literatura, “un lugar en la nación” que los vio nacer y de la cual se quieren sentir parte. Fiel representante de esa literatura indígena contemporánea es Isaac Díaz Sánchez.

Lamentablemente, al desconocer la lengua otomí tuve que atenerme a los textos traducidos en español, por lo que —advierto— tengo una interpretación y una opinión parcial; no obstante esta limitación, encontré en la lectura y análisis de los poemas, ciertos niveles de escritura: Uno de ellos, quizá el más observable, es el manejo de recursos expresivos que alientan su formulación y construcción “estética”.

Algunos poetas indígenas contemporáneos, como Isaac Díaz Sánchez, se significan por el conocimiento y dominio de la lengua española que, aplicados en la traducción de sus textos, muestran su oficio literario, sobre todo, en los poemas en verso libre, estructura dominante en la escritura de la mayoría de los textos de poesía en lengua indígena; en otros es muy notoria su pobreza de léxico y sintaxis; esto tal vez se deba a que siguen como modelo una corriente de vanguardia donde el poeta queda en libertad de usar o no la puntuación gramatical, pues uno de sus principales propósitos es que el texto pueda leerse y entenderse de muchas maneras.



De ahí que, para evitar ser y escribir como “el otro” que ha impuesto su lengua y su cultura, se estima no ceñirse a los cánones de la preceptiva literaria occidental, sino procurar preservar la escritura “como lo cuentan o como lo oímos de los mayores, herederos de la oralidad ancestral”. Así lo reafirma el poeta maya Jorge Miguel Cocom Pech (2009):

[...] Cuando uno escucha las pláticas y las narraciones de los abuelos y, las relaciona con textos de poesía occidental que se ha escuchado en la escuela, pienso que también en nuestra lengua hay formas estéticas que provocan el gozo del espíritu al oírlos, como los poemas con ritmo y métrica tradicional en la lengua española. Sólo que lo nuestro, la literatura indígena contemporánea, aún carece de un conjunto de ;normas? que, atendiendo a sus sistemas prosódicos, métricos, léxicos y semánticos puedan convertirse en una propuesta para la escritura de textos, si no con estética perfecta, pero que contengan los elementos mínimos que conmuevan a sus destinatarios, sean éstos hablantes o no de lenguas indígenas, pero que, al oírlos desde su traducción a la lengua terminal, perciban la presencia de recursos léxicos, eufónicos, metafóricos, pudiendo justipreciar que, quien los escribió, es un artista de la palabra, sea éste poeta o narrador. (21)

En esta tarea de convertirse en la palabra del pueblo, en transmisor de su cultura y guardián de su historia, la poesía de Isaac Díaz llama la atención del lector no indígena, pues es una voz que reivindica las voces amerindias y las posiciona como una vía paralela y alternativa a la dispersión “posmoderna” occidental, al mismo tiempo que reconoce la importancia del diálogo intercultural. A través de sus palabras demuestra cómo los Otomíes y, por extensión, todos los indígenas de América, no son culturas extintas o mudas, sino, por el contrario, pueblos vivos con una posición clara ante lo trivial y el pragmatismo que impera en nuestro tiempo.

Isaac sabe hacerse escuchar desde su poesía, como una estrategia para difundir su cultura. A través de sus ediciones bilingües (otomí-español), este escritor ha demostrado los alcances poéticos

de una lengua que proviene de la palabra de los abuelos, de los saberes del pueblo Otomí y de la creación individual.

Ahora bien, este nuevo horizonte de la producción intelectual amerindia ha demostrado que requiere, a su vez, un cambio de “lector” y de mirada. Esto es claro en la poesía de Isaac Díaz, ya que allí la “lectura” va más allá de la página y el ritmo de sus textos va mucho más allá de los sonidos de su lengua. Montemayor (2004) ha explicado: “se trata de otro orden estético, más complejo, con una gama más amplia de valores sonoros, con modelos milenarios que aún siguen vivos en discursos ceremoniales, en conjuros, en rezos sacerdotales, en canciones, en ciertos relatos, en consejas, en la captación de los sonidos del mundo” (16). Y éste es, precisamente, el gran abismo que le ha impedido a la crítica literaria acercarse con sensatez a este otro tipo de textos. Asimismo, la brecha se acentúa cuando dilucidamos la certeza sobre la que se construye esta poesía: la confianza en que el mundo está vivo y no sólo respira y gira, sino que, además, habla y escucha, se deja leer y lee.

En los poemas que componen el libro *Trascender* (2010), la vida, la existencia, la naturaleza misma llegan con la noche y con el día, las flores susurran, los relámpagos son interpretados por los mayores, el canto de los pájaros y los astros guían la estructura de las palabras, cada rincón de la existencia está cargado de presagios y creencias, los lugares y la madre tierra son testigos del tiempo y la existencia del hombre. En el pensamiento indígena —como bien lo ha planteado Todorov (1996)— la comunicación no sólo se realiza entre el hombre y el hombre, sino, sobre todo, entre el hombre y el mundo. Es claro que ese “lenguaje” de la naturaleza lo ha olvidado el hombre del siglo XXI, seguro de su proyecto “civilizador” y del dominio de su propia existencia. Pero, el poeta indígena, nutrido de la cosmogonía de sus ancestros, aprendió a leer los relámpagos, las tempestades, a calibrar el viento, a comprender el lenguaje de los pájaros, el comportamiento de los animales, el rumor de los ríos, las voces de los árboles, interpretar la oscuridad de la noche, del día, de la vida y de la muerte.

Sólo en este giro de la comunicación, hombre-creador-naturaleza, es posible una producción poética donde el autor es “la voz que nos habla por su pueblo”. Por eso, vida, tierra, flores, montañas, ríos, aves, colores, pueblo, sentimientos, creencias y tradiciones, son los hilos con los que Isaac Díaz teje sus poemas. Veamos uno de ellos:

### **Creador, creador**

Creador, Creador  
cantó la madrecita tierra,  
cantaron las gentes,  
cantaron las aves,  
Creador, Creador  
creaste el trueno,  
creaste el relámpago,  
cantaron los colibríes,  
cantaron las estrellas

Este sencillo poema, conformado por dos cuartetos y un verso libre en forma de estribillo, es un canto de alabanza. Inicia con la descripción de una acción ritual “cantó la madrecita tierra”, reforzada con una armoniosa anáfora: “cantaron: las gentes, cantaron las aves”, y ante esa petición el Creador escuchó y manifestó su grandeza por medio de sus mensajeros: el trueno, el relámpago, los colibríes, las estrellas, que también cantan para agradecer su existencia.

Cada uno de los elementos de la naturaleza que se mencionan en el poema son símbolos de vida y manifestaciones del poder de un ser Creador. Así, por ejemplo, según mi perspectiva, encontraríamos que:

- El trueno es la voz nocturna del Creador y los relámpagos no presagian males, sino manifiestan la fuerza y la potestad que ese ser supremo utiliza para mostrar su grandeza.

- Los colibríes, esas pequeñas, coloridas y maravillosas avecillas que cantan al creador, significan la construcción de vida y la fuerza del amor. Y las estrellas son la luz que ilumina el camino de la humanidad.

Como podemos darnos cuenta, las creencias y tradiciones míticas de este pueblo indígena, sobre el origen de la vida, son transmitidas metafóricamente a través de este poema que, sin duda, está basado en una narración de los Däbädi, esos viejos sabios y guardianes de la historia que transmiten de generación en generación; ellos dicen que su origen se remonta a un pasado tan lejano que se pierde en la neblina del tiempo. El creador les dio vida y les encomendó su obra, la naturaleza. Porque los otomíes fueron la Primera Humanidad, el pueblo más antiguo de México, de Mesoamérica de nuestro continente.

Como he establecido a partir del comentario analítico del poema seleccionado, es notorio que, desde el punto de vista histórico, los indígenas, a través de escritores como Isaac Díaz Sánchez, están recuperando su voz después de cinco siglos de silencio impuesto, encerrados en la oralidad marginal de sus comunidades.

El poeta está reinventando su palabra, naciendo de nuevo como individuo y como representante de su etnia, con la visión de sembrar sus palabras como semillas de cultura a los cuatro vientos, es decir, hacia todo el mundo. Terminó el tiempo del encierro en sí mismo y empezó el tiempo de abrirse a los demás, para iniciar un intercambio fructífero. Esto sea dicho con optimismo, porque toda apertura conlleva riesgos que se deben tomar en cuenta y, por los resultados esperados, vale la pena correr.

En general, los escritores indígenas se sienten muy orgullosos de su origen y de los valores de su propia etnia; todos se asumen como transmisores de valores, símbolos e ideas heredadas de sus antepasados, y en ese sentido siguen siendo ‘tradicionales’, es decir, respetuosos de la tradición a la que pertenecen y de donde toman su identidad. Todavía no los ha contaminado el aspecto negativo de la modernidad, con su carga de individualismo feroz, desen-

canto, ruptura con el pasado, etc., ni han cedido a la tentación de la experimentación formal. En ese sentido, siguen siendo “auténticos” y reconocemos en ellos cualidades de sencillez y naturalidad, transparencia y autenticidad, con una belleza de alma cercana a la del mundo original; sin tratar de idealizarlos, considero que representan un resurgimiento del impulso expresivo que nace de un doble movimiento: la fidelidad a los orígenes y la apertura a la creación de nuevos mundos, en donde sean incluidos y aceptados con todo su bagaje cultural.

Conservación y creación son los dos ejes de esta dialéctica poética. Eligen sus temas y expresiones inspirados en su propia tradición, alejados del intelectualismo abstracto, los barroquismos expresivos y las versificaciones extravagantes; le dan a la forma su valor justo porque saben que es la superficie exterior de su discurso pero, lo que desvela y oculta al mismo tiempo, lo realmente importante para su corazón y su espíritu es: “Escribir poesía con amor”, poesía que no sea forma vacía o sonidos huecos, poesía que permita convertir su palabra en la imagen eterna de su presencia en esta sociedad contemporánea. Donde retumbe su voz para expresar que están y seguirán presentes, tal como lo dijo Thaayrohyadi el guía tradicional de los otomíes:

Hermanos Indios: Ha llegado el tiempo de que nuestra voz, nuestra palabra, sea escuchada. Ya nadie hablará por nosotros, ni se sentarán a discutir qué harán con nuestros pueblos. Estamos vivos y tomamos nuestro destino en las manos, después de todo ésta es nuestra tierra milenaria y aquí brillan nuestros derechos. Porque aquí brilló siempre el Sol de nuestra historia y seguirá brillando ahora y por muchos siglos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cocom Pech, Jorge. “La poesía en lengua indígena”. En *Voces de la literatura indígena contemporánea*. México: Ediciones de Cultura Popular, 2009.
- Díaz Sánchez, Isaac. *Trascender. Memorias del pueblo Otomí*. México: Papalotzi, 2010.
- Montemayor, Carlos. *La voz profunda*. México: Joaquín Mortiz, 2004.
- Todorov, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Argentina: Monte Ávila Latinoamericana, 1996.
- “El pueblo otomí: pasado, presente y futuro”. Web. 10 de julio de 2012. <[www.redindigena.net/conao/pueblohistoria.html](http://www.redindigena.net/conao/pueblohistoria.html)>

MÁRGENES DE LA FORMA  
(VANGUARDIAS Y EXPERIMENTACIÓN)





## Álvaro de Campos como estrategia moderna

Alejandro Palma Castro

alejandro.palmaffyl@gmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

En una reciente edición brasileña de la obra poética de Álvaro de Campos, Jane Tutikian recuerda que se pueden considerar tres fases en la poesía de este heterónimo de Pessoa: Una fase previa a las enseñanzas del maestro Alberto Caeiro donde prevalece el simbolismo y decadentismo francés de finales del siglo XIX; la segunda, que Tutikian denomina “Campos eufórico” (32), donde se cantan las glorias de la modernidad a través de una libertad formal y prosaísmo de la poesía; y la tercera, sobre un “Campos disfórico” (35), desilusionado y cansado de la modernidad, encerrado en una melancolía fatalista<sup>1</sup>. Por otro lado, para Anderson Xavier el camino poético de Campos es parabólico:

Assim como a primeira parte de “Ode Marítima”, “Ode Triunfal” seria o exemplo da euforia do poeta com o futuro, a máquina, a velocidade. “Passagem das Horas” seria aquilo que acreditamos ser o vértice da parábola a que nos referimos no que toca à sensação como motivação para a poesia. E os demais poemas funcionariam como a confirmação de que todo aquele sentir desembocou em um poeta alienado e extremamente consumido pela angústia de viver. (19)

---

<sup>1</sup> Lectura que proviene de los trabajos monumentales que sobre la poesía reunida de Álvaro de Campos han realizado Cleonice Berardinelli y Teresa Rita Lopes.

Entre matices, pero para la mayoría de la crítica, Álvaro de Campos es el único heterónimo de Pessoa que registra un cambio profundo en su escritura. Me parece, por lo tanto, un caso ilustrador de lo que aconteció con varios vanguardistas solitarios a principios a partir de la segunda década del siglo xx. En Iberoamérica la modernidad se cierne como una doble contradicción para el poeta: La primera a partir de la deshumanización del proceso mecánico que aliena al individuo del mundo (algo que también vieron las vanguardias posteriores al triunfalismo futurista); y la segunda, sobre la paradoja de una modernidad que llegaba a dichos lugares más como discurso que como realidad. Por lo tanto, me parece apropiado proponer que Álvaro de Campos es la estrategia de Fernando Pessoa donde, como refiere Darlene J. Sadlier, “In Pessoa’s decision to write under diferente names for vanguard journals and in the internal tensions of all his later work, we can perceive an ambivalence toward modernity and a dissatisfaction with any idea of linear progress or simple rupture with the past” (43).

El espíritu vanguardista del poeta portugués vacilará entre el futurismo, el interseccionismo y el sensacionismo como medios para referir la modernidad, lo cual es observable a través de sus obras más destacadas: “Oda Triunfal”, “Oda Marítima” y el manifiesto “Ultimatum”. Campos resuelve, desde la experimentación y no en fases, como lo ve la mayoría de la crítica, una expresión particular para asir la modernidad desde lo poético. Existe una continuidad entre las primeras composiciones decadentistas de Campos y su incursión futurista y sensacionista, las cuales se convierten en el paso necesario para consolidar su última poesía como una forma manifiesta de lo más interior de la modernidad del ser humano<sup>2</sup>;

---

<sup>2</sup> Esta lectura que me propongo hacer de la idea del experimento literario en Campos a partir de algunos poemas, no busca contradecir el trabajo de Cleonice Berardinelli y Teresa Rita Lopes, quienes desde distintas ópticas han organizado la poesía de Álvaro de Campos suponiendo la voluntad de Pessoa hacia este heterónimo; más bien se fundamenta a partir de ambos recorridos críticos para dar cuenta de la progresión en la poesía de Campos, como ocurre en otros vanguardistas solitarios como el mexicano José Juan Tablada y el peruano Carlos Oquendo de Amat. Al margen de este trabajo quedan los pormenores de las variantes de

por eso cuando leemos a Fernando Pessoa abrimos una de las más importantes puertas de nuestra actualidad literaria. En adelante me detendré en algunos versos de la poesía de Campos y un análisis del manifiesto para ampliar el anterior argumento.

En el contexto de la literatura portuguesa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros y Fernando Pessoa representan el primer modernismo<sup>3</sup> agrupado en torno a un proyecto difundido por los dos números que se publicaron de la revista *Orpheu* en 1915. Álvaro de Campos, un ingeniero mecánico naval, representa la personalidad heterónima de Pessoa como alguien cercano a las máquinas, para incorporar el maquinismo, legado inicialmente por el futurismo de Marinetti. En una primera lectura de las odas atribuidas a Campos, “Oda triunfal” y la “Oda marítima” (publicadas en el número 1 y 2, respectivamente, de *Orpheu*), aparece un enunciador eufórico, rayando por momentos en la neurosis, que celebra la llegada de lo nuevo a través de una relación íntima con las máquinas. Formalmente esto es visible, desde la misma disposición del texto, a partir de tipografías distintas, rompimiento en las regularidades rítmicas del verso, signos de exclamación, frases enfáticas, interjecciones, sonidos onomatopéyicos. Toda una puesta en escena de la materialidad del texto para conmocionar al lector:

¡Eh-a y hurra por mi todo, y todo máquinas, que trabajan, eh-a!

¡Tregar con todo por encima de todo! ¡Hup-la!

¡Hup la, hup la, hup-la-ho, hup-la!

¡He-ha! ¡He-ho! ¡Ho-o-o-o-o!

Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

---

los textos, su cronología y organización, así como los distintos esbozos para un proyecto de libro.

<sup>3</sup> Es importante aclarar aquí que el término modernismo para la tradición crítica portuguesa difiere del uso que se hace en el contexto hispanoamericano. Modernismo en las literaturas en portugués (específicamente Portugal y Brasil) implican la propuesta renovadora y vanguardista en correspondencia con la modernidad de las sociedades a principios del siglo xx.

¡Ah, no ser yo toda la gente y toda la parte! (*Oda triunfal* 84)<sup>4</sup>

Este despliegue representa algo sin precedentes en la literatura portuguesa de aquella época, aunque, como en el caso de muchos textos vanguardistas iberoamericanos, se remontaba al simbolismo francés, en específico al poema de Mallarmé, “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” (1897). Por tanto, esta primera impresión de lectura de un texto trastocado en su materialidad no representa en sí la profundidad del nuevo espíritu poético del Portugal moderno. Si bien la voz del poema va buscando una compenetración con un proceso mecánico, en estas odas se despliega un sujeto ambivalente, contradictorio e incluso irónico. Esto queda representado a través del placer homoerótico masoquista en la “Oda marítima”:

¡Sí, sí, sí... crucificadme en las navegaciones  
Y mis espaldas gozarán mi cruz!  
¡Atadme a los viajes como a postes  
Y la sensación de los postes penetrará en mi columna dorsal  
Y habré de sentirlos en un gran espasmo pasivo! (116)

Es importante contextualizar que el sadomasoquismo manifiesto en el poema, hasta ese momento de su publicación, 1915, representa, al igual que la homosexualidad, una conducta patológica. Todas las referencias psicológicas que Pessoa pudo conocer sobre el sadomasoquismo en dicha época lo comprendían como una patología sexual derivada de una neurosis congénita. Freud habría de cambiar el sentido de esta conducta sexual hasta 1924, con su obra “El problema económico del masoquismo”. Literariamente, el tema es un motivo a partir del romanticismo cuando, como menciona Lytvak, “los románticos legaron al fin de siglo la simbiosis entre crueldad y deseo; entre placer y dolor” (125). Pero antes, con

---

<sup>4</sup> Para facilitar la lectura citaré la excelente traducción al español de Miguel Ángel Flores basada en la edición de Teresa Rita Lopes de 1993 (en la bibliografía se consignan las fuentes de manera completa).

el Marqués de Sade queda manifiesto el placer como elemento de la individualidad y el poder radical sobre ella misma. Hasta aquí podría interpretarse que este sentimiento masoquista del sujeto poético en la “Oda marítima” es, al igual que la alteración formal, una provocación para conmocionar el presente estático y perpetuo de la tradición literaria portuguesa. Sin embargo, llama la atención, en el pasaje anterior de la oda, que la voz pida ser crucificada. Algunos versos antes, este sujeto que se encuentra una mañana de verano viendo en el muelle hacia lo indefinido la entrada de barcos por el Tajo, comienza a entrar en un estado de arrebató:

Poco a poco me atrapa el delirio de las cosas marítimas,  
Me penetrán físicamente el muelle y su atmósfera,  
El murmullo del Tajo salta por encima de los sentidos,  
Y comienzo a soñar, comienzo a envolverme con el sueño de las aguas,  
Comienzan a engancharse bien las correas de transmisión en mi alma  
Y la aceleración del volante me sacude nítidamente. (109-110)

Posteriormente, este arrebató se confirma en estado pasivo de dominio por lo marítimo: “Rompe en mí, pitando, silbando, vertiginosamente, / El celo sombrío y sádico de la estridente vida marítima” (112). Este paulatino desplazamiento del sujeto, de mirar inerte en el muelle a convertirse en objeto de la “estridente vida marítima”, nos obliga a recontextualizar este sadomasoquismo homoerótico en una metáfora de la iniciación mística.

Así como en la “Oda marítima”, la voz poética presenta varios pasajes con una sanguinaria imaginación de la humillación que deberá de sufrir por parte de los piratas, también en la “Oda triunfal” se imagina un suplicio provocado por las máquinas:

Y podría morir triturado por un motor  
Con el sentimiento de deliciosa entrega de una mujer poseída.  
¡Arrojadme a los hornos!  
¡Metedme debajo de los trenes!  
¡Azotadme a bordo de los barcos!

¡Masoquismo a través de maquinismos!  
¡Sadismo de no sé qué moderno y yo mismo y barullo! (79-80)

En esta oda cambia de la vida marítima a las máquinas: motores, hornos, trenes, barcos. Aún así resulta clara la imagen de lo femenino pasivo en espera del dominio. Por tanto, lo que subyace en ambas odas es una metáfora de una iniciación mística para la transformación del sujeto. Ya sea lo marítimo, que implica un intenso movimiento, o las máquinas, sinécdoques de la modernidad, el individuo es compenetrado de tal manera que logra un estado de transformación contra el cual no hay marcha atrás. Esto nos remite a un claro sentido del programa del sensacionismo de Pessoa, a partir de una concepción panteísta de estar en todo a todo momento. Y por ende nos lleva a intuir que dicha vanguardia comienza a configurarse desde los ímpetus futuristas de estas odas publicadas en *Orpheu*.

Otro texto de la época que resulta interesante analizar para conocer cómo Pessoa utiliza a Álvaro de Campos para enmarcar la ironía de la modernidad hasta llegar al programa sensacionista, es el manifiesto “Ultimatum”, publicado en la revista *Portugal Futurista* en 1917. No tuvo mucha difusión porque la revista fue confiscada por la policía dado su carácter provocativo contra el orden moral. En una nota atribuible a Thomas Crosse, un heterónimo que tenía como proyecto la traducción de “Ultimatum” al inglés, se dice:

My reason for translating the Ultimatum is that it is quite the cleverest piece of literature called into being by the Great War. We may stare at its theories as unspeakably excentric, we may disagree with the excessive violence of the introductory invective, but no one, I believe, can but confess that the satiric part is magnificent in its studied preciseness of application, and that the theoretic part, whatever we think of the value of the theories, has at least the rare merits of originality and freshness.

Esta nota, además de hacer evidente la importancia del manifiesto, asume el tono satírico como recurso de crítica contra el discurso de la modernidad. Como argumento complementario a esta interpretación puedo referir el estudio que Estela Vieira hace sobre el manifiesto “Ultimatum” de Campos, para quien el texto “can be read as both a model example of an avant-garde manifesto, and as a pointed satire of not only the manifesto genre, but of futurism an many other “isms” we associate with the different avant-garde artistic movements” (122). Apoyada en la consulta de los manuscritos en el archivo de Pessoa, encuentra notas y una versión previa al manifiesto publicado en la revista *Portugal Futurista*, lo cual le hace suponer una paulatina adaptación del texto hasta llegar a convertirse en una crítica al género de los manifiestos vanguardistas y la propia declaración futurista.

Al respecto sería también oportuno recordar una carta que Pessoa dirige a Marinetti donde fija una posición distinta al futurismo a partir del pensamiento:

It is true that Futurism seeks in relativity, that is, in what it calls physical transcendentalism, the creative reason of impressions, but it seeks only their physical, outer, superficial and empirical reason, and not their metaphysical, intimate, deep abysmic one! It is only the senses that seek that one, while the metaphysical reason of things is found (out) by pure thought in an altogether emotional purity. I can foresee your objection: “But it is thought itself which we absolutely condemn”. I am not of that opinion; I wish only that thought may transcend itself and attain the supreme state of Vertigo! You are on this side of thought (on the near side of thought); I prefer its pure other side. (...) (164).

Siguiendo esta idea de un pensamiento que se trasciende a sí mismo para llegar al estado del “Vértigo”, es que podemos enmarcar ciertos aspectos relevantes del supuesto manifiesto futurista de Álvaro de Campos. En su parte inicial, lo que han dado en llamar una primera parte, el manifiesto se estructura a partir de la interjección impropia *fora* (fuera), la cual se convierte en una anáfora y también

en la estructura de una serie de frases nominales que implican a la misma interjección: “E todos os chefes de estado, incompetentes ao léu, barris de lixo virados pra baixo á porta da Insuficiencia da Epoque!” (144) [¿Y todos los jefes de Estado, esa incapacidad al desnudo, cubos de basura volcados a la puerta de la insuficiencia de la época?].<sup>5</sup> Seguidamente habrá otra frase: “Homens-altos de Lilliput-Europa, passai por baixo do meu Desprezo!” (147) [Hombres altos de Lilliput-Europa, ¡pasadme por debajo del Desprecio!], que también desencadenará otra enumeración sobre el desprecio encadenada hasta el final de esta primera parte del manifiesto antes de las proclamas: “Ergo-me ante, o sol que desce, e a sombra do meu Desprezo anoitece em vós!” (152) [¡Me levanto ante el sol que declina, y la sombra de mi Desprecio anochece en vosotros!]. En toda esta parte resulta interesante encontrar una voz que comparte la vehemencia de las odas pero a diferencia de éstas no se sujeta al masoquismo y más bien se vuelve sádica como cuando dice: “Roça-te tu e rojate, impotencia a fazer barulho!” (149) [¡Rózate y arrástrate, impotencia estrepitosa!]. De hecho toda esta primera parte es una humillación, por medio de la invectiva, hacia Europa. El poeta cambia de estrategia pues mientras en las odas busca exponer, a través del masoquismo, la ironía de la modernidad, en el manifiesto debe humillar a Europa, sus pensadores, escritores y políticos para manifestar una serie de proclamas capaces de permitir el “advenimiento de la Gran Humanidad”: “A Europa anseia, ao menos, por Theoricos de O-que-será, por Cantores-Videntes do seu Futuro!/ Dae Homeros á Era das Machinas, ó Destinos scientificos! Dae Miltons á Epoque das Cousas Electricas, ó Deuses interiores á Materia!” (151-2) [Europa anhela, cuando menos, teóricos de Lo-que-Lendrá, Cantores-Videntes de su Futuro! ¡Oh Destino Científico, proporciona Homeros a la Era de las Máqui-

---

<sup>5</sup> Cito la traducción de “Ultimatum” de José Antonio Llardent pero, dado que encuentro algunas decisiones demasiado separadas del sentido en el texto en portugués que se publicó en *Portugal Futurista*, cito el original como referencia que he tomado de la transcripción en la Nova série de las obras de Fernando Pessoa, *Prosa de Álvaro de Campos*.



nas! ¡Oh dioses interiores de la Materia, dad Miltons a la Época de las Cosas Eléctricas!]. En cierta manera ese sarcasmo hacia todo lo presente, al expulsarlo y despreciarlo, trasciende el pensamiento para lograr una catarsis, el estado de vértigo en términos de Pessoa, que se expresa en un gesto megalómano de la voz: “Eu, ao menos, sou bastante para indicar o Caminho!” (152) [¡Yo basto, al menos, para indicar el Camino!], y con un letrero amplio que dice “ATENÇÃO!”. Es desde ese vértigo que inician las proclamas del manifiesto con una marcada segunda parte.

En un inicio, por la sintaxis y el tipo de discurso en su organización y presentación, esta segunda parte es demasiado distinta a la primera. En primera, no aparece algún rasgo de sarcasmo o ironía; en segunda, abandona el tono elocuente para concentrarse en una exposición de las tres proclamas y sus razonamientos y derivaciones. Sí es cierto que al final terminará nuevamente con una serie de exclamaciones de la proclama con “altos gritos”. Temáticamente propondrá la adaptación artificial a la civilización para alcanzar la sensibilidad a través de una intervención quirúrgica anticristiana. Esta propuesta no deja de sonar excéntrica por la combinación de ideas y referencias, evidentemente se trata de la trascendencia del pensamiento, y la organización obedece más bien a un impulso sensible<sup>6</sup>. Finalmente, en esta segunda parte se vuelve el texto programático del sensacionismo, como lo postula Pessoa; sobre todo en aquellos momentos en que da cabida, en esta adaptación artificial a la civilización moderna, a las múltiples personalidades: “Nenhum artista deverá ter só uma personalidade. Deverá ter varias, organizando cada uma por reunião concretizada de estados de alma semelhantes, dissipando assim a ficção grosseira de que é uno e indivisível” (158). [Ningún artista deberá tener una sola personalidad; tendrá varias, y organizará cada una de ellas mediante la

<sup>6</sup> Una lectura atenta de este impulso sensible nos puede remitir a la noción de esquizofrenia planteado por Deleuze y Guattari como una posibilidad de pensamiento donde se hace uso disjunto de la sensibilidad.

reunión concreta de estados de alma semejantes, disipando así esa grosera ficción de que es uno e indivisible].

Lo que se hace evidente en esta lectura de ambas partes del manifiesto, es que fueron concebidas en distintos momentos y con diferentes propósitos<sup>7</sup>. Dada la estructura y temática, bien se puede considerar que la primera parte emula la influencia del manifiesto futurista y se muestra caotizada al máximo, como ocurre con el discurso de las odas. La segunda sección, como ya he dicho, representa el manifiesto propiamente original del sensacionismo, a partir del cual se deberá entender la nueva poética de la modernidad portuguesa.

Un plan de obra, rescatado de los innumerables manuscritos de Pessoa, bajo el título “Arco do Triunfo”<sup>8</sup>, donde se incluye el poema “Opiário”, varias odas y el manifiesto “Ultimatum”, me hacen suponer que en determinado momento se publicaría un libro bajo el nombre de Álvaro de Campos, como todo un clamor vanguardista. Visto bajo este criterio organizativo, en realidad la agenda sensacionista representa un solo momento, cuyos inicios son las odas de impulso futurista, aunque en realidad solamente en lo más aparente, pues su estructura compleja guarda ya un anhelo panteísta. También el manifiesto de “Ultimatum”, que se publica en dos partes distintas, replica la misma estrategia que los poemas, a partir de la euforia y neurosis de la primera parte del documento se accede a un estado de “vértigo” bajo el cual se presenta, en una segunda parte, un programa específico que se relaciona con la estética sensacionista.

En el volumen X de la *Edição Crítica de Fernando Pessoa*, dedicada a los ismos en su obra, el editor, Jerónimo Pizarro, destaca la importancia del sensacionismo como medular en la obra de Pessoa, pues, como escribe en su nota,

---

<sup>7</sup> Vieira cita la nota de Richard Zenith en su traducción al inglés de “Ultimatum”: “Pessoa wrote the second half first, which he planned to publish under his own name as an Intersectionist manifesto in *Europa*[...]” (Zenith, 71).

<sup>8</sup> Teresa Rita Lopes, *Pessoa por Conhecer. Textos para um Novo Mapa*, Lisboa: Estampa, 1990, p. 427.

significou muito mais do que uma técnica de composição e chegou a constituir toda uma filosofia estética –e até social, religiosa e política [...] O sensacionismo representou também muito mais do que a atitude panteísta cifrada no verso de Campos “Sentir tudo de todas as maneiras” [...] (141)

Por ello, en el caso de Álvaro de Campos, más que un sentido estético de ruptura, pervivió una manera ética de interpretar la modernidad. Pessoa encontró en esta polémica personalidad, durante los años de las revistas *Orpheu* y *Portugal Futurista* (1915-1917), la estrategia oportuna para representar las paradojas de la modernidad en Portugal pero incluso en Occidente en general.

BIBLIOGRAFÍA

- Darlene J. Sadlier. *An introduction to Fernando Pessoa: Modernism and the paradoxes of authorship*. Florida: University Press of Florida, 2009.
- Flores, Miguel Ángel (trad. y pres.). *Poesía completa de Álvaro de Campos I*. México DF: Verdehalago, 2003
- Jane Tutikian (Org., introd., y notas). *Fernando Pessoa. Obra poética IV. Poemas de Álvaro de Campos*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.
- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979
- Mallarmé, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. París: A. Vollard, 1897. Recurso de la Biblioteca Nacional de Francia, fondo reservado de libros raros. Web. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86256459/f12.image.langES#>>
- Pessoa, Fernando. *Sensacionismo e outros ismos. Volume X*. Jerónimo Pizarro (ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009. [Edição Crítica de Fernando Pessoa, Serie Maior, Volume X]
- Pessoa, Fernando. *Prosa de Álvaro de Campos*. Jerónimo Pizarro y Antonio Cardiello (eds.). Lisboa: Ática/Babel, 2012.
- Pessoa, Fernando. *Antología de Álvaro de Campos*. 2ª. ed. José Antonio Llardent (selecc., trad., introd. y notas). Madrid: Alianza, 2008.
- Rita Lopes, Teresa. *Pessoa por Conhecer. Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa, 1990, p. 427.
- (ed.). *Livro de versos, Álvaro de Campos*. Lisboa: Estampa, 1993.
- (ed.). *Álvaro de Campos: poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- Vieira, Estela. “Álvaro de Campos’s *Ultimatum*: An old recipe for new portuguese poetics”. *Luso-Brazilian Review* 47.2 (otoño 2010), 120-134.
- Xavier, Anderson. “O engenheiro Álvaro de Campos e sua construção poética”. *Revista e-escrita*. 2.5 (2011), 12-27.

## Experiencia poética y realidad sensorial en Fernando Pessoa a través de Álvaro de Campos

Mariana Ruiz Flores

landazuri\_666@hotmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

*Debemos aceptar nuestra existencia  
tan completamente como sea posible.  
Todo, hasta lo inconcebible, debe ser posible.*

Rainer Maria Rilke

En el siguiente trabajo analizaremos algunos fragmentos del poema “Al final, la mejor manera de viajar es sentir” de Álvaro de Campos (Pessoa, 2003: 267-272), partiendo de las ideas del Sensacionismo de Fernando Pessoa, que relacionaremos con el quehacer poético tanto de Campos como del mismo Pessoa, para intentar la comprensión interna de estos dos universos, donde el creador es un todo a partir de las partes en que se desdobra para la creación. Dichas partes harán del creador un sujeto unificado que se consolidará como tal, pese a la dificultad y posible dolor que implique asumir su totalidad a partir de la independencia de cada *yo* con voz autónoma que enuncie una realidad poética.

Partamos del verso que inicia y da nombre al poema de Álvaro de Campos. El él encontramos no sólo la referencia a un *viaje* con relación a la vida misma, sino a la experiencia poética del autor: “Al final, la mejor manera de viajar es sentir” (Pessoa 267)

Las ideas de *viajar* y *sentir* no han sido escritas sobre la misma línea al azar. *Viajar*, por principio, denota un vivir y, con ello, la idea de movimiento, de cambio de estado, de circunstancias que llegan y se marchan para dar paso a otras. Pero *viajar* también puede ser el acto de la creación por sí mismo, es decir, el trance

del hombre cotidiano que come y duerme, al hombre cuyo genio deviene en versos.

*Sentir*, por su parte, devela el efecto producido por las circunstancias acontecidas durante el *viaje*, circunstancias de un mundo donde “la sensación es la única realidad”, dice Pessoa en “Sensacionismo: arte y filosofía”. Crear estas realidades es producto del acto de escribir. Por ello anuncia que “la mejor manera de” vivir, de existir, es asumir realidades que engloben un *sentir* individual y a la vez universal, compartido, un *vivir* que incluya al “yo” como una totalidad reconocida en todas las cosas, como un “yo actual” que es resultado de una herencia histórica. “Mi cuerpo es el centro de un engranaje estupendo e infinito / En marcha siempre vertiginosamente en torno de sí, / Cruzándose en todas direcciones con otros engranajes (Pessoa 271).

Se trata de sentir tanto que el poeta pueda, por fin, hablar de todo ello, escribir a partir de ese desdoblamiento del “yo”; son las sensaciones con relación a esa multiplicidad de Pessoa, para poder hablar del todo desde las voces de distintas personas (Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Bernardo Soares, etcétera). Estas voces hablan, y hablan porque buscan, en su conjunto, esa totalidad humana de la sensación que puede estar representada por la figura de Dios y que se pretende alcanzar desde la condición humana:

Cuanto más unificadamente diverso, dispersamente atento,  
Esté, sienta, viva, sea  
Más poseeré la existencia total del universo,  
Más completo seré por el espacio entero,  
Más análogo seré a Dios, sea él quien fuere,  
Porque, sea él quien fuere, con certeza que es Todo,  
Y fuera de Él hay sólo Él, y Todo para Él es poco.  
Cada alma es una escalera hacia Dios,  
Cada alma es un corredor-Universo hacia Dios,  
Cada alma es un río corriendo por márgenes Externas  
Hacia Dios y en Dios con un susurro sombrío (Pessoa 267-268)

El hombre habla desde lo que conoce, aquello que no puede describir tiende a expandirlo: le da nuevas formas, lo hace mucho más complejo (¿cuántos versos de amor no se han escrito?, ¿cuántas formas de explicar el dolor ante la muerte no hemos leído?, ¿de qué manera no se ha tratado de acercar el hombre a la pronunciación de la belleza?) o incluso prefiere apenas mencionarlo, tal como hace Álvaro de Campos ante la vida, llamándola “esa cosa enorme” (Pessoa 270).

Incluso al hablar de Dios no puede sino equipararlo a una aspiración personal, humana, de ser más allá de sí mismo. Medimos en tanto nos es posible concebir la medida de lo diminuto y lo apoteósico; hablamos en tanto palabras encontremos para decir algo; caminamos en tanto fuerzas y sendero tengamos para hacerlo libremente. No hay en este poema un habla que no sea la de aquel que aspira a ser “todo”.

Al hablar, el hombre que desea ser “todo”, a partir de su sentir, no puede dejar de lado aquello externo a él (¿qué soledad la del Sol sin sus planetas custodiando su modesto rincón de Universo!), debe hablar de lo que existe alrededor de sí o ¿en qué lugar dejaría su objetivo de totalidad? Por ello, Álvaro de Campos habla acerca de ese movimiento que percibe en la vida y recurre a la enumeración de verbos, pues pensar en el “todo” no puede sino llevar a la velocidad, a lo simultáneo:

Ruge, explota, vence, quiebra, estalla, sacude,  
Tiembla, tiembla, espuma, ventea, viola, explota,  
Piérdete, trasciéndete, circúndate, vívete, rompe  
y huye (Pessoa 272)

Álvaro de Campos, ante todas estas acciones que sugiere para alcanzar la totalidad, necesita hablar de aquello que siente, como fin primero del poeta: expresar. El poeta que no expresa es sólo humano. Él hace de la lengua su instrumento de creación y sin ella él no es poeta. La palabra lo crea. En esa mutua y suprema creación se alzan nuevas subjetividades subordinadas a la del poeta

y sus sensaciones, creación lograda a través del desdoblamiento de éste, a través de heterónimos como el de Álvaro de Campos. En el prefacio a “Compañeros de viaje”, el poeta español Jaime Gil de Biedma, uno de los representantes de la generación de los cincuenta, comenta al respecto de la universalidad del poeta:

Muy pobre hombre ha de ser uno si no deja en su obra —casi sin darse cuenta— algo de la unidad e interior necesidad de su propio vivir. Al fin y al cabo, un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos —atendidas las inevitables limitaciones objetivas de cada experiencia individual— de unos cuantos entre ellos (Gil de Biedma 26).

El autor, bajo esa colectividad de sensaciones, representa un extracto universal de las sensaciones humanas, compartidas entre todos los hombres. No observamos a la obra poética como fin de la expresión individual de una experiencia igualmente individual, sino el compendio ecuménico del hombre en la expresión de uno, el poeta. Entre más universal lo enunciado por él, mucho más adherido permanece entre sus lectores, mucho mayor el estremecimiento que provoca y muchas más las sensaciones que refleja y hace sentir en el otro.

Al forjarse esta relación empática entre poeta y lector, no debemos dar por hecho que el poeta llegará en la totalidad de su obra a todos los lectores en la misma medida. Tal como señala Biedma, habrá algunas ocasiones en que la experiencia personal del poeta no logre conectarse con la experiencia de ciertos lectores, lo cual no significa que no exista poesía en todo lugar, al contrario, será esta falta de conexión un indicio de una experiencia poética que enriquezca las relaciones poeta-lector, que ya han sido establecidas y se presente como una forma innovadora del quehacer poético.

Es aquí donde radica gran parte de ese objetivo buscado por Álvaro de Campos en este poema: en todo lugar hay poesía, éste es nuestro pequeño universo y dentro de él existe un individuo para



quien una parte de ese universo es poesía y para otro no; si eres el primero y también el segundo, entonces eres “todo”, y también puedes ver la poesía en lo que no podrías verla de ser sólo uno de ellos y no el “todo”. El poeta, por lo tanto, debe ser “todos”. Es de esta manera en que logra sentirlo todo, decirlo todo.

Cuanto más yo sienta, cuanto más yo sienta como varias  
personas,  
Cuantas más personalidades yo tenga,  
[...]  
Más poseeré la existencia total del universo,  
Más completo seré por el espacio entero,  
Más análogo seré a Dios, sea él quien fuere (Pessoa 267)

Podríamos pensar esta “existencia total del universo”, dentro de una sola persona, como un suceso imposible desde un sentido lógico, pues un yo no podría ser un otro porque dejaría de ser ese yo y, como sugeriría Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus* (1918), “Los objetos contienen la posibilidad de todos los estados de cosas.” (18), es decir, existiría en él una acumulación de posibilidades de ser, que es lo buscado por Pessoa y Campos: un yo más el otro, que conformaría a un nuevo yo cuyas partes serían ese yo anterior y el otro. Volveríamos, entonces, al punto en que se es yo, el “todo”, con posibilidades de ser otro por el mismo factor de cambio de estado que representa el viaje. Estas posibilidades parecerían no tener fin y hace pensar en lo que dice Wittgenstein al final del citado *Tractatus*: “De lo que no se puede hablar, mejor es callarse” (147) o se corre el riesgo de no saber decir nada.

El argumento que aquí nos interesa está en que, si bien es cierto que hay preguntas cuya respuesta parece no conocerse y de lo cual no debería hablarse sin temor al balbuceo, en literatura las realidades están formuladas a partir del poeta como creador de ellas, por lo tanto, mientras hable de ellas, mientras escriba sobre ellas, existen.

Álvaro de Campos quiere tantas realidades, tantas sensaciones, como personas pueda ser en sí mismo, quiere existir en la mayor

cantidad de realidades de las que pueda hablar, al igual que lo hace Pessoa: “Dentro de mí están presos y atados al suelo / Todos los movimientos que componen el universo (Pessoa 271).

Lo existente es lo que escribe la obra misma, donde el sujeto, que es Pessoa, fuera de dicha obra es irrelevante: “Su historia podría reducirse al tránsito entre la irrealidad de su vida cotidiana y la realidad sus ficciones” (Paz 87). Es en la ficción donde encontraremos al Pessoa que construye, que siente y empuja a la primera pieza de dominó para que las demás sientan y, al final, esa primera, segunda y última pieza son él mismo. Él es todos los participantes y las fichas, todas las reglas: él es el juego. Quizá deja de ser él en ese momento en que siente, pues hay un cambio de estado que lo hace *otro*. Al final es la misma pieza siendo todas, siendo piezas en el movimiento del *viaje*.

Dentro de mí están presos y atados al suelo  
Todos los movimientos que componen el universo,  
La furia minuciosa y de los átomos  
La furia de todas las llamas, la rabia de todos los vientos,  
La espuma furiosa de todos los ríos, que se precipitan,  
Y la lluvia como piedras arrojadas por catapultas  
De enormes ejércitos de enanos ocultos en el cielo. (Pessoa 271)

Este cambio del *yo* al *otro*, que ocurre en Pessoa, surge a partir no de la vivencia en sí, sino de su mente. “Casto, todas sus pasiones son imaginarias; mejor dicho, su gran vicio es la imaginación. Por eso no se mueve de su silla.” (87), dice Paz. Todo ese dinamismo que se encuentra en su mente habla de un desdoblamiento, no sólo del *yo lírico* ni de Pessoa, sino del humano como ser cambiante y de los tiempos como innovadores. Cada uno de los *otros* que existen en Pessoa lo conforman, y sin ellos la unidad no se logra. Por ello, en los últimos versos surge una plegaria a sí mismo:

Soy un formidable dinamismo obligado al equilibrio  
De estar dentro de mi cuerpo, sin transbordar mi alma.

Ruge, explota, vence, quiebra, estalla, sacude,  
Tiembla, tiembla, espuma, venta, viola, explota,  
Piérdete, trasciéndete, circúndate, vívete, rompe y huye,  
Sé con todo mi cuerpo todo el universo y la vida,  
¡sobrevíveme en mi vida en todas las direcciones! (Pessoa 272)

Dicha plegaria remite a la esencia que ayuda a la experiencia poética de Pessoa y que apunta en dos direcciones: la primera se centra en sobrevivir como ser múltiple y reconocerse como una unidad sólo a partir de su desdoblamiento; incluso el dinamismo de la multiplicidad suena como un estruendo, como un proceso nada fácil de ser “todo el universo y la vida” dentro de sí. La segunda es más cercana al hombre y no al poeta, como un pedir fuerza por su aceptación, a pesar del dolor que pueda surgir a partir de saberse múltiple y *distinto* a los demás.

De este modo, la elección del verbo *sobrevivir* parece surgir por dos razones: la primera parte de su acepción como “Dicho de una persona: Vivir después de la muerte de otra o después de un determinado suceso” (DRAE, 2009), basado en el desdoblamiento que hemos expuesto, donde se vive luego de haber sido otro, y esa suma de vidas constituye al “todo”; y la segunda, de acuerdo a la acepción de “Vivir con escasos medios o en condiciones adversas.” (DRAE, 2009) porque no resulta sencillo serlo “todo”, pero ha de sobreponerse y, finalmente, volver a su esencia como ser que se reconoce en su quehacer poético por ese desdoblamiento que es enteramente funcional para el autor.

Para concluir, regresamos al segundo verso del poema: “Sentir todo de todas las formas” (Pessoa 267), donde *sentir* parece no tener fin; podría verse como una prueba dolorosa a la que el “todo” se enfrentaría, el costo de ser “todo”, quizá. Sin embargo, para Álvaro de Campos, y más aún para Fernando Pessoa, esta sentencia no es una opción de vida real, sino una opción que apela a la creación poética (reflejada en sus heterónimos).

Así, Pessoa, a través de Álvaro de Campos, contribuye a ese “sentir todo”. Es la poesía, entonces, una forma de que el poeta

comparta con su lector lo que quizás él ya sintió pero no supo expresarlo, o tal vez incluso lo que éste aún no ha sentido. Además, es evidente que en el proceso de recepción del mensaje insertado en el poema, el lector no sentirá lo que el poeta al escribir, no adquirirá, en las más de las ocasiones, la sensación que el poeta escribe y/o quiere hacer llegar, más aún, quizá ni siquiera busca que el lector entienda su obra tal como él la escribe. En esa enunciación poética existe también una creación de nuevas sensaciones y, por ello, es la experiencia poética individual de cada poeta un sumando de la sensación.

Por ello, Álvaro de Campos y Fernando Pessoa no son únicamente poetas que buscan “sentir todo de todas las formas”, sino que llevan a sí mismos el conflicto que esto representaría para cualquiera, esa dificultad de vivir siendo más de una persona, de tratar de expresar el sentir universal; esa dificultad que va más allá del heterónimo que es Álvaro de Campos y que trasciende al genio que comprende la obra entera de Fernando Pessoa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Gil de Biedma, Jaime. Prefacio a “Compañeros de viaje”. *Las personas del verbo*. 2da. edición, Barcelona: Lumen, 1999, p. 26.
- Maria Rilke, Rainer. *Cartas a un joven poeta*. 1ª edición, México: Ediciones Coyoacán, 1995, p. 54.
- Paz, Octavio. “El desconocido de sí mismo”. *Los signos en rotación*, prólogo y selección de Carlos Fuentes, Barcelona, España: ed. C. L., 1971, pp. 87-106.
- Pessoa, Fernando. *Poesía completa de Álvaro de Campos*. Tomo I. Traducción y presentación de Miguel Ángel Flores, México: Verdehalago, 2003, pp. 267-272.
- Pessoa, Fernando. “Sensacionalismo: arte y filosofía”. Publicado por Carlos H. Rasines. Web. 30 de junio de 2013.  
<<http://ensayopessoa.blogspot.mx/2007/09/sensacionismo-arte-y-filosofia.html>>
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición, 2009. Web. 30 de junio de 2013. <<http://lema.rae.es/drae/?val=sobrevivir>>
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) /Escuela de Filosofía Universidad Arcis, Web. 29 de junio de 2013.  
<<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Wittgenstein/Tractatus%20logico-philosophicus.pdf>>



## “Al final, la mejor manera de viajar es sentir”, el viaje violento de vivir y morir en Álvaro de Campos

Fernando Bautista Rodríguez

fer\_crow36@hotmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

*Escribimos para ser lo que somos o para ser aquello que no somos.*

*En uno o en otro caso, nos buscamos a nosotros mismos.*

*Y si tenemos la suerte de encontrarnos —señal de creación—*

*descubriremos que somos un desconocido.*

*Siempre el otro, siempre él, inseparable, ajeno,*

*con tu cara y la mía, tú siempre conmigo y siempre solo.*

Octavio Paz

El viaje ha sido un elemento esencial en la historia de la literatura universal. El sentir funge un papel primordial en la poesía de todos los tiempos. Dos componentes que no mantenemos alejados y que en varias ocasiones hemos encontrado sincronizados en obras literarias y artísticas en general. Álvaro de Campos, el poeta decadentista, futurista y sensacionista, uno de los más importantes heterónimos del poeta portugués Fernando Pessoa (Lisboa, 1888-1935), cuya obra es fundamental en la literatura portuguesa del siglo xx, afirma que la sensación es la única realidad y que de ésta se desprende también un único viaje. Aquí, estos dos elementos de la literatura convergen en la poesía de Álvaro de Campos.

El presente estudio analizará el poema “Al final, la mejor manera de viajar es sentir”, de Álvaro de Campos, para entender cuál es la consecuencia que resulta de asociar la metáfora del viaje con las formas de sentir. Por ello nuestra revisión tratará de explicar los puntos más importantes del poema, para exponer la idea de que el viaje que propone Álvaro de Campos es una forma violenta del vivir y, por lo tanto, del morir.

En el poema, “Al final, la mejor manera de viajar es sentir”, podemos ver que para Álvaro de Campos la mejor manera de uni-

ficar las visiones y las perspectivas es recorrer todos los sentidos: atravesar y ser atravesado, contemplar con todo el Yo, y ser todas las contemplaciones y las cosas contempladas. Esto, en parte, es un guiño literario a la poesía de Walt Whitman, a la cual el mismo Álvaro de Campos dedica algunos poemas como “Saludo a Walt Whitman”: “¡Así te canto, Walt, diciendo que no puedo cantarte! / Mi viejo comentador de la multiplicidad de las cosas, / Mi camarada en sentir en los nervios la dinámica marcha” (195). Pero esta forma de sentir no será la misma que la de Whitman, porque, aunque sí posee la intención de sentirlo todo, la diferencia en Álvaro de Campos es la forma de sentir ese todo.

“Al final, la mejor manera de viajar es sentir” es quizás el poema que mejor define el “sensacionismo”<sup>1</sup>. Para Álvaro de Campos el sentir es la expresión máxima del ser y entre más se sienta más se vive. No se puede dejar de lado ningún sentimiento: todos deben estar incluidos y no puede faltar nada, como una especie de cosmos sensorial, un tipo de Dios de los sentidos. Así pues, encontramos otra posibilidad en este afán por sentirlo todo: el vivir todo implica morir todo. Es decir que entre más se busquen todos los sentidos más se expone el poeta a la muerte, tomando a la vida/muerte como una dicotomía contradictoria pero complementaria: la vida es toda fuerza interna sustancial y la muerte es el cesamiento de esta fuerza. Pero no puede haber vida sin la finalización de su ciclo y no puede haber muerte sin la existencia de la vida anteriormente.

En la primera estrofa inicia con la propuesta que engloba la idea general del poema: “Al final, la mejor manera de viajar es sentir” (267), aquí observamos que empieza con una conclusión, “Al final”, porque nos expone todo un pensamiento; una reflexión de que no importa cómo sean las demás maneras, ya que ellas no contendrán los goces de un verdadero viaje. Esta declaración está totalmente relacionada con todos los viajes expresados en la poesía

---

<sup>1</sup> El sensacionismo es un movimiento creado por Pessoa, cuyo principio es la “primordialidad de la sensación: que la sensación es la única realidad para nosotros” (2006, 320).



de Álvaro de Campos, por ejemplo “Oda marítima” y la “Oda triunfal”.

El siguiente verso lanza una fuerte aseveración que nos mantendrá pensando por varios días o años: “Sentir todo de todas las formas” (267). Es tan fuerte la carga semántica del verso que la palabra que puede asignársele es “Intenso”. Intenso, imposible, utópico, doloroso, etcétera, Álvaro de Campos nos vuelve a arrojar un desafío, una provocación a la epidermis del alma: si quieres viajar de la única manera donde tu viaje será auténtico, deberás sentirlo todo de todas las formas existentes.

¿Y cómo será ese viaje? De Campos nos responde: “Sentir todo excesivamente, / porque todas las cosas son, en verdad, excesivas / Y toda la realidad es un exceso, una violencia” (267). Conglomerar todo y ser ese todo, sentir todo, será un infinito de emociones porque las emociones no terminan y aquello será una ferocidad; un transcurso agitado, porque así son las cosas: una agresión que se dispersa a todos lados.

Al seguir el poema nos encontramos una enumeración de condiciones:

Cuanto más yo sienta, cuanto más yo sienta como varias personas,  
Cuantas más personalidades yo tenga,  
Cuanto más intensamente, estridentemente las tenga,  
Cuanto más simultáneamente sentir con todas ellas,  
Cuanto más unificadamente diverso, dispersamente atento, (267)

Estas condiciones se dividen en dos ideas principales: sentir con varios enfoques (personalidades) y que con todos estos enfoques se disperse el sentir sin perder el afán que las une, que es el viaje. Las personalidades son necesarias para cumplir el viaje. Es decir, no se puede sentir con una sola mirada, es indispensable que el ser se fragmente sin perder la esencia para poder viajar enteramente.

Todas estas condiciones se enlazan con cuatro verbos fundamentales: estar, sentir, vivir, ser. Todos ellos, con una relación interna, poseen una naturaleza esencial: todos los individuos es-

tamos, sentimos, vivimos y somos. Abre una posibilidad a cada hombre, cada persona que desee realizar el viaje.

Álvaro de Campos termina la segunda estrofa con una alusión a la Totalidad, una fuerza divina, la capacidad de serlo todo en el Universo. El viaje será, entonces, aprehender como Dios, ver y ser mirado, tocar y ser lo que se toca, vivirlo todo y ser cada cosa que se vive, morir en cada punto y sentir la muerte de todas las cosas.

Ahora bien, con esta interpretación podemos decir que el sentirlo todo implica vivir todas las sensaciones, las pasiones y los dolores. Por lo tanto, el poeta se entrega a un constante vivir/morir. Lanzarse a la poesía es morir en cada verso y dar vida en cada verso; algo que nos resultaría sumamente doloroso en la vida “real”. Álvaro de Campos nos está proponiendo otro modo de vivir: dejar el usual viaje cotidiano para experimentar la realidad de cada uno de nosotros; lo dirá en el inicio de la tercera estrofa:

Cada alma es una escalera hacia Dios,  
Cada alma es un corredor-Universo hacia Dios,  
Cada alma es un río corriendo por márgenes Externas  
Hacia Dios y en Dios con un susurro sombrío (Pessoa 268)

Cualquiera puede emprender el viaje y utiliza palabras clave que nos designarán, otra vez, el movimiento, la metáfora del viaje: “escalera”, “corredor” y “río”. Son palabras que implican un desplazamiento, ya sea hacia arriba, hacia el frente o un constante correr, como lo proporciona en la imagen del río.

Posteriormente, en un afán de hacernos viajar en el poema, introduce a la Tierra como un personaje:

¡*Sursum corda!* Oh, Tierra, jardín suspenso, cuna  
Qué arrulla al Alma dispersa de la humanidad sucesiva!  
¡Madre verde y florida todos los años reciente,  
Todos los años invernal, estival, otoñal, primaveral (268)

De este modo, Álvaro de Campos, como un Yo lírico, le canta a la Tierra para reparar en ella y sentir cómo ella siente el ciclo inacabable e intenso del mundo; al mismo tiempo va mostrando diversas imágenes que componen a la Tierra para que el viaje se reproduzca en las palabras, tales como montes, valles, volcanes, cataratas, mares, vegetación, tierra, rocas, prados, vendavales, ciclones, lluvias y vientos.

Así entonces, luego de reivindicar su intensidad por la Vida y su reciprocidad hacia ésta, por sus sentidos, escribiendo "La Vida, esa cosa enorme, es la que prende todo y todo une / Y hace que todas las fuerzas que rabian dentro de mí / No pasen de mí, no quiebren mi ser, no partan mi cuerpo" (270), también nos expresa que su manera de sentir va más allá de lo establecido:

Soy una llama ascendiendo, pero asciendo hacia abajo y hacia arriba,  
Asciendo hacia todos lados al mismo tiempo, soy un globo  
De llamas explosivas buscando a Dios y quemando  
La costra de mis sentidos, el muro de mi lógica,  
Mi inteligencia limitadora y helada. (270-1)

En estos versos la idea más importante es que con la metáfora de la llama asocia el re-sentir, es decir que esta llama, que va en todas direcciones con la intención de llegar a Dios, también quema la huella de saneamiento de los sentidos, que es la costra. De igual manera, esta llama, que es el mismo Yo lírico, quema el muro de la lógica y la inteligencia, la cual tilda de limitadora y helada. Es decir que, aparte de quemar para volver a sentir, también quema la lógica para no obstruir sus sentidos: es una llama que traspasa la condición gélida de la inteligencia, para él siempre un obstáculo de la sensación.

Después, casi llegando al final del poema, en la penúltima estrofa, se renueva la sensación impetuosa de sentirlo todo, de afirmar que todos los efectos del universo están dentro de él: "La furia de todas las llamas, la rabia de todos los vientos, / La espuma furiosa de todos los ríos, que se precipitan, / Y la lluvia como piedras

arrojadas por catapultas (271). Se nota el furor y el coraje de todo este flujo y ajetreo que el cosmos lleva consigo. Regresa la idea de las llamas, ahora furiosas, y la cólera de los vientos y los ríos: toda la violencia de los elementos naturales dentro de él.

Al finalizar el poema podemos percibir, con gran nitidez, toda la explosión del sentir, el ímpetu que quiere Álvaro de Campos, el ardor vehemente de los sentidos reunidos en su propio cuerpo:

Ruge, explota, vence, quiebra, estalla, sacude,  
Tiembra, tiembra, espuma, venta, viola, explota,  
Piérdete, trasciéndete, circúndate, vívete, rompe y huye,  
Sé con todo mi cuerpo todo el universo y la vida,  
Arde con todo mi ser todas las lumbres y luces,  
Raya con toda mi alma todos los relámpagos y fuegos  
¡Sobrevíveme en mi vida en todas las direcciones! (271)

El desenlace del poema posee una gran carga de verbos que promueven lo agresivo, el estallido, el movimiento intenso, la fusión de las totalidades en un solo lugar: el alma del Yo lírico. Álvaro de Campos enuncia todos estos verbos provocadores para expresar que todo aquello es el viaje, y tiene esas características. Un viaje que revira siempre con tal magnitud que tiene que nombrar, en una intención para recordar, la palabra sobrevivir. Es decir que después de este viaje caótico se tiene que sobrevivir en sí mismo: la vida no puede ser reducida, así como la muerte no tendrá límites, el viaje es un constante ciclo doloroso del cual se tienen que aprehender todas las sensaciones.

Es una propuesta arriesgada, peligrosa y, como él la llama, violenta. Pero es la única manera de ser, no hay otra, debido a que ésta incluye todas las maneras; una totalidad de los viajes crea un solo Viaje. Es violento y vertiginoso y no puede ser tranquilo y amable, porque así es la vida misma.

Álvaro de Campos experimenta el cambio turbulento que surge a comienzos del siglo XX y nos dice que la vida es un caos, que el cosmos es una nebulosa en tormenta pero que, aun así, hay dentro un orden, un “formidable dinamismo” (271) del cual “todos los

movimientos que componen el universo” (272) están circundados entorno a él.

En conclusión, la única forma de viajar es vivir/morir el Todo, porque todos estamos atraídos por esa arriesgada manera de existir; y si intentáramos hacerlo así, el dolor de sentir sería inenarrable. Tan sólo imaginemos todos los dolores sentidos en nuestra vida hasta hoy, después recordemos todas las tristezas escuchadas, las alegrías que vimos en los ojos ajenos, la furia desprendida por el otro, la risa de cada uno de los niños en todos los parques visitados, los lamentos de las esperanzas perdidas, y así con cada sentimiento que nuestra alma pueda imaginar: no acabaríamos. Quizá por ello ese viaje que propone Álvaro de Campos no termina; y no ha terminado, ya que es el poeta sensacionista, el poeta que lo vive todo y no deja de vivirlo, el poeta que Fernando Pessoa no concluyó, para que, más allá de la frontera que son las palabras y el ejercicio poético, Álvaro de Campos siga invitándonos.

#### BIBLIOGRAFÍA

Pessoa, Fernando. *Poesía completa de Álvaro de Campos*. Tomo I. Miguel Ángel Flores (Traducción y presentación). México: Verdehalago, 2003.

— *El regreso de los dioses*. Barcelona: Acantilado, 2006.



# Exilio en el paraíso. Ecos lejanos de surrealismo y gongorismo en “Desolación de la Quimera” de Luis Cernuda

Angélica Lucía Higuera Torres

alht.scriptorium@gmail.com

Universidad Nacional Autónoma de México

## 1. EXILIO EN EL PARAÍSO

*Las leyes de la poesía nunca serán justas  
si no son elaboradas por los poetas*

Huidobro

Estudiosos, y quienes conocieron a Cernuda, han afirmado que su exilio no inició con la guerra civil de España<sup>1</sup>. Él vivió siem-

---

<sup>1</sup> Luis Cernuda Bidón (Sevilla, 21 de septiembre de 1902-5 de noviembre de 1963 México, DF) En 1938 parte al Reino Unido a dar un ciclo de conferencias y conoce a Rafael Martínez Nadal, quien será luego uno de sus estudiosos. En Oxfordshire ejerce de tutor de niños vascos refugiados, lo que le inspira el poema «Niño muerto»; luego trabaja como profesor en el internado Cranleigh School. En 1947 se inicia su exilio norteamericano y hace tres viajes a México en 1949, 1950 y 1951. Por fin consigue dejar su puesto y establecerse en México capital en 1952; allí se enamora de un culturista, Salvador Alighieri, que había conocido en las vacaciones de 1951; a él están dedicados los *Poemas para un cuerpo*. En México vuelve a ver a Octavio Paz y a los Altolaguirre, en especial a su mujer, Concha Méndez, con la que pasa una temporada en 1953 en Coyoacán. Desde 1954 trabaja en la Universidad Nacional Autónoma de México como profesor por horas e investiga con una beca de El Colegio de México; colabora en diversas revistas mexicanas. En 1955 su figura es reivindicada en España por un grupo de jóvenes poetas cordobeses, el Grupo Cántico, lo que supone para él una gran satisfacción; en 1956 emprende la redacción de los pri-

pre un exilio personal. Su labor poética no era un trabajo de la pluma, sino una condición humana, una condición de vida, como su propia homosexualidad. Octavio Paz comenta que a Cernuda se le ha considerado como uno de los raros poetas fatales de nuestra época, escribe porque no tiene más remedio que hacerlo y, al poseer un destino poético, su infortunio es expresarse de manera natural e involuntaria como lo es la respiración. Como si estuviese bajo el influjo de un demonio que acusa su conciencia poética y no lo suelta nunca, le exige, ocurra lo que ocurra, que diga lo que tiene que decir, de ahí aquella frase de Heráclito que tanto le gustaba citar a Cernuda: “Destino es carácter”<sup>2</sup>. Y Cernuda, a diferencia de sus compañeros de generación, sobrelleva una aureola casi de estigma por su condición de poeta, lo que hace que lo consideren como “el más vidriera de todos”:

Salinas dijo del poeta: Difícil de conocer. Delicado, pudorósísimo, guardándose su intimidad para él solo, y para las abejas de su poesía que van y vienen trajinando allí dentro —sin querer más jardín— haciendo su miel. [...] Por dentro, cristal. Porque es el más licenciado Vidriera de todos, el que más aparta la gente de sí, por temor de que le rompan algo, el más extraño. Y Alberti, abundando en lo quebradizo dijo: Cernuda era el cristal, capaz en un instante de romperse. Guillén, el mármol sólido, elevado a columna (Rivero 37)

---

meros poemas de *Desolación de la Quimera* y en 1957 se imprimen los *Poemas para un cuerpo* y sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Publica en México en la Cultura su biografía literaria, «Historial de un libro», con motivo de la tercera edición revisada y ampliada de *La realidad y el deseo* (1958). En 1959, con motivo del fallecimiento de Manuel Altolaguirre, se ocupa de editar las *Poesías completas* de su amigo y empieza a mantener correspondencia con jóvenes poetas españoles. En 1960 Carlos Barral le publica en Barcelona los ensayos contenidos en las dos partes de *Poesía y literatura* y en verano imparte un curso en la Universidad de California en Los Ángeles; entre 1961 y 1962 es profesor visitante en San Francisco y en este último año se publica en México *Desolación de la Quimera*; entre 1962 y 1963 vuelve a impartir un curso en Los Ángeles y el 5 de noviembre de 1963 fallece en la Ciudad de México y es enterrado pocos días después en la sección española del Panteón Jardín.

<sup>2</sup> O. Paz. “Luis Cernuda. Apuntes sobre la *Realidad y el deseo*” en *Fundación y disidencia. Dominio Hispánico. Obras completas*, 2004, p. 233-275.



Él es como los románticos más extremos que encuentran su cúspide con los poetas malditos por esa *poiesis* con la que han nacido fatalmente marcados y que les dota de una sensibilidad que los obliga a distanciarse del mundo. Quirarte considera que la obra de Baudelaire fue un refugio de paraísos artificiales que Cernuda convirtió en un apartamento consciente. “Desde *Las nubes* hasta *Desolación de la Quimera*, el tiempo es el que domina y el poeta lucha” (Quirarte 126). Su poesía no tiene que ver con un manejo de la lengua, sino con algo que lo confronta con un limbo creador<sup>3</sup> y lo separa en lejanía de la realidad cotidiana. Sus versos no describen al mundo sino que lo crean y lo alumbran, Cernuda hace nacer de la tinta su propio mundo, Paz consideraba sobre Cernuda:

Un poeta es aquel que tiene conciencia de su fatalidad, quiero decir: aquel que escribe porque no tiene más remedio que hacerlo — y lo sabe. Aquel que es cómplice de su fatalidad —y su juez. En Cernuda espontaneidad y reflexión son inseparables y cada etapa de su obra es una nueva tentativa de expresión y una meditación sobre aquello que se expresa. No cesa de avanzar hacia dentro de si mismo y no cesa de preguntarse si avanza realmente. (239)

Y es el aliento de esta fatalidad, de la duda y su búsqueda, que será el espíritu que exprese Cernuda en sus versos desde sus inicios en 1926<sup>4</sup> hasta *Desolación de la Quimera*, el último y el más maduro

---

<sup>3</sup> Para profundizar en el manejo de ciertos símbolos en la poesía de Cernuda se puede consultar el estudio de B. Ibáñez Avendaño. *El símbolo en “la realidad y el deseo” de Cernuda*, 1994, pp. 71-95. Este ensayo profundiza en los símbolos como el vacío, el aire, el olvido, la fuente, lo eterno, el agua como cristalización de la muerte e indolencia, la nube como vacuidad y los muros, la sombra como artifices del deseo y el fuego comparado con la música en la poesía de Luis Cernuda.

<sup>4</sup> Cernuda publicó sus primeros textos en revistas, la primera edición que se rastreó fue la edición de Juan Ramón Jiménez de 1925. Cernuda. “Versos”. *Revista de Occidente*, ed. JRJ, núm. 30 (1925), pp. 309-315; en 1926 se publica “Presencia de la tierra”. *Mediodía* época 1 Año I (1926), diciembre, núm. 5. Y su primer publicación en la revista *Litoral* fue “Tres poesías”, *Litoral* época 1, (1926), dic. núm. 2. En 1927 publica en las revistas *Verso y prosa*, *Mediodía*,

de sus libros<sup>5</sup>. Esta lectura se concentra únicamente en el poema de 90 versos que dan título al libro. Poema escrito en su más profundo exilio en las tierras mexicanas, pero redactado en tierras de su propio Edén, aquí fue donde conoció a “X”, Salvador Alighieri<sup>6</sup>, con quien tuvo una estrecha amistad e incluso viajaron juntos en varias ocasiones a Acapulco. Sí, una tierra selvática que, a pesar de todos sus peros, el poeta eligió para vivir por el resto de su vida y escribió libros memorables, además de reeditar toda su obra. Debíó sobrellevar un muy difícil exilio en un paraíso de palmeras, cálido y sin la terrible nieve, ni los eternos grisáceos días del invierno añorado de Inglaterra o la histeria de los Estados Unidos.

En este páramo desolado escribió *Poemas para un cuerpo y Donde habite el olvido*<sup>7</sup>. Cernuda siempre fue difícil, pero no por

---

*Carmen y Litoral*, en el homenaje a Luis de Góngora y aparece publicado su primer libro *Perfil del aire* por la imprenta Málaga: Sur-Litoral, en 1927.

<sup>5</sup> A. Rivero Taravillo, en *Cernuda, los años españoles (1902-1938)*, aclara que Cernuda tuvo una larga amistad con José Montes a partir de 1921 y quien fue compañero de estudios entre 1919-1920 (69-96). En una carta fechada en 1925, Cernuda le envía dos poemas titulados “Ondulación marina” y “Es la atmósfera ceñida”, y califica el poeta de esta etapa como “Profundo, recóndito, difícil: comienzos poéticos” (97-117). Los dos tomos de la biografía de Cernuda se aportan una gran cantidad de datos minuciosos sobre las vinculaciones, amistades y referencias, no sólo de textos y trabajos del poeta y las diferentes ediciones que tuvieron, sino también de eventos en la vida del poeta que nos permiten ir comprendiendo no sólo su trayectoria sino su personalidad y el ambiente en el cual se desenvolvió tanto él como la generación del 27, y las situaciones que los convulsionaron y los referentes a la guerra civil española. Incluso algunos vínculos entre ciertos poemas de Cernuda y eventos cotejables en la vida del poeta, invitando a una reflexión sobre la poesía de Cernuda. (En *Cernuda (años de exilio 1938-1963)*, 2011 y “Cernuda a/en los cincuenta” en *Campo Agramante. Revista Literaria Primavera-Verano 2008*. Núm. 9, pp. 55-72. En este artículo profundiza en la amistad que Cernuda tuvo con Salvador Alighieri y José Manuel Caballero Bonald.)

<sup>6</sup> Rivero Taravillo, Antonio. “Cernuda a/en los cincuenta” en *Campo Agramante. Revista Literaria, Primavera-Verano 2008*. Núm. 9. Jerez, España. (1º Serafín, Fernández Ferro-Madrid. *Los placeres prohibidos y Donde habite el olvido* y Gerardo Carmona, su amor malagueño de 1933). En 1951 conoce a “X” (Salvador Alighieri, quien inspiró el libro *Poemas para un cuerpo*)

<sup>7</sup> Los poemas de juventud a los que cita Paz son los editados en los libros de Cernuda. Sus primeros poemas, inicialmente con el título de *Perfil del aire*, se publican en 1927 y posteriormente el mismo poeta cambió su título a *Primeras*

el exilio, sino por su carácter, mantuvo una estrecha amistad con Alfonso Reyes<sup>8</sup> y con Octavio Paz<sup>9</sup> quien afirma sobre el poeta:

Yo me quedo con la poesía de juventud no porque en esos libros el poeta sea enteramente dueño de sí sino precisamente porque todavía no lo es: instante en que la adivinación aún no se vuelve certidumbre, ni la certidumbre fórmula. Sus primeros poemas me parecen un ejercicio cuya perfección no excluye la afectación, cierto amaneramiento del que nunca se desprendió del todo. (Paz 240)

---

*poesías*, y que se unen a *Égloga, elegía y oda*, de 1927-1928. Octavio Paz menciona en su reflexión a *Los placeres prohibidos* escritos entre 1929-1931, *Un río un amor*, de 1928, y *Donde habite el olvido*, de 1934 (cfr. O. Paz. “Luis Cernuda”. *Fundación y disidencia*, 2004, p. 240. Consúltese la reflexión sobre *Ocnos* que hace A. Colinas, reflexionando sobre las presencias y ausencias de la poesía de Cernuda de quien finaliza su ensayo afirmando: “Cernuda también recoge [instantes] para recordarnos el carácter eternamente estacional, cíclico, de cualquier tiempo. ‘¿De qué nos sirvió el verano, oh ruiñeñor en la nieve?’ Se deshizo el aroma, pero el sonido, la música del pájaro —de la palabra poética—, ha venido a sustituirlo como un nuevo y fugitivo símbolo que siembra, y verdad, y belleza: la blanca nada de la nieve”. Colinas, “Luis Cernuda: la lección de las ruinas”, pp. 228-234)

<sup>8</sup> L. Cernuda. “Naturaleza de la poesía”. *Intermedio*, Pretextos. 2004. Al respecto de algunas reflexiones sobre los ensayos poéticos de Cernuda, también se puede consultar su correspondencia, que tiene dos ediciones, una española y una mexicana. Ambas se confrontaron para esta investigación: A. Enríquez Perea, ed., *Páginas sobre una poesía. Correspondencia Alfonso Reyes y Luis Cernuda 1932-1959*, Sevilla: 2003. 206 p. y México, 2003. 159 p. En esta edición se anexaron imágenes y en ambas ediciones las cartas se reproducen tanto en original mecanoscrito con firma autógrafa con su transcripción y notas.

<sup>9</sup> Octavio Paz y Cernuda se conocieron en Valencia, posiblemente en 1937, según datos de su biografía; y el 24 de septiembre de 1938, ya en Londres y ante la frontera del idioma, Cernuda establece contacto epistolar con Octavio Paz y otros amigos. Con Paz abre la correspondencia a propósito de comentarios que tuvieron de teatro de la obra de Lorca, “Mariana Pineda”, y su respectiva censura a la *Elegía* de Lorca. Para 1944 Cernuda le envía a Paz una copia mecanoscrita de “Como quien espera el alba”, y Paz propone entregarlo para su publicación tanto a Prados como Altolaguirre, que radican en México, a lo que Cernuda le ruega que no lo haga y envía una carta a Concha Albonorz para averiguar quién ha visto su material; luego lo envía a Argentina, donde se encuentra Alberti, entre otras notas sobre la vinculación que tiene por correspondencia, que permiten comprender el carácter reservado, voluble y de límites marcados que Cernuda mantuvo toda su vida (cfr. A. Rivero Taravillo. *Cernuda 2ª. parte. Biografía (años de exilio 1938-1963)*, 2011 (Tiempo de Memoria, 68-2), pp. 55 y 131).

La amistad con Octavio Paz inició en 1937, cuando le conoció en Valencia. James Valender aclara al respecto:

Curiosamente el primero en señalar este aspecto “testimonial” de la obra de Cernuda fue Octavio Paz. Éste había viajado a España en 1937, había conocido a varios poetas españoles, entre ellos a Cernuda; y a raíz de su breve estancia se había percatado de la intensa crisis estética e ideológica que todos vivían. No reseñó la segunda edición de *La realidad y el deseo*, pero en junio de 1943, en una nota sobre un libro de prosas de Cernuda (*Ocnos*, Londres, 1942), sí aprovechó la oportunidad para escribir unas líneas sobre el lugar tan especial que empezaba a asumir *La realidad y el deseo*, dentro del panorama de la lírica contemporánea: “El libro de Cernuda —dijo— es algo más que la expresión de sus experiencias individuales; me parece que es la elegía de una generación y de un momento de la historia, que se despiden para siempre, de España y de un mundo al que ya no volverán” (*Luis Cernuda en...* 188)

Octavio Paz lo incluyó en la antología publicada en *Laurel*, 1942, cuando Cernuda se encontraba trabajando “A un poeta futuro”, sobre dicha edición, quien escribe el prólogo, Villaurrutia, comentó, haciendo alusión indirecta a Cernuda:

Como esta antología está compuesta por un poeta según la moda francesa de hace veinte años (es decir: restos simbolistas y novedades surrealistas), el tono que predomina en ella es un tono trasnochado, en el cual los poetas incluidos, como los gatos de la noche, todos aparecen pardos, y sólo aquellos que tienen verdadera fuerza poética emiten tal o cual destello en la monotonía general.

¿Cuáles entre los poetas actuales lo parecerán mañana? Si hay un destino envidiable para un poeta es hallar camino hacia las generaciones vivas después de él, a través de la ceguera de los contemporáneos. (Rivero, Luis *Cernuda. Años de exilio...* 99)<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Refiere a cita tomada de Luis Cernuda, *Epistolario (1924-1963)*. Ed. James Valender, 2003. p. 284.

La obra de Cernuda, para el cincuentenario de su fallecimiento, se encuentra por completo en un lugar de reconocimiento mundial, pero no se puede dejar de lado que en México encontró un espacio para escribir y editar tranquilamente, específicamente en Coyoacán, en la casa de Concha Méndez y Altolaguirre; un hogar y el ambiente de la ciudad de México le dieron esos aires de las ciudades españolas, como lo comenta su biógrafo en “Los años mexicanos, 1952”:

Inicialmente se quedó en el Hotel Génève, y después en un departamento pero al año se trasladó a vivir en casa de Concha Méndez en la calle de tres cruces en Coyoacan y se dispone a instalarse definitivamente en México, a pesar de que sus ahorros no podrían durarle más de un año. Y él mismo le escribe a María Zambrano el 16 de noviembre de 1952: “Con todos mis defectos, inconvenientes y fallos, tengo la excelente cualidad, adquirida y madurada en años tardíos, de poder vivir el momento presente de dicha plena y enteramente, sin pensar en lo que luego venga”. Su biógrafo reconoce que atraviesa días dichosos, como quien se ha quitado un peso de encima: tiene a Salvador, la lengua, el sol y a sus amigos [...] (Rivero, Luis *Cernuda. Años de exilio* 265-266)

Mientras que en España las publicaciones fueron pocas o se le regresan los manuscritos, en México pudo publicar sin problema alguno, incluso durante su exilio en Inglaterra, ya que, gracias a la amistad y la correspondencia con Octavio Paz, se le incluye en la revista *Laurel* de 1942, cuatro años después de haber iniciado su exilio; e incluso Alberti, a sus espaldas, había publicado “las nubes” en Argentina en 1943 (Rivero, Luis *Cernuda. Años de exilio* 55 y 131).

En México se le publica y en 1952, cuando llega para radicar, tanto Octavio Paz como Alfonso Reyes le ayudan, no sólo editando su obra sino encargándole artículos y materiales, además de darle el apoyo para que imparta clases en la UNAM. Posteriormente recibe, por apoyo de Alfonso Reyes, una beca del Colmex (Valender y Rojo 222-234). Es decir, en México Cernuda encuentra los

ecos de una tierra perdida, el idioma le hace sentirse en un lugar en el cual no es extranjero, están sus amigos y, sobre todo, el amor. Podría por lo tanto considerarse que su estancia en México fue un exilio en el paraíso; de ahí se puede comprender el porqué, aun cuando tuvo algunas oportunidades de hacerlo, simplemente no regreso a España, como lo dejó claramente expuesto en su poema “Peregrino”,<sup>11</sup> o como le dijo a Raúl Leyva<sup>12</sup> de manera contundente: “El dinero no lo es todo; aquí en México gano menos dinero que en los Estados Unidos; sin embargo, me siento tranquilo, feliz. Aquello me era insoportable [...]”.

## PEREGRINO

### 2. DESOLACIÓN DE LA QUIMERA

México le permite respirar, ser, escribir; y en *Desolación de la Quimera* construye una de las piezas de la más fina orfebrería poética. Poema de largo aliento, constituido por noventa versos largos, incluyendo alejandrinos y audaces versos octodecasílabos. Sus acentos rítmicos caen, por lo general, en la 1ª, 3ª, 6ª y antepenúltima, que eran los acentos utilizados por Petrarca y posteriormente por Garcilaso, para generar la musicalidad, y los ritmos del verso durante los esplendorosos años de los siglos de oro. Sus endecasílabos crean una trama que se intercala con alejandrinos y hace audaces giros al incluir versos muy largos a los que encabalga con versos más breves como eneasílabos. Es decir, muestra con gran maestría el manejo del poema construido con verso libre, sin estructura fija pero lleno de armonía, cadencia y música, pero de un tono elegíaco. Su cadencia es sobria, casi como una tarde lluviosa y fría.

---

<sup>11</sup> Patricio Eufrazio. Cernuda: entre el regreso y la errancia, Análisis del poema “Peregrino” de Luis Cernuda. España: UCM, Especulo. 1998. N° 8 marzo-junio 1998. Año III. Revista Digital Cuatrimestral. <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero8/cernuda.html>

<sup>12</sup> Luis Cernuda. (3 tomos). *I. Poesía completa, II. Prosa I y III. Prosa 2*. España: Siruela, 1994. (p. 798–Prosa II)

En el verso se entreteteje una voz absolutamente propia y madura del poeta, que confronta a su muerte mirándola de frente, a los ojos. Su fuerza poética es producto de una larga trayectoria y una conciencia clara de que en estos versos está dejando plasmado su testamento poético. En este libro aparece uno de los más simbólicos poemas de Cernuda: “A un poeta futuro”. ¿Reminiscencia acaso de aquellos primeros pasos en la poesía en que la generación del 27 se convirtió en los poetas futuros de Góngora y le rescataron del olvido y el desdén de la crítica y la academia? ¿Acaso Cernuda presentía que debía dejar así mismo una suerte de pista para un poeta futuro que quizá en unos 300 años después de su vida<sup>13</sup> pueda comprender la complejidad de sus tramas poéticas? En 1955 el poeta intuye que su vida no será de vejez larga y escribe *Con las horas contadas*, que antecede a *Desolación de la Quimera*.

Que el hombre procreara. Morir es duro,  
Mas no poder morir, si todo muere,  
Es más duro quizá. La Quimera susurra hacia la luna  
Y tan dulce es su voz que a la desolación alivia.

Para Cernuda es un libro de absoluta madurez, una mirada a imágenes del pasado que han quedado como huellas indelebles en el alma del poeta y en su pluma; pero, sobre todo, es un libro cuyos versos son una apertura a otra realidad. En este libro retoma aliento desde sus inicios para romper los límites de su propia voz poética, trascender, dejar versos que perduren en el tiempo como un enigma poético y como la esfinge que celosamente custodia los secretos en el desierto:

A confirmarlo viene el poema “Desolación de la Quimera” que da título al libro, pues en él se puede apreciar una síntesis de los temas expuestos, el paraíso perdido de la infancia, el amor ya im-

---

<sup>13</sup> Luis Cernuda Bidón (Sevilla, 21 de septiembre de 1902-México, DF, 5 de noviembre de 1963). Este año se conmemoran 50 años de su fallecimiento, por lo que se ha declarado el año de Cernuda en España, y en 2002 fue su centenario.

posible, el destierro y el destino del artista, y un encuentro con lo imposible, con lo que todavía no ha tenido lugar, que es el lenguaje propio de la poesía. Por eso, los versos finales de este poema tan enigmático revelan una meditación sobre la muerte, sobre lo otro en lo cual somos:

Muda y en sombra, parece la Quimera retraerse  
A la noche ancestral del Caos primero;  
Mas ni dioses, ni hombres, ni sus obras,  
Se anulan si una vez son; existir deben  
Hasta el amargo fin, perdiéndose en el polvo.  
Inmóvil, triste, la Quimera sin nariz olfatea  
Frescor de alba naciente, alba de otra jornada  
Que no habrá de traerle piadosa la muerte,  
Sino que su existir desolado prolongue todavía.

La Quimera, gemela de la Esfinge, es una máscara del poeta y, como toda máscara, cumple la función de revelar lo escondido, propia de lo poético. Frente a la dimensión reproductora y utilitaria de lenguaje instrumental, nos hallamos aquí ante una estética de la retracción. Pues la palabra poética, en absoluta interioridad, nos retrae al origen (“parece la Quimera retraerse / A la noche ancestral del Caos primero”), a una situación de inminencia (“la Quimera sin nariz olfatea / Frescor de alba naciente”), característica de la escritura poética. El lenguaje poético no sólo recuerda lo vivido, aquello que está destinado a la fugacidad, sino que aspira a profundizar en lo desconocido, en lo que perdura tras lo oscuro (“sino que su existir desolado prolongue *toda vía*”), y está destinado a sobrevivir. La relación del hablante con la enigmática Quimera, con lo desconocido que impulsa al poeta, traduce la simultaneidad de la creación, pues la palabra poética, surgida en el invisible espacio de la interioridad e impulsada por la misteriosa luz del alba permite cifrar el conocimiento en la visión. De este modo, la revelación es aquello que puede volver a hacerse presente en el poema y la escritura poética es, por naturaleza, una escritura del origen. (López Castro 120) <sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Para una formulación de la experiencia límite, lo que Georges Bataille llamó “la experiencia interior”, véase el estudio de M. Blanchot, *El diálogo inconcluso* (Caracas, Monte Ávila, 1969), especialmente el capítulo IX, significativamente



### 3. ECOS LEJANOS DE SURREALISMO Y GONGORISMO

Pero la *Quimera*, fabulosa bestia en la que se conjuntan los elementos, también representa, por su simbolismo, un eco muy tenue de aquellos pasos del gongorismo, que Cernuda comprendió no sólo desde su técnica y estructura clásica, sino como un juego de la imagen y un darle vida nueva a aquellos mitos clásicos. La Quimera<sup>15</sup>, alada y conformada por varias cabezas: macho cabrío, león y dragón, cuerpo final de serpiente, representa en sí misma la conjunción de cielo, mar, tierra y fuego, representación del universo; pero en Cernuda y su poema es la cara de la luna, de una mujer cuya sola experiencia es la fatalidad absoluta, qué mejor representación que aquella que ciega con su guadaña toda respiración o latido. Para Cernuda lo gongorino es un trabajo directo de la imagen, de

---

titulado “la experiencia límite”, pp. 329-370. En cuanto a la situación de inminencia, característica de la plabra poética, tengo en cuenta los ensayos de M. Ballester, “Forma e inminencia”, en *Crítica y marginales. Compromiso y trascendencia del símbolo literario* (Barcelona, Barral, 1974, pp. 97-100); y de A. Sánchez Robayna, *La inminencia* (Diarios, 1980-1995), Madrid, FCE, 1996. Sobre las circunstancias de los últimos poemas de *Desolación de la Quimera*, tengo en cuenta el escrito de C.P. Otero, “Cernuda en California”, en *Letras, I* (London, Tamesis, 1966, pp. 190-197). Referencias tomadas de Armando López Castro, *Luis Cernuda en su sombra*, 2003. p. 120

<sup>15</sup> Así la Quimera griega, hija de Tifón y de Equidna, vagaba el mundo aterrizando poblaciones y engullendo rebaños y animales. Fue madre con Ortro, de la Esfinge y el León de Nemea. Las descripciones varían desde las que decían que tenía el cuerpo de una cabra, los cuartos traseros de una serpiente o un dragón y la cabeza de un león, hasta las que afirmaban que tenía tres cabezas: una de león, otra de macho cabrío, que le salía del lomo, y la última de dragón, que nacía en la cola. Todas las descripciones coinciden sin embargo en que vomitaba fuego por una o más de sus cabezas y por su trasero. Era sumamente rápida. Quimera fue derrotada finalmente por Belerofonte con la ayuda de Pegaso, el caballo alado, a las órdenes del rey Iobates de Licia. Hay varias descripciones de su muerte: algunas dicen simplemente que Belerofonte la atravesó con su lanza, mientras que otras sostienen que la mató cubriendo la punta de la lanza con plomo que se fundió al ser expuesto a la ardiente respiración de Quimera. J.E. Cirlot. *Diccionario de símbolos*. 2008, p. 383. y J. Chevalier, *Diccionario de símbolos*. 1999, pp. 865-866

su creación y su confrontación con los referentes para generar una imagen propia, única, o como el mismo dice al respecto:

En la imagen hay mayor creación poética que en la metáfora. En la primera interviene más la imaginación que el ingenio; en la segunda más el ingenio que la imaginación. La metáfora seduce pronto al lector español, y en ella se basaban sobre todo lectores y críticos para discernir preminencia de los poetas nuevos de 1925; la metáfora estaba de moda, tanto que Ortega y Gasset, con su rara ignorancia en cuestiones poéticas, definió por entonces la poesía como “el álgebra superior de las metáforas”. Es de uso difícil, si no peligroso, a menos que se posea imaginación noble y lenguaje magnífico; cuando Góngora escribe “Entre espinas crepúsculos pisando” [v. 48 Soledad I] o “En campos de zafiro pauce estrellas” [v. 6. Soledad I], nadie podría negar que sus metáforas son las más deslumbrantes que hay en nuestra poesía; pero cuando el ya citado Ortega y Gasset escribe “La nube que cabalga con un alfanje al flanco” (creo que el alfanje en cuestión es el rayo), nos muestra entonces el riesgo que se corre, al usarla sin ángel, de quedar en el ridículo. (Cernuda, *Intermedio* 91)<sup>16</sup>

La imagen en Cernuda es una nueva construcción del sentido que desarrolla a la imaginación y que busca ir más allá de los linderos del ingenio de la tradición poética; busca ser la expresión de una “nueva” sensibilidad y astucia en el discurso poético. Ese “ángel” para que la imagen poética pueda expresar su luz de sensibilidad y belleza. Si se debe concretar la poesía de Cernuda,<sup>17</sup> y esa sutileza del manejo en la imagen, culmina como una constante y como un rasgo de lo gongorino.

---

<sup>16</sup> Y en texto de Cernuda a su vez se cita: “Gómez de la Serna y la generación poética de 1925” *México en la cultura* núm. 312 (13-III-1955). Recogido en L. Cernuda. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. 1957 y *Obras completas*, vol II. 1994, pp. 65-251. Para profundizar al respecto se puede consultar P. W. Silver. *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*. 1996, pp. 174-175.

<sup>17</sup> Actualmente sobre la obra de Cernuda se puede consultar: L. Cernuda. *Antología*. 2008, pp. 61-79 y L. Cernuda. *La realidad y el deseo*. 1958, pp. 9-38, *La realidad y el deseo*. 2003, pp. 67-111 y *La realidad y el deseo*. 2005, pp. 15-43.

Cernuda trabaja la imagen poética dentro de los ideales surrealistas como, la unión de palabras con una conexión fuera de toda lógica o referentes establecidos. Los poemas apelan a una emulación y transformación de la tradición poética pero desde el mundo y visión del poeta, es decir, cada uno de ellos refleja su personalidad, su postura y su forma de comprender el trabajo poético y cada una de las estéticas con las que encuentran afinidad. Los procesos del surrealismo realmente tendrán una presencia clara en la poesía de Cernuda. Derek Harris, en su introducción, aclara que el rechazo al automatismo del Surrealismo de Bretón no ha permitido profundizar en las vinculaciones que la generación del 27 estableció con el surrealismo y su forma de comprenderlo; y añade: “La naturaleza del surrealismo se revela claramente en la práctica, en el tipo de imagen que se crea y en el funcionamiento del lenguaje. La base de la imagen surrealista es la alucinación tanto imaginística como lingüística. Esta alucinación surrealista es, típicamente, la yuxtaposición arbitraria e incongrua de objetos o fenómenos normalmente inconexos”. (18)

Por lo que “Desolación de la Quimera”<sup>18</sup> es el universo, el limbo, cielo e infierno. Un espacio natural pero atemporal donde la luna, una de las caras de la Quimera, confronta a los hombres; los diversos hombres como caleidoscopio de deseo y hermosura, y el poeta la confronta y la embate por amor, aun a sabiendas de que no habrá piadosa muerte, de que los hombres ya no creen en las palabras del poeta. Ante los poetas, el poeta ya no encuentra encanto alguno.

Por lo que, para finalizar, es pertinente dejar como punto de reflexión que en *Desolación de la Quimera*, Cernuda no sólo hace un cierre de la labor poética a la que dedicó su vida, sino que este poema revela, a manera de contrastes, la lucha de un poeta ante el tiempo, las circunstancias y la vida misma confrontada de frente por la propia muerte y un duelo que se convirtió en arenas. El

---

<sup>18</sup> L. Cernuda. “Desolación de la Quimera” en *Variaciones sobre un tema mexicano desolación de la Quimera*, 1990, pp. 112-114.

poema presenta cuatro aspectos simbólicos que agrupados podrían generar un mapa cardinal de los tópicos más profundos de Cernuda. La soledad como un desierto que habita el alma y cuyas arenas entierran los pasos en olvido. La muerte Quimera lunar y nocturnidad, la belleza admirada del hombre y el secreto del mismo poeta, su propio secreto que gritado al mundo queda como un enigma para ser descifrado.

Las alusiones a la soledad se presentan como: v. 2 “asfijante vaho”, v. 3 “claro de la noche”, v. 12 “Quimera lamentable, piedra corroída”, v. 12 “aves obscenas” y las sombras que envuelven a la Quimera, v. 75, 82 y 87, en que: “muda sombra que se retrae”, “inmóvil, triste”. De principio a fin la muerte dialoga con la Quimera, una muerte inmortal:

vv. 22-25

De los siglos en ella enraizados, inmortales  
Llorando el no poder morir, como mueren las formas  
Que el hombre procreara. Morir es duro,  
Mas no poder morir, si todo muere (Cernuda, “Variaciones sobre” 112)

Y en los versos finales que quedan como cierre perenne, en que todo, dioses, hombres, destino, todo enfrentará las fauces de su propia mortalidad:

vv. 83-90

A la noche ancestral del Caos primero;  
Mas ni dioses, ni hombres, ni sus obras,  
Se anulan si una vez son; existir deben  
Hasta el amargo fin, perdiéndose en el polvo.  
Inmóvil, triste, la Quimera sin nariz olfatea  
Frescor de alba naciente, alba de otra jornada  
Que no habrá de traerle piadosa la muerte,  
Sino que su existir desolado prolongue todavía. (Cernuda, “Variaciones sobre” 114)

A pesar de la sordidez del poema, de sus desiertos y vacíos, en los versos 34 a 41, aparece esa belleza desde siempre admirada por el poeta que emerge del hombre, de su bello cuerpo, de su respiración y vida, cuya magia le representó también un látigo que le sometía a un trabajo de tinta que quedó vertido en sus propios versos, tan evidentes como “poemas para un cuerpo”

vv. 34-41

Aunque pasó mi forma, aunque ni sombra soy;  
Afán que se concreta en ver rendido al hombre  
Temeroso ante mí, ante mi tentador secreto indescifrable.  
«Como animal domado por el látigo,  
El hombre. Pero, qué hermoso; su fuerza y su hermosura,  
Oh dioses, cuán cautivadoras. Delicia hay en el hombre;  
Cuando el hombre es hermoso, en él cuánta delicia.  
Siglos pasaron ya desde que desertara el hombre. (Cernuda,  
“Variaciones sobre” 113)

Y, finalmente, su propia confesión del secreto tan gritado desde el principio de sus trazos poéticos, ese secreto que claramente corre como el agua en “un río y un amor”, el que escuchan o cierran sus oídos los hombres; versos que reflejan ese apartamiento del mundo del que habla Quirarte en su ensayo. Cernuda es un peregrino en el transitar del espacio, de la vida, de la historia que es una historia que aunque se acerca a su propia historia de vida, no es la historia de Cernuda, él tenía un espacio de separación con todo, su España, sus amigos y poetas, su escritura, e incluso sobre su exilio, diferente al que vivieron todos los españoles que llegaron a Latinoamérica. Él se mantuvo en otros espacios y eso ha determinado mucha de la sangre que late en su poesía como una confrontación casi de la noche y el día como abre y cierra su poema:

vv. 1-3

Todo el ardor del día, acumulado  
En asfixiante vaho, el arenal despidе.

Sobre el azul tan claro de la noche (Cernuda, “Variaciones sobre” 112)

vv. 88-90

Inmóvil, triste, la Quimera sin nariz olfatea  
Frescor de alba naciente, alba de otra jornada  
Que no habrá de traerle piadosa la muerte,  
Sino que su existir desolado prolongue todavía. (Cernuda,  
“Variaciones sobre” 114)

Secreto como augurio y enigma, en que la “Quimera que susurra a la Luna” (v. 26), depositaria y guardiana del secreto, es como la voz del poeta mismo, silenciada:

vv. 27-28

Sin víctimas ni amantes. ¿Dónde fueron los hombres?  
Ya no creen en mí, y los enigmas que yo les propusiera (Cernuda, “Variaciones sobre” 112-113)

vv. 31-34

Ya no les tientan. Lo divino subsiste,  
Proteico y multiforme, aunque mueran los dioses.  
Por eso vive en mí este afán que no pasa,  
Aunque pasó mi forma, aunque ni sombra soy; (Cernuda,  
“Variaciones sobre” 113)

vv. 36

Temeroso ante mí, ante mi tentador secreto indescifrable.  
(Cernuda, “Variaciones sobre” 113)

Confrontado con los otros poetas que no encuentra en ellos la belleza del hombre, y para los cuales su propia Quimera de muerte es la mujer:

vv. 41-50

De mí ya mis secretos desdeñoso olvidara.  
Y bien que algunos pocos a mí acudan,  
Los poetas, ningún encanto encuentro en ellos,

Cuando apenas les tiente mi secreto ni en ellos veo hermosura.  
«Flacos o flácidos, sin cabellos, con lentes,  
Desdentados. Esa es la parte física  
En mi tardío servidor; y, semejante a ella,  
Su carácter. Aún así, no muchos buscan mi secreto hoy,  
Que en la mujer encuentran su personal triste Quimera.  
Y bien está ese olvido, porque ante mí no acudan (Cernuda,  
“Variaciones sobre” 113)

El poeta confronta a otros poetas heterosexuales, críticos, y reconoce, como el tiempo se confronta ante él, que en un principio soñaba un futuro, pero en “Desolación de la Quimera” habita ese futuro y el sabor es de desolación, sin fe, sólo arena; y el poeta se transforma en el mito encarnado de sus propios versos:

vv. 54 a 67

Reproche o alabanza de algún crítico.  
«¿Es que pueden creer en ser poetas  
Si ya no tienen el poder, la locura  
Para creer en mí y en mi secreto?  
Mejor les va sillón en academia  
Que aridez, la ruina y la muerte,  
Recompensas que generosa di a mis víctimas,  
Una vez ya tomada posesión de sus almas,  
Cuando el hombre y el poeta preferían  
Un miraje cruel a certeza burguesa.  
«Bien otros fueron para mí los tiempos  
Cuando feliz, ligera, hollaba el laberinto  
Donde a tantos perdí ya tantos otros los dotaba  
De mi eterna locura: imaginar dichoso, sueños de futuro  
(Cernuda, “Variaciones sobre” 113-114)

Por lo que, para concluir, tomo una frase de Octavio Paz.

Cernuda ha sido fiel a sí mismo durante toda su vida y su libro, que ha crecido lentamente como crecen los seres vivos, posee una coherencia interior nada frecuente en la poesía moderna. Pero es tal el número de poemas nuevos, y éstos arrojan una luz tan reveladora sobre los antiguos, que sólo hasta ahora, cuando podemos

contemplar en su totalidad, comenzamos a vislumbrar el significado de su obra. Como el viajero que ve dibujarse poco a poco, a medida que se aproxima a la costa, la verdadera forma de una tierra desconocida, en el espacio de los últimos veinticinco años nuestra generación ha asistido a la paulatina revelación de un continente poético. (233)

## BIBLIOGRAFÍA

- Cernuda, Luis. (3 tomos). *I. Poesía completa, II. Prosa I y III. Prosa 2*. España: Siruela, 1994 (p. 798-Prosa II).
- *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1972 (Universitaria de bolsillo, Punto omega, 82).
- *La realidad y el deseo (1924-1927)*. México: Árbol, 1940 (Edición de lujo de 25 ejemplares).
- *La realidad y el deseo (1924-1962)*. México: FCE, 1980.
- *La realidad y el deseo*. Ed. Miguel J. Flys, Madrid: Castalia, Alianza, 2003 (Clásicos Castalia, 125).
- *La realidad y el deseo*. Madrid: Alianza, 2005.
- *Variaciones sobre un tema mexicano: Desolación de la Quimera*. Prelim. Carlos Monsiváis. México: CNCA, 1990 (Tercera Serie, Lecturas Mexicanas, 23).
- *Antología personal*. Madrid: Visor, 2002 (Visor poesía, 343).
- *Antología*. Ed. José Ma. Capote Benot, Madrid: Cátedra, 2008 (Letras Hispánicas, 144).
- *Intermedio (Fragmentos para una poética)*. Ed. Gabriel Insausti, Valencia: Pre-textos, 2004 (poéticas, 687).
- *Los placeres prohibidos*. Ed. introducción y notas de Francisco Chica, Málaga: Ctro. Cult. Generación del 27, 2003.
- *Prosa narrativa y teatro*. Ed. Juan Lamillar, Sevilla: Renacimiento, 2002 (Biblioteca del Exilio, 11).
- *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*. Ed. Derek Harris, Madrid: Cátedra, 2005 (Letras Hispánicas, 473).
- *Epistolario (1924-1963)*. Ed. James Valender, Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003.
- Chevalier, Jean, y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. España: Herder, 1999.



- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de los Ismos*. España: Siruela, 2006 (Libros del tiempo, 241).
- Colinas, Antonio. *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid: Siruela, 2008 (Biblioteca de Ensayo, 59. Serie mayor).
- Enríquez Perea, Alberto (ed.). *Páginas sobre una poesía. Correspondencia Alfonso Reyes y Luis Cernuda 1932-1959*. Sevilla: Renacimiento, 2003.
- Eufraccio, Patricio. “Cernuda: entre el regreso y la errancia. Análisis del poema “Peregrino” de Luis Cernuda”. *Especulo*, Revista digital cuatrimestral núm. 8, (1998) marzo-junio (1998), año III, España: UCM. Web: <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero8/cernuda.html>
- Harris, Derek. “Introducción”. En *Luis Cernuda. Un río, un amor*. 2005.
- Ibáñez Avendaño, Begoña. *El símbolo en “la realidad y el deseo” de Luis Cernuda*. Alemania-Kassel: Reichenberger, 1994 (Problemata literaria, 18).
- López Castro, Armando. *Luis Cernuda en su sombra*. Madrid: Verbum, 2003.
- Paz, Octavio. “Luis Cernuda. Apuntes sobre la *Realidad y el deseo*”. En *Fundación y disidencia. Dominio Hispánico. Obras completas*. Octavio Paz (ed.), México: FCE, 2004 (Obras completas, 3)
- Quirarte, Vicente. “La Batalla Final, para una poética del apartamiento”. En *La poética del hombre dividido en la obra de Luis Cernuda*. México: UNAM, 1985 (Cuaderno del Inst. Inv. Filológicas, 10).
- Rivero Taravillo, Antonio. *Luis Cernuda. Años españoles (1902-1938)*. 1ª parte, biografía, Barcelona: Tusquets, 2008 (Tiempo de Memoria, 68).
- *Luis Cernuda. Años de exilio (1938-1963)*. 2ª parte, biografía, México: Tusquets, 2011 (Tiempo de Memoria, 68-2).
- “Cernuda a/en los cincuenta”. *Campo de Agramante. Revista Literaria*, primavera-verano (2008), núm. 9, pp. 55-72.
- Silver, Philip W. *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*. Madrid: Castalia, 1996 (Literatura y sociedad, 58).
- Valender, James (comp.). *Luis Cernuda en México*. México: FCE, 2002 (hace referencia a Octavio Paz, Ocnos, *El hijo pródigo*, México, 1943).
- Valender, James y Gabriel Rojo. *Poetas del exilio español*. México: Colmex, 2006.



## El riesgo del riesgo. Experimentación en la poesía contemporánea

Alí Caderón Farfán

alicalderonf@hotmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

En mayo de 1871, un Rimbaud de diecisiete años escribía en carta a Paul Demeny: “exijamos a los *poetas* lo *nuevo*, ideas y formas” (Rimbaud 123). Es muy posible que una de las fantasmagorías fundamentales del siglo XIX, que habría de heredar el siglo XX y que mueve al *enfant terrible* a esa declaración, sea la pasión por la novedad. No por nada Walter Benjamin, en el *Libro de los pasajes*, recoge un grabado de 1816 cuyo título es “Todo lo que es nuevo es siempre bello” (755), que resume, de algún modo, la vida espiritual de aquel siglo.

Es el XIX y el capitalismo funciona con plenos poderes. Su gran metarrelato es el progreso. La producción en serie es ya una realidad y la fiebre del consumo ha encontrado por fin su templo, ahora de hierro colado y cristal: el aparador de un pasaje parisino. Benjamin afirma que en las imágenes desiderativas del nuevo modo de producción se destaca “el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado –lo que en realidad quiere decir: el pasado reciente” (39). Es la época del *flanêur*, del hombre solitario entre la muchedumbre: la modernidad. Una modernidad que hace de lo “nuevo” su más alto fetiche, la piedra angular de la falsa conciencia. Y vuelvo a Benjamin:

La modernidad es la época del infierno. Las penas del infierno son lo novísimo que en cada momento hay en este terreno. No se trata de que ocurra otra vez siempre lo mismo, sino de que la faz del mundo, la inmensa cabeza, precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás se altera, se trata de que esto novísimo permanece siendo de todo punto siempre lo mismo (838-839).

Dado lo anterior no es difícil entender la subjetividad de Rimbaud y la de la poesía de occidente en aquel momento. Así las cosas, el arte, la poesía desde luego, “tiene que hacer de lo nuevo su más alto valor” (46). Este es el punto, sin embargo, en el que surgen las interrogantes: ¿Qué es lo nuevo?, ¿cuál es la forma de lo nuevo? Quizá Georg Simmel lo explique de algún modo cuando dice que “el ritmo de la vida moderna no sólo expresa el anhelo por un rápido cambio en los contenidos cualitativos de la vida, sino también el poder del estímulo formal del límite, del principio y del fin” (105). Iuri Lotman, el semiólogo lituano, lo pone en otros términos: “el espacio no semiótico, de hecho, puede resultar el espacio de otra semiótica”. Lo no semiótico es lo nuevo, lo experimental, lo no codificado, lo no canónico<sup>1</sup>. En el caso de la poesía, se trata de los procedimientos de construcción y generación o disolución del sentido que intentan rebasar los límites, ampliar la frontera semiótica, trascender la barrera de lo que consideramos los códigos de género.

Este ensanchar los límites ha sido, precisamente, el legado de los poetas de inicios del siglo xx. Ante todo, la vanguardia enfatizó, como ha señalado César Aira, la necesidad de superar la noción

---

<sup>1</sup> Lotman, al profundizar en su noción de “frontera”, señala que “el espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia” (29). Y abunda: “las formaciones semióticas periféricas pueden estar representadas no por estructuras cerradas (lenguajes) sino por fragmentos de las mismas o incluso textos aislados. Al intervenir como “ajenos” para el sistema dado, esos textos cumplen en el mecanismo total de la semiosfera la función de catalizadores. Por una parte la frontera con un texto ajeno siempre es un dominio de una intensiva formación de sentido. Por otra, todo pedazo de una estructura semiótica o todo texto aislado conserva los mecanismos de reconstrucción de todo el sistema” (30).

de “obra” como meta. Es así como aparecen “constructivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo xx no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos”. (Aira 7)

En la tradición mexicana, por ejemplo, esta búsqueda por ir más allá de lo convencional se advierte desde las primeras décadas del siglo xx. Pienso ahora en la correspondencia que mantuvieron dos poetas que marcaron nuestra poesía, dos poetas cercanos aunque de espíritus disímiles: José Juan Tablada y Ramón López Velarde. Es 1919 y Tablada está entusiasmado con la poética ideográfica y sintética de *Un día... poemas sintéticos* (1919) y *Li Po y otros poemas* (1920). Está resentido con López Velarde debido a un enunciado con el que criticó sus nuevos textos. Y le escribe en una carta: “Si usted, mi querido amigo, no fuera tan grande poeta, si en su obra no manifestara un ejemplo tan encantador de liberación personal, tomaría a mal esa frase suya: “dudo que la poesía ideográfica se halle investida de las condiciones serias del arte fundamental” (Tablada 160). José Juan Tablada que, en palabras de Rodolfo Mata, enlazó modernismo y vanguardia en virtud de su curiosidad estética, trata de explicarle al autor de *Zozobra* que en este nuevo estilo “todo es sintético, discontinuo y por tanto dinámico; lo explicativo y lo retórico están eliminados para siempre” (159). Y abunda: “Mi preocupación actual es la síntesis, en primer lugar porque sólo sintetizando creo poder expresar la vida moderna en su dinamismo y en su multiplicidad”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Sería pertinente recordar en este punto que las ideas estéticas de Tablada están próximas al imaginismo norteamericano y al cubismo, desde luego. Pero su preocupación por la “síntesis”, por la velocidad, es quizá lo que pueda darle el título de Padre de la poesía moderna mexicana. El filósofo polaco, Sigmunt Bauman, concede a la velocidad un lugar preeminente en la formación de lo moderno. Dice: “Cuando la distancia recorrida en una unidad de tiempo pasó a depender de la tecnología, de los medios de transporte artificiales existentes, los límites heredados de la velocidad de movimiento pudieron transgredirse. Sólo el cielo (o, como se reveló más tarde, la velocidad de la luz) empezó a ser el límite, y la modernidad fue un esfuerzo constante, imparable y acelerado por alcanzarlo” (Bauman 15).

Al margen de lo anterior, Tablada rebate la crítica de López Velarde preguntándose: “Estas condiciones y ese arte ¿no serán, en último análisis, el respeto a la tradición que nos abruma, nos iguala, impidiendo con la tiranía de sus cánones la diferenciación artística de las personalidades?” (160). A pesar de que el cruce de armas entre antiguos y modernos es tan viejo como la oposición helena entre aticismo y asianismo, quizá esta tensión entre autores de poéticas diametralmente opuestas sea el punto de arranque en México de una disputa que marcará el rumbo de la poesía de todo el siglo: la tradición contra la ruptura o, mejor, el decoro contra el riesgo.

Para dar cuenta de la poética del riesgo es necesario, en primer sitio, referir cuáles son los valores fundamentales de la tradición y de su ideal, el *decorum* o *aptum*. Me parece que son, fundamentalmente, tres los elementos que aseguran literariedad y maravilla del poema, al menos de Arquíloco y Safo, en la tradición de Occidente, hasta nuestros días: *delectare*, *movere* y *ekplexis*.

El *delectare* da cuenta de la “simpatía del público hacia el objeto del discurso” (Lausberg 229) y se identifica con el “placer”, con la alegría estética, para emplear un término usado por Jean Paul Sartre. “Aparece en el discurso como *ornatus*” (Lausberg b 50). Por tanto, desde una perspectiva estructural, el *delectare* habrá de identificarse con un término desarrollado por Jakobson: la autorreflexividad, es decir, la capacidad que tienen los textos de intencionalidad estética de atraer por su propia forma, por su estructura.

El *movere*, por su parte, “origina una conmoción psíquica del público (meramente momentánea en cuanto tal, aunque duradera en sus efectos)” (Lausberg 231). Es lo que, por ejemplo, Robert Graves describe como “El motivo de que los pelos se ericen, los ojos se humedezcan, la garganta se contraiga, la piel hormiguee y la espina dorsal se estremezca cuando se escribe o se lee un verdadero poema” (29). Ezra Pound, desde otra corriente de pensamiento, también da cuenta del *movere* clásico. Dice respecto a esta poesía que conmociona: “Lo importante en el arte es una especie de energía, algo así como la electricidad o la radioactividad, una fuerza

de transfusión, de fusión, de unificación” (44). Desde la mirada semiótica, Iuri Lotman también da cuenta del *movere*, necesario en el texto artístico. Explica que:

Una vez se ha descifrado el mensaje y comprendido el texto, ya no queda nada que hacer con éste. Sin embargo, continuamos viendo, oyendo, sintiendo y experimentando alegría o dolor independientemente de que hayamos entendido o no su significado, mientras los estímulos externos actúen sobre nuestros sentidos. [...] puede, debido a su materialidad física, actuar sobre nuestros sentidos y producirnos un sentimiento de alegría o de sufrimiento. (Lotman 80)

El *movere* se caracteriza, pues, por una perturbación, por generar un desarreglo de los sentidos. Genera lo que los clásicos llamaban “fuerza psicagógica”, esto es, la capacidad que tiene un texto para mover el ánimo, el ánimo, las almas de lectores u oyentes.

Finalmente, *ekplexis* es el asombro, la producción de lo sorprendente en virtud de un juego de agudeza que asegura la baja predictibilidad lingüística. Un asombro, además, que emociona.

En México, y en general en Hispanoamérica, la poética del decoro alcanza su punto más alto, según creo, con la publicación de *Semillas para un himno* (1943-1955) y *La estación violenta* (1948-1957), de Octavio Paz. Pero a inicios de la década del sesenta, como es natural en un poeta que prefiere reinventarse a repetirse, Paz abraza otra poética. En realidad, la nueva perspectiva radica en un programa cuyos postulados básicos son los siguientes:

1. “Las obras modernas tienden más y más a convertirse en campos de experimentación, abiertos a la acción del lector y a otros accidentes externos” (10).
2. “Duchamp va más allá; al destruir la noción misma de obra pone el dedo en la llaga: el significado. Su cura fue radical: disolvió el significado” (11).
3. “A fines del siglo pasado Mallarmé publicó en una revista *Un coup de dés* y así inaugura una nueva forma poética. Una forma

- que no encierra un significado sino una forma en busca de significación” (10).
4. “Expuesta a la intervención del lector y a la acción —calculada o involuntaria— de otros elementos externos, también saca partido del azar y de sus leyes, provoca el accidente creador o destructor, convierte el acto poético en un juego o en una ceremonia” (10).
  5. “...abrir las puertas del poema para que entren muchas palabras, formas, energías e ideas que la poética tradicional rechazaba” (10).

Lo anterior quiere decir, en sentido último, que el “nuevo” texto poético no aspira a construir un discurso connotativo, instaurar la dimensión simbólica, sino que, por el contrario, tiene como finalidad el acto mismo de la enunciación, es decir, existir en tanto discurso (acaso de *pretendida* intencionalidad estética) y ser tomado, desde el punto de vista genérico, como poesía o, mejor, como “escritura”.

Es interesante advertir que este programa, pasados casi cincuenta años, sigue vigente y es seguido consciente o inconscientemente por los poetas contemporáneos de pretendido talante experimental. Por lo pronto, el crítico uruguayo Eduardo Milán capitaliza estas ideas y construye su concepto de “riesgo en la poesía”, en clara y hasta necesaria oposición a la poesía coloquial y confesional que dominó la escena lírica durante los años sesenta y setenta. Explica:

El riesgo del poema no consiste en la profundización en el pantano autobiográfico. El riesgo del poema es, y será hasta nuevo aviso, formal. Y es en el mejor tratamiento de la forma poética desde donde puede surgir un criterio de novedad (...) La novedad del poema reside en despistar al lector frente a lo que el lector cree que va a venir. De lo contrario no hay poesía. Habrá, en el mejor de los casos, acompañamiento vital del lector, coqueteo, exhibición narcisista, en una palabra: complacencia. (66)



La paradoja, desde luego, se advierte inmediatamente: lo nuevo es la construcción de la *ekplexis*, que no es otra cosa que el despiste del que habla Milán, por otro lado tan antiguo como la poesía misma.

Cuando Eduardo Milán afirma que “el riesgo del poema es, y será hasta nuevo aviso, formal” entendemos que el camino que desciende de las Vanguardias pugna por lo que se ha llamado “poéticas del significante”, una preocupación extrema por la materialidad del lenguaje: juegos, alteraciones, distintas operaciones que tienen a dislocar los niveles fónicos o sintácticos de la lengua.

El lirismo, la búsqueda de la emotividad vía la ilusión confesional y el coloquialismo fueron fórmulas que de tanto repetirse se gastaron, es decir, se integraron al horizonte de expectativas, dejaron de sorprender y se identificaron con marbetes peyorativos como “poesía fácil” o “poesía que sí se entiende” en oposición a la sentencia famosa de Lezama: “sólo lo difícil es estimulante”. Este cansancio de las formas facilitó una embestida de las tendencias que seguían los distintos caminos trazados por la vanguardia más radical, el concretismo brasileño, por la poesía y las reflexiones de Lezama así como por los trabajos de Severo Sarduy<sup>3</sup>. En los años ochenta aparecen los poetas neobarrocos; se les agrupa por primera vez en el volumen antológico *Caribe transplatino* (1992). Liderados por José Kozer (1940), Roberto Echavarren (1944) y Néstor Perlonguer (1949), estos poetas produjeron una suerte de cisma en la poesía en español. Perlonguer, el más aventajado en esta poética, explica el neobarroso o neobarroco afirmando que “no es una poe-

<sup>3</sup> En el prólogo de una de las más recientes antologías de poesía latinoamericana, de marcada tendencia neobarroca y experimental, Maurizio Medo explica que “Mientras el discurso heredado a los 60 y 70 (el coloquialismo, “poesía cotidiana” o “conversacional”, término acuñado por Fernández Retamar) repetía una y otra vez los mismos procedimientos que le valieron para constituirse como eje modal, *todos* ellos carentes de la necesaria sorpresa, hasta quedar reducido a una escritura saturada por el lugar común. Este tipo de discurso, temeroso de las zonas oscuras del lenguaje, que se esmeraba en no resultar nunca demasiado dificultoso, sea para la enunciación como para la interpretación de su mensaje, supeditándose al compromiso político y a ciertas categorías sociales, podría explicar de algún modo el surgimiento de la poesía neobarroca”. (Medo 15). Las cursivas son nuestras.

sía del yo, sino de la aniquilación del yo” (*Medusario* 20). Hay en el neobarroco, según el argentino, “cierta predisposición al disparate, un deseo por lo rebuscado, por lo extravagante, un gusto por el enmarañamiento que suena *kitsch* o detestable para las pasarelas de las modas clásicas” (22).<sup>4</sup>

La curiosidad barroca implica de suyo una pasión por el desgarramiento de los límites, una predilección por el experimento más que por la obra consumada. El trabajo de estos autores se agrupó en una antología de marcado talante latinoamericano que marcó una época en la historia de la poesía: *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Esta antología fue, pasadas tres décadas, la actualización del cambio de paradigma que había propuesto Octavio Paz desde 1966.

El neobarroco explotó estas vetas y ensanchó el dominio del poema al grado de trascenderlo y llevarlo a su territorio ideal: lo inestable, el cuestionamiento de la propia literariedad. Esta poesía, en realidad, pareciera una puesta en operación de un par de conceptos desarrollados por el semiólogo Omar Calabrese: el más-o-menos lingüístico para dar origen a un no-sé-qué literario.<sup>5</sup>

Es así como la última década del siglo xx y la primera del xxi han estado marcadas por la disputa de dos poéticas que cruzan la lengua española. Por otro lado, no debe obviarse que la mayor riqueza de nuestra poesía radica en la pluralidad de voces y regis-

---

<sup>4</sup> Perlonguer explica además que el barroco es “Saturación del lenguaje comunicativo. El lenguaje, podría decirse, abandona (o relega) su función de comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa, irisada, que “brilla en sí”: “literaturas del lenguaje” que traicionan la función meramente instrumental, utilitaria de la lengua para regodearse en los meandros de los juegos de sonos y sentidos” (22). Al abrazar la *obscuritas*, “el hermetismo constituyente del signo poético barroco, o mejor, neobarroco, torna impracticable la exégesis: ocurre una “indetenible subversión referencial”, una inefable irreductibilidad, en la absoluta autonomía del poema” (24). En la poesía norteamericana, que ha ejercido una influencia notable en las distintas tendencias poéticas de nuestra lengua, un enfoque muy semejante fue defendido por la *Language poetry*, impulsada por la revista *L=A=N=G=U=A=G=E* y por el slogan de los formalistas rusos: the word as such” [“slóvo kak takovóe”].

<sup>5</sup> Según Calabrese, “un primer género de figuras discursivas del más-o-menos y del no-sé-qué puede titularse a efectos de oscuridad” (*La era* 177).

tros. El eclecticismo propio del periodo cultural que transitamos se advierte, desde luego, en la varia poesía, en la profusión de estilos y en el complejísimo entramado de influencias que trascienden la literatura, la música y las artes plásticas.<sup>6</sup> A pesar de lo anterior, y como ha observado Eduardo Milán, y Tony Hoagland o Marjorie Perloff en otras tradiciones líricas, concretamente la norteamericana, al final siempre se enfrentan dos maneras de entender el poema, nuevos episodios del viejo cruce de espadas entre dos estilos: el ático y el asiático, *claritas* y *obscuritas*.

Por un lado observamos la poética del riesgo con sus diferentes posibilidades y, por el otro, una poesía que, poco interesada en la radical ruptura de la tradición, busca construir artefactos verbales que funcionen gracias a juegos de ingenio, ironía en sus diferentes formas, tono emotivo y patético, o a través de la emergencia de epifanías; textos que peyorativamente son tildados de “conservadores” y en inglés son etiquetados con la locución *well crafted poems*.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Ya Luis Martínez Andrade señala que “el eclecticismo es un rasgo particular de la cultura posmoderna donde todas las posiciones son asumidas bajo distintos parámetros éticos, es decir, no hay uniformidad en las acciones, ergo, todo está permitido. Todo puede ser concebido como vivencia estética” (*Religión* 46). Se trata de un fenómeno que había sido observado por Lyotard desde los años ochenta: “el eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos reggae, miramos un western, comemos un McDonald e medio día y un plato de cocina local por la noche, nos perfumamos a la manera de París en Tokio, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong, el conocimiento es materia de juegos televisados [...] este realismo se acomoda a todas las tendencias” (*Le posmoderne* 25). En este sentido, de algún modo y al menos en el nivel más superficial, las poéticas se volvieron líquidas, para emplear el concepto popularizado por Sigmund Bauman: “la fluidez como metáfora actual de la vida moderna [...] los líquidos, a diferencia de los sólidos, no conservan fácilmente su forma. Los fluidos no se fijan al espacio ni se atan al tiempo [...] los fluidos no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) a cambiarla” (*Modernidad* 8). Algo semejante sucede con la poesía contemporánea que prefiere la noción de libertad a estacionarse o comprometerse con una sola poética y que incluso ha sacralizado el concepto “polifonía” como procedimiento representativo de esta condición.

<sup>7</sup> Marjorie Perloff afirma que prácticamente todo lo que se lee actualmente responde a estas dos poéticas que en Estados Unidos se tipifican como *conceptualism* y *conservatism*. Los procedimientos que caracterizan estas tendencias son: “1) Líneas irregulares de verso libre con algún énfasis o ninguno

La batalla no sólo enfrenta poéticas sino enmarca la disputa por el poder cultural y su distribución del capital simbólico. El *modus operandi* del “riesgo” es particularmente interesante. Según Jorge Mendoza, “posee una doble cara. En un sentido se sitúa en la periferia del sistema estético, en el espacio de la “transgresión”, mientras que en el nivel político se ubica en el centro del poder cultural” (*El oro* 21). La poética del riesgo, impulsada por cierta zona de las poesías argentina, peruana, chilena y brasileña, especialmente, así como por la recuperación de autores de culto (Héctor Biel Temperley, Marosa de Giorgio, Gerardo Deniz, Hugo Gola, etc.) y los aportes experimentales de la poesía en inglés, generaron un tipo de discurso que privilegió la búsqueda por encima del resultado. Un clásico como Wilde pensaba que “las buenas intenciones pueden tener valor en un sistema ético; pero en el arte no. No basta tenerlas; se ha de realizar la obra”. Por el contrario, los autores identificados con la poética del riesgo abandonan la noción de obra (prefieren la de *work in progress*) para deslindarse de los grilletes de la literariedad. No hay poemas, hay escrituras. Esta poética, desde luego, nunca contó con el consenso necesario para ser hegemónica.

---

en la construcción del verso en sí mismo, siguiendo el concepto de los formalistas rusos de “la palabra en sí misma”; 2) prosa sintáctica repleta de frases parentéticas o preposicionales aderezadas por imágenes explícitas o metáforas extravagantes (el signo de la poeticidad); 3) la expresión de pensamientos profundos o pequeñas epifanías, basadas normalmente en una memoria particular que designa al sujeto lírico como una persona particularmente sensible que *realmente siente* el dolor” (“Poetry on the brink”). Tony Hoagland, por su parte, considera que en la poesía norteamericana estas dos poéticas descienden de Wordsworth, por un lado, y de Stevens, por el otro. La poesía del “decoro”, la vertiente de Wordsworth, es “un desbordamiento espontáneo de sensaciones potentes que encuentran su origen en una emoción albergada en la tranquilidad”. En esta poesía, “el poder de las emociones puede ser recogido, revivido, traducido en el laboratorio central del poema; ese poema construye perspectivas para el lector”. A esta poética se le contrapone la idea de que “el poema debe resistir la inteligencia, casi siempre exitosamente”. Es así como “Stevens sugiere que un buen poema resiste, tuerce y enreda al lector (quizá también al poeta) cuyas perspectivas son un reto y de ningún modo están aseguradas” (50).

Ya Luis García Montero la ridiculizaba al decir: “a peor escritura mayor deslumbramiento” (73).<sup>8</sup>

La ruptura del “poema tradicional” radica especialmente en la predilección por los discursos fragmentarios y la polifonía así como por la parataxis o automatismo sin inconsciente.<sup>9</sup> Esta tendencia supone que la poesía está maniatada al considerársele esencialmente un vehículo comunicativo, además de que condiciona al lector a participar de la visión única y privilegiada, emotivísima, del bardo. Asimismo, se abomina del tratamiento solemne del poema como objeto de revelación. En contraparte, se trata de una poesía que cuestiona el ejercicio lírico y la imperturbabilidad del sujeto de la enunciación a través de una problematización formal e intelectual del poema. Hay en esta poética una fascinación por la contingencia, lo imprevisto, lo anticlimático, la desacralización del objeto poético y la literatura que no parece literatura: placer por el *kitsch*. Se aceptan y se buscan deliberadamente las formas imperfectas.<sup>10</sup> De este modo, se trasciende la noción de poema para dar cabida a otras estructuras como fragmentos, archipiélagos léxicos, esquilas morfosintácticas, máquinas textuales, metahibridajes y escrituras límite (Hernández).

<sup>8</sup> Esta misma idea es considerada por el poeta y traductor ruso-norteamericano Matvei Yankelevich. Explica que la poesía es poesía “en virtud del mismo gesto conceptual de Robert Rauschenberg al escribir: esto es un retrato de Iris Clert *si yo lo digo*”. (*The gray area*)

<sup>9</sup> Por otro lado, según refiere Marjorie Perloff, el *well crafted poem*, “el discurso dominante –sólo se puede dismantelar si es “mal usado de manera eficiente”, esto es, si se le permite a la *unword* (“no-palabra”) (lo no poético, torpe, común, corriente, la palabra, frase y oración de todos los días, así como la pausa inesperada, y el silencio raro) introducirse en el texto, romper, interrumpir la superficie del sonido” (*La escalera* 204). Lo anterior podría permitir una conjetura: el poema más cercano al “decoro” se mueve preferentemente a nivel de discurso mientras el poema próximo al “riesgo” es proclive al nivel de la frase.

<sup>10</sup> Ya el poeta polaco Zbigniew Herbert afirmaba que después de la Segunda Guerra Mundial, época del advenimiento de lo posmoderno, los viejos estilos literarios se volvieron inútiles. (McClatchy 146). Paul Auster también pondera concepción de la poesía y dice que es forzoso “cambiar la naturaleza de nuestras expectativas. El poema ya no es un registro de sentimientos, una canción o una meditación [...] es una lucha: entre la destrucción del poema y la búsqueda del poema posible” (*El sendero* 11).

La sensibilidad que enarbola la ruptura de la tradición y la noción misma de poesía así como el placer extremo por la forma y la materialidad del lenguaje han sido descritos por la escritora norteamericana Susan Sontag bajo el nombre *camp*: amor por lo no natural, el artificio y la exageración.<sup>11</sup> Un nuevo manierismo.<sup>12</sup>

En este punto debemos preguntarnos otra vez ¿qué es lo nuevo? ¿Cuál es la forma de lo nuevo? Normalmente los procedimientos del “riesgo”, tal como los entiende la exégesis epigonal de la vanguardia, no son otra cosa que el empleo de recursos retórico-estilísticos presentes en el español al menos desde el barroco y en occidente desde la poesía griega. Por ello, no es extraño que José Vicente Anaya escribiera en la primera década del siglo XXI:

---

<sup>11</sup> Carlos Monsiváis describe con precisión el fenómeno: “Camp es —reconociendo la falsedad, el anacronismo y la vigencia de esta división— el predominio de la forma sobre el contenido. Camp es aquel estilo llevado a sus últimas consecuencias, conducido apasionadamente al exceso. Camp es la extensión final, en materia de sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro [...] Camp es el amor de lo no natural, del artificio y la exageración [...] Camp es el fervor del manierismo y de lo sexual exagerado. Camp es el aprecio de la vulgaridad. Camp es la introducción de un nuevo criterio: el artificio como ideal. Camp es el culto por las formas límite de lo barroco, por lo concebido en el delirio, por lo que inevitablemente engendra su propia parodia. Camp en un número abrumador de ocasiones es [...] aquello tan malo que resulta bueno” (Celorio 30).

<sup>12</sup> Ya Guillermo Sucre, al menos desde 1985, había observado el fenómeno. Escribía: “Nunca como ahora hemos tenido tantas palabras y, sin embargo, sentimos que nos faltan las palabras. Si el equívoco parece dominar nuestra época, uno de sus síntomas es la proliferación verbal: inflación del lenguaje que no logra ocultar otra precariedad, espiritual, más profunda” (*La máscara* 264). Y explica que la poesía hispanoamericana actual se caracteriza por “un gran y a veces suntuoso juego verbal que aun se vuelve desafiante: la mascarada en un teatro ya vacío” (264). Lo anterior pareciera establecer una relación de identidad con la manera de definir el manierismo como estilo histórico. Helmut Hatzfeld lo explica del siguiente modo: “Del estilo manierista se dice: falsa imagería; caparazón en vez de cuerpo; máscara en lugar de rostro [...] el manierismo se traduce en una retórica de fuegos artificiales, distorsiones preciosistas, un eludir lo decisivo y evitar lo dramático, junto con una especie de miopía y un notable virtuosismo en el manejo de las formas convencionales” (*Estudios* 56). Y abunda: “estas líneas carecen de inspiración ideológica interior que les dé un significado” (55). También se caracteriza el manierismo, según Hatzfeld, por “falta de orden, proporción y unidad. El lenguaje no expresa ideas sino que reclama un significado a las formas; se encuentra aquí y allá distorsión, no dirección ni orientación hacia otro fin que no sea el brillo de la inteligencia del artista” (224-225).

Estamos empezando el siglo XXI con un tristísimo panorama en el campo de la poesía en México que, por supuesto, no empezó hoy sino que lo venimos arrastrando desde hace varias décadas. Muy poco —o casi nada— nuevo, propositivo, sorprendente, se ha manifestado en la poesía reciente de los mexicanos. La mayor parte de lo que se publica parece cortado por la misma tijera. (Anaya 10)

Cierta zona de la poesía contemporánea en México ha buscado la supresión o inversión de los códigos de género de la lírica. Quizá un ejemplo de ello, llevado al callejón sin salida del tan manido sinsentido, absurdo, en inglés *non-sense*, sea el poema *flarf* de Román Luján “Juangame”, del que presentamos un fragmento:

#### Juangame

Juanga me la pela JuanGa me enseñó a bailar xD hola juanga me firmastes besos a y soy male Juanga me pidió: ‘Tómanos unas fotos así’ Ay ese Juanga me hizo la mañana!! besaaaaame!! tarararara solo Besame! Juanga me dijo que debía prepararme y me puse a estudiar inglés Juanga me dijo: ‘Ya sé por qué ‘La Dúrcal’ cela tanto a Junior’ yo me quedo con la de juanga, me cae Juanga Me eH Que Da Do So Lo Juanga me la pela digamos ke si la canto con sentimiento. juanga me viene...jjajaja al igual que Juanga, me pueden hacer llorar o sonreír con harta facilidad hola juanga me re pase pasate te re quioero cuidate bso como el buen Juanga “Me gusta estar en la frontera, porque la gente es más feliz y siempre espera vivir mejor y se supera” Ahorita me estoy dedicando a buscar vestuao de Juanga, me encanta imitarlo necesito el servicio del doble de juanga, me gustario promoverlos cuando te inviten a ver a juanga me avisas para pegarme soy DJ juanga, me encanta salir a party Juanga me la pela y si antes Juanga me caía bien tu y y el juanantonio me la vienen juanga me sale por el sur y me viene por el poniente ahora que nombras al juanga me recordaste al maric. on del primo de andrés JuanGa, me gusta los vidrios empanados y escribir tonteras o hacer dibujitos El mural de JuanGa me hizo daño, es lejos una de las cosas más freaks que he sabido principalmente el avioncillo con voz de juanga me caia mal Lo de Juanga

me cago por que la rola era tranquila y estos escandalosos gritando que querian Querida juanga me vas a tenr q firmar ahora (Los cien peores poemas mexicanos)

Y es legítimo, después de un poema de este tipo, preguntarnos ¿qué es la poesía?, ¿qué es un poema? Una forma en busca de significación, respondería Octavio Paz, por ejemplo. Matvei Yankelevitch explica que el poema contemporáneo, quiero decir, conceptual, es como cuando Robert Rauschenberg escribió las palabras, “*se trata de un retrato de Iris Clert si yo lo digo*”. El crítico norteamericano Stanley Fish afirma que “la literatura es lenguaje con una conciencia personal particular” (Perloff 109). Y sostiene que el locus de la literariedad se ha movido del texto al lector. Por tanto, “la literatura es producto de una manera de leer, de un acuerdo de la comunidad respecto a lo que contará como literatura” (109). Sin duda, esta es una postura radical. Por ello, la poesía mexicana e hispanoamericana contemporáneas cada vez más se acercan a la hibridación.

La nueva poesía, compartida por autores de generaciones disímiles, *sabe* que la tradición literaria es la suma de motivos y procedimientos retórico-estilísticos a lo largo de la historia de la literatura de una sociocultura. Ese conjunto de tópicos, procedimientos y mecanismos semióticos, constituye un sistema. La tradición incorpora, evidentemente, y hace suyos, los aportes, las innovaciones y las búsquedas de nuevos lenguajes literarios sin descuidar que, como ha pensado Pierre Bourdieu, a veces “la subversión herética se proclama como retorno a las fuentes, al origen, al espíritu, a la verdad del juego, contra la banalización y degradación de que ha sido objeto” (*Cuestiones* 115).

Estoy convencido de que la nueva poesía no entenderá únicamente el riesgo dese el punto de vista formal sino que lo hará desde la redescipción del mundo, de la estructura de la realidad. Tal esfuerzo, desde luego, generará formas nuevas u olvidadas. Quien avanza más rápido en esta tarea, por lo pronto, es el poeta Mario



Calderón con su teoría sobre la lectura del entorno individual, o adivinación. Pero es materia de una reflexión aparte.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. “La nueva escritura”. *La Jornada Semanal* [México] 12 abril 1998.
- Anaya, José Vicente. “Wonderland de la poesía mexicana. ¿Crisis de la crítica, falta de valores o cobardía?”. *Alforja*, xxvi, México, otoño, 2003.
- Bauman, Symunt. *Modernidad líquida*. Argentina: FCE, 2009.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. España: Akal, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal, 2008.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Celorio, Gonzalo. “De dónde son los neobarrocos”. *Nexos*, agosto, 1988.
- Dupin, Jacques. *El sendero frugal* (prólogo de Paul Auster). México: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2011.
- Echavarren, Roberto *et al.* *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: FCE, 1996.
- García Montero, Luis. *Aguas territoriales*. España: Pre-Textos, 1996.
- Graves, Robert. *La diosa blanca*. España: Alianza editorial, 1998.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos, 1973.
- Hoagland, Tony. “Recognition, Vertigo, and Passionate Worldliness. The tribes of contemporary poetry”. *Poetry*. Sept. 2011.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria I*. Madrid: Gredos, 1999.
- Lotman, Yuri. *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988.
- Luján, Román. “Los cien peores poemas mexicanos” (Mario Bojórquez compilador). En *Círculo de Poesía*. Revista electrónica de literatura. México: Territorio Poético AC. Web. 18 de diciembre de 2011.
- Lytard, Jean François. *Le posmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée, 2005.
- Martínez Andrade, Luis. *Religión sin redención. Contradicciones sociales y sueños despiertos en América Latina*. Guadalajara: Taberna Literaria Editores, 2012.

- McClatchy, J.D. *The vintage book of contemporary world poetry*. Estados Unidos: Random House, 1996.
- Milán, Eduardo. *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México: FCE, 2004.
- Medo, Maurizio. *Un país imaginario. Escrituras y transtextos, 1960-1979*. Ecuador: Ruido Blanco, 2011.
- Paz, Octavio *et al.* *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI, 1995.
- Perloff, Marjorie. "Poetry on the brink. Reinventing the lyric". *Boston Review*. May-June 2012. Web.
- *La escalera de Wittgenstein. El lenguaje poético y el extrañamiento de lo ordinario*. México: Aldus, 2011.
- Pound, Ezra. *El artista serio y otros ensayos literarios*. México: UNAM, 2001.
- Rimbaud, Arthur. *Iluminaciones*. España: Hiperión, 1995.
- Sucre, Guillermo. *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*. Vols. I y II. Caracas: Monte Ávila, 1993.
- Tablada, José Juan. *De Coyoacán a la quinta avenida. Una antología general*. México: FCE, 2007.
- Yankelevich, Matvei. "The gray area: an open letter to Marjorie Perloff". *Los Angeles Review*. Jul. 2012. Web.

En *Suturencias* Antonio Sustaita nos entrega una serie de objetos que él llama oníricos. Se trata, en su mayoría, de un solo objeto conformado por la mezcla de dos objetos disímiles. Objetos metafóricos llevados, por ello, a un límite de la definición y la funcionalidad. Es un atentado al orden y legalidad del discurso y la función. Objetos monstruosos, si aplicamos las ideas de Foucault en su libro *Los anormales*.

Suturar, nos dice la RAE, es “coser una herida”. Sustaita hiere el objeto al separarlo de sí mismo, aunque no se trata de una separación total. Al mutilar al objeto de una parte importante de su ser físico, también lo hace del dominio semántico y funcional que lo define. Luego el objeto, demediado, herido, es cosido a otro objeto también mutilado con anterioridad. *Suturencias* es un ejercicio de sutura de heridas provocadas en el reino físico, semántico y funcional.

## 1. EL JUEGO EN EL JUEGO: EL NIÑO Y EL OBJETO ROTO

La del niño con el juguete, nos dice Winnicott, es una actividad caleidoscópica. Con cuidadoso esmero o total desenfado el niño

rompe los juguetes que le brinda el adulto, con el fin de reunir fragmentos diversos y encontrar, como objetivo principal de esta etapa del juego, la forma “verdadera” del juguete. Digamos, la forma-del-juego del objeto, esa que el mundo adulto desconoce y cuya funcionalidad nadie más ha experimentado, pues cada niño destroza y reconstruye el juguete de forma distinta. De este modo, en el objeto, el niño experimenta los límites de lo real; esa línea del horizonte a la que aludía Arthur Rimbaud. En “La carta del vidente”, el poeta francés que era todavía un niño cuando abandonó la poesía, establece que el compromiso del poeta es tratar siempre de ir más allá, pisar fuera del círculo (Rimbaud, 2002):

El Poeta se hace vidente por un largo inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota en él todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias. Inefable tortura en la que hay necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito —y el supremo Sabio! Porque él llega a lo desconocido (103).

Más que cualquier otro ser humano, el poeta/artista se ve forzado, en todo momento, a dar pasos fuera del círculo que lo social, en forma de convencionalismo (norma y ley) traza en torno suyo. En el juego, el niño deviene artista al brindarle más mundo al mundo, a través de la acción constructora/destructora del objeto.

Siguiendo las premisas anteriores, como si fuera un niño, Sustaita ha trabajado los objetos que conforman *Suturencias* hasta descubrir en ellos, en su nueva forma y funcionalidad (perversas ambas), esa verdad a la que se hace alusión en el párrafo anterior. En su calidad de nuevos, los objetos que conforman este proyecto llegan al mundo gracias a una metodología artística que Kurt Schwitters, el dadaísta alemán, había establecido en *Merzbau*<sup>1</sup> gra-

---

<sup>1</sup> *Merzbau*, producto de la ruptura de la palabra “kommerz” (comercio) y reunión con la palabra “bau” (construcción). Se trata de una obra iniciada en los

cias a una acuciosa búsqueda artística. El pintor alemán recolectaba fragmentos que ya eran considerados desecho, y los unía con el fin de construir una realidad diferente. Su búsqueda artística lo llevó del collage a la instalación. Así nació *Merzbau*, un juego de re-colección y re-uniión que creció de forma desmesurada hasta trascender el espacio asignado a la casa del artista, la cual tuvo que ser destruida para que el objeto/instalación pudiera afirmarse.

¿Qué nos enseñó Schwitters? Que el objeto roto implica una palabra rota, pues Merz es sólo un fragmento de la palabra “Kommerz”. En este sentido, habría una doble dimensión de fragmentación y reconstrucción, la de los objetos y la del campo semántico o espacio discursivo que constituyen. Este juego con los objetos, que es también un juego con su dimensión semántica, fue retomado por los surrealistas y gozó de una enorme popularidad entre ellos.

## II. OBJETOS Y PALABRAS ROTOS

*Suturencias* surge de varios subsuelos. Se afirma desde distintas raíces. Del libro de Jean Duvignaud, *El juego del juego* (1982), Sustaita ha tomado la idea del juguete roto, y la lógica de juego rota, en su dimensión de *play* y no *game*. El objetivo de este cambio, desde un principio, fue cuestionar el espacio en que se desarrolla el juego y las categorías establecidas por Winnicott. Sustaita ha buscado enfrentar conjuntos de reglas totalmente irreconciliables, con el fin de hacer surgir espacios imposibles y, en ese sentido, fantásticos u oníricos. Allí, la noción misma de regla es puesta en duda mediante su afirmación irónica, pues tales objetos imponen al espectador la exigencia de instaurar un nuevo conjunto de reglas que explique la interacción de fragmentos que corresponden a realidades semánticas distintas y, en ocasiones, irreconciliables. Tal vez el término más adecuado para esto sería “reglas oníricas”.

---

años veinte, mediante la reunión de pequeños objetos desechados, que fue creciendo hasta ocupar el lugar de la casa. Es una metáfora del producto artístico como morada y la acción artística como acción vita, creadora de cosmos.

Otra raíz es la poética. El objeto es acompañado de un poema. En las relaciones texto-imagen tradicionales, sabemos, el texto busco acotar la ambigüedad de lo expresado por la imagen, reducir el campo semántico con el fin de producir un significado, si no univalente, sí controlado. En *Suturencias*, por el contrario, el artista busca abrir aún más la brecha/herida determinada por el objeto onírico. Resulta irónico el intento de suturar la herida de los objetos. Se trata, con seguridad, de un correlato del entorno nacional e internacional del nuevo siglo, un símbolo de una realidad rota que políticos, pensadores, artistas e ideólogos buscan suturar provocando cada vez una hemorragia mayor. Tal parece que cada nuevo intento por disminuir la herida de la realidad incide negativamente abriéndola aún más.

En el desarrollo conceptual de esta obra, dos cosas atrajeron a Sustaita del trabajo de Duvignaud. En primer lugar, la postulación de una ausencia de reglas del juego como *play*, que resulta de la oposición con *game*. Si la existencia de éste se debe precisamente a un conjunto de reglas estrictas, el primero lo hace gracias a su ausencia. Aunque esto puede resultar cuestionable pues, aun en *play* habría unas reglas tácitas que permiten la instauración del espacio de juego y la interacción entre practicantes del juego. En *game* hay competencia y ganador, mientras que en *play* no se compete, tal vez porque todos resultan ganadores. Actividad reglamentada y libre, el juego como *play* sitúa al practicante en la dimensión cultural: mito y rito están ya allí, es decir, que el jugador/niño alcanza, mediante la práctica lúdica, una dimensión cósmica.

Por otro lado, resulta esencial, para el planteamiento teórico de *Suturencias*, el tema de la destrucción del juguete, que Duvignaud retoma de Winnicott: El niño no tolera el objeto íntegro construido por el adulto como juguete, porque sólo mediante su destrucción éste alcanzaría su realidad final, es decir, propia del niño. No la tolera ni la valora. Mediante la destrucción de la funcionalidad, que implica la destrucción de la forma, irónicamente, el niño construye el juguete. Con la puesta en duda de la forma y la funcionalidad racional, el fragmento reconstruido, armado de otra

forma, deviene objeto real que alude al mundo verdadero, mundo sin ley. Es en virtud de ello que el niño puede entrar en contacto con lo real. Es juguete cuando está roto y puede integrarse con otros fragmentos obedeciendo a una funcionalidad incomprensible para el adulto.

En el momento en que se destruyen los límites funcionales y discursivos (semánticos) del objeto construido por el adulto, con el fin de atrapar al niño, de situarlo en el reino de la funcionalidad y someterlo a una racionalidad operacional, el niño abre la puerta al mundo mágico de la infancia. Mediante la negación camusiana, en que la acción constituye un “no” rotundo a la imposición del adulto, rechaza el objeto impuesto (el juguete construido con el fin de atraparlo).

En los objetos de *Suturencias* está presente el mismo principio. En cada uno de los objetos se ha buscado oponer dos campos o dimensiones lúdicas donde se postulan y funcionan sistemas de reglas precisos. En *Jaque Mate* podemos ver un balón ponchado de fútbol que, por la disposición de los gajos, podría tomarse como un tablero de ajedrez; la disposición de la reina en la parte superior del improvisado tablero, implica la reunión fortuita y anómala del juego del fútbol y del ajedrez, de modo que la inclusión de la reina, como elemento del nuevo juego, convierte la nueva realidad en un juego de género, donde la redondez del balón simbolizaría el planeta destruido por el juego masculino y el cuestionamiento femenino por la colocación de la reina. El nuevo objeto aparece, precisamente, debido al choque de estos campos con el fin de pervertir las reglas que lo definen.

El objeto hiperlúdico (eso son los objetos de *Suturencias*) instaura un espacio nuevo en el mundo, donde el principio y la naturaleza del juego, así como los roles de los jugadores, son confrontados de forma estética. El encuentro de dos lógicas de juego distintas es también un choque semiótico. Seducción, perversión y ruptura de objetos, discursos y campos semánticos, y su posterior reunión de forma ilógica (aunque mucho hay de crítica conceptual

en cada una de las obras), generan una dimensión onírica a partir de los objetos.

En *Así transcurría el sueño* nos encontramos con una instalación construida por la simple colocación de un dado en el centro de un tablero cúbico de ajedrez. Ambas figuras geométricas instauran un nuevo espacio de pensamiento y, simbólicamente, le brindan al nuevo objeto una funcionalidad nueva. Formalmente, el alto contraste le brinda un ritmo a las dos piezas, integrándolas en un nuevo espacio de interacción que exige ser pensado casi como si se tratara de un sueño. La exigencia de una facultad del pensamiento, propia del ballet, cede por momentos ante un principio decorativo.

En otros objetos, brindados por la industria humana, su construcción obedece a la ley inductiva o deductiva, clara aspiración científica que ha nutrido la producción humana a partir de la Revolución Industrial. Los objetos de *Suturencias* corresponden a la *sinley* de la seducción. *Objets bouleversantes (objetos desquiciantes)* trastornan el concepto de ley, de orden, de dictado, desde el punto de vista formal y discursivo. En *Enemigo secreto* vemos la cabeza de un hacha que aparece, súbitamente, en el extremo de la rama del árbol, convirtiéndose en una amenaza directa contra el tronco. Este objeto reúne, en una sola, las figuras del árbol y el leñador.

### III.

Los objetos de *Suturencias* son *readymades* en el sentido surrealista y no el duchampeano: si el *readymade* duchampeano buscaba un congelamiento en el espectador por la determinación antiestética, el *objet bouleversante*, surgido en el surrealismo francés y afirmado en la tradición surrealista belga, buscaría una ardiente respuesta de parte del espectador, un compromiso personal y onírico.

George Didi-Huberman, en ese notable estudio que hace sobre el fragmento y la reconstrucción de la imagen, con base en el pensamiento de Walter Benjamin (Didi-Huberman, 2008), asocia dos imágenes al pensador del arte, y, en ese sentido, podríamos pensar en el artista: la del niño que juega con un caleidoscopio y la del ropavejero.



Desde este punto de vista, la creación artística sería el juego de creación de imágenes, que se vale de fragmentos recolectados y puestos en un dispositivo donde su mezcla genera figuras estéticas. Por otro lado, presenta a quien trabaja con imágenes artísticas, como el ropavejero que, recolectando desechos, lleva a efecto su trabajo, que es el artístico.

Desde pequeño, Sustaita experimentó una pasión desmedida por las palabras y los objetos, no por los íntegros, limpios y ordenados. Eran los objetos y las palabras rotas, sucias y sin orden, los que le atraían de forma desmedida e inexplicable. Siendo muy pequeño, le cuenta su madre, rompía las palabras y las reordenaba en un discurso que era como un collage de términos nuevos e inexplicables, donde se mezclaban también las palabras sucias y malolientes, las groserías. Como le gustaban los desechos, los basureros le parecían mejores sitios que los escaparates de las tiendas, sólo allí le parecía posible encontrar pequeños tesoros.

Muy pronto los depósitos de libros, librerías o bibliotecas, fueron para él tan importantes como los basureros. No le gustaba un libro, sino un párrafo, no un poema, sino una línea, una metáfora. Le gustaban las cosas rotas y rompía las cosas para que pudieran gustarle: desarmaba objetos por el puro placer de contemplar su desintegración.

*Fósiles líquidos*, su primer proyecto de arte objeto, iniciado en Madrid en el año 2005, nació de este amor por lo destruido y fragmentado. Se trata de un tema erótico: la desintegración y la integración, el desgarramiento y el remiendo, como estrategias estéticas.

La instauración del campo de juego (espacio lúdico), y su confrontación con uno distinto, como ocurre al golpear un pedazo de pedernal con otro, da como resultado una chispa. Sustaita ha buscado, en cada objeto, que el golpe o choque semiótico sea lo más intenso posible, con el fin de obtener la mayor cantidad posible de chispas. Así surgieron los objetos de *Suturencias*: búsqueda del encuentro explosivo entre dos lógicas de interacción que, en un solo objeto, la obra, conforman un espacio de tensión y lucha semiótica y estética.

Con tal actividad lúdica, propia de un demiurgo excéntrico, Sustaita aprendió que cada uno de los objetos, producto de la humana fábrica, por su funcionalidad y aspecto, implica un conjunto de reglas; es decir que condensa un espacio discursivo que nos permite percibirlos tal como son en su funcionalidad y estética característica. Por lo que resulta muy fácil, como lo he hecho en *Suturencias*, destruir el equilibrio precario que no es otro que el de la dimensión social.

#### BIBLIOGRAFÍA

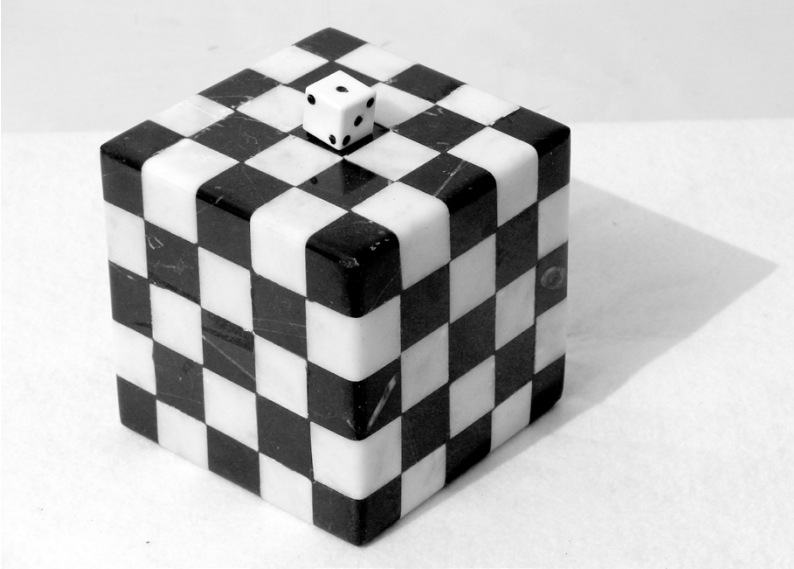
Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

Duvignaud, Jean. *El juego del juego*. México: FCE, 1982.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*. México: Ediciones Coyoacán, 2002.



Antonio Sustaita. *Jaque Mate*, objeto onírico, 2012.



Antonio Sustaita. *Así transcurría el sueño*, objeto onírico, 2011.



Antonio Sustaita. *Enemigo íntimo*, objeto onírico, 2010.



# Cómo opera la poesía visual contemporánea. Categorías y estrategias

Rolando Ramos Reyes

mosyes@gmail.com

Universidad de Guanajuato

La concepción del término poesía es tan extensa que podría decirse que por cada poeta que existe, o existió en el mundo, hay una idea diferente de qué es y para qué es la poesía. Por ejemplo, nos dice Octavio Paz que Arthur Rimbaud en el siglo XIX aseguraba que la finalidad de la poesía era la de cambiar al mundo (56). Para Tristán Tzara la poesía fue un espacio caótico en el cual el lenguaje escrito encontró sorprendentes relaciones que van más allá del pensamiento lógico. Poetas actuales, como Francisco Hernández, hacen que los poemas parezcan una especie de oasis en donde la vida ha descubierto un lugar para no perecer, y congelar el pesar de respirar y ver respirar a los demás; unas “cápsulas aterradoras de ti mismo”, me dijo una vez el poeta saltillense Víctor Palomo, amigo del también poeta Julián Herbert, quien en ocasiones ha argumentado que los poemas no sirven para nada, pero que ya que existen, son una peste que no deja en paz a los seres humanos.

Un poema, desde mi punto de vista, es un acto íntimo corrompido por esa función esencial de cualquier lenguaje a comunicar. Un poema, como cualquier obra de arte, solo es mientras sucede, y ese es el principio de su imposible aprehensión —o cognición— total por medio de conceptos abstractos e universales.

## EL ASUNTO DE LA DEFINICIÓN DE LA POESÍA VISUAL

Si el solo intento por definir la poesía es difícil y contradictorio en muchos sentidos, ¿de dónde podemos partir para intentar definir qué es la poesía visual?

Algo que sí podemos asegurar sobre la poesía visual es que es una disciplina artística híbrida, que surge en principio de la relación de la poesía y las artes plásticas, con la adición de otras artes como las escénicas y la música, y de otras disciplinas propiamente híbridas, como el arte net o el arte sonoro. Aunado a este conglomerado, se suma a la poesía visual el fuerte vínculo que, desde los años sesenta del siglo pasado, mantiene con la filosofía del lenguaje y ciertas teorías de la percepción, como la Gestalt de Rudolph Arnheim o, incluso, algunas estrategias del diseño gráfico. El problema con esta definición, como lo aseguran diferentes teorías alrededor de los estudios poscoloniales, es que la *hibridación* es un término tan ambiguo e inasible que va desde la convivencia de varios elementos en un mismo espacio y que generalmente solían prevalecer por separados, hasta la aseveración de un Peter Burke que describe la hibridación como un fenómeno que se presenta en cualquier cambio social o artístico (98-105). Lo que hoy somos es el resultado de una hibridación cultural natural o violenta, así fue y seguirá siendo.

El carácter híbrido de la poesía visual la coloca en la frontera de cualquier idea preconcebida de Arte y, como la historia lo demuestra, aquel fenómeno artístico que no pueda ser comprendido dentro de un canon académico y socialmente aceptado, es relegado a la denominación de experimental: la poesía visual habita un territorio incierto y vacío por su alejamiento de los cánones establecidos, pero sólido y fructífero a la vez, en cuanto a las vastas probabilidades de sentido que el proceso de hibridación posibilita. Sabemos en dónde la poesía visual actual está, pero cómo podemos describir en qué consiste.

Si nos abocamos a estudiar las cualidades formales de la poesía visual para tratar de definirla, el resultado será indefectiblemente la

fragmentación de este concepto. Ya José Luis Brea ejemplificó muy bien el catastrófico resultado de utilizar nomenclaturas para el arte actual, basadas en sus características matéricas y formales en el “Breve (y desordenado) anti-glosario —o diccionario de tópicos— sobre arte electrónico” de *La era postmedia* (Brea 4-8), donde desglosa, uno a uno, términos definitorios que fueron abandonados al poco tiempo de haber sido creados (por ejemplo: *Pixel art* y *Cd rom art*), o que realmente nunca han sido útiles por la ambigüedad que plantean (arte multimedia, *screen art*).

En la categorización de lo que podemos englobar como poesía visual, sucedió algo similar, casi todos los conceptos que se refieren a este tipo de prácticas parten de la descripción de sus cualidades formales, como por ejemplo: acciones poéticas, poesía performance, poema sonoro, poesía web, poemas objetuales, escultóricos signílicos, poesía abstracta, concreta, minimalista, video-poesía, poesía virtual, letrística, y un largo etcétera.

En 1987 el poeta Enzo Minarelli intentó reunir una buena parte de estas prácticas poéticas —por denominarlas de algún modo— en un solo término: la polipoesía, incluso redactó el *Manifiesto de la polipoesía* (Minarelli 27-28), y algunos artistas, sobre todo del performance, adaptaron el concepto para nombrar eso que hacían y que no sabían cómo llamar. Con una retórica apasionada y entusiasta, similar a la de los manifiestos de las primeras vanguardias artísticas, Minarelli, con respecto a las plataformas formales de la polipoesía, afirma que “Solamente el desarrollo de las nuevas tecnologías marcará el progreso de la poesía sonora: los medios electrónicos y el ordenador son y serán los verdaderos protagonistas” (27).

En su escrito, Minarelli ponderó el aspecto sonoro de la poesía experimental por sobre el elemento visual, pero al analizar los registros de sus acciones poéticas es muy notorio la manera en que el sonido del poema adquiere el significado deseado a causa de su existencia en un entorno particular, y al que Brea denominó como acto visual: un suceso que acaece en los parámetros de la visualidad, que existe para el espectador y su propio entorno, porque se ve.

El *Manifiesto de la polipoesía* adolece de un recargamiento hacia el uso de las plataformas físicas de los actos visuales considerados como polipoemas. A fin de cuentas, Minarelli no logró su cometido, la fragmentación entre este tipo de prácticas prevalece, e incluso va en aumento.

Actualmente, la mayor parte de la poesía que se encuentra al linde del canon, o totalmente fuera de él, mantiene una relación directa con experiencias estéticas primordialmente de origen visual. Esto puede demostrarse con un sondeo entre las más importantes bienales de poesía experimental de los últimos años, pero más concretamente por un fenómeno que desde principios de los años sesenta produjo que artistas conceptuales tautológicos, como Joseph Kosuth o Robert Morris, emularan la estrategia esencial de los poetas concretos brasileño y alemanes de los años cincuenta: crear un arte que se explicase a sí mismo, con la finalidad de concebir un mensaje lo más claro, contundente y específico posible. La objetividad con la que estos artistas plantearon sus obras resultó en piezas artísticas visualmente muy similares. Hoy en día, si no es por el entorno en donde la obra es expuesta, no podríamos diferenciar un poema visual de una obra con características conceptuales que hace uso de signos lingüísticos. La mimetización de estas propuestas artísticas fue posible por el rebasamiento del canon y porque, como expuse arriba, se buscaba un fin común objetivo.

Si lo pensamos de esta manera, la poesía visual ha desbordado al ámbito mismo de la poesía: estamos ante la hibridación en su punto culminante, tal como cuando una sustancia química en ebullición ya no puede regenerar sus componentes primarios, y el resultado de la mezcla se vuelve otra cosa totalmente diferente.

Algo que puedo felizmente asegurar es que a la mayoría de los artistas les importa poco si su obra se nombra como polipoema, performance o acción poética; la esencia de la obra sigue siendo la misma. Es en el ámbito de la crítica y la teoría desde donde este asunto se ve como un problema: ¿cuándo una composición de signos lingüísticos es dibujo o palabra?, ¿un poema objetual es al mismo tiempo una escultura letrística?, ¿cuál es la diferencia en-



tre una acción poética y un gesto poético? Por mencionar algunos ejemplos.

Una constante, para cualquier disciplina artística, es que la perfección técnica y el adecuado uso de los materiales no conforman la esencia de la obra en sí. Es en las estrategias expresivas y conceptuales de su creación, y la manera en cómo la obra es percibida por el espectador/lector que podemos vislumbrar qué es y para qué es esa obra en particular.

Desde mi punto de vista, y apoyándome en el *Anti-glosario...* de José Luis Brea, y en la propuesta de Larry Shiner sobre la necesidad de la reconstrucción constante del concepto de Arte en *La invención del Arte. Una historia cultural* (Shiner 41-52), creo que existen dos maneras viables de introducir términos determinantes en la teoría del arte contemporáneo: 1) actualizar los conceptos ya formulados con base en el cambio de uso de las nociones que definen, critican y establecen el círculo del arte, 2) o en el caso de que no exista un término para denominar una práctica artística nueva y totalmente diferente a las demás, crear un concepto basado en la operatividad perceptual y de sentido del fenómeno en cuestión, y no en los materiales que objetualizan la propuesta artística.

#### CATEGORIZACIÓN DE LA POESÍA VISUAL A PARTIR DE SU OPERATIVIDAD PERCEPTUAL

Para proponer el dejar de utilizar términos que fragmenten algo que en esencia es lo mismo, primero se tiene que plantear un concepto que tenga las posibilidades de abarcar estos fragmentos. Revisando las estrategias de la creación y operatividad de la poesía visual contemporánea (e incluso de algunas obras de arte realizadas alrededor de los últimos 15 años y que no son consideradas como poemas visuales, pero que de alguna manera son descendientes de la poesía concreta) es posible denotar tendencias muy claras. Describo las que considero los cuatro *modus operandi* más recurrentes en un análisis general a este tipo de obras.

El primero sería el caligramático, aquel tipo de poema visual que desciende, formal y conceptualmente, de los caligramas que llegaron a su auge durante las vanguardias artísticas a principios del siglo veinte. Formalmente son textos cuya composición visual siempre mantiene una relación directa con el contenido de los signos que lo configuran, ya sea de la manera tradicional, trazando con palabras una figura, o con un estilo más evolucionado, en el que los signos, que son el poema, se detonan en cuanto a su significado con la imagen que estos juntos conformaron en una especie de campo semántico cerrado a la obra.

Los poemas visuales cuyo *modus operandi* es esencialmente lúdico son del tipo que más abunda en la actualidad. Su sistema operativo es muy similar al caligramático, pero, en este caso, casi siempre son más de dos elementos los que se relacionan en ellos y, como su nombre lo indica, tienen una tendencia a crear mensajes irónicos o graciosos. Es un tipo de poesía visual muy recurrida por artistas que realizan obras designadas como poemas objetuales. Otro de los campos de acción de este tipo de poemas visuales es el arte activista, pues con estas obras los artistas pretenden convertir un argumento serio en uno gracioso para mantener la atención de los espectadores, lo que supone una herencia de una de las líneas de la poesía visual de los años ochenta del siglo pasado.

Otra de las estrategias de estos artistas responde a la manera en cómo se realizaron los primeros collages del periodo del arte *pop*, por medio de la concatenación de varias imágenes para cambiar el sentido de cada elemento con un fin jocoso, pero no por eso sin contenido crítico objetivo.

El tercer elemento de esta categorización son los poemas visuales cuya estrategia es hacia la creación de mensajes supralingüísticos. La particularidad de estos poemas visuales radica en que la manera y circunstancias especiales en que se presenta el texto lingüístico en cuestión, produce que el significado del mensaje se vea alterado, exasperado, y que, incluso en algunos casos, cambie por completo.

Otra constante en este tipo de poemas visuales es que casi siempre son textos cortos, sentencias rápidas que el espectador puede ver, leer y decodificar a partir de considerar el contexto en donde la obra ha sido montada al mismo tiempo.

En la poesía visual de corte supralingüístico se denota una referencia directa a las primeras prácticas del arte conceptual de los años sesenta y setenta del siglo pasado, pero, a diferencia de aquellas, en las obras actuales el recurso de la experimentación con el lenguaje ya no es en sí el tema de la obra, sino una herramienta para lograr mensajes certeros. Los textos que contienen estos poemas visuales tienden a absorber el campo semántico del entorno en donde las piezas son expuestas, e incluso también se apropian de los posibles significados que se desprenden de la interpretación de la materia y forma con que son facturados.

Por último, tenemos el vasto campo de los poemas visuales de corte experimental, que utilizan estrategias operativas innovadoras, con las que se pretende, ya sea el generar conocimiento —sensible u objetivo—, abocando a una nueva sensibilidad en el espectador, o cuestionar un conocimiento pre-establecido por una vía reflexiva diferente a las ya existentes. La poesía experimental actual se encuentra en el linde de otras prácticas artísticas y, en muchas ocasiones, formalmente responden a la categoría de *obras inmateriales*.

Se ha detectado este tipo de poemas visuales en artistas que trabajan sus propuestas más allá de las consideraciones estéticas y perceptuales de teorías aceptadas en círculos académicos, e incluso artísticos. Como ejemplos tenemos al colectivo brasileño *Poéticas Experimentais da Voz* o el grupo *Method Poem*.

## REFLEXIÓN FINAL

Es importante establecerse antes de intentar definir qué es la poesía visual contemporánea, las diferentes ideas y casos de hibridación que en ella se presentan.

La hibridación, como proceso de concatenación entre las diferentes disciplinas artísticas que conforman la poesía visual (multidisciplina), se puede explicar como la sumatoria de las posibilidades de creación y lectura en las obras. En el caso de la poesía visual, que se ha permeado completamente con otras disciplinas artísticas, se entiende la hibridación como un proceso que produjo la fusión de las diferentes disciplinas que la conformaron, al punto de que no se pueden, en una primera instancia, reconocer las diferentes artes de las que se nutrió en sus orígenes.

Podemos concluir que la poesía visual es una práctica artística híbrida que se ha fusionado con las intenciones y estrategias de otras prácticas artísticas, y que utiliza signos lingüísticos u otros, pero que aluden, en una primera instancia, a la lengua como su herramienta principal; estas obras operan desestabilizando las capacidades perceptuales del espectador, por medio de diversas estrategias, que pueden ser caligramáticas, supra-lingüística, lúdicas, de carácter experimental o varias de ellas a la vez, para crear situaciones en las que el mensaje que estos signos producen, sobrepasa sus posibilidades semánticas primarias.

La finalidad de esta práctica artística puede ser tan variada como las intenciones del artista lo pretendan, y puede ir desde fungir como un medio para aclarar u ocultar el mensaje de la obra, así como el de ser el tema y/o motivo en sí.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*. Trad. Rubén Masera, Barcelona: Paidós, 1985.
- Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA., 2009. Web. Agosto de 2010. <[www.joseluisbrea.net](http://www.joseluisbrea.net)>.
- Burke, Peter. *Hibridismo cultural*. Trad. Sandra Chaparro Martínez. Madrid: Akal, 2010.
- Minarelli, Enzo y Sabater, Xavier. *Polipoesía: primera antología*. Barcelona: Sedicions, 1992.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira. La revelación poética, el poema, poesía e historia*. México, DF: FCE. Tercera edición, 1973.
- Sabater, Xavier (coord.). *Polipoesía (Primera antología)*. Barcelona: Sabater, 1992.
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Trad. Eduardo Hyde y Elisenda Julibert. Barcelona: Paidós, colección Estética, 2004.



MÁRGENES  
DE LA LITERATURA CENTRALISTA





## Alma Juvenil y la poesía de mujeres de 1934, en Puebla

Guadalupe Prieto Sánchez

gprietosa@hotmail.com

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

La poesía escrita por mujeres en Puebla ha sido un tema poco estudiado, de ahí la importancia de acercarnos a la revista *Alma Juvenil*, publicación que un grupo de profesoras y alumnas del Instituto Normal Metodista (INM) para señoritas, sacó a la luz en 1934 y que en sus páginas incluyeron poemas de creadoras.

De publicación mensual, sus instalaciones estaban ubicadas en la 4 poniente 311, se anunciaba como “simpática revista”. La suscripción tenía un costo de un peso anual, números sueltos de diez centavos y números atrasados, quince centavos, y se imprimía en “Taller del Hospicio”.

Se desconoce la fecha exacta en que se publicó la primera época de la revista *Alma Juvenil*, pero en la biblioteca de acervo antiguo, José Ma. Lafragua, se localizaron seis números de la segunda época, correspondientes al año de 1934. En el primer ejemplar de esta época, la entonces directora Ofelia Mendoza expresó:

Por fin abre nuevamente sus ojos “Alma Juvenil”, para empezar un nuevo año... con una sonrisa en los labios y un miraje de optimismo..., confía en que ha de salir triunfante en este año, y que ha de llevar a todos los lectores grandes sorpresas, así como

mensajes de optimismo y cordialidad. El mensaje de toda alma joven por cuyas venas corre sangre viril, ardiente, y sedienta de la Elevación y Progreso.

Lector: Joven o anciano, no seas indiferente a sus esfuerzos, coopera con tu buena acogida que así ayudarás en un día no lejano a inmortalizar a tu Noble Mexicana.

Por lo anterior y por su lema que refiere: “inmortalízate, noble mexicana”, se percibe que la directora y, seguramente, su grupo de colaboradoras, intentaban difundir la ciencia, la educación, pero también trascender por medio de su poesía.

Así también, cabe mencionar que en la Primera Convención Nacional, celebrada en marzo de 1929, el Partido Nacional Revolucionario planteó el desarrollo de una educación que creara en las conciencias la preeminencia de la colectividad sobre lo individual, el fomento de la cooperación, la solidaridad y crear mayor valor a sus deberes y derechos (Monroy, G. 1975). Gracias a planteamientos como éste y a iniciativas extraordinarias, como el establecimiento de la educación socialista en 1934 (mismo año en que se publica el primer número de la segunda época, de *Alma Juvenil*), la educación en el país se encontraba en plena transformación.

En medio del desarrollo educativo, el INM para señoritas ofrecía a la juventud “amante del estudio”, cursos de *Kindergarten*, instrucción primaria elemental y superior, curso preparatorio normal y comercio, cursos e inglés en todos los niveles (el Colegio particular de San Bernardo también lo ofrecía desde párvulos) y la primaria estaba incorporada (aunque no se especifica a dónde). Además, contaba con una biblioteca pública y un internado para señoritas y niñas, donde se admitían medias internas y externado mixto.

Como se puede observar, la institución proponía una oferta educativa orientada al desarrollo de nivel elemental y el idioma inglés era un ingrediente atractivo para la formación de las normalistas de esta época. Aunque cabe precisar que desde 1873 se había establecido la primera escuela o academia para profesores o “jóvenes que desearan dedicarse al magisterio” (Cruz 1995).

*ALMA JUVENIL*, PRIMERA REVISTA ELABORADA  
Y ADMINISTRADA POR MUJERES

En *Antes de dar vuelta. La poesía que leían los poblanos en revistas de 1901 a 1922* (Prieto 2010) se da a conocer que, en 1921, la Unión de Damas Católicas Poblanas publicó una revista con el título *Cultura*; en la gerencia se encontraba Rosa Martínez Rugama y en la dirección, Leonor Díaz. El contenido del único ejemplar localizado es religioso y todos los autores son hombres, incluso el poema de Tranquilino Salvador. Prácticamente *Cultura* es la primera revista dirigida por damas conocidas de la sociedad poblana, pero no contaba con ningún texto escrito por ellas, así que la primera publicación de este tipo, localizada, escrita, dirigida y administrada por mujeres, lo constituye *Alma Juvenil*.

De este modo, la revista contaba con una jefa de redacción, Mireya Velasco, la administradora, Luz M. Negrete, las reporteras Fidentina Zagoya, Juana María Díaz, Isabel Hernández y Ruth Juárez, e incluso existía una mujer como agente de anuncios, Carmen Olvera. En los seis números de la revista se localizaron las colaboradoras o poetas que se mencionan en el siguiente cuadro, en el que se puede observar un anónimo, así como la repetición del nombre *Fidentina* con apellidos similares, seguramente alguno de los dos con algún error, y el seudónimo “Chelo-Lapa”:

AUTORA	POEMAS		
Anónimo	Canalla ratonil		
Chelo-Lapa	Cuando tocas tu instrumento		
Delfina Huerta	Canciones para las alumnas		
Delia Gcillardo	Mi rosál		
Dolores Maza A.	Jardín de ensueño	Canto a la primavera	
Encarnación Noguera	Tarde silenciosa		
Esther León G.	La amistad		
Evila Galloso Selley	Adiós	El día que me olvides	Ensueño
Fidentina Zagoya	Una fuente	Ancianitas	
Fidentina Zaroya	Salve maestra	A las ex alumnas	
Josefina Guzmán Flores	Madrecita mía		
Josefina León Garnica	Canto a la primavera		
Lilia Osorio y O.	Madre		
Luz María Negrete	Una rosa	Primavera	
María Campos y D.	Esfuézrate		
María I. Vicario	Pajarito		
Talía Tejeda	El vaso empañado		

Con respecto a los seudónimos, es importante acotar que probablemente sean influencia de la *Arcadia Mexicana*, ya que ésta es la primera Asociación Literaria de México, que surge como imitación de la *Arcadia Española*. En octubre de 1805 se publica por primera vez un número en el *Diario de México*, donde los integrantes se acostumbraron a firmar las colaboraciones que publicaban con seudónimos o anagramas, porque la mayoría sufría censura. Estos escritores se hacían llamar “árcades” o “pastores” que trataban de revivir el bucolismo que predominaba en la antigüedad clásica. Además, intentaron establecer una nueva estética donde se planteaban las “normas del buen gusto” y se revisaban colectivamente las obras. Es probable que las alumnas y maestras del INM los conocieran, reconocieran e imitaran, tal y como lo hicieron poetas no muy alejados de su época, entre ellos Alejandro Arango y Escandón (1821-1883), quien se hacía llamar *Sceta Neocosmeo*; Juan B. Delgado (1868-1929) era *Alicandro Epirótico*; Federico Escobedo (1874-1949) se conocía como *Tamiro Miceneo*; Joaquín Arcadio

Pagaza (1839-1918) como *Clearco Meonio* e Ignacio Pérez Salazar (1850-1915) fue *Alidauro Zacintio*.

Precisamente del seudónimo “Chelo-Lapa” es el siguiente poema, que le escribe a “alguien” que no sabe tocar la mandolina:

Quando tocas tu instrumento: No toques la mandolina / Y métela en su cajón. / ¿No ves que se desafina / Tocando ese ronco son? / No hagas que con sus gemidos / Se me atrofie el corazón, / Y oyendo tus alaridos / Se me agüite el corazón. / ¿En qué país de los sordos / Has aprendido a tocar, / Para que no te des cuenta / De que lo hacen tan remal? / Pues cuando tocas aquello / De: la, si, la, mí, do, re, / Se oye ¡tan bello!... ¡Tan bello! / Que dan ganas de correr.

## EL METODISMO

El INM, como su nombre lo indica, lo estableció la Iglesia de este movimiento religioso. Por ello se debe considerar que, durante la segunda mitad del siglo XVIII, John Wesley creó el Metodismo en Inglaterra, como resultado de una división de la Iglesia Anglicana. Se le llamó “metodista” debido a su costumbre de hacer todo con método y estricta organización. En la actualidad sus principales adeptos se encuentran en Inglaterra, Estados Unidos, Canadá, India y otros países de lengua inglesa; de ahí que, por lo raro del caso, resulte importante saber que en 1874 la Sociedad Misionera de la Iglesia Metodista Episcopal de Nueva York estableció, en la ciudad de Puebla, el “Orfanatorio Cristiano”, ubicado en la calle Estanco de Mujeres, que, de acuerdo con Leicht (2006), hoy es conocida como 6 Oriente 1.

Para 1880 la Sociedad Misionera estableció las escuelas primaria y secundaria en el callejón de la Reforma, el cual es el antecedente del hoy conocido Instituto Mexicano Madero. Tres años después la misma sociedad fundó el “Seminario de Teología y Escuela Preparatoria de la Iglesia Metodista Episcopal”, así como el “Colegio Metodista Normal para niñas”, después conocido como INM para señoritas (Cruz 1995).

En general, las Iglesias Metodistas son autónomas o independientes y, como la mayoría de las protestantes, en el culto predomina la palabra, la música o himnos, los cuales son parte integral de la liturgia; y sólo aceptan dos sacramentos, el bautismo y la eucaristía. El fomento de la música, establecido por esta Iglesia, se ve reflejado en el poema, que aparece en *Alma Juvenil*, de Delfina Huerta, quien retomó piezas musicales en sus obras. Así, por ejemplo, escribió los siguientes poemas y especificó en cada uno de ellos la melodía que debía acompañarlo:

I. (Música de Agustín Lara, “Concha Nácar”) *Gracias mil / hermanitas / de nuestro pensil* (en español, “jardín agradable”), */ porque así / bienvenida / nos dáis al hogar. / Al volver / de la vida / buscando la calma / al nido de ayer. / Vuestra dulce / canción / es arrullo / que escucha gozoso / nuestro corazón. / Gracias mil / hermanitas / de nuestro pensil, / nuestra voz / os responde / con grata emoción. / Al estar / hoy unidas / bajo el mismo techo / en dulce hermandad. / Escuchad / con amor / este arrullo / que os canta gozoso / nuestro corazón.*

II. (Música de “Azul”) *Siente dicha inmensa / nuestro corazón / de tener hermanas / en esta mansión. / Hermanitas blancas / como viva luz / del astro Rey / del cielo azul. / Son como vestales / de un templo oriental, / son las mariposas / de alas de cristal / Azul como los sueños del ayer / como un rayo de luz / azul de amanecer.*

III. (Música de Ricardo Palmerín y Luis Rosado Vega, “Las gondrinas yucatecas”) *Llegaron alegres de tierras lejanas / buscando el alero feliz del hogar / cual aves que evocan las tibias mañanas / que oyeron antaño su dulce cantar. / ¡Qué grato el aroma que vierten las flores / oh Escuela querida, del fresco vergel, / y cómo se olvidan en ti los dolores / que hieren las almas con dardo cruel! / Dios quiera que siempre tu techo nos guarde / tu dulce recuerdo nos una doquier / y al rayo del alba o al sol de la tarde, / nuestra alma reviva por ti su querer. / ¡Que dulce el recuerdo que tú nos legaste! / ¡Que ideales tan altos tu enseña nos dio! / ¡Que huella más honda en nuestra alma grabaste / y cómo palpita por ti el corazón!...*

## MUJERES Y EDUCACIÓN

Lamentablemente, la situación de la educación de las mujeres, en estos inicios del siglo XX, no era muy distinta a la del mundo novohispano, como bien lo menciona Gonzalbo (1985):

La categoría social y la posición económica familiar imponían las normas que las mujeres asumían, casi inconscientemente, más como deber moral voluntariamente aceptado que como imposición externa de familia o autoridades. La labor de la educación era precisamente moldear los hábitos, controlar las pasiones, abortar desde la infancia los intentos de rebeldía, de modo que la propia conciencia fuese el fiscal de las acciones y cualquier coacción externa resultase innecesaria [...] Había obligaciones que alcanzaban a todas las mujeres, cualquiera que fuese su condición, como el acatamiento a los preceptos de la Iglesia, la laboriosidad, la honestidad, la sumisión al marido y a los superiores. (12)

Una muestra del “elogio a los superiores” se encuentra en el poema de Fidentina Zagoya, quien publicó en *Alma Juvenil* un poema a la directora del INM, Grace Hollister, por motivo de su cumpleaños; su dedicatoria: “admiración y respeto”, bajo el título “Salve, Maestra”, dio a conocer que Hollister era una mujer extranjera que había formado, desde la academia, “mil vidas”:

Mi patria adorada de límpido cielo, / de mares tranquilos y enhiestas montañas, / de bellos boscajes y extensas praderas, / en rítmicas notas un himno te canta! / El Popo y el Ixtla (sic), guardianes celosos / testigos gloriosos de grandes hazañas, / sus cumbres nevadas airosas levantan / y un sacro santuario en ellas te alzan. / Insigne maestra, estrella fulgente, / brindando has con gozo en el aula sagrada / la luz de tu vida y la luz de la ciencia / que hoy brilla en las almas cual nítida ráfaga. / Cual lluvia que riega el erial y los prados / regaste mil vidas: tiernísimas plantas! / y eres cual madre que en bien de sus hijos / su dicha, su anhelo y su vida consagra. / Dejaste tu Patria, dejaste tu cielo, / y al México hermoso tendiste las alas, / ondeando el emblema de amor y servicio / que son las

virtudes que adornan tu alma. / El tiempo que premia las obras benditas, / tus sienes ha orlado con hilos de plata / que brillan al beso del astro fulgente, / cual brilla la nieve de augustas montañas. / Egregia maestra! También nuestros pechos / bendicen tus obras que en himnos ensalzan / y en ritmos candentes nimbados de ensueño / radiante de gozo ¡bendita! Te aclaman.

Como parte de esa educación formal e informal hacia las mujeres, se encontraba la imagen “sacrosanta” de la madre, la cual se muestra en el poema de Josefina Guzmán Flores:

Madrecita mía, qué tristeza siento / al sentirte lejos, tan lejos de mí; / y cómo quisiera parecerme al viento / que puede volando llegar hasta ti. / Yo quiero que sepas las hondas penas / que sufre en tu ausencia mi fiel corazón / y de cómo anhelo llegar a ser buena / para que me otorgues tu consolación. / Quisiera ser ave y en mi vuelo / llegar a besarte con honda pasión, / contarte mis penas y darte consuelo, / y dormirme cerca de tu corazón.

Así como en el siguiente de Lilia Osorio y O.:

Madre mi alma te canta hoy / una ferviente estrofa de amor / y al fin te ofrenda mi corazón / mi ardiente cántico en tu loor. / Siempre que escucho tu dulce voz / Siento alegría, siento tu amor / amor de madre, amor de Dios / del Dios viviente, del Dios Creador. / Cuando siento tus besos tiernos / tus manecitas de arrullos mil / por tantos años, por tantos ecos / que ya han pasado por tu pensil. / Tú eres divina; tú, todo amor / tú siempre pides grata oración / por tu hijo malo que es pecador / pidiendo presta su salvación. / Siempre que miras a tu hijo mal / le das tu apoyo, tu protección / pues lo levantas del cenegal / dándole presta fiel bendición. / Por eso madre, en este día / un canto ardiente te canto hoy / recibe siempre el alma mía / que siempre canta en tu loor.

Por su parte, Staples (2005) asegura que durante las primeras décadas de la Independencia pocos proyectos educativos incluyeron a las mujeres, las cuales contaban con escasas opciones, como lo eran



educarse en casa con maestros particulares, asistir a la escuela para aprender la doctrina cristiana, costura, bordado y, si la maestra sabía, también a leer y escribir, ingresar a una escuela pía, municipal, lancasteriana o particular, o bien quedarse en casa para realizar los quehaceres domésticos; pues hasta mediados del siglo XIX la enseñanza para las mujeres no pasó de las primeras letras. Desde 1855, Guillermo Prieto ya había puesto énfasis en la educación de las niñas, pero en esta época, y hasta inicios del siglo XX, fue poca y de escaso desarrollo.

Si tomamos en consideración lo anterior, la aparición de la revista *Alma Juvenil* es todo un acontecer para la sociedad poblana y sobre todo para las mismas estudiantes normalistas, pues estaban dando un gran paso en la historia de la literatura y la educación en México. Las autoras de esta publicación utilizaban la poesía para promover y exaltar a las estudiantes, tal y como lo hizo Fidentina Zaroya, quien escribió a las ex alumnas el siguiente poema:

El invierno medroso se ha ahuyentado / Y el día primaveral / Al  
llegar en las almas ha infiltrado / Un hálito vital. / Ha traído los  
sueños divinales / De encantos y de amor, / Alentando los nobles  
ideales / De las vidas en flor. / Ha traído las diosas peregrinas /  
Al templo del saber / ¡Escuchad! con sus voces argentinas / Nos  
llenar de placer. / Golondrinas viajeras, hermanitas / La feliz es-  
tación / Al abrir de sus páginas benditas / Os rinde admiración.  
/ Derramando sus notas armoniosas, / Los pájaros están; / Sus  
capullos abrieron ya las rosas / Y su perfume os dan. / Os tribu-  
tan los fresnos su homenaje / Henchidos de placer, / Ellos mecen  
del alma entre el follaje / Los recuerdos de ayer. / Primavera, nos  
llena de contento / Con cánticos de amor, / Y levanta muy alto el  
pensamiento, / Prestándole fulgor. / Nuestras almas alegres, soña-  
doras, / Uniendo su cantar / Con las fuentes y brisas tremadoras, /  
Os quieren saludar. / Bienvenidas, palomas mensajeras / Del amor  
fraternal, / Entonad con nostras placenteras / Un cántico triunfal.  
/ Revolad, revivid el viejo alero / De ensueños, de ilusión; / Reci-  
biendo el tributo tan sincero / Que os da mi corazón.

En varias culturas a las mujeres se les ha asociado o representado con flores y animales pequeños, como los pájaros, mariposas o, en general, con la naturaleza; y estas metáforas son muy recurrentes en la poesía de las alumnas del INM. De ahí que la mayoría de las autoras de *Alma Juvenil* le dedicaran sus textos a estos temas, como Luz María Negrete, quien le escribe a una rosa:

Eres una rosa gentil, / Fresca y blanca, primorosa. / Que nació pura y graciosa / Una mañana de abril. / La aurora un beso le dio / Con su viento matutino, / Y un diamante cristalino / En sus pétalos dejó. / Después el sol entreabrió / Sus pétalos suavemente / Y sonriendo dulcemente, / Para tocarla bajó. / Al ver su centro brillar / Mandó un rayo dorado / Que apenas lo hubo tocado. / Destellos mil le hizo dar. / Más tarde el viento cantor, / Con amor vino a mecerla, / Y los insectos al verla / Volaban de ella en redor. / Y en cambio de tanto amor / Aquella rosa graciosa / Nacida en mañana hermosa / Brindaba a todos su olor. / Vio a los insectos volar, / Y sintió correr al viento / Que siempre libre y contento / Con ella se fue a jugar. / Y vino la tarde al fin / Y la rosa con tristeza / Vio que el sol con ligereza / Se despedía en el confín. / Sintió que el viento cantor / Con aspereza soplabla, / Y luego la amenazaba / Como vil y cruel traidor. / Al fin el trueno vibró / Haciendo al trueno más rudo; / La rosa más ya no pudo, / Y sus pétalos regó / ¿Qué queda hoy de la flor? / Un recuerdo pasajero / Que se borrará ligero / Entre el amor y el dolor. / Esos pétalos que ayer / Fueron frescos y lucientes, / Hoy están tristes, dolientes / Sin su frescura tener... / Te vino cruel a matar / Huracán rudo y violento, / Acaso sintió contento / Tu desgracia al contemplar?... / Tus pétalos, pobre flor, / Alfombran hoy la pradera; / No hay alegría duradera, / Todo es tristeza y dolor. / La vida es dulce cantar, / A veces es triste endecha; / Que deja el alma deshecha / O también la hace gozar.

Del mismo modo se encuentra el poema titulado “Primavera”, de Luz Ma. Negrete, que obtuvo el segundo lugar en el concurso organizado por el Liceo “Sor Juana Inés de la Cruz”:

Vienes en tu carruaje de flores y de hojas / con tu alado cortejo  
de pájaros cantores, / esparciendo sonrisas, cantando bullanguera  
/ y llenando la selva de místicos rumores. / Delicada desgranas  
las joyas titilantes / del arroyo que corre cantando cristalino, / y  
después lo despeñas en dos chorros de perlas / que se funden brin-  
dando su cántico argentino. / Tú al pasar de mañana por huertos  
olorosos, / la frescura derramas volando vaporosa / y sonriendo  
a las hojas hermosas y lucientes / jugueteas entre flores cual leve  
mariposa. / Tú en el cáliz erecto dejando vas la huella / de tu paso  
ligero por prados olorosos, / y un hermoso diamante desprendes  
amorosa / al besar anhelante capullos primorosos. / Al sentir que  
la noche dejando va la tierra, / y que el sol va tiñendo las nubes  
vaporosas, / hacia ellas diriges tus vuelos presurosa / y al llegar las  
coloras en formas caprichosas. / Y en los atardeceres cerrando vas  
las flores / delicada y amante, al soplo de la brisa, / y después a las  
aves dejando vas dormidas / mientras dulce el arroyo nos deja oír  
su risa. / Y las nubes son fuego que incendian el espacio, / mien-  
tras en la pradera los árboles se mecen, / y entre tanta belleza, de  
pronto por Oriente / blanca y triste la luna brillante se aparece.  
/ ¡Oh, gentil Primavera, sonriente y siempre bella, / la Natura se  
alegra si cantas vocinglera, / tú señalas al hombre la senda bella y  
buena, / y por eso te canto, ¡oh, hada Primavera!

El poema de Josefina León Garnica es un caso similar a los ante-  
riores:

Canto a la primavera: Al fin viernes risueña Primavera / Con tu  
rostro gentil de princesita / Despertando a tu paso la Natura, /  
Que hace tiempo parece que dormita. / Las viajeras y gratas go-  
londrinas, / De muy lejanas tierras han venido, / A cantarte sus  
notas celestiales / Que solo para ti, hoy han traído. / Los gorriones,  
cenzontles y calandrias, / Se perdieron también cuanto te fuiste /  
Y hoy que vienes han vuelto bulliciosas / A decirte en sus cantos:  
no estés triste. / Las rosas a tu paso van regando / Sus pétalos de  
múltiples colores / Y los claveles su gentil capullo, / Abren para  
ofrendarte sus primores. / La violeta, la tímida violeta / Flor que  
crece apartada y misteriosa, / De su cáliz te ofrece dulcemente / El  
perfume que guarda candorosa. / Al vaivén de la brisa perfumada,  
/ En el bosque los árboles se mecen, / Produciendo dulcísimas

canciones. / Que llenos de emoción, también te ofrecen. / Las cristalinas aguas del arroyo, / Parece que también enmudecieron / Al beso de las brisas invernales, / Y luego su carrera suspendieron. / Esperando que un hada misteriosa / De aquel sueño viniese a despertarlas; / Y al fin vienes, hermosa Primavera, / De ese cruel encanto a libertarlas, / Y al correr nuevamente entre las rocas / Con una dulce voz halagadora, / Y en sus vibrantes ecos, te musitan / Y te cantan ¡Oh Reina bienhechora! / El cielo azul, te da su hermoso manto; / El sol, te ofrece una carroza de oro, / Las estrellas, bellísima corona / Que te ciñen los ángeles a coro. / Todo el mundo con fiesta te recibe / ¡Oh reina sacrosanta de las flores! / Bellísima princesa encantadora / Que vienes a borrar los sinsabores. / Yo, qué puedo ofrecerte bella reina, / Si parece que ya nada deseas? / Acepta pues mi corazón ardiente / Que te musita al fin: ¡Bendita seas!

Por su parte, María I. Vicario le escribió a “Pajarito”:

Pajarito mañanero, / Pajarito arrullador, / Pajarito de alas leves / Que cantas rimas de amor; / Vuela hacia la tierra amada / A esa tierra tan soñada / Donde está mi madrecita, / Mi madrecita adorada. / Dile que la quiero mucho, / Que no la puedo olvidar / Pues a nuestra madre buena / Siempre debemos amar. / Dile que mucho la extraño / Y en mis horas de dolor / Recuerdo con amargura / Sus dulces besos de amor. / Vuelve luego, pajarito, / A devolverme la calma, / Trayéndome en tu piquito / Con un beso toda su alma.

#### CONTENIDO DE LA REVISTA

*Alma Juvenil* incluía secciones del hogar, en donde no faltaban los consejos para las mujeres, como por ejemplo: “¿Debe educarse e instruirse a la mujer, para engrandecimiento de nuestra Patria?”, de su autor o autora E.C. Palafox; así como anuncios, sin los cuales la revista no podía sostenerse, entre ellos el de “El Escritorio”, papelería y librería; otro de Moisés Carlín, de comisiones y abarrotes en general, y del Colegio Howard.

Los ensayos solían ser interesantes investigaciones de su tiempo, así, por ejemplo, se encuentra uno sobre el maíz o “Campana en pro del maíz”, sin autor, o la narración “El árbol del camino”, de la profesora Etelvina Guarneros; y la sección literaria en prosa, en donde destaca el texto “Año Nuevo”, de Edith Rangel del Cano. Otra sección que no podía faltar es la de humorismo, misma que también se refleja en algunos poemas, como el anónimo “Canalla ratonil”:

En hermoso apartamento / situado en Hijas de Hidalgo, / hay un enjambre de ratas / que van de ida y venida / por los tubos y las matas. / Si que éstas ratas presumen / los señores de corbata / con su bombín y bastón, / y las señoras con falda, / con sombrilla y canastón. / Y a la hora de acostarse, / de veras que es divertido: / pues las ratas con pijama / pasan a ver a Mireya, / distinguida y noble dama. / Ya le suben, ya le bajan, / ya le saltan a su cama; / le saludan, le dan besos / y encuentran al fin su zueco, / del que sacan tubos tiesos...

La revista contiene diversas secciones, pero es importante destacar que en sus páginas existe un amplio espacio titulado “Liras Juveniles”, que aparece en todos los números. En él se publican cuentos y, sobre todo, poemas de alumnas y maestras que en la actualidad se pueden considerar valiosos testimonios para los estudiosos de las investigaciones de género, historia, filosofía, antropología y, en general, de la Literatura Mexicana.

#### REFLEXIONES FINALES

Al parecer, *Alma Juvenil* es la primera revista poblana escrita, dirigida y administrada por mujeres. Pertenece al INM para señoritas, institución privada, dirigida por Grace Hollister, cuya visión extranjera hizo posible que el establecimiento propusiera una oferta educativa novedosa para su época, en donde el idioma inglés apenas se incluía en algunos colegios de Puebla y de México. Así también, es novedoso que el INM para señoritas contara con un

medio de difusión educativo y literario, como lo fue *Alma Juvenil*, lo cual es trascendente para la historia de la educación en nuestra entidad; pero también para los estudios de la literatura mexicana, sobre todo relacionados con la poesía de mujeres de principio de siglo xx en Puebla.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cruz, S. *Historia de la educación pública en Puebla, 1790-1982*. México: BUAP, 1995.
- Gonzalbo, P. *La educación de la mujer en la Nueva España*. México: Conafe/SEP, 1985.
- Leicht, H. *Las calles de Puebla*. México: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, 2006.
- Monroy, G. *Política educativa de la revolución (1910-1940)*. México: SEP/Setentas, 1975.
- Prieto, G. *Antes de dar vuelta. La poesía que leían los poblanos en revistas de 1901 a 1922*. México: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla/BUAP, 2010.
- Staples, A. *Recuento de una batalla inconclusa: la educación mexicana de Iturbide a Juárez*. México: El Colegio de México, 2005.

# Imaginar provincia: el discurso programático en *Estilo, revista de cultura* (1945-1961)

Irma Guadalupe Villasana Mercado

citlatzintli@hotmail.com

Universidad Autónoma de Zacatecas

## I. INTRODUCCIÓN

En Hispanoamérica, durante el siglo xx, las revistas culturales y/o literarias constituyeron los bastiones en pro de la búsqueda por la autonomía de los campos literario y cultural y de la edificación de la identidad nacional, la *nosotridad*. A continuación se analizará cómo Taller de Estilo, un grupo de humanistas potosinos de mediados de la centuria pasada (encabezado por el poeta y sacerdote Joaquín Antonio Peñalosa y el clérigo, historiador y bibliófilo, Rafael Montejano y Aguiñaga), a través de su medio de difusión *Estilo, revista cultural* (1945-1961), participó en la labor de constituir la identidad de provincia. En específico se revisan aquellos textos en que el consejo de redacción dio cuenta de las directrices que guiaron a este grupo.

## II. REVISTAS, CAMPO CULTURAL Y REDES DE INTELLECTUALES

A partir de la historia intelectual y los estudios sobre historia de la prensa, la atención se ha centrado en las producciones discursivas de los actores sociales. En Estados Unidos, en 1940, hubo un viraje

en los estudios históricos, bajo el impulso de Arthur Lovejoy: se dejó de lado la historia de las prácticas y soportes culturales para centrarse en el ámbito de las ideas y del discurso. En los sesenta se dio el llamado *giro lingüístico*, del cual surgió la denominada propiamente como Historia intelectual (Dosse 181-204).

Ésta, más que interesarse por la continuidad de sistemas de pensamiento en el tiempo —como la Historia de las ideas—, se preocupa por indagar el modo en que el discurso representa la realidad, la intencionalidad subyacente, así como las condiciones de producción, difusión y recepción del texto.<sup>1</sup> De acuerdo a Hayden White, impulsor de este giro, el análisis del discurso se convierte en la senda privilegiada de la historia. De acuerdo a Alexandra Pita González y Carlos Marichal Salinas, la Historia intelectual permite “un análisis detallado de la complejidad manifiesta entre el texto y el autor, [...] el texto de ese autor y otros textos de otros autores” (16). Para Pierre Bourdieu lo relevante en la representación histórica no es si ésta o aquélla aprehenden la realidad, sino la lucha por legitimar una perspectiva como verdadera dentro de un campo.<sup>2</sup>

A partir de los estudios sobre prácticas de lectura e impresos de Robert Darnton y Roger Chartier, de ser fuente para la historia, la prensa se ha constituido en objeto de estudio. Darnton propone la historia del libro como una nueva veta de conocimiento, para entender el proceso de circulación y de recepción de las ideas (65). Para entender las prácticas de lectura y las representaciones colectivas o imaginarios imbricados en ellas, Chartier propone, por un lado, el análisis crítico de los textos, esto es, descifrar su estructura e intencionalidad; por otro, el estudio de las condiciones de producción y distribución de los impresos; por último, el modo en

---

<sup>1</sup> La Historia intelectual parte del estructuralismo, el postestructuralismo —sobre todo de las aportaciones de Barthes, Foucault y Derrida—, la filosofía analítica y la teoría de los actos de lenguaje de Austin y Searle.

<sup>2</sup> Cécile Deer afirma, parafraseando a Bourdieu, que “what is [...] important is to objectify the position of the cultural-intellectual producer in the world of cultural-intellectual production” (206). (“Lo que es [...] importante es objetivar la posición del productor cultural-intellectual en el mundo de producción cultural-intellectual” (206) [Traducción propia])



que los lectores se apropian de los bienes simbólicos que circulan en los impresos y a partir de ello generan nuevas representaciones (45-62).

En este tenor, las revistas han fungido como un espacio discursivo, colectivo, privilegiado a través de que los intelectuales y literatos han pretendido posicionarse dentro de los denominados por Pierre Bourdieu, en *Las reglas del arte*, como campo cultural y/o literario. Bourdieu representa la sociedad dividida por campos autónomos interrelacionados, dentro de que los actores se enfrentan para apropiarse de los capitales ahí ofrecidos. Cada campo es un tablero que anida a los agentes, las reglas dentro de ese espacio y los bienes en juego; funciona como un sistema de posiciones estructurado y de relaciones de fuerza entre dichas posiciones. Los capitales en juego son el económico, social y cultural. Para el presente, el más relevante es el último, entendido como “las disposiciones y hábitos adquiridos en el proceso de socialización” (citado en Chihu Amparán 184), y que, en caso de que éstos se constituyan en una percepción privilegiada para valorar y legitimar a unos agentes en el centro del campo, se habla de capital simbólico.

En este sentido, las revistas como productos dentro del campo cultural, se configuran en el espacio público, más que privado; a diferencia de los libros, su vitalidad se da en el momento en que circulan. Este tipo de publicación no pretende el reconocimiento futuro, sino entrar en diálogo con los lectores de su época. Para Beatriz Sarlo “la sintaxis de la revista rinde un tributo al momento presente justamente porque su voluntad es intervenir para modificarlo” (10), define a este texto como un *banco de pruebas* que surge en un momento coyuntural para tomar postura en las discusiones estéticas o ideológicas y, por supuesto, legitimar, posicionar, a determinados actores frente a otros. A través de ellas se refleja la disputa por el capital, sobre todo, simbólico.

No obstante, la revista se edifica como un espacio de confluencia para quienes comparten determinados intereses y pretenden posicionarse dentro del campo intelectual y/o literario. Ello presupone, por un lado, la existencia de una comunidad de lectores más

amplia que el círculo de colaboradores, que comparte los intereses del consejo editorial; por otro, un grupo de receptores con quienes los editores pretenden hermanarse o confrontarse. Para Ludolfo Paramio, la pervivencia de una revista depende, sobre todo, entonces, de “la formación de una comunidad de autores y lectores, con una identidad propia y duradera” (7). De ello se deduce que las revistas son un hecho generacional, esto es, surgen dentro de una comunidad letrada compuesta por individuos de edades similares con intereses comunes.

Los críticos de Bourdieu señalan que la teoría del campo resulta determinista, ya que el campo se presenta como un espacio que condiciona y limita la acción individual. Por ello, Pascal Ory (citado en Dosse) apuesta por la noción de red de intelectuales, cuya configuración es más flexible que la del campo y permite mayor movilidad del individuo. La red, a diferencia del campo, es como el telar de Penélope, se teje, desteje, reconstituye, abre y cierra relaciones. Eduardo Devés-Valdés la define como “un conjunto de personas ocupadas en la producción y difusión del conocimiento, que se comunican en razón de su actividad profesional, a lo largo de los años” (30). A diferencia del concepto de campo que se focaliza en la tensión entre agentes, el de red permite comprender la colaboración entre los mismos y es, en sí, un agente. A través de las redes es posible observar cómo se disputa o se generan alianzas para asir el capital simbólico.

La Historia intelectual y la Historia de la prensa permiten entender el proceso de legitimación de un grupo, a partir de sus producciones discursivas. Las revistas, aunque en sí se arman a través de tensiones, tienen como bastiones los textos programáticos; aquellos discursos en que los editores enfatizan las directrices que guían la publicación. A través de ellos se vislumbra qué estrategias discursivas utilizan los editores y los colaboradores para posicionarse. Por otro lado, por medio de la diversidad humana que participa entre sus páginas, se vislumbran los vínculos que se tejen ahí.

### III. *ESTILO*, UN DISCURSO PROGRAMÁTICO HUMANISTA CATÓLICO, PROVINCIANO E HISPANO

A continuación se analiza cómo los miembros de Taller de Estilo se posicionaron en el campo cultural a través de un discurso humanista católico, provinciano e hispano en *Estilo*. Dicha intención quedó asentada en dos textos programáticos: “Propósito” y “Estilo: presente y futuro”, publicados en el número uno y el nueve de *Estilo*, respectivamente. En ellos el Consejo de redacción se autoafirmó, definió y presentó los propósitos de la revista en cuestión.

En las décadas iniciales del siglo xx, San Luis Potosí, tras el conflicto bélico revolucionario, pasó por un proceso de reestructuración a partir de las reformas nietistas, atravesado por el control político absoluto del caudillo revolucionario Saturnino Cedillo y un sistema de gobierno clientelista. En dicho contexto, los intelectuales —en su mayoría egresados del Instituto Científico y Literario, hoy Universidad Autónoma de San Luis Potosí— que pretendían realizar una reorganización en la vida política y cultural, como Jesús Silva Herzog, Antonio Castro Leal y Jesús Zavala, vieron frustradas sus aspiraciones, lo que los orilló a migrar a la capital del país. No obstante, a través de su producción editorial, sobre todo en diarios y revistas, sentaron las bases para el desarrollo cultural acaecido en los cincuenta.

Con el ocaso del cedillismo, el poder político se trasladó de modo progresivo del espacio rural al urbano; del sector campesino a la clase media (profesionistas, comerciantes, industriales, estudiantes, etcétera). Gonzalo N. Santos ocupó el sitio de Saturnino Cedillo e impuso un régimen autoritario institucional, lo que causó levantamientos en su contra, como el navismo compuesto por docentes universitarios en torno al médico Salvador Nava. Apeló a la urbanización y la alfabetización como mecanismos de legitimación.

Entre los cuarenta y los sesenta surgió una clase media intelectual crítica cuyo lenguaje y expectativas diferían del autoritarismo santista. Frente al discurso oficial en que privaba el patriotismo

entendido como sujeción a la autoridad de Santos y en que se exaltaba lo moderno, en detrimento de lo viejo, estos intelectuales pretendieron construir la identidad de provincia, a partir del rescate de la tradición cultural potosina antigua y contemporánea; con ello separaban el campo cultural del político.

Este impulso cultural se tradujo en acciones diversas, tales como: a) la conformación por parte de los intelectuales que habían migrado a la capital de la Academia Potosina de Ciencias y Artes en julio de 1949 cuyo propósito era vincular a los potosinos de “dentro” con los de “fuera”, a través de ciclos de conferencias, los denominados Cursos de invierno; b) la fundación de la Facultad de Humanidades; c) la creación del Centro Cultural Potosino; f) la publicación de varias revistas culturales: *Bohemia*, posteriormente llamada *Letras potosinas* (1942-1993), *Cuadrante* (1952-1987), *Fichas de bibliografía potosina* (1949-1965), *Revista de la Facultad de Humanidades* (1959-1960) y, por supuesto, *Estilo* (1945-1961).<sup>3</sup>

Como consecuencia, y causa de este envite, surgió Taller de Estilo, un círculo de escritores humanistas que leían autores en castellano y en otras lenguas (inglés, francés, italiano, alemán, latín y griego), encabezado por Peñalosa y Montejano y Aguiñaga. En él se ubicaron también otros potosinos jóvenes como Jesús Medina Romero, Luis Noyola Vázquez, Moisés Montes, José Rosas Cansino, Guilebaldo Guillén Zapata, Juana Meléndez de Espinosa, Amparo Dávila y María Esther Ortuño.

Taller de Estilo, en consonancia con la labor emprendida por otros intelectuales en la capital, como el Ateneo de la Juventud Mexicana, Contemporáneos, Ábside y, en específico, Taller, pretendía colaborar en la construcción de la identidad cultural mexicana. Atribuía a la recurrente admiración de lo importado y el desprecio de lo propio, la imposición de modelos extranjeros que

---

<sup>3</sup> Lo aquí referido sobre la historia de San Luis ha sido tomado de *El caudillo agrarista, Saturnino Cedillo y la Revolución Mexicana en San Luis Potosí* de Dudley Ankeron; *San Luis Potosí. Historia breve* de María Isabel Monroy y Tomás Calvillo Unna; *Jesús Zavala. Poesía de San Luis Potosí en los albores del siglo xx* de Joaquín Antonio Peñalosa.

resultaban incompatibles con el contexto nacional o, específicamente, regional. Por ello, en “Propósito” consideró como inaplazable la tarea de conocer el pasado: “Saber lo que México es, cobrar conciencia de nosotros mismos, constituye vital urgencia” (Consejo de redacción 9).

Sin embargo, como la constitución de lo mexicano se había centralizado en la metrópolis y había invisibilizado la especificidad de cada patria chica, los pensadores potosinos se centraron en la construcción de la identidad de provincia, con el fin de posicionarse dentro de los campos intelectual y literario frente a los intelectuales capitalinos. En este sentido, la provincia, más que un espacio geográfico identificable, era una construcción discursiva, por medio de la cual, al mismo tiempo, se pretendía descentralizar la producción cultural y enlazarse con el contexto nacional.

El principal medio de expresión de Taller de Estilo fue *Estilo, revista cultural*, que se publicó de 1945 a 1961. Editada por los Talleres gráficos de la Editorial Universitaria, se conformó por 60 números divididos en dos etapas marcadas por el texto programático en que se dio a conocer la constitución del grupo de intelectuales Taller de Estilo. La primera correspondió a los números del primero al octavo; la segunda, a los restantes.

En la primera etapa de *Estilo* el Consejo criticaba la tendencia a importar e implementar modelos culturales ajenos a la realidad del país y despreciar lo propio; por ello afirmaba que *Estilo* apostaría por reconstruir el pasado como la mejor vía para comprender México, pese a que dicha postura pudiera considerarse *retrograda* y hasta *reaccionaria*. La revisión del pasado, más que como exaltación, se llevaría a cabo como un medio para entender el origen de lo que eran los mexicanos y los motivos de su situación actual.<sup>4</sup>

A poco menos de cumplir tres años de publicación hubo una reestructuración de *Estilo*. La editorial del noveno número, “Estilo:

---

<sup>4</sup> “se acude al pasado con la misma actitud con que el individuo recurre a su experiencia para resolver un problema [...] Se trata de encontrar la génesis de lo que lo que vale en nosotros, así como las causas de nuestros dolorosos problemas” (Consejo de redacción 10).

presente y futuro”, impresa el 31 de marzo de 1948, fue el acta de institucionalización del grupo autodenominado Taller de Estilo. Con el fin de fortalecerse y tener una mayor presencia en nivel local el Consejo editorial se reorganizó, amplió y dividió en funciones; se asumió como un grupo que pretendía “trabajar ideas y palabras que reboten en acciones” (10). Esto conllevó la diversificación de las acciones y funciones del Consejo de redacción. A parte de editar la revista homónimo se editaron varios libros bajo el sello editorial “Con el perfil de Estilo”; se organizaron exposiciones, un seminario integrado por cursillos sobre historia, filosofía, literatura y sociología, cápsulas radiofónicas a través de XELX-Radio Avenida y se conformó una biblioteca especializada en bibliografía potosina.

El vocablo *taller*, del francés *atelier*, significa, según la Real Academia Española, a) “lugar en que se trabaja una obra de manos”, b) “escuela o seminario de ciencias o de artes” y c) “conjunto de colaboradores de un maestro”. Los miembros de Taller de Estilo enfatizaron la primera acepción en tanto que pretendían que su empresa intelectual no sólo se limitara al plano discursivo, sino que implicara también la realización de actividades culturales, esto es, buscaron orientar su labor hacia la sociedad; asimismo, apostaban por concebir la creación intelectual y/o literaria como un oficio.

Ello estuvo en consonancia con lo que había pretendido el grupo de intelectuales y literatos en torno a dos revistas capitalinas de raigambre en cuyos títulos ya aparecía la palabra taller: *Taller Poético* (1936-1938) y *Taller* (1938-1941). Bajo estas publicaciones subyacía la intención de posicionar la poesía más que como un mero ejercicio estético y lingüístico como un “acto o afirmación vital”, espiritual. No apostaban por un arte comprometido, sino por la autonomía del campo literario y la asunción de la poesía como medio para crear un hombre distinto.<sup>5</sup> Si bien Taller de Estilo no enfatizó como el grupo Taller la centralidad de la poesía, se

---

<sup>5</sup> En ellas fungieron como editores o colaboradores: Octavio Paz, Rafael Solana, Enrique González Martínez, Carlos Pellicer, Alberto Quintero Álvarez, Manuel Lerín, Efraín Huerta, Antonio Castro Leal y Enrique Guerrero.

observa la influencia del segundo sobre el primero en la necesidad de superar el intelectualismo.

En otro tenor, aunque en la segunda etapa de *Estilo* el propósito central todavía consistía en asir el ser de provincia, acaeció un giro en la percepción del devenir. Mientras en la primera época la Historia se concebía como la brújula para comprender el presente y el desarrollo de la humanidad, no se veía necesariamente como progresivo; en la segunda, tal vez ante el desasosiego ocasionado por la Segunda Guerra Mundial y la influencia de la visión providencialista difundida por el franquismo, hubo un retorno a la noción teleológica, aunque con una pincelada de nostalgia entre los pensadores conservadores católicos. Apuntaba el Consejo de redacción: “estamos al borde de un mundo que se salvará por la terquedad y la alegría” (10).

Por ello, en parte, además de asumir una orientación social, los miembros de Taller de Estilo caracterizarían su empresa cultural desde entonces como provinciana, patriótica, hispana y humanista católica. El Consejo de redacción dio cuenta de ello haciendo uso de la estructura discursiva del credo, declaración de fe de la comunidad religiosa católica. Redactado en primera persona del plural, provocaba el efecto, por un lado, de adición de los miembros del consejo con dicho manifiesto y, por otro, de confabulación con los lectores:

Creemos en la Provincia —en la nuestra de San Luis Potosí—, no por lo que guarda de perfume ancestral sino por lo que reclaman los fértiles vástagos.

Creemos en la Patria —en Méjico [sic]— la patria de las virtudes cardinales. Queremos dar con su historia incontaminada y su geografía espiritual.

Creemos en la Hispanidad: vinculación fraterna con los que tienen la misma palabra en la lengua y el mismo fuego en el corazón.

Creemos en Cristo. Y pugnamos por un orden intelectual cristiano. Por el acercamiento de la belleza a la verdad. Por la elevación del humanismo a la teología (9-10).

La Provincia, la Patria, la Hispanidad y Cristo constituyeron las banderas de Taller de Estilo, las cuatro vinculadas con el conservadurismo. Como otros intelectuales potosinos, aquellos en torno a *Estilo* se opusieron a la concepción de provincia, vista como un paraje idílico, aunque inferior y dependiente de la metrópoli, y propusieron reivindicarla a partir de destacar el papel de los jóvenes intelectuales locales, “fértiles vástagos”. Desde su etimología el vocablo cargaba el sentido de dependencia: del latín *pro* (“por”) y *vincia* (“victoria”).

De igual modo, conforme a la tradición inaugurada por López Velarde, concibieron la patria como el espacio íntimo que fusionaba tierra adentro con la capital. La noción propuesta por *Estilo* implicó un carga semántica moral, dado que, a través de la expresión *de las virtudes cardinales* que funciona como modificador indirecto del sustantivo patria, se especificó el tipo de Patria aludida: la que poseía las cualidades necesarias para obrar de acuerdo a la razón irradiada por la fe, justicia, prudencia, fortaleza y templanza. A diferencia del discurso oficial santista, en que la patria se presentaba como la autoridad máxima e incuestionable, *Estilo* enseñaba una concepción virtuosa no autoritaria católica. De modo velado pervivió, entonces, el espíritu subversivo de la primera etapa.

Asimismo, con la alusión a este concepto, Taller de Estilo pretendía generar entre sus colaboradores y lectores el sentido de pertenencia, de filiación social; porque la patria, que en griego significaba las *cosas de los padres*, encarnaba la figura paterna en el ámbito social. Según Félix Adolfo Llamas esta noción constituye “el vehículo de inserción social e histórica del hombre en la vida política y religiosa [...] encarna la vinculación con un pasado e incluye un plexo de posibilidades para el futuro. En ella se verifica y concreta la cultura y la civilización como bienes específicamente humanos” (1-2).

Si bien en la década de los cuarenta el término “hispanidad”, utilizado para enfatizar la hermandad entre los países de habla española, fue uno de los soportes ideológicos del franquismo esgrimido para contravenir el discurso progresista, liberal, laico e



ilustrado y legitimar el ejercicio totalitario del poder, Taller de Estilo eligió este concepto también para reaccionar, sin embargo, al discurso modernizador oficial. Mientras en el primer caso la hispanidad era el blasón de la autoridad; en el segundo, de un grupo de intelectuales que emprendían un proyecto cultural independiente.

En el artículo “Concepto hispanoamericano de la raza”, publicado en el segundo número de *Estilo*, Daniel Kuri Breña ya recuperaba la definición de raza propuesta por Ramiro de Maetzu, ideólogo del franquismo, en que dicha categoría, más que delimitarse a partir del componente semántico biológico, se determinaba por el cultural.<sup>6</sup>

De acuerdo a Kuri Breña, el rasgo fundamental que caracterizaba a Hispanoamérica era el mestizaje, ya que, gracias a la unión cultural de España y América, había surgido un *hombre nuevo* —ya José Vasconcelos había planteado esto mismo—. Como los criollos novohispanos el autor exaltó el mito guadalupano como legitimador de la hispanidad. De este modo, la visión providencialista en que los españoles se asumían como los emisarios divinos por antonomasia, y que se revitalizó durante el franquismo, fue retomada por los intelectuales potosinos, pero en este caso para autoafirmarse como la raza espiritual en cuyas manos residía la misión de hermanar el orbe: “América es una inmensa tilma en que otra vez aparece la Imagen de Nuestra Madre pintada por pinceles que no son de aquí abajo. Con este ayate, de tela indígena, América puede cobijar al mundo al abrigo del amor y de la paz”.

El último concepto enunciado por Taller de Estilo, en su credo, fue el humanismo católico. Si la hispanidad abrazaba a la provincia y a la patria, en tanto que dotaba de un imaginario colectivo, identidad colectiva, cultural, a las segundas (a través de la representación del mestizo), el humanismo católico se alzaba como el paradigma para lograr sanear el mundo en decadencia. De este modo

---

<sup>6</sup> “la raza, en su concepto hispánico, es una fisonomía espiritual que trasciende sobre las diferencias biológicas, casi diríamos, zoológicas, y que se expresa por encima de los conceptos de Nación y de Patria, ligando a los hombres en una comunidad de cultura” (79).

se pretendía rehabilitar el discurso católico y resaltar el fin social del mismo —los miembros del Ateneo de la Juventud habían ya enfatizado la centralidad de los clásicos—.

Los intelectuales potosinos, en torno a *Estilo*, consideraban prioritario (a la manera aristotélica) asir la *verdad*, entendida como la comprensión de lo humano y, sobre todo, lo sagrado. Como los humanistas renacentistas, reflejaban un anhelo de reforma y renovación que tenía como modelo la síntesis entre el pensamiento cristiano y el grecolatino, sin embargo, añadían la tradición prehispánica y modernista.

De igual forma concebían la educación como el proceso mediante el cual el hombre asimilaba la cultura —sobre todo, grecolatina y cristiana— con el fin de *humanizarse*. La enseñanza de las buenas letras, esto es, lo más notable de una tradición escrita que perdura por siglos, resultaba nodal, dado que estos libros eran estimados como el alimento del alma, ya que contenían los conocimientos y las razones para una vida virtuosa. Al respecto Peñalosa apuntaba, para validar la pertinencia de este paradigma, que “el humanismo es una introducción a la cultura. Da al hombre una visión vertical por lo profundo y una visión horizontal para lo amplio. Ya el hombre, más humano, está capacitado y flexible para ‘las diversas artes y ciencias’” (75).

En nivel regional dieron continuidad a la tendencia humanista de Ignacio Montes de Oca. Tras presentar su programa editorial, en el número diez de *Estilo* reeditaron el artículo titulado “Entre el humanismo y el utilitarismo. Preferencia que debe darse al sistema clásico de educación” de Montes de Oca, publicado originalmente en *La Cruz* en abril de 1858 y escrito en 1857, en Inglaterra, durante la estancia del autor en el Colegio de Santa María de Oscott. El escritor pretendía refutar a) tanto el sistema utilitarista en boga en las universidades inglesas en su época, como la estética literaria naturalista y b) revitalizar el modelo educativo humanista.

Como Ignacio Montes de Oca atribuía “la depravación universal” —como los paradójicos cuadros producidos por la Revolución Industrial— en que se hallaba Europa, a mediados del siglo XIX, a

la implementación del modelo educativo positivista que privilegiaba las ciencias experimentales y el impacto de la formación académica en el ámbito económico, consideraba inaplazable el retorno al estudio de los clásicos, a los que caracterizaba como “el foco de donde emana cada rayo de luz” (41), y reconocía el esfuerzo llevado a cabo por universidades, como la de Oxford, Cambridge y Dublín, para estudiar dichos textos. A manera de los pensadores humanistas asumía la palabra literaria como el código por medio del cual la *verdad* se revelaba y se fortalecía el ánimo.

Taller de Estilo reflejó su vena humanista al publicar entre las páginas de su revista: a) ensayos y ediciones críticas de páginas olvidadas o inéditas de quienes estimó como los precursores del humanismo católico en San Luis, como Manuel José Othón, Ramón López Velarde, Concha Urquiza, Diego José Abad, Francisco González Bocanegra y, por supuesto, Ignacio Montes de Oca; y b) traducciones de los clásicos latinos, entre las que destacaron las odas de Horacio y las églogas de Virgilio.

Por ejemplo, en “El humanismo de López Velarde” Peñalosa lamentó que la crítica no hubiera analizado las relaciones de la poética lopezvelardeana con el humanismo; abogó, entonces, para legitimar la presencia de López Velarde entre los clásicos y, por ende, posicionarlo como uno de los próceres intelectuales de Taller de Estilo por una concepción existencialista del humanismo; así también aclaraba que un humanista era tal, porque le importaba

el hombre, así, en su simple —y compleja— cohesión de lo múltiple y lo diverso. Todo gira en torno del uno: el hombre es un uni—verso. Diverso en su unidad, uno en su diversidad. Por eso el humanista va más bien hacia la paz que hacia la guerra interior; por eso su arte da la impresión de ecuánime quietud, conseguida tras la lucha vital y artística de su dualidad ya no funesta; por eso hasta el propio Velarde admitía con Azorín, “la idiosincrasia estática de los clásicos y la dinámica de los modernos” (79).

El Consejo de redacción cerró su credo definiendo a *Estilo* como una *anunciación*. Dentro de la simbología católica dicho vocablo

se vincula con el pasaje bíblico en que el arcángel Gabriel anunciaba a María que concebiría el hijo de Dios. En consonancia con la visión providencialista, entonces, Taller de Estilo se erigía como el bastión que mostraría, tanto a sus lectores de la región como de la capital y hasta del extranjero, el *estilo* de San Luis Potosí, representada como una provincia humanista, católica y culta.

#### IV. CONCLUSIONES

El epígrafe que encabezó varios números de *Estilo* sintetizó las pretensiones de Taller de Estilo: “el pueblo que no se conoce ni se estima a sí mismo está próximo a perder su nacionalidad”, de Luis Gonzaga Cuevas, intelectual decimonónico. La labor emprendida por este grupo podría equipararse a aquella que, según Louis Panabiére, llevaron a cabo otras publicaciones en la capital, como *Ulises*, *Contemporáneos*, *Examen* y *Ábside*. Frente a la tendencia nacionalista patriótica exaltada por el Estado para legitimar un ejercicio del poder autoritario, los intelectuales, que no aceptaron ser partícipes de este discurso, reaccionaron y crearon “un lugar simétrico en el cual se [afirmaron] como instituyente simbólico y no como instituido” (109), ese sitio era la revista. Desde ahí expresaron su búsqueda ontológica más allá de los mitos oficiales.

No obstante, los intelectuales de provincia, ante la centralización de la producción cultural, apostaron por configurar el canon de Tierra adentro, asieron como propios a autores como López Velarde para posicionarse dentro del campo intelectual y participar en la constitución de una red de escritores de provincia que, como añoraba Emmanuel Carballo, reuniera el esfuerzo de otras publicaciones de distintos lares del país, como *Ariel*, *Ritmo*, *Hierba*, *Estilo*, *Bohemia-Letras potosinas* y *Cuadrante*, con el fin de descentralizar la producción cultural. Aquí faltaría hacer un análisis de la diversidad humana que pobló *Estilo*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ankerson, Dudley. *El caudillo agrarista, Saturnino Cedillo y la Revolución Mexicana en San Luis Potosí*. 2ª ed., México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2011.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte, Génesis y estructura del campo literario*. España: Anagrama, 1995.
- Chihu Amparán, Aquiles. “La teoría de los campos en Pierre Bourdieu”. Polis 98, *Anuario de Sociología*, México: UAM-Iztapalapa, 1998, pp. 179-198. Web. 3 de octubre de 2013.
- <<http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/polis/cont/19981/pr/pr8.pdf>>
- Consejo de redacción. “Propósito”. *Estilo*, n. 1, 1945, pp. 9-10.
- “Estilo: presente y futuro”. *Estilo*, n. 9, 1948, pp. 10-11.
- Darnton, Robert. “What is the history of books?” *Daedalus*, 111(3), 1982, pp. 65-83.
- Deer, Cécile. “Reflexivity”. *Pierre Bourdieu, Key concepts*. Ed. Michael Grenfell, Inglaterra: Acumen, 2008, pp. 199-212.
- Devés-Valdés, Eduardo. *Redes Intelectuales en América Latina, hacia la constitución de una comunidad intelectual*. Chile: Instituto de estudios avanzados de la Universidad Santiago de Chile, 2010. Web. 26 de agosto de 2013. <[http://cecies.org/imagenes/edicion\\_408.pdf](http://cecies.org/imagenes/edicion_408.pdf)>
- Kuri Breña, Daniel. “Concepto hispanoamericano de la raza”. *Estilo*, n. 2, 1945, 79-84.
- Llamas, Félix Adolfo. “Patria, nación, Estado y Régimen”, cátedra de Filosofía del Estado, Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina, 2009, pp. 1-14. Web. 2 de junio de 2013 <[http://www.viadialectica.com/material\\_didactico/filosofia\\_estado/patria\\_nac\\_est\\_regimen.pdf](http://www.viadialectica.com/material_didactico/filosofia_estado/patria_nac_est_regimen.pdf)>
- Dosse, François. *La marcha de las ideas, Historia de los intelectuales, Historia intelectual*. Valencia: Universitat de València, 2007.
- Monroy, María Isabel y Tomás Calvillo Unna. *San Luis Potosí, historia breve*. 2ª ed., México: FCE, 2011.
- Montejano y Aguiñaga, Rafael. *La tierra y el hombre*. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1999.

- Montes de Oca, Ignacio. “Entre el humanismo y el utilitarismo”. *Estilo*, n. 10, 1950, pp. 73-84.
- Panabiére, Louis. “Ábside: un ejemplo de inscripción y dilatación de la conciencia nacional por la cultura”. *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, n. 6, 1981, pp. 106-130. Web. 5 de diciembre de 2012.  
<<http://www.colmich.edu.mx/files/relaciones/006/pdf/LouisPanabiere.pdf>>
- Paramio, Ludolfo. “¿Para qué sirve una revista cultural?”. *Revistas culturales de España 2011-2012*, Madrid: Asociación de Revistas Culturales de España de España, 2011, pp. 6-9. Web. 16 de abril de 2013. <<http://www.arce.es/media/documents/Catalogo.pdf>>
- Peñalosa, Joaquín Antonio. Nota a “Entre el humanismo y el utilitarismo”. *Estilo*, n. 10, 1948, p. 75.
- “El humanismo de López Velarde”. *Estilo*, n. 14, 1948, pp. 85-92.
- *Jesús Zavala, Poesía de San Luis Potosí en los albores del siglo XX*. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1998.
- Pita González, Alexandra y Carlos Marichal Salinas. *Pensar el antiimperialismo. Ensayos de historia intelectual latinoamericana, 1900-1930*. México: El Colegio de México/Universidad de Colima, 2012.
- Sarlo, Beatriz. “Intelectuales y revistas”. *América. Cahiers du CRICCAL*, n. 9-10, 1992, pp. 9-16. Web. 30 de abril de 2013. <<http://es.scribd.com/doc/131948680/Sarlo-Intelectuales-y-Revistas>>

## La erótica-mística de una carmelita descalza

Margarita V. Salazar Canseco

magurcia2@hotmail.com

Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca

Si siguiendo los recientes estudios sobre la vida monacal, es que me permito hacer la valoración de la obra de una monja perteneciente al monasterio de Nuestra Señora de la Soledad y San José de las Carmelitas Descalzas de la ciudad de Puebla. Monja a la que podríamos adscribir dentro de las mujeres que tuvieron la oportunidad de expresar su sentimiento religioso, por medio de la poesía, en el interior de un convento. Esta monja carmelita escribió poesía que, al igual que las escritas por otras monjas, no fue pensada para su publicación, pero sí para demostrarle a Dios el inmenso amor que le profesaba. Quizás a eso se deba que sus poemas, escritos con puño y letra en un cuaderno, permanezcan aún guardados en el archivo de las carmelitas descalzas de esta ciudad.

Luz del Carmen Gómez Haro Ortega fue su nombre de siglo y nació en la ciudad de Puebla de los Ángeles el 22 de febrero de 1905. Fue la mayor y única mujer de cuatro hermanos. Su familia estaba conformada por su madre, Elvira Ortega, de quien apenas se tienen datos, y por su padre, Enrique Gómez Haro, abogado, literato y maestro. Sus primeros estudios los llevó a cabo en el colegio de las señoritas Miranda, después en el antiguo Colegio de San Vicente o Normal Católica de Profesoras (Cordero y Torres

250). En el año de 1922, cuando Luz cuenta con diecisiete años de edad, fallece su madre. Tres años después opta por la vida monástica, ingresando al Monasterio de Carmelitas Descalzas de Nuestra Señora de la Soledad y San José de Puebla, tomando el nombre de Luz del Carmen de la Eucaristía. Ya como monja de coro y velo dirige su expresión hacia una poesía que manifiesta su sentimiento religioso y que constituye el corpus más amplio de su trabajo. Luz del Carmen de la Eucaristía muere el 6 de agosto de 1961, a los cincuenta y seis años de edad.

En cuanto a su poemario, además de permanecer aún inédito, es posible percibir la elaboración de poemas con una rigurosa métrica, atinado acento, cadencioso ritmo, una rima puntual y largo aliento, además de un variado contenido dentro de la temática religiosa. Este manuscrito consta de sesenta y cuatro poemas escritos aproximadamente entre 1944 y 1957, lo que equivale a trece años de trabajo dentro del claustro.

Si revisamos el contenido temático se puede percibir la poética de Luz del Carmen que, en su conjunto, refleja lo femenino, el amor, Dios y el sentimiento religioso. Pero, dándome a la tarea de dividir su trabajo por tópicos, sugerí una división taxonómica de su obra, encontrando, fundamentalmente, cinco diferentes categorías: poesía monacal, poesía mariana, poesía crítica, poesía mística, y poesía erótica. Sin embargo, yo me enfoqué a trabajar exclusivamente los dos últimos puntos, que es la mística-erótica.

Luz del Carmen de la Eucaristía fue una mística que alcanzó, por medio de sus escritos, esos arrobamientos de “pena sabrosa”<sup>1</sup> muy característicos de la propia Teresa de Jesús. Uno de los estudiosos de la mística, Helmut Hatzfeld, define al misticismo, desde una perspectiva literaria, como “... el conocimiento experimental de la presencia divina, en que el alma tiene, como una gran realidad, un sentimiento de contacto con Dios” (60). Otra de sus acep-

---

<sup>1</sup> Definición que utiliza Luis Santullano para definir el misticismo de Santa Teresa de Jesús. Santullano, Luis. *Santa Teresa de Jesús. Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1951.



ciones es “un conocimiento incommunicable e inexpressable combinado con el amor de Dios o de una verdad religiosa en el espíritu, sin precedente trabajo o razonamiento” (62). Aclara también que el poeta místico tiene por ende una doble función, esto es, aprehender a Dios y trasladar esta aprehensión a una obra de arte.

En cuanto al erotismo entendemos a éste como las manifestaciones ligadas a la sensualidad y al goce obtenido de la unión afectiva con otro ser; unión que incluye, además del posible contacto sexual, todas aquellas imágenes, momentos compartidos y fantasías que acrecientan y acentúan la atracción. La poesía erótica de Luz del Carmen está intrínsecamente ligada al misticismo, es muy difícil separarlos. No obstante, distinguí diez poemas con este tópico, porque, además de que alude la unión del alma con Dios, lo hace a través de imágenes cargadas de cierto arrobamiento que caracteriza a estos poetas.

Ahora bien, para explicar la visión particular del erotismo de Luz del Carmen, llevé a cabo un análisis estructuralista enfocándome especialmente en las figuras retóricas, que son palabras o grupo de palabras utilizadas para dar énfasis a una idea o sentimiento. El énfasis deriva de la desviación consciente del hablante o creador con respecto al sentido literal de una palabra o al orden habitual de esa palabra o grupo de palabras en el discurso.<sup>2</sup>

El poema elegido para este análisis fue “Al divino Jesús de mi convento”.

Hundo mis ojos en tus ojos bellos,  
1 se duerme tu mirada en mi mirada,  
y me incendian del fuego los destellos  
con que iluminas mi alma desolada.

Eres mi amor Jesús, eres la vida,  
2 que palpita en mi ser; eres la hoguera

---

<sup>2</sup> Aquí me referiré a cuatro grupos de figuras retóricas: figuras de significación, figuras de dicción, figuras de repetición y figuras de construcción.

que corre por mis venas encendida,  
y no podrá extinguirse hasta que muera.

Si se enlazan mis brazos a tu cuello  
3 y te beso en amores inflamada,  
es mi beso la ofrenda con que sello  
mi promesa de amor casta y sagrada.

Y si mimosa, acerco la cabeza  
4 y acomodo mi cara entre tus manos  
se torna en realidades mi promesa,  
y siento mío tu amor, divino humano.

¡Y te siento tan cerca! Casi arrulla  
5 tu voz de “escucho” de silencios hecha  
y mi alma que se siente toda tuya,  
y está por la emoción rota deshecha.

¿Verdad que ahí me esperas, cuando el alba  
6 su primer resplandor pinta el cielo  
y el sol saliendo las distancias salva,  
para inundar de luces nuestro anhelo?

Yo bien sé que eres tú, por eso ansiosa,  
7 al salir del Sagrario, estremecida,  
caldeada por tu amor, corro amorosa,  
a besarte en tu imagen tan querida.

Si pudiera besarte a todas horas,  
8 en la Hostia blanca que me hirió de amores,  
no saldría del Sagrario donde moras,  
por calmar con mis besos tus dolores.

Y eso espera Jesús... cuando se ha hecho  
9 el silencio interior... en esa calma  
del corazón absorto y expectante

se deja oír su voz, dentro del alma.

Es la hora del amor, de la suprema  
10 confianza amorosa, dulce, mística,  
cuando el silencio tiene voz de arrullo...  
¡Para el alma y Jesús es la hora íntima!

Es la hora de la unión, cuando el milagro  
11 hace uno de los dos, en la divina emoción  
de la entrega en el delirio  
supremo en que el amor vence y culmina...

Oración de la tarde en mi convento...  
12 penumbra que es fulgor, quietud que es ansia...  
rosas que languidecen, porque besan  
la Faz de Cristo, dolorosa y pálida.

Cuando esté lejos, ya, cuando las alas  
13 del amor me arrebaten, de esta casa,  
y vuele hacia la altura, en que me espera.

Pero... ¡te guardan tanto! No me dejan  
14 ni tocar de mi amor el relicario.  
Dicen que los humanos no te besan...  
¡Sólo el humo que eleva el incensario!

¡Qué saben de este amor tan tuyo y mío!  
15 de nuestra intimidad dulce y sagrada!  
¡Sólo nosotros dos, cuando te miro  
y se hunde mi mirada en tu mirada!

Una de las figuras que Luz del Carmen utiliza con más frecuencia es el hipérbaton, lo podemos encontrar en casi todas las estrofas. Ella ha hecho una transposición que, en este caso, ayuda a darle un sentido menos directo a lo que quiere decir en realidad:

Hundo mis ojos en tus ojos bellos,  
1 se duerme tu mirada en mi mirada,  
y me incendian del fuego los destellos  
con que iluminas mi alma desolada.

Que si acomodamos en sujeto primero y el predicado después, y le damos un sentido no poético, queda del siguiente modo:

En tus ojos bellos *hundo* mis ojos,  
tu mirada *se duerme* en mi mirada,  
y los destellos con que *iluminas*  
mi alma desolada me *incendian*

Lo que salta a la vista de forma inmediata son los verbos (que están en cursivas). Por un lado echa mano de la sinestesia, uniendo dos imágenes que pertenecen a diferentes mundos sensoriales, lo visual (ojos) con lo táctil (hundir); y, por el otro, porque los siguientes tres verbos connotan semas que tienen que ver con lo erótico. Me explico:

- *Hundir* pertenece por completo al dominio sensorial y humano y la poeta se lo está otorgando a una identidad abstracta, que sería Jesús; pero, a través de los sentidos, transforma a Jesús en una realidad concreta. Entonces, cuando el poema se refiere a “hundir mis ojos”, eso es imposible tácitamente, pero en la sinestesia no; ésta propone una profundidad en la mirada, y una mirada profunda conlleva en sí una carga erótica. Considero entonces que, desde la primera línea, podemos observar el erotismo sagrado que refiere Bataille, el cual se confunde con la búsqueda y, más exactamente, con el amor de Dios.

Por lo tanto, la poeta desestructura al ser cerrado que es Jesús (por su identidad abstracta), violando el espacio para concretizarlo. Sin embargo, podríamos decir que Luz del Carmen utiliza aquí la prosopopeya, que es una figura que consiste en atribuir a las cosas inani-

madras, o abstractas, acciones y cualidades propias de seres animados. Por lo que con esta figura, la poeta en cuestión, hace una operación erótica, pues Bataille afirma que toda operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura del ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego; o sea, ella hace partícipe también a Jesús, porque el erotismo sagrado corresponde a la fusión de los seres con un más allá de la realidad inmediata.

En suma, ella, al hundir sus ojos en la mirada de él, le está comunicando un inminente deseo donde da inicio a su tránsito erótico. Acto seguido, vienen los destellos del fuego que la “incendian” a tal grado que le ilumina el alma. Ella está por dentro incendiada y a la vez iluminada. Estos cuatro versos son el resumen de una sexualidad transfigurada por la imaginación.

... lo que nos dice la experiencia religiosa —sobre todo a través del testimonio de los místicos— es precisamente [...] el erotismo, que es sexualidad transfigurada por la imaginación humana, no desaparece en ningún caso. Cambia, se transforma continuamente y, no obstante, nunca deja de ser lo que es originalmente: impulso sexual. (Paz 45)

Este impulso sexual quedó establecido desde la entrada de la primera estrofa. Ahora bien, los versos diecisiete y dieciocho (pertencientes a la quinta estrofa) son casos muy similares:

- 17 ¡Y te siento tan cerca! Casi arrulla  
18 tu voz de “escucho” de silencios hecha

Donde utiliza el hipérbaton rompiendo el núcleo del modificador indirecto. Veamos el verdadero sentido:

¡Y te siento tan cerca! tu voz  
hecha de silencios, escucho,  
casi [me] arrulla

Lo que nuestra monja quiere decir es que el divino humano le está susurrando, tan cerca, que podemos presumir que le está hablando al oído, muy bajito —elaborando una sinestesia, porque ella es la que escucha—, y la arrulla; dos acepciones que tiene el diccionario para este verbo son: adormecer con arrullos y enamorar a una persona con frases lisonjeras. Por lo tanto, los susurros forman parte de la incitación sexual. Además, aplica aquí un oxímoron, pues está escuchando una voz hecha de silencios, y este tropo consiste en una combinación realizada en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto: silencio y voz. Veamos los dos versos siguientes:

y mi alma que se siente toda tuya,  
y está por la emoción rota deshecha.

La consecuencia de esta cercanía que le murmura al oído, es que no oponga resistencia; está (que es el núcleo) ya sin voluntad para ir a acostarse (ser arrullada), el momento es tan álgido que su alma ya se siente de él (se siente toda tuya) y está, por la emoción (algunos sinónimos de la emoción son exaltada, agitada o turbada), rota, deshecha, es decir, desarmada para defenderse.

Ricardo de Sain-Víctor (1100-1173) escribió un tratado titulado *Los cuatro grados de la violenta caridad*. Después de haber disociado los deseos carnales de los deseos espirituales (o celestiales), el teólogo describe “la vehemencia de ese perfecto amor”: “veo que algunos están heridos, otros cautivos, otros languidecen, otros desfallecen”. El deseo del alma es calificado de amor ardiente y tiene cuatro grados de intensidad: “El primero es aquel en que el alma no puede resistir al deseo. El segundo, aquel en que no puede olvidarlo. El tercero, aquel en que ninguna otra cosa tiene sabor. El cuarto y último, aquel en que ese propio deseo ya no puede satisfacerla”. (Kelen 17)

Entonces, Luz del Carmen padece el deseo del alma calificado de amor ardiente, y, según la descripción, con primer grado de intensidad, ya que su alma no puede resistir al deseo. Debido a esto es que también está cautiva y también un poco desfalleciente. Si observamos los cuartetos, el acto amoroso va en *crescendo*, o sea, va en aumento gradual de intensidad, asimismo, sugiere que la jornada pasional sucede más de una vez.

En esta apresurada locura de amor en la que se encamina el goce erótico, Luz del Carmen se apoya del polisíndeton que es una figura de repetición que consiste, precisamente, en emplear repetidamente las conjunciones para dar fuerza o energía a la expresión de los conceptos:

Y si mimosa, acerco la cabeza  
 y acomodo mi cara entre tus manos  
 4 se torna en realidades mi promesa,  
 y siento mío tu amor, divino humano.

¡Y te siento tan cerca! Casi arrulla  
 tu voz de “escucho” de silencios hecha  
 5 y mi alma que se siente toda tuya,  
 y está por la emoción rota deshecha.

El polisíndeton es representado, en este poema, por la repetición de la conjunción copulativa “y” (que se ha marcado en cursivas), y que la podemos encontrar veinte veces a lo largo del poema. Asimismo, con una técnica invertida, la poeta utiliza el asíndeton que, al contrario del polisíndeton, omite las conjunciones para dar viveza o velocidad al concepto, logrando el mismo efecto:

Yo bien sé que eres tú, por eso *ansiosa*,  
al salir del Sagrario, *estremecida*,  
7 caldeada por tu amor, corro *amorosa*,  
a besarte en tu imagen tan querida.  
Es la hora del amor, de la suprema  
confidencia amorosa, dulce, mística,  
10 cuando el silencio tiene voz de arrullo...  
¡Para el alma y Jesús es la hora íntima!

El resultado que obtiene al aplicar estas figuras, consiste precisamente en apresurar las acciones, en este caso eróticas, por medio del uso de las comas, de la conjunción copulativa “y”, de los signos de admiración y de los puntos suspensivos. Además, los dos verbos y el adjetivo (en cursivas), que son los que dan movimiento a la acción, actúan como predicativos subjetivos (que es justo cuando el sujeto exige su forma). Ahora leamos de corrido (resaltados en gris) los circunstanciales (de modo, de causa, de tiempo, de lugar y de fin), que son justamente circunstancias (o pretextos) que ella aprovecha para el encuentro con su amado.

Como dije desde el principio, todas las estrofas están enriquecidas con figuras retóricas; hay unas que abundan en ellas, otras que tienen menor cantidad, pero ninguna carece de éstas. Para ejemplificar veamos sólo las que tiene la estrofa diez:

- Anástrofe: donde invierte el orden de las palabras en la oración:

Es la hora del amor, de la suprema  
confidencia amorosa, dulce, mística,  
cuando el silencio tiene voz de arrullo...  
¡Para el alma y Jesús es la hora íntima!

Por

Cuando el silencio tiene voz de arrullo  
Es la hora del amor, es la hora íntima



de la suprema confidencia amorosa,  
dulce, mística, para el alma y Jesús.

- Hipérbaton: por la transposición del orden lógico:

cuando el silencio tiene voz de arrullo...  
¡Para el alma y Jesús es la hora íntima!

Por

el silencio, cuando tiene voz de arrullo...  
¡ Jesús, para el alma es la hora íntima!

- Catacresis: que es el punto culminante del asunto de un poema:  
“¡Para el alma y Jesús es la hora íntima!”
- Metáfora: donde se traslada el sentido recto de las voces a otro figurado:  
Alma por cuerpo  
Arrullo por susurros  
Confidencia por secretos

Hora íntima u hora del amor por unión o sentimiento de contacto con Dios.

Distingue Cohen que el fonema es utilizado —en la lengua del verso— como una unidad *confusiva*. Parece como si se tuviese por fin el de dificultar el funcionamiento del instrumento lingüístico, como si se quisiese que se confundiera lo que debe ser distinguido. [...] El fonema, que no funciona en la lengua —comunicativa— más que como rasgo distintivo, en poesía funciona en sentido exactamente inverso. (M. Suárez 53-54)

Vemos cómo utiliza estas cuatro figuras, aparte del polisíndeton y el asíndeton que mencioné líneas arriba, en una sola estrofa. Pero también se puede advertir que usa estas figuras para enriquecer el

poema, ya que en estas líneas no disfraza nada, pero es indudable que existe, en sus palabras, una delicadeza erótica; pues deja ver que hay un sentimiento sensual, elementos o juegos eróticos que se dan antes de que el alma realice su viaje voluptuoso. Todo esto apoyado tanto en la “y” como en las comas, que cumplen una función de ritmo que apresura la acción verbal.

En la historia de la mística, el deseo conserva su preeminencia: es un fuego que alumbraba y que arde sin destruir. “Santo deseo”, dice Catalina de Siena en el siglo XIV. [...] A través de la filosofía occidental, se considera el deseo de acuerdo con dos enfoques principales, que corresponden a los dos progenitores que el mito de Platón otorga a Eros: o bien es carencia, y ocasiona tanto la búsqueda como el ansia, y el sufrimiento tanto como la dependencia; o bien es superabundancia, exceso, y su libertad consiste en darse, en manar sin provecho alguno. [...] La mayoría de los místicos y de filósofos de la libertad optarán por una tercera vía, que no es ni de renuncia ni de satisfacción: acogerán al deseo como tal, lo desearán incluso hasta el punto de convertirse en llama pura. Este es, en el siglo XIII, el canto del gran sufí Jalâl al-Dîn Rûmî: “Lo que quiero es el ardor del corazón. Ese ardor lo es todo, es más precioso que el imperio del mundo, pues llama secretamente a Dios en la noche”. (Kelen 29)

Por lo tanto, en el erotismo místico que permea a este poema, el yo poético no hace otra cosa más que sentirlo, no lo controla ni renuncia a él, simplemente atiende y defiende el deseo erótico como tal sabiendo que es la hora de llevarlo a cabo; como lo explica Bataille: “el amor ha llegado y no hay más que amarlo, dejarse ir hacia él, como los zánganos que hacen su vuelo nupcial y son atraídos por un impulso que los lleva hacia la reina, pero donde inevitablemente hallarán la muerte” (238). El yo poético siempre está dispuesto a sucumbir, pues para vivir en la vida divina hay que morir. Porque el atractivo sexual del objeto, que atrae al religioso, tiene la plenitud de su esplendor; su belleza es tan grande que mantiene al religioso en el arrobamiento.

Como anoté en un principio, sólo hice un breve acercamiento a la mística-erótica de esta monja y poeta poblana, a través de uno de sus poemas. Sobre ella ya he elaborado todo un estudio, tanto

de su vida como de su obra, con especial énfasis en el erotismo místico reflejado en su poemario inédito y, en especial, en el poema aquí expuesto, donde se puede apreciar que su poema es abundante en figuras retóricas y que ayudan a acercarse a los registros no cotidianos del lenguaje poético propuesto por Luz del Carmen de la Eucaristía, donde queda de manifiesto lo que dice Paz: “Erotismo y amor, la llama doble de la vida”.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, George. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1970, p. 226.
- Cordero y Torres, Enrique. *Poetas y escritores poblanos*. Puebla: Nieto, 1943.
- Épiney-Bugard, Georgette y Emilie Zum Brunn. *Mujeres trovadoras de Dios*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Gómez Haro, Luz del Carmen. *Poemas. Luz del Carmen de la Eucaristía*. Cuaderno mecanoescrito hallado en el Monasterio de Carmelitas Descalzas de Nuestra Señora de la Solead y San José de Puebla, 1956.
- Guissepe, Lo Duca. *Historia del erotismo*. Buenos Aires: Siglo XXI, s/a.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1976.
- Kelen, Jacqueline. *El deseo, o el ardor del corazón*. España: El barquero, 2003.
- Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1985.
- M. Suárez, José Luis. *Íntima patria (ensayo)*. México: Gobierno del Estado de Veracruz, 1992.
- Márquez Montiel, Joaquín. *Analecta de cien poetas en Puebla*. Puebla: Jus, 1959.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. México: Galaxia Gutemberg, 1994.
- Santullano, Luis. *Santa Teresa de Jesús. Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1951.



## El desierto es una hoja láctea: la recreación poética del Valle de Mexicali

Martín Torres Sauchett

sauchett@yahoo.com.mx

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

El presente trabajo pretende mostrar que una de las peculiaridades estéticas en la poesía bajacaliforniana es la recreación de las características desérticas del valle de Mexicali. Ante la inevitable sensación de vacuidad que suscita el desierto, los poetas de Baja California responden con el clamor de sus textos y, en contraposición al probable desaliento que impone un espacio tan hostil, la creación literaria es una forma eficaz de llenar el espacio vacío, de abatir el silencio y desvelar los enigmas atesorados en el valle de Mexicali.

Las imágenes más inmediatas y comunes que tenemos del desierto están asociadas a la escasez, la carencia, el vacío o la muerte. En estos términos, el desierto es visto como un lugar de exiguas manifestaciones de vida: un sitio despoblado, deshabitado, inhóspito e improductivo. Las grandes extensiones desérticas del planeta ocupan alrededor de 12% de la superficie continental de África, Asia, Australia y América (Hernández 17). México cuenta con varias zonas desérticas distribuidas dentro de sus 1 964 375 km<sup>2</sup>, pero los dos grandes desiertos mexicanos se ubican en las vastas regiones del norte y noroeste del país: el chihuahuense y el sonorense, respectivamente.

El desierto sonorense, cuya extensión estimada es de 260 000 km<sup>2</sup>, cubre casi toda la península de Baja California, gran parte del estado de Sonora y se extiende hacia los Estados Unidos, al sur de California y Arizona. Como se puede observar, es un desierto escindido cuya extensión se reparten México y Estados Unidos, es un desierto atravesado por una frontera y marcado por una de las heridas más dolorosas que dejó la Guerra de Intervención Norteamericana en México (1846-1848): “el desierto de Sonora goza del [...] envidiable honor de haber sido ‘partido en dos’, hace un siglo y medio, por la que, actualmente, es la línea fronteriza más transitada del mundo” (Ortega León 53). En este desierto se encuentra el valle de Mexicali, del cual nos ocuparemos más adelante en el análisis de los textos.

Por el legado de los primeros cronistas y misioneros se tiene registro de la impresión que causaban las zonas desérticas de las Californias. Destacan las aportaciones de los jesuitas a finales del siglo XVIII, particularmente en la reconocida obra póstuma de Francisco Xavier Clavigero (1731-1787), *Historia de la Antigua o Baja California* (1789).<sup>1</sup> En esta obra, Clavigero hace referencia al paisaje de la California con extraordinaria precisión, gracias a las informaciones obtenidas de antiguos misioneros en esa región, como el jesuita Miguel del Barco (1706-1790),<sup>2</sup> y de obras como la de Miguel Venegas (1680-1764), *Noticia de la California y de su conquista temporal y espiritual hasta el tiempo presente* (1757). Cu-

---

<sup>1</sup> El título original de esta obra escrita en italiano es *Storia della California* y fue modificado cuando se tradujo al castellano para ser publicada en la ciudad de México en 1852, cuatro años después de que México “cediera” más de la mitad de su territorio a los Estados Unidos de América con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo el 2 de febrero de 1848 (Cacho Vázquez xvi).

<sup>2</sup> Miguel del Barco es autor de *Historia natural y crónica de la antigua California* (probablemente 1770), manuscrito que fue publicado hasta 1973 por el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en una edición a cargo de Miguel León Portilla. Francisco Xavier Clavigero, Miguel Venegas y Miguel del Barco fueron compañeros en el exilio de Bolonia (territorio papal) cuando la Compañía de Jesús fue expulsada de los territorios de la Corona española en 1767 por órdenes de su Majestad Católica Carlos III.

riosamente, Clavigero y Venegas jamás pusieron un pie en tierras californianas:

*El aspecto de la California es*, generalmente hablando, desagradable y hórrido, y su terreno quebrado, árido, sobremanera pedregoso y arenoso, falto de agua y cubierto de plantas espinosas donde es capaz de producir vegetales, y donde no, de inmensos montones de piedras y de arena. El aire es caliente y seco, y en los dos mares pernicioso a los navegantes, pues cuando se sube a cierta latitud, ocasiona un escorbuto mortal. Los torbellinos que a veces se forman son tan furiosos, que desarraigan los árboles y arrebatan consigo las cabañas. Las lluvias son tan raras, que si en el año caen dos o tres aguaceros, se tienen por felices los californios. Las fuentes son muy pocas y escasas. En cuanto a ríos, no hay ni uno en toda la península, aunque son honrados con este nombre los dos riachuelos de Mulegé y de San José del Cabo. [...] Todos los restantes son arroyos o torrentes que estando secos todo el año, cuando llueve tienen alguna agua y un curso tan rápido, que todo lo trastornan y llevan la desolación a los pocos campos que hay allí. El Colorado, aunque es río grande, como está en la extremidad de la península y separado de ella por altas montañas, casi de nada puede servirle (Clavijero 11-12).<sup>3</sup>

La descripción de Clavigero es exhaustiva, detallada, pero este fragmento parece describir la imagen ostensible de la desgracia de un paisaje que se impone a primera vista con su severidad climática

---

<sup>3</sup> En la edición citada, el apellido de Clavigero aparece con “j”, a diferencia de la otra referencia consultada en la que el apellido del jesuita es con “g”. El cambio de Clavigero a Clavijero es explicado por el Dr. Alfonso Alfaro, director del Instituto de Investigaciones Artes de México: “¿Clavigero o Clavijero? El sabio jesuita escribía su apellido con “g”. Tenía un fundamento etimológico: *Claviger* es el portador de las llaves, un título utilizado por los pontífices. La reforma ortográfica del siglo XIX, irregularmente seguida en México (que se resistió a convertirse en Méjico), comenzó a difundir la grafía alterna (que aparece impresa por primera vez en 1852, en la edición de la *Historia de la California*), y Clavijero llegó a ser norma habitual a partir de la publicación en 1945 de la edición canónica de la *Historia Antigua de México*, preparada por el P. Mariano Cuevas. Clavijero es hoy la forma de uso común en los acervos informáticos internacionales” (Alfaro 14).

y austeridad visual, provocando sensaciones no del todo agradables para el lector. Obviamente, en la parquedad del desierto no se halla con tanta facilidad la exuberancia porque su carácter adverso permite solamente la supervivencia de lo eficiente. Para trascender la imagen estereotipada del desierto y descubrir en él los misterios que guarda su aparente vacuidad es imperativo observarlo con detenimiento desde otros ángulos y así verificar que

los paisajes del desierto aparentemente son lugares en los que el vacío proyecta la falta de sustancias que entablen un diálogo entre el ver y el espacio; encontramos a simple vista ausencias que obligan al realizar un esfuerzo mayor o a compenetrarnos en la acción de escudriñar para encontrarnos con algo más que tierra, arena, piedras y cactus (Pérez Taylor 9-10).

Este esfuerzo mayor por ver más allá de lo evidente está presente en la literatura fronteriza del norte de México.

El tema del desierto es uno de los elementos esenciales para conocer más a fondo la literatura de la frontera en Baja California. Junto con los temas de la ciudad y el muro, el desierto da cuerpo al imaginario bajacaliforniano que los escritores han recreado en sus textos. En las imágenes se acude tanto a la majestuosidad como a la sencillez de los pequeños detalles, así como a una variedad de propuestas estilísticas; se describe su abrumadora inmensidad, su extensión y accidentes geográficos, los elementos constitutivos de su estructura ambiental, tales como la aridez, el sol, la arena o las formas de vida adaptadas a ese entorno, a partir de descripciones detalladas, inventarios, nominaciones y comparaciones.

La temática del desierto alberga contrastes, contradicciones y antinomias de un autor a otro. En este sentido, Miguel G. Rodríguez Lozano advierte que “el desierto se encuentra entre los extremos del bien y el mal, de lo feo y lo bello, de la vida y la muerte, de lo conocido y lo desconocido, de lo ya visto y lo inesperado. Todo ello acentuado por esas vastas extensiones en las que el clima no da pie a concesiones, ni a exquisiteces de ningún tipo” (134-135). Al



asumir las características del entorno en que habitan y percibir en ellas motivos para su enunciación a través de la palabra escrita, los autores bajacalifornianos proyectan lo que Fernando Aínsa llama una “poética geográfica”.<sup>4</sup>

De este modo, desierto y palabra escrita conforman el hilo conductor de los párrafos siguientes, para lo cual nos ayudarán dos preguntas planteadas por el poeta nacido en Mexicali, Jorge Ortega, con la única finalidad de tomarlas como alicientes para la reflexión: “¿Cómo asegurarse de que la aridez, siendo realidad natural esclavizante a través del clima, se sublima e ingresa al orden cerebral del pensamiento poético? ¿Cómo cerciorarse de que la presencia se evapora revirtiéndose en idea para luego encarnar en la hoja en blanco?” (Ortega, *Desierto en blanco* 207).

Ante la inevitable sensación de vacuidad que suscita el desierto, los escritores bajacalifornianos responden con el clamor prolífico de sus textos. En contraposición al probable desaliento impuesto por un espacio tan hostil, la creación literaria es una forma eficaz de llenar el vacío del espacio, de abatir el silencio y desvelar los enigmas atesorados en el valle de Mexicali. La vocación creadora de los escritores representa una forma de intervenir el desierto, de participar de él con la palabra que lo recrea en imágenes. O bien, en palabras de Aínsa, es “el modo como nos apropiamos de nuestro entorno (*topos*) por la palabra (*logos*) para hacerlo inteligible e intentar comprenderlo” (Loaiza). Estos modos de apropiación y comprensión pasan por más de una forma en la literatura bajacaliforniana.

---

<sup>4</sup> La relación entre espacio y literatura es uno de los temas que Aínsa ha trabajado a profundidad, por lo cual es un referente ineludible en la materia. A su entender, la interrelación entre lo geográfico y lo literario genera “una ‘poética geográfica’ por la cual las montañas hostiles de la antigüedad se transforman —con poetas como Petrarca— en espacios a escalar y con panoramas a descubrir y disfrutar. [...] El descubrimiento de América en pleno Renacimiento es, tal vez, el desafío más grande que ha tenido la imaginación para representar una realidad diferente y donde el esfuerzo de trascender el *topos* en *logos* se ejemplifica mejor. Hay que nombrar, inventariar todo lo que se descubre” (Loaiza). En *Del topos al logos: propuestas de geo-poética* (2006), Fernando Aínsa desarrolla con amplitud esta teoría.

En el caso del poeta Jorge Ortega encontramos un talante estético y conceptual que le impele a la contemplación y a la reflexión. Sin embargo, este impulso es sólo el comienzo de su ejercicio poético porque, a su entender, “no sólo vacuidad es reflexión, también es ansiedad de ocupación, poblar contra viento y marea la realidad inapelable de la ausencia. El desierto es plataforma para filosofar, paisaje ideal para el asceta, catre perfecto del misántropo que pierde la vista en la distancia y se demora cavilando” (Ortega, *Desierto en blanco* 221). Desde su particular enfoque, un espacio hostil como el desierto puede ser sublimado a través de la poesía, con lo cual la adversidad, lo inerte y el vacío devienen estímulo creativo. Como muestra de ello, Ortega recurre a la alegoría de la escritura para describir este aspecto con una bella imagen poética:

¿Qué instrumento delimita  
la tradición oral del morueco  
de nuestro agujijoneo versificado?  
¿Qué aguaje, pastura o revolvente  
aporta la sustancia que lubrica  
el acomodo de los pensamientos?

Media el estilete que grafica  
sobre la hoja láctea  
las retenciones del canto,  
los néctares del cráneo  
que aceitan la esponja del encéfalo  
para basificar la epopeya (Ortega, *Antivíspera...* 24).

La imagen de la hoja láctea intervenida por el estilete sugiere una analogía con el desierto como espacio que invita a ser ocupado con los néctares del cráneo, con clamores tejidos en el artificio de figuras y tropos, de verbos y adjetivos cálidos, ardientes, ígneos o solares: una estrepitosa carga visual. En términos generales, la poesía de Jorge Ortega está permeada por esta imagen, aunque su canto no sea en su totalidad una referencia directa al desierto mexicalense. La de este poeta es una escritura persistente en su

obsesión por poblar la nada con una intencionalidad que trasluce la erudición de su lenguaje. Dicho en otros términos, su propósito no consiste solamente en acudir a la ebullición de la palabra que puebla la hoja láctea, sino en procurar su abarrotamiento con las exquisiteces del lenguaje.<sup>5</sup>

El anhelo por llenar el vacío es una agradable coincidencia en los escritores del valle de Mexicali. Se trata de una vocación poética en el sentido estricto de la palabra, como la describe el mexicalense Gabriel Trujillo Muñoz en los versos de “Peregrinos”, del poemario *Palabras sueltas* (2003): “El oficio de escribir para la nada / El oficio de guardar en la memoria lo que hemos sido / Estos trabajos: estas fatigas / Por levantar una casa de aire a golpe de palabras” (44). De esta manera, las palabras se convierten en los instrumentos de trabajo con que el poeta se ayuda para poblar la nada; tal como lo canta el mismo Trujillo en otro poema, titulado “Materiales de trabajo”, del mismo libro:

Donde nada había construyo mi casa cuarto por cuarto  
Donde habitaba el vacío levanto mi ciudad calle por calle  
Mis materiales: mis instrumentos de trabajo son estas palabras  
Por ellas la metrópoli que anhelo ha de construirse  
Tal vez en esta página que ahora lees: donde ahora  
Detienes tu mirada como si estuvieras frente a tu propia casa  
En una calle que se va llenando de voces: de gritos: de tráfico  
(35)

Tanto la imagen de “la hoja láctea” intervenida por el estilete de Jorge Ortega, como la de “esta página que ahora lees”, de Gabriel Trujillo, guardan estrecha relación con otra imagen similar en el

---

<sup>5</sup> En el texto de presentación al poemario *Deserción de los hábitos* (1997), de Jorge Ortega, el poeta Eduardo Arellano Elías subraya que esa compilación es “en apariencia preciosista, a primera vista contagiada por la embriaguez de la forma”, y más adelante añade que la fuerza de estos poemas “radica en el creacionismo que persigue la cristalización de un cuadro único con una observación que aspira a ser su propio objeto: el amante es deseo e intercurso amoroso, el ciudadano es la porción de ciudad de la que se ha apropiado, el conmovido es la suerte y la pérdida del condenado” (5).

poema “Aridez” de Tomás Di Bella, que dice: “La hoja en blanco es un desierto”. Es el verso con que termina este poema pletórico de imágenes fronterizas y desérticas:

A primera vista  
el desierto no es más que el desierto  
pero hurgando  
la luz revela luchas de horror  
batallas bestiales entre dragones y helicópteros,  
enfrentamientos de milicia  
movilizada contra serpientes extranjeras,  
trincheras y trampas mortales  
para peatones asoleados,  
camuflaje carnavalesco que termina  
en salvaje destazamiento,  
espejismos bizarros surgiendo  
por arte de embeleco,  
ciudades escondidas entre tormenta de arena,  
oasis tropicales  
nacimientos y muerte.

“La hoja en blanco es un desierto” (Di Bella 213-214).

Di Bella desentraña los contenidos reales de este desierto en particular: el desierto fronterizo del valle de Mexicali. En trece de los diecisiete versos que conforman “Aridez”, el poeta dispara una ráfaga de imágenes donde se describe con crudeza épica una batalla adicional que se libra todos los días en este desierto: la migración. El primer verso, “A primera vista”, advierte que nos toparemos con otras formas de mirar esta realidad. Los versos segundo y último (que enmarcan los trece versos a los que nos referimos anteriormente) constituyen dos afirmaciones contundentes. Por un lado, “el desierto no es más que el desierto” es el prelude de un bombardeo iconográfico que se aproxima. Por otro lado, “La hoja en blanco es un desierto” es el verso final del poema que hace las veces no de un colofón, sino de un segundo prelude que anuncia otro bombardeo aún no iniciado, pero sí insinuado, donde probablemente haya más

revelaciones, batallas, migraciones, horrores, vida y muerte para el poeta que enfrenta la vacuidad de la hoja en blanco. El tercer verso, “pero hurgando” es sin lugar a dudas el detonador de la explosión que pone al descubierto la situación existencial de la vida humana aparejada a la severidad climática del desierto que, además, toma sentido en el título del poema: Aridez.

Eso es el desierto a primera vista, en eso consiste la vida cotidiana y eso es la hoja en blanco: aridez. No obstante, por la función detonante del tercer verso, “pero hurgando”, los contenidos de “el desierto no es más que el desierto” son trascendidos y a partir de eso significan más de lo que se dice. Algo similar sucede con el último verso escrito: a éste le precede el único espacio en blanco del poema, cuyo significado abre la puerta a las interpretaciones; dado que, intuimos, es una omisión deliberada del poeta. En primer lugar, el salto de renglón podría hacer las veces de la hoja en blanco a la que se enfrenta el escritor, pero también la que provoca al lector. En segundo lugar, ese espacio en blanco invita a ser completado, quizá con el verso inicial del poema: “A primera vista”, como segunda advertencia de lo que aparecerá más adelante. Y, en tercer lugar, el poema tomará más fuerza enunciativa si se le añade especulativamente un detonador idéntico o similar al tercer verso para hacer explotar en la imaginación del lector otra ráfaga de imágenes relacionadas con el acontecer cotidiano de este valle.

En estos términos, el poema finalizaría con estos tres versos: “[A primera vista] / La hoja en blanco es un desierto / [pero hurgando...]”. Sobre este poema de Tomás Di Bella, Jorge Ortega hace una atinada relectura desentrañando el significado de cada uno de los versos. Reproducimos algunos fragmentos de este análisis con la finalidad de evidenciar cómo el autor de “Aridez” transmuta, con la respuesta bélica de las palabras, la vacuidad del desierto en abarrotamiento de imágenes:

El desierto es el señuelo para lanzar el pensamiento al desvarío productivo, creador. Todo está en encabalgar analógicamente la barbaridad del verbo que brilla por su polemicidad. Di Bella es-

cribe no sólo la asimilación contemplativa del entorno sino su algidez, el cardiograma de las calles sobre la blancura del papel apuesto a la catarisis retroalimentaria. Yendo al grano, en su poema va calcada la adyacencia México-Estados Unidos sobre el litoral de la frontera. Frontera desértica punteada de vegetación escasa. Frontera del alma enfriada por la comunicación desértica, sujeta a la utilidad cambiante del flujo migratorio, estira y afloja de una hipocresía lacerante por manifiesta.

El poema es una crítica. Brota del menester por caracterizar sardónicamente la situación fronteriza, lindar los dos territorios a partir de la proyección de sus respectivas auras en la percepción genérica. [...]

Así, cuando Di Bella cierra su poema con “la hoja en blanco es un desierto”, transmite al lector las posibilidades bélicas del lenguaje como contrapeso de una influencia insólita retando la vigilancia de su antípoda. Independientemente de los hechos, por la poesía soñamos de pronto un forcejeo que dignifica y acertamos. O prefiero decir: en y desde la palabra, la poesía es arsenal ilimitado. [...]

Ahí aguarda la hoja en blanco como una hondura imaginaria, surco maternal fertilizando los avisperos de la confrontación aludida. La luz es manto ultravioleta que permite divisar “luchas de horror”, el advenimiento del conflicto repartido en maquinaria fatídica. Mientras que “dragones” son fauna que palomea esa heroicidad fantasmagórica activada por disparos de inventiva, los “helicópteros» son referente de carne y hueso en la rutina centinela de la migra, policía fronteriza encargada de frenar el flujo migratorio a California (Ortega, *Desierto en blanco* 215-216).

La hoja en blanco expresa la vacuidad del desierto, una sensación que abre camino al motivo fundamental y, quizá, la mayor coincidencia entre los escritores de este valle: la obsesión por crear a partir de la nada, el anhelo de llenar el vacío, poblar la hoja láctea con la intervención del estilete, como alegoría del hecho tesonero que ha convertido este lugar adverso en un sitio habitable. Se trata de un hogar edificado cuarto por cuarto, una ciudad construida casa por casa, sin más instrumentos que las palabras: Mexicali, la casa del sol, la ciudad más septentrional de América Latina.

Así, en la consignación de este desierto, cada verso o definición, la enunciación de su nombre, la exaltación de sus cualidades o la acentuación de sus defectos, se topan invariablemente con palabras que, reunidas, alcanzan temperaturas impensables.

Todos estos elementos, en sus diferentes acepciones y combinaciones, dominan los textos donde se consigna el desierto fronterizo de Baja California; ellos son los instrumentos con que los escritores recrean las imágenes de este desierto. Para concluir, nos atrevemos a afirmar, con Tomás Di Bella, que la provocación más simple para saturar el espacio con palabras se limita a la expresión “pero hurgando”, expresión que pone delante del lector la posibilidad de acudir a lo que no se ve a simple vista: una explosión iconográfica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro, Alfonso. “Memoria, paisaje, horizonte. Los jesuitas y la construcción de la nación mestiza”. *Ares de México (edición especial): los jesuitas y la construcción de la nación mexicana*, diciembre de 2011, pp. 12-33.
- Arellano Elías, Eduardo. “Presentación”. En Jorge Ortega. *Deserción de los hábitos*. Tijuana: La espina dorsal, 1997, pp. 5-6.
- Cacho Vázquez, Xavier. “Introducción”. En Francisco Xavier Clavigero. *Historia de la Antigua o Baja California*. México: Universidad Iberoamericana, 1998, xv-xxxvi.
- Clavijero, Francisco Xavier. *Historia de la Antigua o Baja California*. México: Porrúa, 1990.
- Di Bella, Tomás. “Aridez”. En Jorge Ortega. *Fronteras de sal. Mar y desierto en la poesía de Baja California*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2000, pp. 213-214.
- Hernández, Héctor M. *La vida en los desiertos mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Loaiza, Héctor. “La naturaleza se transforma en paisaje en la narrativa latinoamericana (entrevista con Fernando Ainsa)”. Web. 2 de febrero de 2007. *Resonancias.org* <<http://www.resonancias.org/content/read/635/del-topos-al-logos-propuestas-de-geopoetica-introduccion-por-fernando-ainsa/>>

- Ortega León, Víctor. “Poblados desiertos y desiertos poblados. Hacer arqueología en el desierto de Sonora”. En Rafael Pérez Taylor, Miguel Olmos Aguilera y Hernán Salas Quintanal (eds.). *Antropología del desierto: paisaje, naturaleza y sociedad*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte / UNAM, 2007, pp. 53-60.
- Ortega, Jorge. “Antivíspera 8”. *Baladas para combatir la inanición*. Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California, 2001, pp. 23-24.
- Ortega, Jorge. “Desierto en blanco”. *Fronteras de sal. Mar y desierto en la poesía de Baja California*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2000, pp. 207-218.
- Pérez Taylor, Rafael, Olmos Aguilera, Miguel y Salas Quintanal, Hernán (eds.). *Antropología del desierto: paisaje, naturaleza y sociedad*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte / UNAM, 2007.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. Monterrey: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2002.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. *Palabras sueltas*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2003.



## El carácter especulativo-hermenéutico en la poesía chicana

Roberto Sánchez Benítez

sanchez005@gmail.com

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

La hermenéutica filosófica al estilo de Hans-George Gadamer se presenta como una de las perspectivas que más justicia hacen a la poesía y el poeta, tomando a este último como una de las metáforas fundamentales de la época moderna, en la medida en que permite al lector ser el Yo que es el poeta, ya que éste es el Yo que somos todos. Dentro de los planteamientos de esta hermenéutica se encuentra el carácter especulativo del lenguaje, a partir del cual el que habla se sirve de las palabras más normales y corrientes y puede, sin embargo, dar expresión a lo que nunca se ha dicho o volverá a decir, comportándose especulativamente en cuanto que “sus palabras no copian lo que es, sino que expresan y dan palabra a una relación con el conjunto del ser” (Gadamer, *Verdad...* 565).

De esta manera, la enunciación poética es especulativa ya que representa el aspecto de un nuevo mundo en el medio imaginario de la invención poética. Carácter que se extiende a la tradición, la cual es una y diferente a la vez, lo mismo y lo creado diferentemente. Lo que la obra poética evoca por medios lingüísticos es intuición, presencia, existencia; pero en cada individuo que recibe la palabra poética encuentra ésta un cumplimiento intuitivo propio. Desde este punto de vista, habremos de analizar, por razo-

nes de espacio, dos ejemplos de poesía chicana: Rodolfo “Corky” Gonzáles y Gloria Andalzúa, la cual ha manifestado, a lo largo de 40 años, una resistencia cultural importante en el *mainstream* norteamericano.

## BOSQUE DE SIGNOS

La definición más sencilla que podemos encontrar de la hermenéutica, en el ámbito del arte y la historia, consiste en sostener que es el arte de dejar que algo vuelva a hablar, así como el “dejarse decir”. La comprensión del discurso, por ejemplo, no es la comprensión literal de lo dicho, consumando paso a paso los significados de las palabras, sino que realiza el sentido unitario de lo dicho, el cual se halla siempre por encima, más allá de lo que lo dicho declara. En ello, lo más difícil es dejarse decir por algo, aun cuando se entienda lo dicho sin más.

Con relación a la poesía, Gadamer señala de manera contundente que debemos reconocer “cuanta reflexión filosófica impregna la moderna poesía de nuestro siglo” (*Estética...* 73). Para él, el poetizar se encuentra en una relación más estrecha con el interpretar que las demás artes. Mientras que el pensar muestra lo que es, lo que significa enseñar a ver algo que todos podemos llegar a ver y entender, la palabra poética se manifiesta ella misma en su mostrar, quedándose, por así decirlo, “plantada”.

Pero, además, la hermenéutica parte de la suposición de que somos un diálogo con las cosas y con nosotros mismos (como lo quiso Platón: pensar es dialogar consigo mismo); además de que considera que sólo hay mundo en la medida en que existe lenguaje<sup>1</sup>. Cada lengua es una manera de ser del mundo, de acontecer el mundo: porta una verdad de éste y de nosotros. Es el lenguaje el que hace hablar al mundo; escuchándolo, y dejándonos hablar, es como co-

---

<sup>1</sup> Recordemos la famosa proposición wittgensteiniana “Qué el mundo es mi mundo se muestra en que los límites del lenguaje (el lenguaje que sólo yo entiendo) significan los límites de mi mundo” (Wittgenstein 163).

menzamos a ser. Lo que “habla en el lenguaje” es tanto lo que es como lo que no es (la poesía, por ejemplo), es decir, “constelaciones positivas o negativas”, cosas que se comportan de un modo o de otro. Es por ello que el lenguaje remite a una experiencia que es en sí misma absoluta y que presenta una dialéctica de finitud e infinitud en la medida en que cada palabra remite a un “centro”, a partir del cual es aludida toda una lengua, todo lo que se es capaz de articular o decir.

En este sentido, todo hablar humano es finito ya que en él yace la infinitud de un sentido por desplegar e interpretar. “La multivocidad de la palabra poética tiene su auténtica dignidad en que corresponde plenamente a la multivocidad del ser humano” (Gadamer, *Estética...* 79); tal es el carácter especulativo del lenguaje: decir lo que uno quiere decir mantiene lo dicho en una unidad de sentido con una infinitud de cosas no dichas, y es de este modo como lo da a entender. Cada palabra “como acontecer de un momento, hace que esté ahí también lo no dicho, a lo cual se refiere como respuesta o alusión” (Gadamer, *Verdad...* 549). Es aquí donde queremos encontrar el sentido profundo de la labor hermenéutica literaria.

El que habla se sirve de las palabras más normales y corrientes y puede, sin embargo, dar expresión a lo que nunca se ha dicho o volverá a decir. La relación que plantea la hermenéutica entre el lenguaje y el mundo es tal que lo que accede al lenguaje es algo distinto de la palabra hablada. Pero la palabra

sólo es palabra en virtud de lo que en ella accede al lenguaje. Sólo está ahí en su propio ser sensible para cancelarse en lo dicho. Y a la inversa, lo que accede al lenguaje no es tampoco algo dado con anterioridad al lenguaje e independientemente de él, sino que recibe en la palabra su propia determinación (Gadamer, *Verdad...* 968)

Los elementos a partir de los cuales se construye el lenguaje, y que se configuran en la poesía, son signos puros que sólo en virtud de

su significado pueden convertirse en elementos de una configuración poética. Lo que la obra poética evoca por medios lingüísticos es intuición, presencia, existencia; pero en cada individuo que recibe la palabra poética encuentra ésta un cumplimiento intuitivo propio que no puede ser comunicado.

Así, la tarea propia del poeta es la leyenda común, tal como Heidegger lo descubrió en Hölderlin. Toda poesía es mítica, pues comparte con el mito el que no pueda refrendarse por algo exterior a ella, sino únicamente en el ser dicha. Y sin embargo, es propio de la poesía remitir a un fuera de sí y hacer ver aquello de lo que habla el poeta. Ni el que interpreta ni el que poetiza posee una legitimación propia: allí donde hay un poema, ambos quedan siempre rebasados por aquello que propiamente *es*, y de lo que extraordinariamente hablan. Ambos siguen un signo que apunta hacia “lo abierto”, que no necesariamente coincide con lo externo<sup>2</sup>. Mientras más se interpreta un poema, más lo despliego y repliego; e, incluso, si me lo sé de memoria, hasta el fondo, tanto más me dice un poema verdaderamente bueno. La poesía existe únicamente en el hálito etéreo del lenguaje y en el milagro de la memoria. El poema es siempre, al escucharlo o leerlo por primera vez, algo así como un recuerdo o interiorización. Esto quiere decir que la palabra tiene su casa en los tesoros de la memoria, y ocupa en ella un lugar que no abandona nunca: el lugar del pensar. La poesía existe no sólo en el lenguaje sino —como señala Vico— que ella es el lenguaje

---

<sup>2</sup> Recordemos que Baudelaire inauguró la poesía moderna con poemas como “Correspondencias”, cuyas primeras dos cuartetas dicen:

La Naturaleza es un templo de vivientes pilares,  
que dejan salir a veces confusas palabras;  
el hombre lo recorre a través de bosques de símbolos  
que le observan con miradas familiares.

Igual que largos ecos que a lo lejos se confunden  
en una tenebrosa y profunda unidad,  
vasta como la noche y como la claridad,  
los perfumes, los colores y los sonidos se responden.

originario de la Humanidad. De ahí que la verdad poética sea metafísica.

Para la hermenéutica histórica, la poesía existe entonces en cierta memoria ancestral; es un recuerdo. Es en los recintos sin tiempo de la memoria donde confluyen la poesía y el pensar. Como se sabe, la hermenéutica parte del supuesto de considerar el pensar como “rememorar”, lo cual quiere decir recordar el mundo en lo que ya no tiene de aparente o presente, a partir de sus ausencias o de lo que ya no puede ser objeto de una representación inmediata. Así, en el poema, el lenguaje retorna a algo que él, en el fondo, es: a la unidad mágica de pensar y acontecer, cuyos tonos nos salen al encuentro, llenos de presentimientos y desde el amanecer de los primeros tiempos. Lo que distingue a la literatura, por lo tanto, es la emergencia de la palabra de tal modo que, en ésta, la insustituible unicidad del sonido hace sonar, a la vez, una multivocidad indeterminable del sentido.

### *El poema como voz colectiva*

Como se sabe, la poesía chicana se ha escrito fundamentalmente en el suroeste de los Estados Unidos, en los estados de California, Arizona, Colorado, Nuevo México y Texas. Casi todos los poetas que la escriben tienen un origen mexicano y su publicación ha ocurrido básicamente en editoriales norteamericanas, moviéndose alternativamente entre el inglés y el español. Se puede decir que el matiz que ha adquirido esta poesía no es otro que el político. Aquí la voz poética no está muy distante de la voz anónima del reclamo, del grito que busca la afirmación de la identidad y de la sencillez del ser humano en su condición mortal.

Es la voz de la calle, de la desesperanza, de la muerte, a la que se le pide que posponga sus ansias de acción para que se tenga el tiempo de alcanzar cierta plenitud. Voz poética que no puede ser exclusiva del poeta, sino que forma parte de la comunidad a la que pertenece. El vínculo del poeta con su comunidad, en este caso, el barrio, el campo, es notable, como el que tenían los poetas rusos a

finés del siglo XIX, por ejemplo. Voz poética indiscernible del alma colectiva, del canto popular.

Gloria Anzaldúa reconocerá que sólo cuando se dio el movimiento campesino de César Chávez, a mediados de los años 60, se formó el partido de la Raza Unida y apareció el famoso poema *I am Joaquín* de “Corky” Gonzáles, fue que los mexicano-chicanos comenzaron a ser reconocidos, a tener voz y rostro; comenzaron a ser conscientes de la realidad en la que vivían, a la vez que adquirirían un nombre y lenguaje particulares. El movimiento de emancipación-liberación y reconocimiento estuvo acompañado del uso y elaboración de una lengua en especial. “Now that we had a name, some of the fragmented pieces began to fall together —who we were, what we were, how we had evolved” (Anzaldúa, *Borderlands* 85).

En efecto, varios poemas chicanos fueron consignas de lucha, casi estandarte, en las calles y el campo, durante el movimiento afirmativo chicano. “I am Joaquín” (1967), de Rodolfo “Corky” Gonzáles, realiza una reivindicación de la identidad chicana a partir del diagnóstico de pérdida en la civilización moderna: “I am Joaquín, lost in a world of confusion, / caught up in the whirl of a gringo society, / confused by the rules, scorned by attitudes, / suppressed by manipulation, and destroyed by modern society”. (Gonzáles, *I am Joaquín* s/n) Uno a uno los símbolos del pasado de la tradición mexicana, héroes y antihéroes, se van sumando a la identidad en progreso de quien desea ir más allá de la “neurosis social americana”, y para hacer frente a la necesidad de crearse un espíritu alternativo. Todo es en sí, la historia no ha hecho sino dotarnos de un contenido que sólo necesita actualizarse reflexivamente.

La necesidad de la poesía queda establecida ante la impronta de crearse nuevamente sobre la base de una visión unitaria en el tiempo, una comprensión que no escatima nada, ni lo bueno ni lo malo, para que puedan seguir viviendo en su interior las tensiones que enmarcan la vida. La afirmación del espíritu chicano buscó remontar las condiciones limitantes del presente para trascender hacia un movimiento que recuperara todos los momentos de la historia a partir de un río de voces confundidas en el tiempo, sien-

do indistinguible el pasado del presente y de su proyección hacia el futuro.

La conciencia del ser histórico retoma los orígenes fundacionales como la fuente de un destino que necesita una reconducción en el presente. El “yo” del poema es colectivo y tiene, uno a uno, los rostros de la historia: Cuauhtémoc, Cortés, que no deja de estar en “nuestra sangre”; el príncipe Maya, Netzahualcóyotl. Sincretismo de los símbolos que lo es de las culturas: “I am the sword and flame of Cortes the despot/ And I am the eagle and serpent of the Aztec civilization”. Aparecen las dudas sobre la Independencia, que pareciera haberse deslizado de la corona española, pero que dejó tras de sí a sus “parásitos”. Juárez es comparado con Moisés, quien cuida sus archivos, la Constitución, como éste los sacramentos. Villa, “crude and warm”, Zapata, “This land, this earth is OURS”; en el centro de cada una de las comunidades indígenas habita el corazón de este “yo” que es la voz de todos... los días y las noches. En fin, la tierra robada con el tratado de Guadalupe-Hidalgo de 1848 que despojó al territorio nacional de más de la mitad de su extensión.

Varios son los momentos en los que se reivindica el orgullo, la fuerza, el coraje, la lucha permanente contra la subyugación, el colonialismo, la abyección, la muerte inesperada. El “yo” que se construye en el poema es una voz de lucha y resistencia cultural, de afirmación. Conciencia colectiva, yo plural, historias que resumen la Historia en cada ser y momento, lenguas que mezclan sus voces en un claro reconocimiento y anuncio de condición fronteriza, híbrida, mestiza:

La raza!  
 Méjicano!  
 Español!  
 Latino!  
 Chicano!  
 Or whatever I call myself,  
 I look the same  
 I feel the same  
 I cry

And  
Sing the same  
I cry  
And  
Sing the same.  
I am the masses of my people and  
I refuse to be absorbed.  
I am Joaquín.  
(Gonzáles, *I am Joaquín* s/n)

### *Conciencia mestiza, Nepantla*

En las encrucijadas frecuentes en que se debate el destino de los escritores chicanos, ahí donde la frontera se extiende hasta abarcar las conciencias, los gustos, se encuentra la necesidad de habitar un espacio para arrancárselo a “nadie” e impedir que imponga su ley de rechazo, violencia y explotación; convertir la “tierra de nadie” en la de alguien, cualquiera de nosotros, en palabras que se refieran a una “deslenguada”, tal como la pudo entender de Gloria Anzaldúa, quien supo reconocer en ellas la mejor tierra que era posible habitar.

Habitar la frontera tendrá, entonces, el sentido de formular una conciencia diferente que pasa por el lenguaje como una forma de ser estructurada. Ser de frontera que sólo sabría ser de lenguaje para resistir ante el desierto y la nada del poder del silencio, el olvido, la prohibición y la exclusión. Una nueva identidad mestiza que habrá de acostumbrarse a vivir en el espacio liminar de las fronteras físicas, culturales, psicológicas, de género; ya que, en efecto, la frontera es un “state of mind”. El lenguaje fue para esta escritora chicana, a la que la Universidad de Texas en San Antonio dedica cada año un congreso, efectivamente su mejor arma de combate, denuncia, resistencia y formulación de una conciencia alternativa. “*Deslenguadas. Somos los del español deficiente. We are your linguist nightmare, your linguistic aberration, your linguistics mestizaje, the subject of your burla.* Because we speak with tongues of fire we are culturally crucified. Racially, culturally and linguistically



*somos huérfanos* —we speak an orphan tongue.” (Anzaldúa, *Borderlands* 80). Es en este ámbito que la escritora tuvo que enfrentar un sinnúmero de recriminaciones, tanto por el uso libre de los dos idiomas de su interés, el español y el inglés, como por su condición de lesbiana y feminista. Le llegaron a decir “pocha”<sup>3</sup>, traidora cultural; ya que cuando hablaba inglés le decían que estaba hablando el lenguaje del opresor y que con ello arruinaba el español, de acuerdo con intelectuales puristas<sup>4</sup>. De ahí que su poesía haya sido igualmente desvalorizada, dado que está escrita en español chicano, bastardo, pobre, que, sin embargo, será el que hablen las clases sociales trabajadoras.

Para Anzaldúa ese español habrá de ser otro ejemplo de riqueza lingüística. Para empezar, es una lengua de frontera que se desarrolla de manera natural, viviente: “Change, *evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción* have created variants of Chicano Spanish, *un nuevo lenguaje. Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir.*” (Anzaldúa, *Borderlands* 77, itálicas en el original). Estamos ante un lenguaje creado por quienes viven en un país donde el español no es el idioma dominante, para los que viven en un país donde el inglés es el idioma dominante pero no son “Anglos” y para quienes no pueden identificarse ni con el español estándar ni con el inglés formal. Es a este “español Chicano” al cual habrán de vincular su identidad y con el cual habrán

<sup>3</sup> Mote popularizado por el pensador mexicano José Vasconcelos, de quien, sin embargo, el movimiento afirmativo chicano recuperara la idea de “raza cósmica”.

<sup>4</sup> Ana Castillo, otra importante escritora chicana, defenderá la idea de que el bilingüismo es un acierto y no un estigma para denunciar a quienes ya no hablan propiamente español y han sido educados hablando inglés, ya que todo lenguaje no es sólo un medio poderoso de comunicación, sino que conlleva una visión del mundo. En lugar de ser una falta es más bien una cualidad positiva, el privilegio de poder hablar “entre dos lenguas”, dos culturas, en la frontera que las une, aun y cuando las separe. A Castillo se debe la traducción al español (1988) de la primera gran obra colectiva de escritoras chicanas *This Bridge Called my Back: Writing by Radical Women of Color* (1981), la cual fue coordinada por Anzaldúa y Cherrie Moraga. La crítica ha visto en esta antología el desarrollo de nociones de “subjetividad múltiple” en un contexto de resistencia política (Yarbro-Bejarano).

de vivir su realidad y valores en comunidad. Se trata de una lengua que usa términos de ambos idiomas, que es un “patois”, una lengua bifurcada, una variación de las dos lenguas. No en vano, dentro de los símbolos míticos que habrá de reivindicar Anzaldúa, se encuentra, además de la Coatlicue, la Malinche, la sabia traductora de lenguas que era capaz de comunicar dos mundos entre sí.

Para Anzaldúa este español “deficiente”, para algunos, incompleto o bárbaro, para otros, es una necesidad; además de que su variedad resulta interesante: “We needed a language with which we could communicate with ourselves, a secret language” (*Borderlands* 77). Una lengua que sea un hogar más real que la casa que se ocupa. Así, el Chicano acabará teniendo una experiencia muy rica en varias lenguas al hablar: i) el inglés estándar; ii) el inglés que habla la clase trabajadora y las clases “bajas”, algo como el *slang* propiamente dicho; iii) el español estándar; iv) el español mexicano estándar; v) el dialecto español norteño; vi) el español chicano (cuyas variaciones encontraremos en Texas, Nuevo México, Arizona, California), el llamado Tex-Mex<sup>5</sup>, el *pachuco*, el hablado por los *pochos*<sup>6</sup>. Un modismo para cada circunstancia, realidad o necesidad: entre la familia, en el trabajo, en las escuelas, los barrios (esa denominación nostálgica que indicaba una comunidad en los años 70 y en la cual habitaban migrantes o mexicoamericanos), en las colonias, con los *braceros*, con las

<sup>5</sup> Que sería el conocido Spanglish con el cual se quiere reducir todas las posibles modalidades de usos de las dos lenguas, y en el cual Anzaldúa se encontraba más naturalmente. Una práctica de *switch-coding* que le será familiar y en la que habrá de usar términos de ambos lenguajes en una misma frase o palabras.

<sup>6</sup> Este sería el caso de quien distorsiona y reconstruye el español influenciado por el inglés. Gloria utiliza el estudio de R.C. Ortega, *Dialectología del barrio*, (trad. de Hortencia S. Alwan, Los Angeles, R.C. Ortega Publisher & Boorse-ller, 1977), para esta caracterización. El término tiene, de cualquier manera, una connotación despectiva, ya que designa a quien ha traicionado la patria al abandonarla en el proceso de la migración. El término podría ser una variante de “mocho”, el que habla cortado, al que le faltan algunas palabras en su decir. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española únicamente indica que “Pocho” es quien “adopta costumbres o modales de los estadounidenses” ([http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=pochos](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=pochos) consultada el 01/12/2009).

abuelas que mantenían la tradición oral en casa, con las Chicanas/os. Imposible permanecer en una sola modalidad del par español-inglés. Éstas habrán de ser formas de resistencia anticolonizadora de la cultura dominante. Anzaldúa habrá de querer que el Chicano hable español-chicano<sup>7</sup>.

Por ejemplo, del pachuco<sup>8</sup> Anzaldúa dirá que es un lenguaje de rebeldía, en contra tanto del español como del inglés estándar. Una lengua exclusiva, secreta, de difícil comprensión para quien no tiene una referencia de la cultura mexicana o no vive en los barrios. Palabras como “ruca” (vieja), “vato” (joven), “chale” (expresión de admiración), “simón” (sí), “churo” (sure), “periquear” (hablar), “qué gacho” (qué malo), “ponte águila” (ponte listo) o “pelona” (muerte), habrán de figurar en este modismo. Entre las varias peculiaridades lingüísticas del español que hablan los chicanos, y que Gloria observa, se encuentra la presencia de arcaísmos. Tal sería el caso de: “semos” (somos), “truje” (traje), “haiga” (haya), “ansina” (así) o “naiden” (nadie), que de cualquier manera se siguen usando en las zonas rurales mexicanas, algunas de las cuales incluso encontramos en el *Quijote* de Cervantes. Otros cambios detectados por Anzaldúa son el de la “ll” por la “y”, o la supresión: “ea” por “ella” (lo cual es común encontrar en los migrantes que

<sup>7</sup> Para Ilán Stavans (2003) este “mestizaje verbal” es el resultado de un pueblo en movimiento; otra forma de señalar una identidad que no para de formularse y que asimila para sí todos los elementos de un contexto dominante; es, finalmente, una forma de resistencia y de devolverle al dominante su propio lenguaje aunque transformado, adaptado, mezclado, enriquecido, si pudiera decirse, como en el caso histórico del barroco de las Américas

<sup>8</sup> Quizá quien haya registrado mejor el *slang* “pachuco” o de los *zoot suiters* de los años 40 y 50, haya sido el escritor chicano Miguel Méndez, quien ha considerado que el fenómeno del pachuquismo representó la “primera rebelión del mexicanoamericano”. La suya fue una jerga “rara plagada de imágenes y giros lingüísticos plenos de ingenio, cuando no de tristeza o coraje, siempre presentes los matices irónicos, por ser la frustración su materia prima”. En ella afloró el ingenio, la “alegría coloreada de sinsabores”, con raíces hondas en el español; fue un sello de rebeldía que “no obstante el quebrar normas concretas pretendía preservar el alma, tu esencia cultural, tu origen”. Ingenio que, como navaja, rasga, señala Miguel, “la dura caparazón con que el dolor y las frustraciones encubren el sentir del mísero.”

regresan a México), “botea” por “botella, o la supresión de la sílaba inicial como en “star” por “estar”, “hora” por “ahora”, o la final: “pa” por “para”. Habrá, sin duda, los cambios más conocidos que tienen que ver con la españolización de la palabras en inglés: “bola” por “ball”, “carpeta” por “carpet”, “machina” por “machine”, o agregando un sonido español al inicio o al final de la palabras en inglés: “cookiar” en lugar de “cook”, “watchar” por “watch” o “parkiar” por “park”.

El interlingüismo es algo más que una síntesis expresiva del español e inglés. Aquí los códigos no se separan sino que se fusionan intrínsecamente. Lenguajes literarios híbridos en donde se intenta ir más allá de lo que cada componente es por su cuenta. No sólo se trata de la lengua que habrá de defender la identidad de género o raza del chicano, sino que la reivindicación del bilingüismo se convertirá en un asunto de carácter político. Estos escritores, al ser portadores de dos lenguas, habrán de contribuir a la elaboración de una nueva conciencia en la que se recupera el legado cultural ancestral como forma de pervivir en el tiempo, trascendiendo las limitaciones geopolíticas. Su habla habrá de contribuir a definirles el “entre mundos” en el cual desarrollarán su personalidad y obra literaria.

Anzaldúa hablará un “español chicano”, hibridismo lingüístico, heteroglosia intensa y mutante. Lengua que ya no es española o inglesa, sino de encuentros, única para comunicar la experiencia de frontera y en la que el chicano establece un vínculo profundo con su comunidad; lengua que crea comunidad. Nuestra autora chicana será una de las primeras en hablar a profundidad sobre el estado de conciencia fronterizo. La suya representará la condición de las mujeres atrapadas entre varios mundos, una tierra de nadie, encrucijada que su obra comenzará a habitar creando un nuevo “yo”; una nueva conciencia mestiza, que vivirá “alienada” tanto en su mundo de origen como en el dominante en el que vive; “mujer de color” atrapada por el espacio intersticial de dos mundos contrastantes.

La condición del chicano es la de vivir entre dos mundos, en “Nepantla”, como Anzaldúa le llama, recobrando esa palabra na-

huátl que indica precisamente “el vivir entre”<sup>9</sup>. “We are a synergy of two cultures with various degrees of Mexicanness or Anglo-ness.” (Anzaldúa, *Borderlands* 85). El asunto de este vivir en la “frontera” de dos mundos lo llegó a padecer tanto que sintió que no formaba parte de ninguno, que uno cancelaba al otro de tal forma que no era nadie. Casi parafraseando la famosa sentencia de Descartes, llegará a decir que “A veces no soy nada ni nadie. Pero hasta cuando no lo soy, lo soy.” Sólo cuando sienta que es algo más que nadie, sentirá que es mexicana.

Este vivir entre dos mundos es el que le permitirá formular una idea sobre la “nueva mestiza” como conciencia de la mujer chicana con raíces amerindias, españolas, negras; un hibridismo maleable que se la vive cruzando fronteras, no deteniéndose en ninguna. Como lo indica en este peculiar poema, en donde andar “nortea-da” tiene más de un sentido:

Because I, a *mestiza*,  
continually walk out of one culture  
and into another,  
because I am in all cultures at the same time,  
*alma entre dos mundos, tres, cuatro,*  
*me zumba la cabeza con lo contradictorio.*  
Estoy nortea-da por todas la voces que me hablan  
Simultáneamente  
(Anzaldúa, *Borderlands* 99)

Esta nueva conciencia mestiza habrá de desarrollar una extraordinaria tolerancia hacia las contradicciones y ambigüedades de los mundos que la habitan, por decirlo a la manera de Walt Whitman. Poseer una personalidad plural para moverse en un mundo a su vez diverso. Ser capaz de convertir la ambigüedad en la superación

---

<sup>9</sup> O “tierra de en medio”. Anzaldúa dirá que la palabra la vio por vez primera en un escrito de Rosario Castellanos (Anzaldúa, *Gloria...* 268). De hecho la escritora mexicana tiene un poema con ese nombre. San Miguel Nepantla es también la región en el Estado de México donde, en 1651, nació Sor Juana Inés de la Cruz. Así que es doblemente simbólico el nombre.

de los pensamientos dualistas, para empezar: “I see the mestiza as a geography of selves —of different bordering countries— who stands at the threshold of two or more worlds and negotiates the cracks between the worlds” (Anzaldúa, *Gloria...* 268).

Parte del proceso de formación de esta conciencia será el deshacerse del pasado que ha sido opresor, los “desencuentros” y el “embrutecimiento”. Reinterpretar la historia y, usando nuevos símbolos, dar forma a nuevos mitos. Deconstruir y construir. La nueva mestiza se convertirá en *nahual*, es decir, “able to transform herself into a tree, a coyote, into another person. She learns to transform the small ‘I’ into the total Self. *Se hace moldeadora de su alma, Según la concepción que tiene de sí misma, así será*” (Anzaldúa, *Borderlands* 105, itálicas en el original).

Anzaldúa sostendrá que la identidad étnica habrá de estar en función de la lingüística. Tuvo una clara conciencia de que “I am my language”; soy lo que digo o hablo. Hasta que uno no se sienta orgulloso de su lenguaje, lo estará de sí mismo. La autenticidad de sí mismo habrá de estar en función de la aceptación de los distintos modos del uso del español y del inglés. Un aspecto clave de la formación de esta identidad tendrá que ver entonces con la forma en la que uno sea nombrado o referido, así como en la que los demás lo hagan. Proceso que nos crea o inventa. La identidad no es tan sólo “what happens to me in my present lifetime but also involves my family history, my racial history, my collective history...” (Anzaldúa, *Gloria...* 240). Por ello la identidad será algo parecido a una obra de arte: se combina, se toman las influencias, se relacionan, se componen los mundos que habitamos; es una ficción, algo “relacional”.

Más que sostener que las escritoras chicanas anden en búsqueda de una identidad, como si no la tuvieran, lo que en realidad ocurre es que más bien se encuentran en un proceso de recomposición, o refiguración; arreglar todas las facetas que corresponden a esa identidad, como son: la clase o la raza: “you compose it from

what's out there, what the culture gives you and what you resist in the culture"<sup>10</sup>.

Anzaldúa habrá de escribir de forma bilingüe, de intercambiar códigos sin tener que traducir y adaptar una audiencia en inglés a ella. Será en el “estado de la Coatlicue” (la oscuridad, la cueva), o Nepantla, como hemos visto, el lugar del renacimiento de la identidad de la nueva mestiza que Anzaldúa propondrá. Ahí donde se pueden realizar los cambios de mundos, culturas, incluso clases, preferencias sexuales. Con el paradigma de “Nepantla”, la autora trató de teorizar “unarticulated dimensions of the experience of mestizas living in between overlapping and layered spaces of different cultures and social and geographic locations, of events and realities —psychological, sociological, political, spiritual, historical, creative, imagined.” (Anzaldúa, *Gloria...* 269). Pero además, es el artista quien habrá de ser el mediador entre las varias comunidades del mundo “normal” y los “otros” mundos que se encuentran en Nepantla.

De la misma manera, en la reapropiación que Anzaldúa realiza de la Coatlicue se tiende a una fusión no dualista de los contrarios: destrucción y creación, hombre y mujer, luz y oscuridad. Se trata de la reinención de un mito textualmente definido como “a change in the way we perceive reality, the way we see ourselves, and the wave we behave” (Anzaldúa, en Yarbrow-Bejarano 87). Esta reapropiación tiene sentido también con relación a la reivindicación del cuerpo femenino, el cual ha sido negado de muchas maneras, en el discurso y la realidad, a ambos lados de la frontera. La Coatlicue representa entonces la reivindicación de la diversidad identitaria, además de que con ello la autora llama la atención sobre el “desmembramiento psicótico” al que están ligados el racismo imperia-

<sup>10</sup> En el caso particular de nuestra autora, la identidad también habrá de estar ligada a las enfermedades de su cuerpo, las cuales, a temprana edad, habrán de revelar una perspectiva de la realidad diferente de la gente “normal”. Es la enfermedad, el dolor, la debilidad o fragilidad las que le abrirán las dimensiones de la fantasía, lo imaginario y lo espiritual, pero también a la resistencia y a la lucha cultural y de género. El cuerpo como punto de vista sobre la realidad, algo que ya Nietzsche o Kafka habrían planteado.

lista y las prácticas sexistas; pero también para metaforizar lo que significa vivir en la frontera y atravesarla, precisamente eliminarla donde se encuentra. Ser de frontera significa vivir sin ella, haberla superado.

Tal es lo que habrá de ocurrir en el proceso creativo de la escritura, en donde se destruye lo que se ha sido y se ponen en orden ciertas experiencias. Una lucha que está ligada a la confección del alma. “You have to destroy, tear down, in order to put together and rebuild. That’s why writing has save our lives, because it’s make sense out of this chaos.” (Anzaldúa, *Gloria...* 226). Al final, la escritora dirá: “I write the myths in me, the myths I am, the myths I want to become. [...] Con imágenes domo mi cuerpo, cruzo los abismos que tengo por dentro. *Con palabras me hago piedra, pájaro, puente de serpientes arrastrando a ras del suelo todo lo que soy, todo lo que algún día seré.*” (Anzaldúa, *Borderlands* 93, itálicas en el original).



BIBLIOGRAFÍA

- Anzaldúa, Gloria. 2007. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza* (1987), San Francisco, Aunt Lue Books.
- *Gloria Anzaldúa. Interviews/Entrevistas*. Ana Louise Keating (ed.), New York: Routledge, 2000.
- Sánchez, Rosaura. “Mapping the Spanish Language along a Multiethnic and Multilingual Border”. En Chon A. Noriega *et al.* (eds.), *The Chicano Studies Reader, an anthology of Aztlán, 1970-2000*. Los Ángeles: Chicano Studies Research Center, 2001.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne. “Gloria Anzaldúa’s Borderlands/La Frontera. Cultural studies, ‘difference’, and the non-unitary subject”. En Chon A. Noriega *et al.* (eds.), *The Chicano Studies Reader, an anthology of Aztlán, 1970-2000*. Los Ángeles: Chicano Studies Research Center, 2006.
- Gadamer, H.G. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnós, 2001.
- Gadamer, H.G. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1988.
- González Corky, Rodolfo. “I am Joaquín”. Web. 27 de septiembre de 2013. <<http://www.latinamericanstudies.org/latinos/joaquin.htm>>
- Stavans, Illán. *Spanglish. The Making of a New American Language*. New York: HarperCollins Publishers, 2003.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. México: Alianza, 1987.



## SUJETOS MARGINALES



## Raúl Gómez Jattin o la objetividad del deseo

Manuel Cortés Castañeda

manuel.cortes-castaneda@eku.edu

Eastern Kentucky University

[En el panorama de la poesía contemporánea] *por un lado escriben los jóvenes decentes, los de la cotidianidad de toilette, los caligrafistas, los que buscan un status de escritor. Por el otro están los anarquistas, los poetas narrativos y los nuevos líricos marxistas, los vagabundos, los que viven la poesía, los que se pasean vestidos de erizos por la cotidianidad pequeñoburguesa, a los que les importa un comino el oficio de escritor.*

Roberto Bolaño

La obra poética de Raúl Gómez Jattin, relativamente breve (seis libros publicados en vida y dos libros póstumos), conmocionó al *establishment* colombiano y a la clase literaria de turno. No tanto por lo innovadora o fuera de lo común —aunque en el contexto de la poesía colombiana es una voz diferente y disidente—, sino por la vida misma del poeta, que rompió con todos los moldes de comportamiento idealizados por la ciudad letrada y la inteligencia colombiana.

En algunos de sus poemas, Jattin pone en entredicho la relación entre un hombre y una mujer y, por extensión, la institución en la que se sustenta nuestra cultura y la conservadora sociedad colombiana: el matrimonio. Para él hay más honestidad y verdad en las relaciones homosexuales o en las relaciones con seres excluidos por la sociedad, por ejemplo las sirvientas, o en relaciones alternativas. Pero lo que en verdad escandalizó a las buenas conciencias, al clero, y lo hizo popular en ciertos segmentos de la población, fueron sus poemas de tinte “zoofilico”, donde exalta el acto sexual con animales, especialmente con las burras, que en su escritura aparecen como un sustituto ideal de la mujer. El escándalo que suscitaban estos poemas, sin embargo, no tiene fundamento, ya que es

bien conocido por toda la sociedad colombiana y allende este tipo de prácticas. Uno de los poemas en cuestión es el siguiente:

Te quiero burrita / porque no hablas / ni te quejas / ni pides plata / ni lloras / ni me quitas un lugar en la hamaca...te quiero / ahí sola / como yo / sin pretender estar conmigo / compartiendo tu crica / con mis amigos / sin hacerme quedar mal con ellos / y sin pedirme un beso. (Te quiero burrita 28)

Si nos detenemos un momento en el poema y leemos entre líneas, sin juicios preestablecidos y sin emociones apresuradas, podemos ver que el poema, más que exaltar la relación entre un hombre y un animal, lo que hace es criticar sutilmente la moralina de la sociedad contemporánea. Es el humor, la burla, el sarcasmo, lo que domina el poema y no el contenido. Jattin se mofa de manera sutil e inocente de ciertos temas que todavía son tabú en la sociedad latina, tan acostumbrada a la hipocresía. No es difícil imaginar, quizá, que lo que Jattin se proponía era escandalizar a las beatas-aburguesadas y a las buenas conciencias, tan apegadas en Colombia a la moral hipócrita de la Iglesia católica y, últimamente, a tanto credo y secta religiosa que proliferan y se extienden igual que la violencia.

Jattin, igualmente, escribió algunos guiones muy interesantes para teatro. Antes de entregarse de lleno a la poesía, era actor y estudiaba derecho, carrera que terminó. Uno de esos guiones está basado en *El proceso* de Kafka. Es un poco extraño que ningún “crítico” se haya ocupado de esta parte de su escritura y compromiso con el teatro. Y sí, no falta un solo “crítico” que no mencione su vida y sus tantas formas de sentirla y de sufrirla. Una vida marcada, según la percepción de la mayoría, por la enajenación, la locura, la obsesión, la angustia, la desesperación, el delirio, la neurosis, la psicosis, la paranoia, y todos los imperativos habidos y por haber del neo-psicoanálisis y el post-estructuralismo, que ya lo único que dejan, de tanto patinar, es un mal sabor en la boca. Nadie deja de mencionar su paso reiterativo por los asilos, su vida de vagabundo,

su orfandad total, sus tendencias suicidas y su homosexualidad, entre comillas.

Es fácil entender que con una vida tan “fascinante” (al menos para el que no sabe de verdad todo lo que implica este tipo de vida) la poesía se deje de lado, o simplemente no pueda tener otra explicación sino es en simbiosis total con la vida del hacedor. Sin embargo, no hay poemas en la obra de Jattin donde se exalte o se plantee toda esta sicopatología de la enajenación, ni a nivel temático ni sintáctico. Los poemas de Jattin son precisos y bien estructurados. Nada que ver con un golpe de dados, automatismos o cadáveres exquisitos. Lo único sub-real que aparece en su escritura son los temas que siguen siendo una constante en la poesía contemporánea, que no el estilo.

Airoso en su galope / levantó la mano armada / hasta su sien / y disparó: / suave derrumbe / del caballo al suelo / doblado sobre un muslo / cayó / y sin un solo gemido /se fue a galopar / a las praderas del cielo (El suicida 73)

Algunos poetas-críticos (entre ellos William Ospina) han escrito sobre la poesía de Jattin, especialmente sobre los poemas que conforman el libro *Poemas sinuanos*<sup>1</sup>, donde Jattin deja ver, con una claridad perturbadora, una profunda nostalgia por un mundo perdido: el mundo de la infancia, de su ciudad natal, de sus mayores, el río y los árboles frutales. Un mundo que aparentemente aparece intacto —y que como todos los poetas afirman es la verdadera fuente de la poesía—, pero que, de verdad, una vez desaparecida la infancia también desaparece, irremediablemente, con ella. Una infancia que, en el caso de Jattin, le trae a la memoria, al mismo tiempo, esperanza y vacío. Lugar donde el objeto de todos sus deseos y sus obsesiones parece esperarle, a cada instante, para hacerse

<sup>1</sup> Adjetivo que toma el nombre del río Sinú que nace en el nudo de Paramillo, departamento de Antioquia, se extiende hasta Boca de Tinajones y llega a la bahía de Cispatá en el mar Caribe; y que le da nombre a un valle fértil donde se asientan más de 16 municipios.

palabra, a la vez que se transforma y se diluye y se pierde en el silencio de la nada. Necesidad de un reencuentro con la vida, pero sin poder evitar ver de forma lúcida que todo lo que se puede recuperar del pasado no es más que ficción, historias, experiencias ajenas; o, como bien decía Borges, una memoria que es un espejo hecho pedazos. Encuentro con la vida y, a la vez, pérdida de la misma. Idealización que no puede aflorar a la palabra si no es acompañada de la soledad, la nostalgia, el dolor.

Por supuesto que no podemos negar que en el mundo de la infancia el poeta encuentra cierta tranquilidad y solaz, pero esa paz refluye, más que en la vida del creador, en el poema. Se concreta en el poema y por ningún motivo se transforma, recurriendo al recuerdo, en una medicina para la angustia y la obsesión. No olvidemos aquella premisa de Verlaine que deja al poema siempre en el laboratorio de la duda y de la derrota: “un poema acabado es un poema malogrado”. La escritura jamás es una substitución adecuada a nuestras obsesiones y carencias. No importa que filósofos y escritores de prestigio, como Platón, entre otros tantos, digan lo contrario, alegando que fuera de la locura no hay verdadera creación literaria. La escritura nada tiene que ver con las esencias y es, más bien, su negación.

“Es una tarde enclavada en el recodo del tiempo / que va y viene en la mecedora / y la tarde es como el niño que la mira / está hecha de recuerdos y deseos” (Y van 28). Satisfacción y al mismo tiempo reconocimiento de que el recuerdo es más una forma del deseo que una realidad puntual. El participio “enclavado” inmoviliza a ese tiempo que se quiere capturar y que por un momento se queda en el recodo, pero los dos verbos no conjugados (ir-y-venir) que definen la función de la mecedora, su movimiento, inmediatamente diluyen la permanencia de la imagen anterior, haciendo que el tiempo otra vez se convierta en un imposible. La palabra “recodo”, igualmente, nos da una clave: la tarde no hace presencia en su totalidad; se queda ahí a la vuelta, en el recodo, sin aparecer del todo; como una promesa que no se cumple, aunque el deseo rebasa sus límites.



Otros simplemente se quedan con el Jattin que se suma a la lista de los marginados malditos. Silva no tenía los atributos requeridos para hacerse dueño incuestionable de dicho feudo, a pesar de su suicidio, aparte de ser un aristócrata, piensan. Es interesante y vergonzoso ver cómo algunos poetas del establishment vociferan, como energúmenos santificados, que finalmente a Colombia le ha nacido un maldito sin-igual, una cosa rara de pies a cabeza, y que esto ya justifica, si dudas, de ninguna especie, nuestra tradición y nuestra continuidad como inevitables en el contexto de la poesía moderna a la que, entre otras cosas, llegamos tarde, de la mano de los poetas españoles del 27, que también llegaron demasiado tarde. Uno puede inferir que lo que quieren decir, pero que evitan para no caer en la hiper-irracionalidad y en el ridículo, es que ahora tenemos un poeta al lado y a la altura de Rimbaud, Pessoa, Verlaine, Artaud, etcétera, y que, por lo tanto, la poesía colombiana y, por extensión, la latinoamericana ya tiene un lugar asegurado en la eternidad.

Por supuesto que el poeta-crítico que ha logrado llegar a tan sesudo argumento también se cuele en la lista y se enaltece en silencio. Un silencio que habla demasiado. Como cuando buscamos tomarnos la fotografía inmortal con el poeta de turno, o como cuando un niño se amanece esperando a su ídolo favorito para que le garabateé una firma que, por lo general, se queda en veremos.

La verdad es que es un acercamiento crítico lo que le sigue faltando a la poesía de Jattin. Quizá cuando tengamos un balance más equilibrado y justo de su obra podamos afirmar que no es tan importante mitificar una obra por la vida del autor. Y concluir, con Pessoa, que la vida cuenta, y mucho, en algunos casos, pero siempre es mejor mantener, en la medida de lo posible, la vida separada de la obra: vida, sí, pero entre menos mucho mejor para la obra. ¿Qué pensaría un lector de la obra de Jattin que no conociera su vida o simplemente no le interesara?

Los poetas que se han ocupado de la obra de Jattin —como ya insinué anteriormente su obra ha sido comentada y analizada especialmente por poetas, no por críticos, o por críticos-poetas,

o poetas-críticos— alegan y defienden, y quizás con justicia, que vida y obra en el poeta son inseparables; que conforman una unidad sin fisuras; que no se puede entender la poesía de Jattin sin entender su vida y viceversa. Su obra, entonces, si nos atenemos a esta dualidad, se transforma para ellos en un ente autobiográfico, una mera fotografía interior. Lo cual es una perogrullada, ya que la vida de Jattin fue y estuvo marcada por la soledad y el aislamiento, y la sustancia de una vida acosada por la angustia no le pertenece al objeto de dicha angustia y mucho menos al sistematizador de la misma. Si los locos supieran que están locos la locura no sería más que pura invención. No olvidemos que ni siquiera el señor Lacan, con sus mapas cognitivos-matemáticos del inconsciente, fue capaz de racionalizar la angustia y el delirio de Artaud. Así que, llegar a este tipo de conclusiones es tentador y no requiere de mucha lógica, pero hay que intentar ciertas distinciones y abogarse al distanciamiento necesario para evitar verdades tautológicas. Un hombre acosado por los fantasmas de la obsesión y el delirio, tiene que aprender a convivir con ellos —o a hacerse temporalmente a dicha idea o ilusión— para poder escribir, ya que ellos no son precisamente la causa última de la escritura, ni su producto final.

Es un poco extraño que sean los poetas los que se han ocupado de escribir sobre su obra y que ningún crítico —ya sé que carecemos de ellos— haya intentado abordarla desde una perspectiva menos impresionista. Es preocupante cuando los poetas, por un impulso excesivamente personal, que no por trabajo y conocimiento, sean los únicos que se hayan ocupado de la poesía de Jattin. Entendible, por supuesto, pero no aceptable, porque el hecho de que alguien escriba poesía no lo hace más capaz para pensar y escribir sobre la misma. Con algunas excepciones, por lo general los poetas son malos críticos y más aún cuando se trata de su propia obra. Los poetas se identifican más con la vida de Jattin y la exaltan porque, adoradores del yo y todos sus resabios, es su vida la que más se les parece al poema. Esa vida que en el fondo les gustaría tener y con la cual muchas veces han soñado: dedicarse completamente a la poesía, hacer de esta su única forma de existencia. Pero no es fácil

convivir con la nada, la desesperación y la orfandad, y mucho menos vivir y dormir en la calle.

Vida enajenada-maldita, más erotismo, más infancia, es una triada bastante interesante para cualquier tipo de reflexiones y especulaciones. Sin embargo, hay en muchos poemas de Jattin que conforman otros libros, algunos temas inquietantes que están en conjunción directa con los temas que han obsesionado a los poetas contemporáneos y que conforman quizás lo mejor de su reducida obra: pérdida, amor, desconocimiento, soledad, silencio, imposibilidad, absurdo, angustia, la otredad, etcétera. Indudablemente que estos temas están ligados a la infancia —y no solo a la de los poetas—, pero la trascienden o la convierten en una realidad distinta, donde ya sólo cuenta la imaginación, ya que la memoria no es una máquina que repite, calca o reproduce, sino un mecanismo transformador y creador. Sólo que Jattin toca estos temas desde una perspectiva distinta e intenta, con un lenguaje claro y preciso, sencillo, casi “conceptual”, acercarse a ellos desde ángulos diversos sin tener que recurrir a trucos literarios o juegos sintácticos innecesarios en su caso.

Jattin sabe o intuye que lo que más desconocemos es nuestra propia realidad de todos los días, y se da a la tarea de intentar capturar ciertos sesgos o momentos cruciales de esa realidad, sabiendo de antemano que en el fondo, es quizás un estado mucho más complejo y problemático de la fantasía. Jattin sabe que el poder de la ficción “reside en el hecho de que su origen siempre permanece escondido” (Wolfgang).

“Instantáneo relámpago / tu aparición / Te asomas súbitamente / en un vértigo de fuego y música / por donde desapareces / Deslumbras mis ojos / y quedas en el aire” (Deslumbramiento por el deseo 105). El deseo, que define parcial, no totalmente la naturaleza humana, logra en un momento determinado identificar su objeto deseado, como cuando nos enamoramos o nos encabronamos. Solo que en el mismo momento de la revelación, cuando ya estamos preparados para el encuentro tan deseado y buscado, el objeto se nos echa encima y nos hiere y se diluye sin razón alguna y

nos quedamos en ascuas con las manos vacías. Nada nuevo, desde Nietzsche, y antes de él, hasta el último de los pensadores contemporáneos, este lugar común hace mella y se repite como un mal presagio. Toda verdad con sus respectivos imperativos y arandelas pierde sabor y encanto cuando se convierte en el pan de todos los días. Tanto el deseo como lo deseado, y toda la energía que estas dos realidades generan, son sólo ilusión.

La presencia de lo deseado a-parece tan real y tan apabullante que ciega o impide ver... como si se tratara de algo que no nos es posible a los hombres y a las mujeres. Lo mismo en la vida, como cuando se trata de la escritura: sabemos que tenemos la palabra adecuada que condensa la intuición, la visión, el prurito y, sin embargo, esa palabra nunca nos llega del todo. Y una vez llenamos esos vacíos con la ayuda del diccionario, el ritmo y la respiración para no sucumbir ante la obsesión, entonces quedamos con un sabor amargo en la boca.

Intentas sonreír / y un soplo amargo asoma / quieres decir amor y  
dices lejos / ternura y parecen dientes, cansancio y saltan los tendones / . Alguien hermano de tu muerte / te arrebató te apresó te  
desquicia / y tú indefenso / estas cartas escribes (Intentas sonreír  
20)

El hombre está condenado a no entender nada, y cuanto más se lo propone aún menos, puesto que nace con un miedo innato a la realidad. Pero, especialmente, está condenado a ser un desconocido de sí mismo y un desconocedor de los demás. En esto, la poesía de Jattin está muy cerca de Pessoa y de Kafka. Todo lo que hacemos, según Jattin, es juzgar sin argumentos y sin conocimiento de causa. No nos preocupamos por entender. Somos seres reactivos no activos, ya que no participamos, sino que manipulamos la realidad, el lenguaje y nuestra propia vida. Actuamos apoyándonos en opiniones verbales preestablecidas. Hemos vendido de antemano libertad e independencia, lo cual hace de las relaciones humanas un imposible; y terminamos creyendo que nuestros juicios e ideas

nos son absolutamente originales e indispensables. Esto hace que nos neguemos la oportunidad de ver lo que, tal vez, hubiese sido la clave de nuestra existencia o al menos su simulacro, su línea transversa, su puesta en escena, ya que no existen las esencias ni-en-sí, ni-para-sí, ni-para-nadie.

Fuiste un testigo indolente / ni comprendiste / ni ayudaste a la víctima. / Fuiste un cómplice de la perfidia y la ignorancia / tácitamente aceptaste / que aquel hombre no valía la pena / cuando lo llevaban al matadero / estabas cerca de él / y solo miradas de rencor le prodigaste /... ¿hoy que vives entre cosas cotidianas / te olvidas de aquella época ilustre / cuando a tus pies tuviste la poesía? (El que no entendió nunca 40).

Aparte de las analogías que podamos establecer entre este poema y la religión cristiana, lo cual es obvio y evidente, y lo obvio y lo evidente por lo mismo deja de serlo, lo importante es ver que lo que quiere recalcar Jattin es que el hombre está condenado al desconocimiento, a vivir una vida de prestado, negándose a aceptar, casi siempre de puro capricho o por orgullo, que su vida no estaba en lo que él creía, sino en lo otro, para él ajeno o desconocido; en aquello que siempre añoró y vio, pero que se negó a reconocer, a incorporarse, porque no nació de su propia condición o narcisismo.

Vivimos en un mundo de sustituciones permanentes porque no queremos o no nos atrevemos a enfrentar nuestra propia realidad. Damos las cosas por sentadas, como ya acabadas, formateadas en un sistema inamovible. Nos cuesta darnos cuenta que, por lo general, una situación que aparentemente no es la nuestra termina por definir a fondo nuestra existencia: buscarnos en lo otro o en el otro, sin esperar ser ni lo uno, ni lo otro. Y no nos enteramos de tal paradoja o dicha encrucijada porque estamos demasiado imbuidos de/en nosotros mismos. Como dice Jattin, somos seres “tácitos”, “testigos-reactivos”, “cómplices” y, por lo tanto, no sabemos comprender, ni ayudar, ni aceptar, ni reconocer, ni amar; solo juzgar y condenar.

Algunas veces, cuando leo a Jattin me viene a la mente la imagen de Malloy, ese personaje tan querido de Beckett. Para él todo es simple, fantasía, extravagancia, monstruosidad, pero todo a la vez maravilloso. Y como Malloy, Jattin encuentra la máxima manifestación de la fantasía en la realidad de todos los días, la realidad en estado puro. Según Bataille

Una realidad que está siempre ahí junto a nosotros, a primera mano, pero que el miedo que nos acosa nos impide ver y a la vez nos separa de ella. Una realidad que nos negamos a reconocer, que evitamos porque tenemos miedo de que nos devore; una realidad que por lo mismo se nos manifiesta o conocemos solamente bajo la elusiva forma de la angustia (Eros 80).

“Gracias señor / por hacerme débil / loco / infantil / Gracias por estas cárceles / que me liberan / por el dolor que conmigo empecé / y no cesa...” (Gracias Señor 22). La angustia que consume la vida del poeta es una especie de foco donde un número ilimitado de fuerzas se dan cita fuera de un tiempo preestablecido o en la simultaneidad de los mismos. La angustia genera una multiplicidad de reacciones y percepciones que van desde la inmovilidad absoluta hasta estados delirantes que amenazan con la disolución del espacio y, por extensión, pérdida de la identidad.

El poeta recurre a lo que sea para mantener cierto equilibrio; intenta conservar un rincón de la conciencia alejado de la tragedia para de esta forma poder volver sobre sí mismo y la realidad. Realidad que es la única garantía de continuidad, permanencia, solaz. Realidad que el creador necesita casi palpar con las palabras, respirar, hacer a cada instante en cada sílaba, cautivar, retener, celebrar para no volver a caer en el vacío; o al menos para evitar el vacío durante ese momento en que la palabra acude en su auxilio. No es la angustia la que genera el poema, no es la fuente inagotable de la escritura, sino la capacidad que en un momento encuentra el creador para sobreponerse a ella. Pero la realidad que acude en su auxilio, como un mecanismo protector, también es elusiva, compleja, des-

conocida en su plenitud y precisión; Jattin busca asirla de la forma más simple, con palabras sencillas, sin recurrir a ningún tipo de juegos expresivos, y ella pareciera que se le entregara, pero de repente se le escapa como un ser caprichoso, dejándolo nuevamente a merced de un deseo que vuelve y se pierde en sí mismo acosado por la angustia y el delirio. Su poema, entonces, se traduce en súplica, letanía, repetición, clamor, lamento, golpe constante, como si de esta forma quisiera hacerse uno con las palabras, olvidarse de su condición de enajenado, romper las frecuencias temporales, los ritmos insulsos del yo, y quedarse ahí para siempre sazonado en su letanía impersonal que pareciera que no cesa.

O dios tu que no existes eres afortunado / ...en cambio yo / muero  
cada día / con el dolor del loco / que destruyen los otros / con el  
mendigo muero / con el enamorado sufro / sufro / con la mujer  
confinada / en un bar musical / lloro / y vuelvo a estar solo / a  
comer el agrio pan del exilio / entre tanta gente / que a veces amo  
(Reza lo que sepas 14).

Pasado y futuro están presentes permanentemente en la obra de Jattin y, entre los dos, la angustia, afectando con la misma intensidad tanto el pasado como el futuro que pareciera más real que lo ya vivido. La vida de Jattin es la vida “De un hombre que vacila sin cesar entre un futuro en el que no acaba de creer y un pasado que lo invita siempre a la nostalgia y a la deploración de lo perdido”. Él es “Como un eterno personaje de Kafka que anhela ocupar un lugar en alguna parte” (Ospina). El futuro, usando como puente la angustia, se apodera del pasado y lo transforma cuando no es que lo convierte en un pasado cada vez más distante e inaccesible. Y el pasado está, a través del mismo puente, siempre encontrándose con el futuro, haciéndolo suyo, transformándolo y sintiéndolo cada vez menos suyo, más distante. La angustia, entonces, sería el punto de encuentro, la conjunción de estas dos fuerzas, pero igualmente lugar de desconocimiento, soledad, separación absoluta. El acto

creador solo facilita momentos casi inexistentes de felicidad y largos momentos de pérdidas y caídas inevitables.

La angustia es una fuerza, una historia de amor con muchas cabezas, que de repente parece convertirse en inspiración — como dicen otros en obsesión— y en tierra fértil para el poema, pero que solo parece, porque su misma naturaleza le impide serlo. La palabra nacida y atrapada en la angustia que no sabe decir: que no puede decir, que no quiere, no tiene ni salida ni su página predilecta. La angustia es la fuente inagotable donde la palabra bebe como si se tratara de un seno materno, pero que no encuentra su objeto puntual en el momento del acto creador.

Alguna vez el mismo Lacan expresó de Artaud, después de haber sido su paciente por diez años en el manicomio, que éste no volvería nunca a escribir. Por supuesto que el psiquiatra, como suele ocurrir casi siempre, se equivocó y Artaud lo volvió a hacer de forma memorable. La palabra, que de momento elimina la tensión, diluye la distancia entre los lados que conectan el abismo y permite que pasado y futuro se encuentren fuera de su respectivo tiempo. El poema, entonces, se condensa, lejos de los fantasmas del pasado y sin saber que existe a la vuelta de la esquina un futuro perverso y un presente que lo devora. Así que, ante este dilema insoluble, el poeta quiere ser como un dios que no existe, negarse, dejar de ser, desaparecer, esfumarse, transformarse, camuflarse, ser lo otro que nunca puede ser:

Es Raúl Gómez Jattin todos sus amigos / y es Raúl Gómez ninguno cuando pasa / cuando pasa todos son todos / nadie soy yo / nadie soy yo / por qué quiere esta gente mi persona / si Raúl no es nadie pienso yo / si es mi vida una reunión de ellos / que pasan por su centro y se llevan mi dolor... (Ellos y mi ser anónimo 64).

El poema es producto solamente del desconocimiento y nace en un momento desconocido, por lo tanto trasciende y transforma aquello que fue su alimento, volviendo al reino de la fantasía, de lo que esta mas allá de la angustia, del tiempo y de la palabra misma.



El poema es más un estado del deseo que un objeto lingüístico puntual, ya que el poeta a pesar de su entrega, de su insistencia, termina por decir algo siempre diferente a lo que creyó o sintió que podía decir. Quizá podamos decir de la poesía de Jattin lo mismo que Wolfgang Iser dice de la obra de Beckett —eso sí, guardando las distancias que esta comparación aventurada requiere— cuando se trata del final

Por ningún motivo las imágenes son creadas para satisfacer una necesidad humana, aunque la necesidad de satisfacer(la) sea su verdadero origen... La negatividad (tendencia al vacío) parece apuntalarse en el hecho de que los mismos textos se niegan a satisfacer nuestras necesidades elementales. Cualquiera sea la ocasión que nos haga pensar que hemos encontrado algo definitivo para satisfacer nuestras necesidades, algo igualmente hace que inmediatamente nos demos cuenta que lo que encontramos es solamente ficción.

Esta noche asistirá a tres ceremonias peligrosas / el amor entre hombres / fumar marihuana / y escribir poemas. / Mañana se levantará pasado el mediodía / tendrá rotos los labios / rojos los ojos / y otro papel enemigo. / Le dolerán los labios de haber besado tanto / y le arderán los ojos como colillas encendidas / y ese poema tampoco expresará su llanto (“Un probable Constantino Cavafis a los 19”).

BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, George. *Las lágrimas de Eros*. España: Tusquets, 1981.
- Bolaño, Roberto. “La nueva poesía latinoamericana”. *Sol negro poesía & poética*. Paul Guillen. 12 de enero de 2008. Web. 7 de agosto de 2012. <<http://sol-negro.blogspot.com/2008/01/la-nueva-poesa-latinoamericana-por.html>>
- De Ory, José Antonio. *Ángeles clandestinos: una memoria oral del poeta Raúl Gómez Jattin*. Bogotá, Colombia: Norma, 2004.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins University Press; 1ST edition, 1980.
- Gómez Jattin, Raúl. *Poesía 1980-1989*. Bogotá, Colombia: Norma, 1995.
- *Amanecer en el Valle del Sinú: antología poética*. Valencia, España: Pre-textos, 2006
- Raúl Gómez Jattin- Poemas (2). *Etheranestrada*. Web. Copyright 2014 Scribd Inc. <[http://www.scribd.com/doc/144068356/raul-gomez-jattin-poemas-2-2-rtf#force\\_seo](http://www.scribd.com/doc/144068356/raul-gomez-jattin-poemas-2-2-rtf#force_seo)>
- *El esplendor de la mariposa*. 1a edición. Buenos Aires, Argentina: Magisterio, 1995.
- Monsiváis, Carlos (Selecc. y pról.). *Amanecer en el valle del Sinú*. Valencia, España: Pre-textos, 2006.
- Ospina, William. *Por los países de Colombia: ensayo sobre poetas colombianos*. Medellín, Colombia: Antorcha y Daga, 2002, pp. 225-61.
- *El país de Raúl Gómez Jattin*. Todo o Nada. 20 de agosto de 2013. Web. 7 de septiembre de 2013. <<http://totodecaprio.blogspot.com/2013/08/william-ospina-el-pais-de-raul-gomez.html>>

## Juan Martínez o el vidente de la periferia

Jorge Ortega

ajedrezdepolvo@gmail.com

Centro de Enseñanza Técnica y Superior

Autoexiliado en Tijuana a partir de los años sesenta, pero sobre todo de los circuitos de la vida literaria y de cualquier afán de legitimación artística, Juan Martínez (nacido en Tequila en 1933 y fallecido en Guadalajara en 2007) desarrolló, sobre la marcha de su azaroso devenir, una poesía que porta de entrada la negación de los rasgos preponderantes de la tradición poética mexicana y que, por lo mismo, ofrece un rastro del espíritu de fuga que habitó en quien podría considerarse el poeta maldito de su generación.

Fiel a su proceso de búsqueda, el legado poético del autor jalisciense se nos presenta compacto en extensión y homogéneo en estilo, aspectos que, en lugar de menoscabarlo, justifican y subrayan el encarecimiento de su vocación oracular; no obstante, si bien reacciona a un misticismo radical de resonancia cósmica, su lenguaje involucra un registro de la realidad de este planeta, en la medida que reacciona a sus limitaciones. Poblado de sorprendentes imágenes y un léxico refinado y accesible, de una rica adjetivación y una espontánea elocuencia provista de carisma rítmico, el oficio de Juan Martínez se anticipa a las sacudidas estéticas y conductuales del último tercio del siglo pasado en el campo, y fragua desde la marginalidad profesional y doméstica un esencialismo lírico —y

hasta psicodélico— que en el contexto nacional escapa a las equiparaciones.

Estos párrafos se proponen tantear los motivos de esta singularidad, contribuyendo a inducir así la revaloración y el redescubrimiento de una voz poética de inusitada sagacidad, sin embargo injustamente desatendida o ignorada por el lector y la crítica.

En lo biológico, Juan Martínez puede ubicarse en una promoción compuesta, entre otros, por Marco Antonio Montes de Oca, Thelma Nava, Isabel Fraire, Juan Bañuelos, Hugo Gutiérrez Vega, Gabriel Zaid y Sergio Mondragón, todos ellos recogidos en la afamada antología *Poesía en movimiento*, aparecida en 1966, que devino en una postulación del canon de la poesía mexicana concebida de 1915 en adelante; de ahí el impacto didáctico que tuvo entre nosotros. Como se sabe, Eduardo Lizalde y Gerardo Deniz quedaron fuera de la selección. Juan Martínez estuvo a un tris de ser incluido pero al final se le descarta, supuestamente, por idénticos motivos que a los anteriores, su incipiente trabajo o todavía escasa obra, como se aprecia en una carta que Octavio Paz dirige al editor del volumen, Arnaldo Orfila: “habría que conocer más cosas de ese muchacho” (76).

Lo cierto es que Juan Martínez ya ha publicado en 1959, con seis o siete años de antelación, su primera colección de poemas, y nada menos que en la serie Cuadernos del Unicornio abanderada por Juan José Arreola. Se trataba de *En las palabras del viento*, número 26 del catálogo. Además, la poesía de Juan Martínez había venido difundiéndose en los principales suplementos del momento —*México en la cultura*, de *Novedades*, y *Diorama de la cultura*, de *Excelsior*— y con especial devoción en una tribuna alternativa conducida por Sergio Mondragón y Margaret Randall, *El corno emplumado*. Al mediar los sesenta Juan Martínez era, si acaso un autor emergente, una figura visible del nuevo panorama, más siendo el hermano menor del influyente José Luis Martínez.

La verdad es que Juan Martínez se mantuvo permanentemente escéptico de las formas de reconocimiento a su labor poética. El prestigio y la acreditación lo tenían sin cuidado, al punto de que

no se interesó nunca por forjar lo que suele representar una trayectoria, jalonada por el sentido de cálculo y estrategia en la construcción de una bibliografía y una identidad artística. Quizá consiguió involuntariamente lo segundo, leal a la excentricidad de un temperamento acentuado por su incompatibilidad con las convenciones y los parámetros, no sólo de la actividad literaria sino de lo que abarca la práctica de una profesión y proceder en consecuencia, avalando el cúmulo de compromisos programáticos que le otorgan significado y continuidad.

Y es que Juan Martínez entendió la facultad poética como un don, una predisposición intrínseca consagrada a operar por encima del usufructo, en un nivel de ulterioridad que evocaba la gracia del vaticinio y el discernimiento privativos del chamán, el sacerdote o, lo que en el remoto pueblo celta se designaba, el vate o adivino, una de las tipologías en que se dividían los druidas galos o britanos, según la inclinación de la función declarativa. Es probable que Juan Martínez estuviese convencido de que su aguda receptividad debía servir a semejante propósito, admitiendo de antemano la imposibilidad de adaptarse a los criterios pragmáticos y utilitarios de la civilización moderna, la sociedad urbana o los núcleos de poder, cada vez más desvinculados de una supramentalidad favorable a la conciliación de la armonía cósmica.

Después de *En las palabras del viento*, nombre por demás libertario en cuanto al gesto de fusión con el espacio atmosférico que insinúa, Juan Martínez deja transcurrir cuatro lustros para compartir su próxima entrega, *Ángel de fuego*, impresa en 1978 bajo el sello editorial de El Albatros, “con el dinero que restó en la caja de disolución de la revista de poesía *El Zaguán*”, como ha confesado Alberto Blanco que, junto con un grupo de entusiastas jóvenes, advirtió la espléndida rareza de los poemas del maestro en relación con lo que escribían los coetáneos (s/n). El tiraje: 500 ejemplares.

Sin pretenderlo, Juan Martínez se convertía en un poeta de culto, no precisamente contracultural pero sí lateral, y, por lo tanto, clandestino, secreto, algo que en el fondo pudo encontrar estupendo, apelando a la noción selectiva que Juan Martínez guardaba

de la inspiración poética, una aristocracia del espíritu. Para entonces llevaba más de una década afincado en Tijuana, deambulando como un vagabundo hierático trasplantado de la India por las arterias del centro de esta ciudad limítrofe que escogió para consumir su gran proyecto de diálogo íntimo, consigo mismo, en el que se propuso sondear el abismo de lo que Neruda llamó la “tentativa del hombre infinito”, y averiguar la aportación y la coordenada de la inteligencia humana en el universo. Allá, acá, como si la geografía de los confines, propicia a esta misión vital que implicaba la inmolación del yo civil a través del desdibujamiento o el anonimato, deparase la consecución de un microcosmos a escala del caos primigenio.

Juan Martínez se retiró a la frontera para albergar en carne propia la experiencia del despojamiento y la penuria como una suerte de desnudez frente al enigma y la fascinación de la existencia. Aunque en Tijuana residía otro hermano, Ernesto, con el que se alojó durante un periodo, tuvo que apañárselas para subsistir. José Vicente Anaya, testigo ocular de esta odisea por hallarse radicando en Tijuana al concluir la adolescencia, ha recordado que el autor de Ángel de fuego se dedicaba a lavar automóviles y a merodear las esquinas con una cubeta, un jabón y una franela (177-178). Frecuentaba las cafeterías de la avenida Revolución y pasaba el rato entre las calles Cuarta y Quinta. Rentaba una buhardilla cerca del cruce 5 y 10, en la Mesa, e incluso se rumora que acondicionó una chabola en las inmediaciones de la playa, tomando distancia del barullo, a la manera de un eremita que solía meterse a bañar en las gélidas y temerarias corrientes del Pacífico. La soledad fue crucial en su largo y fortuito proceso de investigación empírica que significó la creación poética y el arte manual, el ahondamiento en su persona. Como quería Rimbaud, el *modus vivendi* le concedió acariciar la verdad en un alma y un cuerpo.

En 1986, cuando abandona Tijuana para regresar al Distrito Federal, irrumpe su tercera compilación de poemas, *En el valle sagrado*, título 44 de la colección Molinos de Viento auspiciada por la Universidad Autónoma Metropolitana. El repertorio cosechaba

material inédito y aglutinaba el precedente, que merecía de sobra una reivindicación, dada su pobre divulgación. Se trataba, pues, de una suma poética.

Mas no se puede hablar de la producción lírica completa del poeta de Jalisco sin referir un conjunto de poemas cortos que compuso hacia la mitad de los ochenta, poco antes de su retorno a la capital del país. Aludo a una constelación de treinta y siete poemas reunidos con el epígrafe de *A las puertas del paraíso*, derivados a partir del efecto que le produjo la lectura de *Tras el rayo*, libro de su adepto Alberto Blanco, publicado en Cuarto Menguante en 1985. Algunos fragmentos de este acervo se difundieron en el número 47 —meses de marzo y abril de 1997— de *Memoranda*, órgano cultural del ISSSTE, en un homenaje orquestado por Sergio Mondragón.

Los poemas tampoco alcanzaron a entrar al índice de *En el valle sagrado* y han tenido que esperar más de veinte años para salir a la luz, fenómeno habitual en Juan Martínez, que se preocupó mucho menos que los demás en la transmisión de su parva herencia poética, cruzada, hay que aclararlo, por la electricidad de un metabolismo compositivo más lúcido que delirante, o que hacía combustión en la delgada línea donde el delirio inventivo se vuelve provisionalmente lucidez, perspicacia, inyección de una sabiduría que se ha fogueado en traducir lo inefable.

La concisión de las piezas de *A las puertas del paraíso* acusa una depuración elocutiva que desemboca en una contracción del enunciado y, por ende, del texto. Sin renunciar a la intensidad de su expresión, Juan Martínez concentra la energía y opta por una contención extrema, bordeando las propiedades del haikú y el profundo laconismo de la poesía árabe clásica, fuentes en las que abrevó de lleno, ora en lo literario, ora en lo filosófico. Una muestra: “Azul, mar y cielo / rubor de pájaros, / infinita destreza / del pensamiento, / cuenta refleja del presente, / apellido, pluma fuente, / música capturada / en el cubo / de la verdad”.

Juan Martínez fue un poeta ontológico. Pero en virtud de la suntuosidad y la opulencia analógica de su lenguaje, nada más opuesto a él que el poeta ensimismado o escolástico. La metafísica

de Juan Martínez es una teosofía, un sistema de creencias más que de ideas, ocurrencias o taxonomías, en que la actitud mística y el desdoblamiento onírico se perfilan como las puertas de ingreso a un conocimiento privilegiado. Así, la intuición de lo divino constituye el principal señuelo de sus pesquisas, como si el presentimiento de esa magnificencia que es la noción de Dios, conformara un hilo de Ariadna para eludir el laberinto de la especulación existencial y de las incógnitas sobre la integridad del universo.

No olvidemos que para Juan Martínez la intelección poética encarnaba una dádiva de la naturaleza o de aquello que orbitaba ajeno al individuo o sobre lo cual no tenía injerencia; el destino, decreto de una fuerza sobrenatural que se ampara en el mundo natural, genético, para manifestarse. Desde el poema de apertura de su libro inicial de 1959, deslinda esta concepción de la venia poética: “¡Generación! / Oíd vosotros la palabra del viento que habla por el hálito de mi nariz”. Y luego, exaltando la casta de los iluminados como un linaje dotado para escudriñar la geometría del más allá, los impedimentos de la conciencia, apunta que “con sus palabras viajarán por un clima más vasto / que el imperio del sueño”. ¿Observaba aquí Juan Martínez a Allen Ginsberg, que en 1956 publica *Aullido*, devastador himno generacional que marcará época? Al contemplar la coexistencia de un orden divino, que sugería el cumplimiento de un ideal ético, nuestro autor verificó, a la par, la crítica de su tiempo.

Por consiguiente, hay en la poesía de Juan Martínez un componente apocalíptico que aduce una adhesión del poeta a un anhelo de asimilación con lo ulterior y que, en su defecto, denuncia el envilecimiento del hombre, la decadencia de la dignidad psíquica de la especie. En un poema adicional, la parte VI de “Los neumatismos”, perteneciente a *En las palabras del viento*, igual que el previamente citado, leemos que “De súbito, el árbol agitó sus ramas y se oyeron lamentos, la rata trastornada penetró su inyectada mirada entre los ruidos y surgieron las pestes, los trastornos hepáticos y las náuseas”. Juan Martínez glosa la degeneración y el deterioro del alma vigesimosecular, agobiada por el fardo de la codicia, la



miopía, la discordia, anomalías que la han reducido a lo pedestre. Lo acompañan el Eliot de *La tierra baldía* y el Lorca de *Poeta en Nueva York*: “la rata sentada a la diestra de la mujer sol, / ostentaba una toga carnícera / de un gris desteñido salpicado de sangre, / su cínica mirada enturbiaba la atmósfera, / su estómago era grande y redondo, / se entretenía afilándose los dientes”.

Mas lejos de definir la agenda de la poesía que nos ocupa, este surrealismo catastrofista es apenas un filón temático del primer Juan Martínez, ya que el aspecto dominante de su escritura yace, en todo caso, en un talante visionario que hizo de la expansividad de la conciencia la amplitud de sus horizontes. Los poemas de Juan Martínez están constantemente en acecho de una plenitud asumida como la correspondencia unánime de las partículas de la creación, por soberbia que resulte la impresión de una deidad suprema:

Las cosas son hermosas  
en la medida en que la unidad interna del espíritu  
reviste la bienaventuranza de bondad,  
comprensión absoluta para entender a las criaturas  
cualquiera que sea su condición,  
en la imagen de semejanza con Dios

Partidario de un gnosticismo de orientación panteísta, a juzgar por el trasfondo de sus poemas, Juan Martínez insiste, no obstante, en la relevancia del equilibrio con el exterior que fluye no de afuera hacia adentro sino al revés, desde la entraña, el raciocinio, la entereza hacia lo que nos rodea; de modo que es la feliz purgación de la interioridad lo que recubre de sentido, y de una significación benevolente y cordial, lo que nos circunda, contando nuestros límites cognitivos. Esto implicará en el autor la síntesis de Eros y Psiquis, el consenso de los polos en una perspectiva que pretendía fraternizar la sensibilidad con la ilimitada reflexividad y fabulación del sujeto, independientemente de lo que la mente o el instinto le permitan descubrir como novedad o revelación. Un pasaje de otra pieza de su *opera prima* nos invita a inferirlo:

Después: deslizante sobre mi cerebro  
una música de maravillosa solemnidad y hermosura  
marcaba los contornos de mi pensamiento,  
en acordes donde el contrapunto de razón y pasión  
construían en unidad perfecta de mi ser interior,  
un sagrado recinto donde la mirada de Dios  
levemente posaba un rayo de luz

Atento a los estímulos de la realidad objetiva, de la que recolectaba los incentivos que le facilitaban ir tejiendo la imaginería de sus composiciones, surtidas de una rigurosa y alucinante plasticidad, Juan Martínez desplegó una poesía de muy estrecho trato con la sensorialidad y, en concreto, con lo visorio. Su potencia expresiva se funda en el tapiz de los prodigios visuales y, de hecho, es quizá lo que le confiere originalidad a su obra, surcada por la audacia de un idioma figurativo gracias a su coherencia y concatenación que linda, ocasionalmente, con la alegoría sobre la autodeterminación del intelecto, la orfandad de nuestras preguntas o el asentimiento de un ente superior al genio humano:

Masticar la soledad en diminutas porciones de muerte  
es solamente un viejo oficio  
pero poseer pájaros medio muertos por la lejanía  
y hacerlos cantar en el cráneo,  
es una labor que sólo se encuentra  
en las otras vertientes del cielo  
donde los arbollos de la noche dejan escapar  
todo el esplendoroso lujo de las estrellas nuevas

Concurre a la sintaxis de Juan Martínez un aire explicativo más contiguo al ensayo que a la poesía, a la prosa poética que al verso libre que ejerció con vigor, soltura y despreocupación, un ejemplo: “Es en la entelequia del entendimiento donde originalmente la inquietud intelectual intenta analíticamente desentrañar ese velo translúcido entre el hombre y las cosas que lo rodean, entre el pensamiento y el sentimiento”. Es el pasaje de un poema en prosa; el acercamiento racional, ecuánime a la materia del texto, nos

muestra un tratamiento analítico, aunque curioso, de un asunto complejo: el acto de conocer.

Juan Martínez esgrime un argot de reminiscencia estructuralista, como es el intento de abordar, con una lógica, conceptos abstractos o, mejor dicho, peliagudos. ¿Ironía? No, honestidad para con un método de cavilación que exige la cautelosa o gradual ponderación de tamañas concepciones. Esta aproximación que hasta con una dosis de humor cómico podríamos tildar de pseudocientífica tenderá a aflorar también en Ángel de fuego, cobrando mayor tinte poético.

Juan Martínez no es un autor de su tiempo. Si su postura nos remite a Hölderlin, Blake, Keats, Lautréamont, Nietzsche, Rilke, Huidobro, Perse y Artaud, el parentesco con Lucrecio —por no mentar a Lao-Tsé, Hafiz o Francisco de Asís— se torna palpable en múltiples episodios que exhiben de manera explícita la avidez por vislumbrar, de un tajo, en lo pequeño y lo colosal, la configuración de la física, base sobre la cual se levanta la experiencia terrenal y sus fenómenos apoteósicos, cornucopia de signos que reservan hipotéticamente la epifanía de los misterios señeros de la galaxia:

Acciones subterráneas en las raíces del planeta,  
formas, aromas, colores, en silencio trasmutando implícitas tareas  
universos invisibles interpretando a perfección sinfonías siderales  
protones y electrones en místico lenguaje, tejiendo delicados filamentos  
composiciones en claros designios fecundando los sistemas microgenéticos  
savias plasmáticas visiblemente inteligentes  
determinando las condiciones del contacto ambiental  
géneros y especializaciones de alta precisión, trepadoras, sensitivas  
rasantes  
receptores detectando la comunicación solar  
hábitos multifolios emanando de su carácter transitorio  
donde el canto del acridido alterna su frecuencia frotando sus antenas  
por sus ondas sonoras llega el mensaje al gato montaraz, a la perdiz,  
al búho, al halcón, al águila y al tigre  
en silencio nocturno formando conciliábulo.

¿Poeta de otro tiempo? Poeta del futuro, en todo caso, que con vista de lince columbra, en los recovecos de la inmensidad, una nanolo-

gía; los presupuestos de una ciencia poética que echa mano de las inapreciadas certezas de los ecosistemas y la biología, de la mineralogía, la botánica y la zoología, dándole un vuelco a lo poético y redimensionando los estratos de la vida natural como un inagotable teatro de prodigios que habría que asumir simultáneamente, por su carencia de artificio, como la más auténtica efusión de lo poético.

“No somos hacedores de mundos sino perceptores”, anotó Saúl Yurkievich en 1969. Más de cuatro décadas su frase cobra un sentido plano en la poesía de Juan Martínez, cuya intuición e hipersensibilidad, unidas a un deseo de intercomunidad cósmica, hizo de su palabra un modesto cargamento de sabiduría acerca de la trascendencia, en una época de suspicacia e incredulidad. Juan Martínez concebía la mente en función de la desconocida grandiosidad de lo que la circunda, o la suya era una inteligencia ambiciosa abocada a recuperar la unidad con lo insondable restante. Lo patenta el final del poema “Om” —mantra del hinduismo y el budismo con que concluye Ángel de fuego: “Rugido del océano / Trueno / Ruido de circuitos de plata / Sonido combinado del universo / Tono de toda la creación” —. Quizá por ello, aparte de escribir poesía, Juan Martínez derramó su ímpetu creador en la pintura y la escultura, dos maneras de intentar captar, todavía con mejor precisión visual y tridimensional, lo que Luis Cortés Bargalló denominó “la intensidad plástica y espiritual de una realidad visionaria” (s/n). Sometiéndolo a tamaña empresa el cable de alta tensión de la sensibilidad, Juan Martínez hizo del arte un paradigma de acción total.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anaya, José Vicente. “Juan Martínez. Vate de vates”. *Poetas en la noche del mundo*. México: UNAM, 1997.
- Blanco, Alberto. “El llamado del ángel de fuego: Reflexiones en torno a la poesía de Juan Martínez”. En Juan Martínez, *Toda la poesía reunida, Círculo de Poesía*. Web. 10 de octubre de 2013.
- <[http://circulodepoesia.com/nueva/wp-content/uploads/2009/06/galeria\\_todalapoesiareunidajuanmartinez.pdf](http://circulodepoesia.com/nueva/wp-content/uploads/2009/06/galeria_todalapoesiareunidajuanmartinez.pdf)>
- Cortés Bargalló, Luis. “Los ritos luminosos de Juan Martínez”. En Juan Martínez, *Toda la poesía reunida, Círculo de Poesía*. Web. 10 de octubre de 2013.
- <[http://circulodepoesia.com/nueva/wp-content/uploads/2009/06/galeria\\_todalapoesiareunidajuanmartinez.pdf](http://circulodepoesia.com/nueva/wp-content/uploads/2009/06/galeria_todalapoesiareunidajuanmartinez.pdf)>
- Paz, Octavio, y Orfila Reynal Arnaldo. *Cartas cruzadas. Octavio Paz / Arnaldo Orfila*. México: Siglo XXI, 2005.



## La imagen del camino de Luis Carrión Beltrán: anotaciones en torno a un poemario inédito

Francisco Gabriel Binzhá

pacobinza@yahoo.com.mx

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

En Roma el muerto era considerado impuro y peligroso, razón por la cual menester era congraciarse con él y evitar así fechorías que pudiera realizar. Era causante de epidemias, de casos de locura y de posesión, cosa que designa el término *larvatus*, “poseído por una larva”, es decir, por un muerto que ha cometido un crimen o que ha pasado de vida a muerte en circunstancias particulares. No todos los difuntos eran temibles, sólo los denominados “mal muertos”, aquellas personas que perecieron de muerte violenta —asesinados, ajusticiados, suicidas—, los muertos prematuros (*inmatura*), es decir, los fallecidos antes del día fijado por el destino (*ante diem fatales*), y los difuntos que han quedado sin sepultura (*insepulti*). Los Libros de los Pontífices prohíben a los suicidas el derecho de ser enterrados según los ritos.

En la Edad Media los decesos ocurridos vía suicidio inspiraban un mayor temor, dado que el suicidio acarrearba inevitablemente el vagabundeo *post mortem* del alma, ya que el muerto no tenía los motivos suficientes para estar satisfecho de su suerte (Lecouteux, 1999).

Distante a estas visiones increíbles y oscuras que la antigüedad y el medievo resguardan, el suicidio de Luis Carrión es una muerte

con la que se cierran crudas heridas del alma, tanto del lado del escritor como del lado de familiares y amigos: deceso que devela innegables incógnitas e hilvana, poco a poco, nimias respuestas ante el escrutinio incansable de la Historia: suicidio que tiñe en su pregón una historia triste, escarchada de aciertos y notas oscuras y sucias de locura intraducible.

Con la muerte de Carrión se cierra, anticipadamente, parte de la historia del siglo xx, se cancela la luz y esperanza que el siglo por nacer intenta presagiar. El cuerpo de Luis Carrión, luego de haber sido descubierto inerte en su departamento por sus familiares, y de recibir las honras fúnebres correspondientes en un velatorio de la funeraria Gayosso, es incinerado. Los restos del autor no figuran en cementerio alguno: permanecen protegidos por la tranquilidad y el resguardo de sus familiares, detrás del silencio del tiempo, sin lápida ni epitafio. Solitariamente.

Y es que Luis Carrión es, si acaso, el último escritor maldito dentro de las letras mexicanas del siglo pasado; escritor maldito que supo reflejar los insalubres espectros que se asían a la hibridez de la locura y la cordura, que podían atravesar involuntariamente, o como deseo propio, las puertas del infierno o las arcas del paraíso: materializar el reflejo turbio de la tormenta entre los rescoldos de un vaso de vino. Escritor maldito perteneciente a la generación nacida en la década de los cuarenta, de los pocos que arriesgó su propio existir por la ambición de contemplar las austeras quimeras del tiempo, atadas al hilo de la tinta. Visionario de monstruos sacrificados ante el falso temblor de la agonía, del abismo en que se extravía la voz y resurge el grito: semi-dios caído que con la mirada yerta y el espíritu quebrado, clamaba igualdad en el mundo desigualitario que el capitalismo, en su acechanza mortal, va sembrando.

Pocos escritores han estado en la antesala de la muerte como lo estuvo Carrión Beltrán. Pocos. Si no es que escasos. Estancia que les hereda el nobiliario de «malditos», de «escritores malditos». Ángeles que han ascendido de la corte del Pandemónium, en una embriaguez perpetua y delirante, entre fuegos fatuos de cannabis



mientras trastabillan abrazados de la muerte, exigiendo otro trago de alcohol.

Se puede hablar de que Luis Carrión fue un escritor maldito partiendo de la muerte que tuvo, de su suicidio. Pero habrá que señalar que otro autor de la misma alcurnia lo fue Parménides García Saldaña (1944-1982), al igual que Juan Manuel Torres —aunque éste pertenece propiamente a finales de los años treinta—; autores que no sólo llevaron al límite sus existencias, sino que también sus escritos han tenido muy poca atención por parte de la crítica.

El suicidio del autor es el acento que carga en lo alto su apellido “Carrión”. Pero, ¿cómo entender que Luis Carrión forma parte de esa pléyade de hombres, de artistas —en el estricto sentido de la palabra—, de creadores, de seres contrahechos, bien llamados “malditos”? ¿Cómo explicar la estirpe a la que pertenece? ¿Cómo sospechar que quizá es parte de la descendencia de Caín y que su estigma no está en la frente sino en los actos y en su escritura? Pareciera ser que nuestro autor es un Caín olvidado por el mismo dios, que vagabundea en el límite de la melancolía y el dolor, llevando a cuestas tormentos y pesares de los que nadie ya recuerda: tormentos mentales; tormentos físicos; tormentos híbridos.

El intentar entender la figura del autor, que ronda apacible por los bordos de la historia, sumergido en su pensamiento, al tiempo que su cigarro despide un hilo de humo, se convierte en un juego de especulaciones, de supuestos, de imaginarios, de actos sobrepuestos, donde la realidad es trastocada por otra realidad, parida ésta de la ficción, en una configuración de cuadros que se sustituyen interminablemente, imposibilitando la visión clara y honesta de la faz real, rostro quizá inexistente pero que constituye de una u otra forma la perseguida.

Para la última década del siglo xx, en los vertiginosos años noventa, Luis habíase convertido ya en la figura del escritor marginado, devastado por sus propias ansias de luchar contra el anquilosamiento que los muros de su estudio filtraban; y su mirada, extraviada en el vahído que el alcoholismo, tejía, enredándolo en una maraña insalvable y sin retorno. Su transitar por la sociedad lo realizaba, la

mayor de las veces, a través de la ventana, “pantereando” —como él lo llamaba— por su hogar, revisitando viejas memorias que sólo conducían a la explicación de un presente no tan lúcido.

«Desde un principio la partida fue larga y solitaria», escribió en su primera novela, *El infierno de todos tan temido*, con la que logró superarse a sí mismo, hablando de la infancia de Jacinto Chontal, hablando también, tras de todo esto, de él, de su infancia que sólo auguraba agrios vientos y un arribo solitario como la misma partida. Nadie sospechaba que aquel hombre, de bigote robusto, de voz grave y sonora (con el aroma envejecido del vino que como aura lo protegía) años atrás, en días postreros, había sido un elemento imprescindible para la conformación del nuevo panorama cinematográfico del país: nadie sospechaba que aquel hombre, que aquel borracho, había estrechado lazos amistosos con Luis Buñuel; y que en su juventud admiró y siguió las enseñanzas de hombres como el Che Guevara, Lombardo Toledano, Rico Galán, Siqueiros, Ermilo Abreu Gómez, entre otros, entre otros muchos; entre otros que la misma historia pareciera no querer lanzarles un poco de luz en la oscura esquina donde se hallan. Nadie sospechaba que aquellos brazos, encubiertos por las mangas largas de una camisa, resguardaban historias dolorosas, negras memorias de aquellos intentos de suicidios no conjurados y que aquejaban la existencia del autor, del hombre, de un Luis Carrión que parecía navegar en una nave endeble y débil, a través de una tormenta oscura y ciega, que tarde que temprano lo haría sucumbir.

Cómo entender que aquel hombre, un tanto misántropo, vivía en la pobreza, con días en los que su familia no tenía bocado alguno para llevarse a la boca, con horas en las que la desesperación por toda esa vida miserable lo instaban a construir una posible muerte, días en que ni siquiera vino podía beber y menester era el recurrir al alcohol de curaciones, recibiendo luego todas las consecuencias, sentir los labios que se le quemaban por el ardor, la garganta irritada, las infatigables secuelas en las siguientes horas, para amainar un poco, sólo un poco, el temblor de las manos... recibir también toda la humillación de la gente, la impotencia de

no ganar lo suficiente, para caer en el círculo vicioso de las riñas internas, en las discusiones familiares, desatando con ello una serie de insultos que desembocan en golpes hacia su esposa y viceversa. Llevar la violencia a un grado difícil, donde la destrucción era parte esencial dentro de sus vidas, dentro del departamento: enseres rotos, vidrios quebrados, muebles inservibles, un caos que sólo los sumergía más en el círculo del cual escapar deseaban.

En muchas ocasiones, las heridas de las querellas llegaban a trazar dibujos inentendibles en los muros, manchas sangrientas de las que no se sabía a quién pertenecían, negros recuerdos embotados de olvido pernicioso, para luego, distanciado ya de las reyertas, encerrarse en su estudio para teclear interminablemente la tristeza, la dolorosa vida muerta que llevaba, todo ese pasaje lóbrego que se erguía tras la puerta de su hogar, dibujo bizarro que en no pocas circunstancias fue motivo para que los vecinos solicitaran la presencia de la policía y detuvieran toda esa agria agresión, toda esa violencia ennegrecida, toda esa extrañeza que un hombre podía sembrar.

¿Cómo entender que ese hombre había pisado la fría nieve de Moscú y vislumbrado la conformación de un nuevo Estado? ¿Cómo poder imaginar que ese hombre no podía conciliar el sueño más de tres horas y que en su cabeza persistía un sonido metálico originado quizá por las trepanaciones que recibió en su niñez? ¿Cómo concebir sus actos insurrectos que lo obligaban a vivir en la pobreza, en un estado menesteroso que lo inclinaba a pedir dinero, una especie de mendicidad, con tal de no comprometer sus ideales, su modo de ver la vida, en un país, donde la desigualdad, la explotación del pueblo, las faenas mal remuneradas, el crecimiento de una conciencia de la insensibilidad, cercaban su suerte?

Fue en estas condiciones en las que escribió su único poemario, *La imagen del camino*, poemario inédito, inédito tanto por no encontrarse publicado, mas, también, porque al autor la poesía se le dificultaba y su pluma giraba más en torno a la prosa, a la narración.

De esos poemas existe uno que traza con justicia su respeto hacia el vino, versos que auspició bajo el título “El vino mexicano”:

Ay, botella de vino, barata y altanera,  
escrupulosa y puntual como la amante,  
compañera de siempre en el camino  
de la palabra escrita,  
del error y a veces del acierto,  
cuando te ausentas tiemblo,  
garganta insatisfecha,  
corazón destemplado  
y aridez en la entraña  
incapaz de calmar el movimiento  
involuntario de mis manos.

Cuando el día ya no es día,  
y la noche aún no es noche,  
cuando a pesar de todo escribo,  
el vino, persistente, se mezcla con mi sangre  
y despierta olvidos  
para fundir mentiras con verdades,  
amalgamar ayeres con futuros  
y procrear hijos bastardos  
donde belleza y fealdad son uno solo, inconcluso /<sup>1</sup>

No obstante, debe señalarse que parte de la pobreza en la que el autor vivió se debió a una circunstancia producto de su enfermedad mental, un estado anímico depresivo constante, casi perpetuo.

La otra cara de esta miseria, que en momentos multivariados lo orillaron a malvender su biblioteca, sus aparatos, todo lo que pudieran redituarle algo, fue su imagen e ideología socialista poco aceptada: esa persistencia por hacer hincapié en temas peligrosos hacia el Estado; ese señalar la incongruencia de una seudodemocracia impartida por partidos políticos ruines y dudosos. Pero también habrá que indicar que parte de esa penuria fue resultado de una seguridad de que siempre habría alguien quien pudiera solventarle

---

<sup>1</sup> El original de este poema se halla inconcluso.

sus apuros económicos, acto que procreaba cierto hacinamiento y, por qué no decirlo, cierta holgazanería y apatía de él.

Uno de los mecenas que le daban ayuda económica fue José María Fernández Unsaín, director de la Sogem, personaje distinguido precisamente por apoyar en lo posible a artistas comprometidos.

También amigos le ayudaban, incluso su mismo padre, el doctor Jorge Carrión, lo apoyaba con despesa y lo que fuese necesario. Pero quien fue el mayor protector, el principal benefactor de Carrión Beltrán, fue su hermana Lydiette, que, desde que Luis se encontraba en la URSS, le proporcionó un apoyo económico y sentimental, un apoyo moral que incluso pareció sobreponerse a la de la figura materna, una sustitución en la que Luis halló respuesta y seguridad; apoyo que hasta el día de su muerte siempre le ofreció.

Si la miseria, esa miseria peculiar fue una de las características de la vida de Luis, el alcoholismo fue otro elemento que, contrario a ser deplorable, permitía una estabilidad emocional dentro de él: el alcohol funcionaba como aliciente para develar una literatura, una escritura fluida y coherente, para entablar diálogo con los demonios y poseídos que en demasiadas tardes y noches, muchas, excesivas madrugadas, se convirtieron en la única compañía de nuestro autor que, en una embriaguez constante, golpeteaba la teclas de su máquina de escribir en una faena difícil, solitaria, árida y desoladora por la que él transitaba erguido, con su vaso con vodka, vodka barato o de cualquier bebida que lo ayudara a transportarse a ese infierno, a esa soledad, a ese espacio infinito y devastador que los muros de un estudio pueden proveer; vaso con alcohol y el humo de un tabaco que, en no pocas ocasiones, se vio en la necesidad de recoger de los cestos de basura, para liar con esos desechos, la figura incorpórea de envejecidos fantasmas tristes, cansados, abortos, ante la mirada de un Luis extraviado en la cotidianidad abrumadora, en círculos que a cada instante estrechándose iban más, para arrojarlo en una vorágine desbocada.

Alcoholismo, miseria, seres endemoniados, conjurados a través del humo de la marihuana, y un hombre solitario, encerrado en su

estudio, día a día, en lo alto de un edificio, rasgando, en alguna ocasión, líneas coloradamente oscuras, de pintura que deslizaba en algún lienzo, tratando de descifrar, de poder trasladar a un lenguaje entendible, las visiones que en la locura había observado. Porque la locura es un elemento inseparable dentro de la vida del autor: la locura, la enfermedad, elementos que terminan por confundirse, fusionarse, devorarse uno a uno como bestias míticas, para con ello extraviar el significado verosímil de la verdad y el mito, perder los linderos verídicos de la vida de Luis Carrión, hacer sucumbir la línea de la realidad en el fondo de la duda; y pervertir, en un juego insano, la iconografía, la efigie del autor con la violencia innata de sus personajes, de aquellos seres que nacieron —como el autor solía decir— de muerte natural, con el alma tísica, seres destinados a la decadencia, a navegar por lo sórdido, por el fluir sucio y exhausto de un lenguaje no entendible. Figuras siempre al filo de la muerte, perfilándose en la orilla del abismo, acechando el rostro inmisericorde e insalvable de un destino descarnado y corrupto.

El punto de fuga por el que comienza la visión a colmarse de bruma, a arraigarse en una trastocada imagen y enraizar la incertidumbre, es la arista donde el todo y la nada, lo absoluto y lo fragmentario, reptan tergiversados en una acechancia despiadada y cruel, distorsionada y siniestra. Es en esa arista donde nuestro autor se mantuvo, vigía en su atalaya, en una tierra donde locura y lucidez no eran más que una sustancia complementaria del absoluto o el vacío.

Luis Carrión, así como Jacinto Chontal o Teodoro Cervantes, hombre y personajes tasajeados por la navaja negra del destino, carga, a lo largo de sus cincuenta y cinco años de vida, un destino que lo hará descender, antes del acto supremo, una y varias veces, en lo más hediondo y pútrido del infierno; una y otra vez sin doblegarse ante golpes tan recios y firmes. Sorprendente es entender cómo al autor no lo mataron los medicamentos experimentales que a lo largo de su vida le recetaron, medicamentos que desde a temprana edad le hicieron ingerir por una infección del oído que sufrió; y ya, más tarde, desde su estancia en Moscú y a su regreso a México, le

dosificaron una larga serie de drogas, propias aún de laboratorios, con el afán de hacer desaparecer de su alma ese extraño estado de ánimo que lo hacía trastabillar de un júbilo imperial, ufano, desbordante, construido por carcajadas y aplausos, gritos y un brillo lúcido en sus ojos, para luego, en un instante próximo, desmembrarse en una melancolía negra y revuelta de pensamientos llenos de fango; en una depresión que lo abismaba al límite único que podía concebirse; una angustia, una lasitud que arrojaba restos de cadáveres y el deseo insoportable de atentar en contra de su existencia, a manera de dios enloquecido, hastiado de tanto destino inútil y fétido, con la mirada extraviada sobre la lontananza, preñada de esqueletos y quimeras ausentes... Pero los medicamentos no fueron los que lo hicieron sucumbir.

Su cuerpo se mantuvo enhiesto a pesar de haber sido agredido severamente por químicos recetados en altas dosis, en un intento por mantener en equilibrio una desestabilidad preconcebida. Por otro lado, la locura del escritor lo instaba a resguardarse en un alcoholismo prodigioso, como un personaje olvidado por Lowry, como la sombra de Poe en sus días más lúcidos previos a su muerte: el vino, cualquiera que fuese, lograba lo que medicamento alguno alcanzaba: amainar la tempestad interna de nuestro autor, sosegar la lucha perpetua de demonios contrahechos que en su interior cargaba, y atisbar, entre el vaho, el reflejo revuelto del firmamento. Alcoholismo que lo hacía ingerir más de una botella diaria de vodka, en el peor de los casos.

Equidistante a este aliciente se hallaba otro, uno al que su personaje Octavio nombraría como «perversión del alma»: la marihuana. Y es que el autor, insatisfecho con la mirada que podía lanzar en el escrutinio de espacios sin límite, solía fumar marihuana; no en vano la línea iniciante e iniciática de su obra maestra, *El infierno de todos tan temido*, comienza con una frase que se mantendría como rezo sacrílego a lo largo de la decadencia del personaje: “¿Estás aquí por macizo?”

La conjugación del vino y de la hierba forjaba la escritura impura, las letras malditas, líneas que en un desarraigo lacónico se

abrasaban en violencia y silencio, para erigir un túmulo literario colmado de resacas ruidosas

Pero no sería tampoco esta combinación mortal la que haría consumirse al autor: esa mezcla de medicamentos y alicientes étlicos y hierbescos. Sorprendente es la manera en cómo su organismo pudo tolerar las distintas formas de hallar el camino hacia lo enervado, hacia una conciencia superior y, en ese estado, hender la pluma y escribir textos claros y coherentes: consecuentes. No es de negar que sufría consecuencias plenas producto de los excesos, producto de días en que no solía comer, prefiriendo mantenerse enclaustrado en su estudio (que era un departamento situado en el piso siguiente del que vivía). El autor solía tener diarrea casi permanente, diarrea nada seria que imposibilitara la ingestión desmesurada de alcohol, sin importar hora o situación.

En este sentido, pareciera que el destino —su destino— era llevar marcado sobre el alma todo ese cansancio, todo ese malestar que físicamente casi no lo aquejó; todas esas marcas, todos esos estigmas asidos a su memoria luego de tantos y tantos intentos de suicidio, de tanto intento fallido, de mirar la muerte a través de un instante de vida presurosa.

Luis Carrión es encontrado muerto el lunes dos de junio de 1997, en su dormitorio (en el departamento 604, del edificio 10 de Villa Olímpica), por su hermana Lydiette, una de las hijas de ésta y Concepción Ambriz. Es encontrado rodeado de un silencio que nada hablaría de las últimas horas, las más prodigiosas, tenidas por el escritor. Recostado en su cama, con los ojos abiertos, un cigarro entre sus manos que cruzó sobre su pecho, un cigarro que construía una torre minúscula de ceniza, tabaco que Luis no alcanzó a degustar; una botella de vodka vacía a un costado; frascos que habían conservado pastillas; una cajetilla de cerillos y una navaja con la que terminó por hilvanar el destino. Fin de una muerte premeditada, llena de cavilación, tal y como se la confió a su amigo Juan Carlos Castrillón.

No obstante, y en contraste con la decisión tomada por el autor, en el punto exacto de la desesperación, donde cada instante



se torna en precisión, Carrión realiza una serie de llamadas a familiares y amigos, advirtiendo ese deseo funesto de hallar por fin la muerte. Le llamó a su hija, sin hallarla (paradójicamente ella se encontraba dicho domingo en Villa Olímpica). De la serie de llamadas que realizó, sólo Concepción Ambriz le responde. Es ella quien sospecha que algo no anda bien en él y decide ir a visitarlo, junto con su hermana Lydiette, al siguiente día.

Son ellas las que constatan que, ante todo, ante todos esos ensayos de muerte que Luis intentó a lo largo de su vida, éste había sido el último; y que, como todo ser humano, intentó persuadir su sino, al sentir muy cerca de sí la fría caricia de la desesperación. Una decisión que Carrión intentó revocar, contrario a todos sus distintos pregones anteriores, donde la muerte figuraba como tibio astro, nuestro autor fue un gran amante de la vida, un observador de días lluvioso en San Andrés Tuxtla, un visionario de espacios clausurados para los mortales, un artista que supo cincelar, vía angustia, letras que hablaban de una realidad poco señalada; un hombre que supo entender y enfrentar el destino, un destino trazado por él mismo, una muerte construida y esperada durante días que, en el último instante, la aguardó paciente, con la más delicada manera que pudo haberlo realizado, como un enamorado aguarda a su amada, con el anhelo propio de un poeta que sabe que hallará, entre toda esa penumbra, el verso deseado, la flor luminosa que promulgue un fino rumor, la palabra correcta, única, que con su significado culmine de la mejor manera, la única forma en que pudo haberse finalizado dicho verso.

Es en este aspecto en la vida que llevó Luis Carrión, en su modo de ser, en esa manera de desenvolverse, donde el encasillarlo o mal nombrarlo «escritor maldito», adquiere sentido: imposible determinar si el autor persiguió los persuasivos pasos de sus personajes literarios, o fueron sus mismos personajes quienes lo arrastraron ante dicha decadencia. Porque hablar de Luis Carrión es invocar de cierta manera a Jacinto Chontal. Porque hablar de Teodoro Cervantes es nombrar frente al espejo a Luis Carrión. Porque en sus relatos, los nombres se confunden en multivariadas

órdenes para caer en personajes sin nombres, pero que de alguna forma, en cierto ángulo, apuntan hacia el autor. Es traslapar una existencia a través de otra, pero todos con una constante perpetua: figuras enfermas que sucumben lacónicamente ante un destino donde ellos se muestran como seres débiles pero que aceptan dicho pacto. Encasillar, entonces, a un autor dentro de una generación o estilo narrativo, es válido si así se propone su escritura. Es en esta intercepción donde hombre y personajes confluyen, pero habrá que señalar los distintos hilos de los que penden.

La obra de Carrión Beltrán es perseguida aún en la actualidad, por un óbice producto del tiempo en que fue publicada. El espectro del olvido y del abandono permanece en su posición, resguardando silentemente, tras la sombra, que la exclusión torne en polvo y luego en nada, una historia aturdida. La obra del autor es marginada por muy distintos factores. En el caso de su libro de cuentos *Es la bestia* (1973), la publicación sale inadvertida dado que es un lanzamiento de escritores jóvenes, promovida por la editorial Novaro, una publicación dirigida por Guillermo Piazza.

Con la novela *El infierno de todos tan temido* (1975), la circunstancia fue otra: como obra ganadora de un premio de carácter tan importante como lo fue el premio Primera Novela, convocado por el Fondo de Cultura Económica a nivel hispanoamericano, era en consecuencia lógico que tendría una facilidad para colocarse como una obra lúcida dentro del panorama literario, no sólo en México sino internacionalmente, dado que la plataforma del jurado que la eligió serviría como punta de lanzamiento, no sólo para alguna reedición en el caso de necesitarla, sino también para ser traducida a otros idiomas.

Pero, contrario a esta situación, el hundimiento y la delación de la que fue producto, provino exactamente del punto menos esperado: de la misma vértebra cardinal de la editorial, orquestando una serie de difracciones que fueron desde la disminución de ejemplares por tirar (de 20 000 sólo imprimieron 10 000), una pusilánime y risible promoción de la misma que, acto consuetudinario, imposibilitaría una reimpresión. Pero, de igual modo, no se llegó a

ningún acuerdo con editoriales internacionales para su traducción, aspecto que marcaba un retroceso fundamental y violaba una de las cláusulas del contrato, donde la editorial se comprometía a realizar las debidas gestiones en lo concerniente a la traducción.

Sumado a ello, se le adjunta la mala situación de que la crítica, o parte de la crítica, predispone la obra; como fue el caso del artículo de Danubio Torres Fierro, que más allá de una visión oportuna sobre la novela, sus intereses radicaban en realizar una persecución policíaca, una denuncia sobre posibles comunistas, un señalamiento que acusaba a la obra de atentar y pervertir a la juventud.

Con *Otros te llaman* (1986) la circunstancia es diferente: como obra ganadora del galardón “Belisario Domínguez”, convocado por el estado de Chiapas, la novela es publicada en los términos que la convocatoria había anunciado; no obstante, aquí lo que permea y pesa es esa sombra que el autor arrastraba como consecuencia de su postura ideológica, una postura socialista que entraba en choque con los lineamientos del Estado y dentro de sus vértebras de carácter cultural, una larga sombra que arrastró y sofocó la luz que bien pudo caer sobre sus obras.

*El goce de los días futuros* (1998) fue volumen de cuentos, en los que confluyen relatos, aparecidos anteriormente en *Es la bestia*, como nuevos, todos tratados con la mirada madura del autor, es un intento personal por rescatar sus escritos que sobre el margen de la desmemoria estaban. Pero como negro advenimiento, la obra continúa sin ser atendida por algunos factores: la repentina muerte del autor es uno de ellos, cosa que condujo a la obra a convertirse en póstuma, a pesar de que estaba ya próxima la entrega de los ejemplares a él. Otro factor fue que el tiraje fue realizado bajo el costo del propio autor, y no por alguna editorial que tuviera conocimiento de ello y que pudiera proporcionarle la debida promoción, dando como producto el total desconocimiento del texto (aunque se llevó a cabo una presentación) por parte del público; dado que no existe punto de venta donde pueda adquirirse, limitándose a una circulación muy estrecha entre conocidos.

Preguntarse entonces es necesario, ¿qué lugar ocupa Luis Carrión como escritor dentro de las letras mexicanas y, sobre todo, su literatura, en qué arista se circunscribe? Se ha logrado lanzar una mirada al escritor y en parte a su obra, a ese mecanismo que sigue produciendo bruma en torno a ella, pero ¿qué ocurre con la intención, con la forma, con el contenido, con esas voces y movimientos que permanecen en mutis y resguardadas tras las páginas de las obras?

El trabajo de Carrión Beltrán parece estar ceñido y perimetrado dentro del cerco que encierra obras construidas a través de la visión de “la realidad mexicana, la sensibilidad y mitología de las clases” (Ocampo, 1981)<sup>2</sup> como lo señala Aurora Ocampo en su *Crítica a la novela mexicana contemporánea*. Para José Joaquín Blanco, Luis Carrión intenta, junto con otros autores (Gerardo de la Torre, Jorge Portilla, Salvador Castañeda, Agustín Ramos, Federico Campbell, etcétera), “con diversa fortuna algunos caminos de narrativa política” (Blanco, 1999). Elena Poniatowska considera que Carrión es, en cierta forma, un escritor de la Onda (Poniatowska, 1999).

La obra de Carrión Beltrán, en general, sea cuento, novela o poemas (hasta hoy inéditos), corresponde a una literatura política, una literatura de denuncia, donde los personajes siempre tienden a manifestar una inclinación ideológica, aunque en muchos casos ésta sea equívoca. Sin embargo, no podríamos etiquetar al autor solamente dentro de dicha temática, aunque mucho conserva: quizá sea también legítimo hablar de una literatura humana, de escritos humanos, donde sea el individuo a quien se intente salvar de una debacle en vorágine, siendo éste el mejor pretexto para inmiscuir un panfleto izquierdista, un escenario por el que atravesase. Es decir, la obra del autor hace hincapié en una realidad nacional donde se exponen nombres y hechos específicos, situaciones de-

---

<sup>2</sup> Adolfo Castañón, en su ensayo “Y tus hombres, Babel, se envenenarán de incompreensión”, que se encuentra dentro de la obra citada, se perfila de igual manera que Ocampo, por considerar a la obra de Carrión como una escritura que ahonda “la realidad mexicana”.

terminadas dentro del panorama, no sólo nacional, sino también internacional; pero siempre observadas a través de la mirada de figuras débiles o enfermas, que de uno u otro modo serán siempre presas de un infortunio que sobre ellos cae.

No puede hablarse, ni siquiera aproximarse a la literatura de la Onda, por las siguientes razones: los jóvenes planteados en el libro de relatos *Es la bestia*, son trazados, en algunos cuentos, como personajes resultado del movimiento del 68, aunque jamás es mencionado dicho movimiento: se especula por el año de la publicación (1973), y porque son jóvenes que participan en pintas nocturnas: no son jóvenes “reventados”, sino, al contrario, jóvenes interesados en la transición política por la que atraviesa el país, y ésa es una constante por la que se perfilan algunos cuentos y personajes, jóvenes preocupados sobremanera por lograr un cambio, por unir sus existencias a las filas de la guerrilla urbana o del monte.

En este sentido, el autor toma a la juventud como la solución posible y como agente de choque contra un sistema retrógrado y corrupto ejercido por la vieja sociedad. No le interesa dibujar jóvenes deseosos de drogas, rock o sexo, jóvenes empecinados en el “ligue” de alguna chica: la obsesión de Carrión es encauzar directamente a sus actores literarios en una conciencia casi permanente con su rededor social, incluso parecen traer una ira muy arraigada dentro de su espíritu, una ira pretérita, que cualquier argumento los hace desembocarse en reclamo por una igualdad que extiende sus redes y no sólo se limita en un terreno político, sino en una igualdad como seres humanos, esto es claro en su relato “Es la bestia”.

Por otro lado, *Es la bestia* es el único libro del autor donde se habla de jóvenes, dado que en *El infierno de todos tan temido* y en *Otros te llaman*, los personajes son ya adultos.

Pero estos personajes jóvenes, trazados en *Es la bestia*, resguardan, tras la máscara o los impulsos revolucionarios, una serie de conflictos internos que los aquejan y hacen sufrir una serie de diatribas progresivas que, o los mantiene en una situación de seres indefensos o los acarrea a manifestar una exaltación tan violenta

—que los torna en agresivos o los orilla a la locura—, los torna en individuos viciosos o los perfila en la brecha de la muerte; pero siempre estas figuras son hilvanadas con el hilo imperecedero de la angustia, de la tristeza, de la preocupación: con una melancolía perpetua.

Obviamente, la literatura primaria de Carrión<sup>3</sup> emplea a los sucesos de 1968 como atmósfera, directa o indirectamente, siendo su intención no el volverse un cronista de los hechos sino, más bien, convertirse en un constructor de historias periféricas y resultantes del mismo, situadas en un México que se esboza en los albores de la década de los setenta. Esto no lo instala en la llamada Generación del 68, lo aproxima pero no lo apresa. Aralia López González (1990) señala aspectos por los que se mueven los escritores surgidos posterior al movimiento estudiantil:

El movimiento estudiantil del 68 y la matanza de Tlatelolco fueron un parteaguas histórico que en buena cantidad de la narrativa mexicana de los años 70 y 80 se representó como la fractura de la razón y de la imaginación utópicas en algunos de los escritores ya maduros de entonces y en la llamada Generación del 68. Por otra parte, en lo que parece haber acuerdo con respecto a la narrativa —incluyendo el cuento— posterior a dichos acontecimientos es en la diversidad de temas, en el empleo simultáneo de técnicas y en la pérdida de límites entre los géneros o formas discursivas como el ensayo, la crónica, el diario, cartas, memorias, alegorías, etc. (219-220)

Otro margen por el que podría refutarse la idea de emparentamiento de la obra de Carrión con la llamada literatura de la Onda es estableciendo que el uso indiscriminado de drogas, sea alcohol o marihuana, por parte de los personajes de Carrión, se realiza, no

---

<sup>3</sup> Con “literatura primaria” se hace referencia a su libro de cuento *Es la bestia* (1973) y a su novela *El infierno de todos tan temido* (1975), que son los primeros en publicar conjuntamente, ya que ambos tienen como distancia entre publicación y publicación, un par de años solamente, emparentando con ello, el manejo de una temática similar.

buscando su «yo» personal, no intentando conectarse con el cosmos, no en la indagación de tener un *buen viaje*, se escudriña un escape personal, pero esta huida es una huida dentro de la misma fuga: el consumo de drogas en las figuras carrionescas arraiga más la inestabilidad que ellos poseen, una inestabilidad que ni el autor, ni el lector, ni el mismo actor literario pueden rescindir: el uso de alicientes les permiten sobrellevar por unos instantes la circunstancia en la que yacen, pero será siempre un factor que los abisme a la decadencia, a una ristra de actos que atentan contra la integridad del individuo, un destino del que no pueden desasirse. De ahí el por qué Mary Cruz Patiño (1975) diga que “es lo más criticable de la novela [*El infierno...*], que no da soluciones más que a nivel de escape individual y destructivo”.

Es claro que la escritura carrionesca alejada está de aproximarse siquiera a la Onda, y más cuando el mismo autor despreciaba el rock, elemento básico dentro de la otra literatura. Luis Carrión se perfilaba, teniendo un gran conocimiento, de y por la música clásica.

Debe señalarse que el autor si no pertenece a una generación, sí a un grupo de escritores y artistas que afianzan cierto conocimiento, tanto en experiencia como en teoría, fundamentada en el extranjero; y, en consecuencia, el manejo de otro concepto, vertiéndolo todo ello sobre sus escritos, la influencia de Carrión en sus obras es clara: la Unión Soviética, dentro del amanecer de su nuevo Estado de gobierno, permeaba sobremanera, creando cierta división dentro de lo que el autor quería decir. Su influencia no radica sólo en el aspecto de una teoría política que pudiera ejercitar con mayor soltura dentro de sus escritos periodísticos, sino también en el enviciamiento que le procrea con respecto de la literatura y la música: Carrión era un gran conocedor de la literatura rusa: Dostoievsky, Chéjov, Turgeniev, Gorki, etcétera, y esta influencia lo llevó incluso a parodiar el título de un libro de Chéjov, *Pabellón no. 6*, intitulando “Pabellón siquiátrico” a lo que posteriormente se conocería como *El infierno de todos tan temido*.

Luis Carrión en Moscú, Juan Manuel Torres en Polonia y Parménides García Saldaña en Estados Unidos, entre otros tantos que harían fecundar entre sus páginas una escritura embotada de técnicas e influencias multivariadas.

El recurso que emplea nuestro autor al hacer incurrir a sus figuras literarias en un consumo desmesurado de drogas, es el de multiplicar las viabilidades y los senderos que ofrece la literatura, no adoptando sólo la temática que puede ofrecer un desestabilizado mental y que al consumir algún estimulante, extienda las acciones de la narración. No. Paralelo a esto, este recurrir a las drogas apunta también a la forma que le va otorgando el autor a su trama, es decir, el unir a un personaje enfermo y débil frente a una sociedad que lo atosiga y frente a los demonios que él mismo arrastra internamente, permite erigir y ensamblar una estructura narrativa que en el caos obtendrá un orden.

Tanto el tiempo como el espacio, así como las voces que emplean, forman un conglomerado o un experimento narrativo que estará sujeto a la velocidad del pensamiento del personaje literario. La droga entonces es un elemento supeditado al personaje, y es esta convergencia de elementos lo que llevaría a Adolfo Castañón y a Daniel López Acuña (1975) a decir que Luis Carrión era:

Reiterativo, dueño de una prosa por momentos descontrolada y errática, *El infierno de todos tan temido* admite juicios múltiples y encontrados. Lo que aquí está en juego es menos la justa representación de un cuadro social, la propiedad de un personaje-tipo o una proposición política conciente que la intensidad y el fervor de una voz acaloradamente convencida de sí y que, a pesar de su monotonía, suscita el interés y la confrontación creciente. Es ésta la riqueza que ofrece *El infierno...* Acaso por ello Luis Carrión sea un escritor de una sola novela. (IX)

Con *El infierno...* Carrión alcanzó una violencia, una exacerbación cruda y desalmada: una especie de bombardeo letal hacia la estructura narrativa que osciló en cambios impresentables e imperantes de voces y tiempos, cercados por signos ortográficos que



tuvieron que emerger ante la atención del lector, ante una preocupación autoral de no poder representar, de no poder descifrar e interpretar correctamente la locura que perseguía al personaje Jacinto Chontal: un lenguaje de difícil decodificación y en el que el autor se asió de todos los elementos posibles, para alcanzar su idea. No obstante, esto lo orilló a delimitar pronunciadamente su campo de escritura, cercó frases que, como charca, reflejan parte del descausado y raudo pensamiento, pintando en una longeva línea, una serie de actos y verbos que pueden o no estar ocurriendo en el presente; para luego caer en una trampa temporal y entender que no es un pasado remoto sino un pasado reciente que se abisma al futuro y que bien lo puede estar describiendo el narrador, el personaje o el mismo lector. Obvio era de esperarse que una obra de esta índole imposible repetirse sería y que, en el caso que se intentara copiar el estilo, no arrojaría la intención que tuvo *El infierno...*

También se observa que la delimitación está cercada por dos muros, por dos elementos y, que en origen, uno arrastró al otro: Luis Carrión, como todo escritor, maneja una serie de obsesiones que se van perfilando mejor en cuanto se analiza en conjunto su obra; más por ser él un escritor de escritura lenta, y que en el caso de su segunda novela tuvieron que pasar doce años con respecto a la anterior. En ese espacio temporal bien pudo moldearse la manera de escribir del autor, pero radicalizarse también las obsesiones ya manejadas. La obstinación del autor, que mostró desde su volumen de cuentos *Es la bestia* y que conservó hasta *Otros te llaman* (y en los cuentos nuevos de *El goce de los días futuros*), fue el de crear personajes endebles, anímicamente enfermos, seres dubitativos que tarde o temprano sucumbirían en una decadencia, producto de ellos mismos.

En *Es la bestia* la mayoría de las figuras muestran cierto escozor ante el destino: si unos no son violentos, otros caen en la locura u otros se mantienen en el filo de una inseguridad eterna que poco a poco los acerca más a la muerte. En *El infierno...* Jacinto Chontal logra escapar en más de una ocasión de los tratamientos inhumanos que en los hospitales psiquiátricos le aplicaban; pero no

logra escapar de sus obsesiones maniacas depresivas que el alcohol y la marihuana pronunciaban más, haciéndole realizar actos destructivos en contra de su persona. Jacinto Chontal es un personaje inestable anímicamente. Y, en *Otros te llaman*, la figura de Teodoro Cervantes se yergue de nueva cuenta como figura enferma, sólo que a él le dan ataques epilépticos, es alcohólico y, al igual que los demás, es una figura débil de espíritu: hay un cansancio en su ser que lo oprime y torna en depresivo.

Con todo esto, la vida y obra de Luis Carrión continúa reclamando el óbolo otorgado a Caronte en un viaje con destino al olvido, mientras en este iniciante siglo XXI comienza a ensamblarse una serie de fragmentos que lentamente, con el paso sigiloso del tiempo, podrá mostrar la imagen de un hombre que significó una parte imprescindible dentro de la conformación de los cimientos literarios y cinematográficos de la segunda mitad del siglo pasado; una imagen poco estudiada dentro de las letras, pero que, al lanzar un breve haz de luz, se contemplan signos nuevos, símbolos desconocidos, una serie de caracteres que versa sobre hechos y lapsos temporales que apenas comienzan a escudriñarse y que pronto podrá trazar, con suma minuciosidad, el perímetro perfecto de la tierra donde aguarda hoy nuestro autor, fumando apaciblemente un cigarro, en conversa con demonios y espectros, al tiempo que el viento revuelve sus cabellos, dejando a la vista esa mirada colmada de un brillo de lucha eterna; y en una de sus manos un vaso henchido de vodka, brindando por aquellos escritores tan anónimos que la sombra de la historia aún sigue velando.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, José Joaquín. *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y Arena, 1999.
- Castañón, Adolfo y Daniel López Acuña. “Carrión: el fervor de una voz autista”. *La Cultura en México* (701), 16 julio, 1975, pp. ix-x.
- Cruz Patiño, Mary. “El infierno de todos tan temido”. *Cambio* (1), oct-nov-dic, 1975, pp. 89-90.
- Lecouteux, Claude. *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*. Barcelona: Medievalia, 1999.
- López González, Aralia. “Otra vez la narrativa tlatelolca (René Avilés Fabila y su *Nueva Utopía*)”. *Paquete cuento (la ficción en México)*, México: UAT/INBA/UAP, 1990.
- Ocampo, Aurora. *Crítica de la novela mexicana contemporánea*. México: UNAM, 1981.
- Poniatowska, Elena. *¡Ay vida, no me mereces!* México: Joaquín Mortiz, 1990.



RECONSIDERACIONES  
AL CANON



Poesía, encarnación y hermenéutica del sentido.  
Una interpretación del poema *Granum sinapis de  
divinitate pulcherrima*<sup>1</sup> del místico medieval Meister Eckhart

Christian Guillermo Gómez Vargas

elespiritudeltiempo1@gmail.com

Universidad Autónoma de México

*La Historia se divide en un antaño en el que los hombres se sentían atraídos por  
el vacío vibrante de la Divinidad y un hoy en el que  
la nimiedad del mundo carece de aliento divino*

E. M. Cioran

*Somos fragmentos de un Dios que en el principio de los tiempos se destruyó, ávido de  
no ser. La historia universal es la oscura agonía de esos fragmentos.*

Jorge Luis Borges

El maestro Eckhart (1260-1328) fue un filósofo, teólogo, místico y predicador alemán. Se le conoce además por haber sido director espiritual del grupo de místicas beguinas, condenadas por la Iglesia durante su magisterio. La influencia que tuvo Eckhart en Alemania, para la posterior literatura espiritual, es capital; a pesar de la inmediata prohibición a que fueron sometidos sus escritos tras la publicación, en la ciudad Colonia de Alemania, de la bula papal (1329).

Sus enseñanzas adquirieron una extensa recepción, pues gozaba de la condición de profesor de la Universidad de París, así también de formador de novicios y predicador en conventos espirituales (Vega, *Tres poetas...* 19). Eckhart intenta hallar una vía mixta —quizás en alusión al punto medio aristotélico— entre la *vita activa* y la *vita contemplativa*, que lo conduce —y en esto tendrá cercanas reminiscencias a los místicos de todos los tiempos— a buscar un lenguaje radical que exprese la experiencia de lo indecible, más allá de lo que aparece a las “seguras riveras” de lo predicable materialmente del mundo. Discursos que “mienten” lo

---

<sup>1</sup> Grano de mostaza de la bellísima divinidad.

innombrable, lo invisible, pero que es fundamento de lo visible, lo *completamente otro*.

La poesía, en este contexto, es un lenguaje esencial que funda —siguiendo a la tradición griega— su inspiración poética en términos de una locura inducida por las musas. Esto se aplica también para los modelos de explicación teóricos de comunicación aplicados al discurso místico (Haas 67). Así, para Demócrito (ca. 460-ca. 370 a.C.) un producto poético «realmente bello» sólo puede ser realizado “con entusiasmo divino (*enthusiasmos*) e inspiración (*hieron pneuma*)” (Haas 68).<sup>2</sup> Igualmente Platón sostiene la «concepción de la locura poética, que se elabora en la situación de éxtasis» (Haas 67).

Siguiendo este paradigma de poesía, como producto de la intervención divina, ubicamos parte de la producción literaria del maestro Eckhart. Escritos en los que destacan los proverbios conocidos en alemán como *Sprüche*<sup>3</sup>. Textos que circularon ampliamente entre los lectores de lenguas germanas durante la segunda década del siglo xiv, (Haas 71)<sup>4</sup>. Sentencias que contienen un alto raigambre místico y moral, y cuyos pasajes fueron pronto prohibidos. En el grueso de esa literatura prohibida se encuentra un poema de ocho estrofas, cuyo título, *Granum sinapis de divinitate pulcherrima*, se debe al comentario latino de un compilador anónimo del siglo xv (Vega, *Tres poetas*...21). Comentario que relaciona el contenido del poema con la referencia evangélica anunciada por Cristo, en comprender el Reino de Dios semejante a un grano de mostaza. Semilla que, cabe destacar, se consideraba la más pequeña en tiempos de Cristo; pero cuando es sembrada y madura

---

<sup>2</sup> J. Mansfeld (ed.), *Die Vorsokratiker II*, Stuttgart 1986, p. 341. La frase de Demócrito es citada por Clemente de Alejandría junto a las indicaciones de Platón en el *Ión*. Cit. por Haas

<sup>3</sup> Dicho, sentencia, fallo.

<sup>4</sup> Transmitido de forma relativamente rica (esto es 11 veces en 9 manuscritos), está fechado a principios del siglo xiv. Kurt Ruh lo atribuye al Maestro Eckhart. K. Ruh, *Meister Eckhart. Theologe, Prediger, Mystiker*, Munich 1989, pp. 47-59. Cit. por Haas.



constituye la mayor de las hortalizas. La referencia latina reza del siguiente modo: “granum sinapis, parvum in substantia, magnum in virtute”<sup>5</sup>. (Mc 4:30-32)

El poema probablemente debía de ser cantado como un himno y ambientado, seguramente, de un aparato litúrgico grave, incienso, imágenes, velas, etc., aludiendo a los pasajes del nacimiento y muerte a los que refiere. La expresión del poema permite al celebrante abandonarse a la experiencia y misterio de la concepción del Hijo de Dios (*Gelassenheit*<sup>6</sup>), locución que se remonta a la ya larga tradición renana; pero particularmente a la figura de la mística Hadewijch de Amberes, del siglo XIII, cuyo modelo de pobreza espiritual está conectado con el tema místico de la imagen desnuda de Dios, que los escritos de Eckhart anunciarán de manera casi obsesiva (Vega, *Tres poetas...23*).

La pobreza de espíritu que relata el Evangelio no sólo remite a una desposesión de objetos físicos, de riquezas —“Parábola del joven rico”—, sino que es inexorable desarraigarse de las potencias del alma, para que la concepción tenga lugar, emulando a la preparación del terreno para que la semilla pueda fructificar. Es decir, lo que posibilita que la semilla crezca tiene que ver con un proceso de *autonegación* del propio celebrante (Vega, *Tres poetas...21*). Así el canto se erige como una vía de negación, muerte, abismo y resurrección. En el poema, además de las autoridades citadas de la tradición cristiana, podemos advertir grandes vertientes interpretativas de la teología mística de Dionisio Areopagita (siglo VI d.C.) así como conceptos capitales del pensamiento de Eckhart (Vega, *Tres poetas...22*). Los lugares comunes a los que alude el poema constituyen un *topo sin topos*, alegorías imposibles que se ciñen al

---

<sup>5</sup> Pequeño en sustancia grande en virtud. La equiparación a la metáfora de la semilla de mostaza, encontramos un poema rico en fuerza espiritual y cercano a las enseñanzas evangélicas, las cuales se pueden corroborar con los Evangelios (cf. Mc 4,30-32; Lc 13,18-19; 17,6; Mt 13, 31-32).

<sup>6</sup> Locución almana acuñada por Eckhart que significa sosiego, serenidad, abandono; pero en nuestro contexto lo traducimos en términos heideggerianos, principalmente como abandono, negación de sí.

marco de pobreza espiritual —tema grato de la mística de todos los tiempos—, lo cual posibilita el espacio de encuentro y unión del alma con *El amado*. Pero con una mediación vacía, pues el alma debe permanecer aniquilada; se trata de un conocimiento cuyo modo es sin modo. La oración-poema debía ser cantada y se dirige a un Tú oculto, mediante un método de desvelamiento que se propicia a través de la contemplación, el recogimiento y la oración; condiciones que asumen la sentencia del Aeropagita: “Quien quiera ir a Dios primero tiene que orar”. Así, el poema reza de la siguiente manera:

I

In dem begin / En el principio  
Hô uber sin / Más allá del sentido  
Ist ie daz wort. / es siempre el Verbo.  
Ô rîcher hort, / ¡Oh rico tesoro,  
Dâ ie begin / donde el principio.  
Begin gebâr! / engendra al principio!  
Ô vader Brust, / ¡Oh corazón paterno,  
Ûz der mit lust / del que con gozo  
Daz wort ie vlôz! / sin fin fluye el Verbo!  
Doch hat der schôz / el Verbo en sí mantiene,  
Das ist wâr. / en verdad es así.

II

Von zwên ein Vlût, / de los dos un río,  
Der minnen glût / de amor el fuego,  
Der zweier bant, / a los dos conocido  
Vlûzet der vil sûze geist / fluye suave el espíritu  
Vil ebinglîch, / muy semejante,  
Unscheidelîch. / inseparable.  
Dî drî sîn ein. / los tres son uno.  
Weiz du waz? Nein. / ¿sabes qué No.  
Iz weiz sich selber aller meist. / Solo él sabe todo.

III

Der drîer strick / De los tres el nudo  
Hat tîfen schrik, / es profundo y terrible,  
Den selben rief / de aquel contorno

Nî sin begrif: / no habrá sentido:  
Hîer ist ein Tûfe / allí hay un abismo  
Sunder grunt. / sin fondo.  
Schach unde mat / jaque y mate  
Zît, formen, stat! / al tiempo, a las formas, al lugar!  
Der wunder rink / El maravilloso anillo  
Ist ein gesprink, / es un brote,  
Gâr unbewegit stet sîn punt. / inmóvil es su centro.

IV

Des puntez berk / el punto es la montaña  
Stîg âne werk, / que escala sin acción,  
Vorsteintichkeit / ¡Inteligencia!  
Der wek dich treit / el camino te conduce  
In eine wûste wunderlîch, / a un maravilloso desierto,  
Dî breit, dî wît, / a lo ancho y largo,  
Unmêzik lît / sin límite se extiende.  
Dî wûste hat / El desierto no tiene  
Noch zît noch stat, / ni lugar ni tiempo,  
Ir wîse dî ist sunderlich. / de su modo tan solo él sabe.

V

Das wûste gût / El desierto, ese bien  
Nî vûz durch wût, / nunca por nadie pisado,  
Geschaffen sin / el sentido creado  
Quam nî dâ hin: / jamás allí ha alcanzado:  
Us ist und weis doch / es y nadie sabe  
Nimant was. / qué es.  
Us hî, us dâ, / está aquí y está allí,  
Us verre, us nâ, / está lejos y está cerca,  
Us tîf, us hô, / es profundo y es alto,  
Us ist alsô, / en tal forma creado,  
Daz us ist weder diz noch daz. / que no es esto ni aquello.

VI

Us lich, us clâr, / Es luz, claridad,  
Us vînter gâr / es todo tiniebla  
Us ungebanant, / innostrado,  
Us unbekant / ignorado  
Beginnes und ouch / liberado del principio,  
Endes vrî, / y del fin  
Us stille stât, / yace tranquilo,

Blôs âne wât. / desnudo, sin vestido.  
Wer weiz sîn hûs? / ¿Quién conoce su casa?  
Der gê her ûz / salga fuera  
Und sage uns, welich sîn / y nos diga cuál  
Forme sí. / es su forma.

VII

Wirt als ein klint, / Hazte como un niño.  
Wirt toup, wirt blind! / ¡hazte sordo y ciego!  
Dîn selbes ich / Tu propio yo  
Múz werden nicht, / ha de ser nonada,  
Al ich, al nich trîb / atraviesa todo ser y toda nada!  
Uber hôr/ abandona el lugar, abandona el tiempo  
Ouch bilde mît! / ¡Y también la imagen!

VIII

O sêle mîn / ¡O alma mía,  
Genz ûz, got îñ! / sal fuera, Dios entra!  
Sink al mîn icht / hunde todo mi ser  
In gotis nicht, / en la nada de Dios.  
Sink in dî grundelôze / ¡Húndete en el caudal  
Vlût! / sin fondo!  
Vlí ich von dir, / si algo sale de ti,  
Du kumst zum ir. / tú vienes a mí,  
Vorlís ich mich, / si yo me pierdo  
Sô vind ich dich, / a ti te encuentro,  
Ô uberweselíches gût! / ¡Oh, Bien más allá del ser!  
(Vega, *Tres poetas...* 24-54)

Podemos advertir, en la primera estrofa del poema, que se alude al prólogo del Evangelio de san Juan: “en el Principio es el Verbo”, y que, según el filósofo español Amador Vega, en dicha alusión se indica la noción de la génesis de la historia del sentido, pues esta locución, *hō uber sîn*, más allá del sentido, implica la concepción metafísica de un Dios que se encumbra en el origen de todo significado, pero allende a éste; semejante a un guarda ontológico que funda certidumbre.

No obstante, para que acaezca el contenido de lo significativo —es decir, el sentido— se necesita de *otro* —testigo, interlocutor—, una pluralidad copartícipe. Intrincar el contenido del signi-

ficante en un entramado de diálogo y circulación de significados. De ahí que la intervención de la alteridad frente a la totalidad hermética sea condición de posibilidad para fundar el sentido del verbo.

Así, el Dios-uno requiere inexorablemente de una “herida”, una escisión perpetrada contra el “cuerpo absoluto”; pues el principio como un todo hermético impenetrable, inteligible, no puede ser afectado más que por sí. Por consiguiente, el Dios de Eckhart es una divinidad que se desgarrar, se debilita, se abandona (*Gelassenheit*) como condición para generar algo que no sea ella misma; es decir, para posibilitar otredad. Así que dicha divinidad propicia en su “pasión” un *fuera de sí*, repliegue y salida (en términos oximorónicos) que forman un vínculo de tensión que permite establecer los *fundamentos de todo lo otro*. Un movimiento ingente que instaaura el fluir sin fin del Verbo que conlleva el nacimiento del sentido. Es decir, lo divino, en su herida, se encarna y se convierte en historia, contingencia, devenir. De modo que la comprensión de algo siempre estará vinculada en un contexto histórico, en un horizonte epocal y temporal. Ello, paradójicamente, en contraposición con las nociones de *adecuatio* de saberes de corte platónico; consideraciones que de suyo se debían aplicar a las “epistemologías” religioso-cristianas.

Cabe destacar que esta línea de ideas, tanto la teogonía, como la encarnación, implican un abandono de Dios, de ese Dios sumo y total que encuentra su vehículo de expresión más elocuente en la figura aristotélica del motor inmóvil, se desplaza a uno fragmentado y abierto. Lo que en términos hermenéuticos implica —según el filósofo italiano Gianni Vattimo— una metáfora de la caducidad y cancelación de los grandes metarrelatos y estructuras de la metafísica tradicional, y funda un umbral de acceso a una suerte de saberes despojados de pretensiones totalizantes (Vattimo 96-97).

Así la teofanía coincide con la encarnación de la divinidad —pero también con su pasión y muerte— que se hace patente en la figura de Cristo. Figura de la Muerte de Dios que, en el lenguaje de Nietzsche, abrirá las perspectivas del “último hombre”, de los “hombres superiores” y del “superhombre”. Al símbolo del

“último hombre” se vinculan las formas del nihilismo venidero, y en el símbolo del “superhombre” se alinean las palabras claves: el “sentido de la tierra” (Nebreda 38). Permanecer fiel al sentido de la tierra es precisamente que no hay garantes últimos o trascendentes de lo real, sino más bien el mundo deja de ser un espacio que alcanzaba su validez y justificación en la adecuación de sus objetos a un entramado hermético y trascendente, paraje de la certidumbre. De modo que el mundo, en este contexto, deviene una comarca de horizontes abiertos, desfondado, es decir, fincado en múltiples interpretaciones que se sostienen unas a otras, tal como lo propone la hermenéutica del sentido (Eco 76-114).

En esta línea de análisis arribamos a una interpretación cercana de la divinidad de Eckhart: la de la filósofa francesa de Simone Weil, quien sostiene que el concepto del Dios cristiano abarca la noción de un *Deus debilitado, ausente*. Puesto que *éste* ha renunciado a *Ser* todo para devenir en algo —“toma forma”, se “impone límites” (encarnación)—, es decir, abandona la perspectiva totalizadora, el horizonte fuerte, y viene al mundo en forma de mendigo. Pero, simultáneamente, continúa siendo indefinible, insondable y misterioso, es decir, sin modo. Similar a la noción de Dios de la mística en general, la de un Dios carente de límites y de forma; un Dios ausente pero además presente. (Eckhart 93)<sup>7</sup>

El acontecimiento de una divinidad, que viene al mundo vaciado de su poder, como señala Simone Weil, narra a una deidad atenuada de la trascendencia. En su herida (*Offenheit*) está prefigurado el desgarramiento que posibilita la obertura de la creación de nuevas formas de aprehender el mundo, ante un cuerpo dogmático y totalitario (monoteísta) que no permite otras maneras de “asir” el ser. En este contexto, la historia humana desplaza el “entramado”

---

<sup>7</sup> En este sentido señala Eckhart en su texto el *Fruto de la nada*: “A Dios hay que tomarlo en tanto que modo sin modo y en tanto que ser sin ser, pues no tiene ningún modo. Por eso dice san Bernardo: “Quien a ti, Dios, quiera conocerte, debe medirte sin medida”. [...] Rogamos a Dios que podamos alcanzar aquel conocimiento que es absolutamente sin modo y sin medida. Que Dios nos ayude.” (Eckhart 93)

divino convirtiéndose en la “experiencia fáctica de la vida”; presidida por la revelación encarnada que se pulveriza para volverse legible.

El Verbo es el principio que se crea a sí mismo —en términos de Spinoza— cuyo modelo para generar el sentido es la rasgadura del principio. Un Dios “ávido de no ser”, como señala Borges, que renuncia a su divinidad, que se descrea, que se fragmenta, para posibilitar todo lo *otro* y fundar el devenir de la historia. Pues, como señala Weil, si Dios fuera *todo* no podrían existir seres distintos a él, seres con “existencia libre y autónoma” (29).<sup>8</sup>

El movimiento de autonegación (salida de sí) que ejecuta el Verbo, tendrá que ser emulado por el iniciado que participa del canto, pues, como menciona el Maestro Eckhart en uno de sus sermones alemanes, “La salida de Dios es su entrada” (Eckhart 117). En el momento en que la divinidad deviene carne, se posibilita a que el individuo se convierta en un *co-creador* de mundo, un hacedor e intérprete, pues se desplaza el horizonte trascendente de significado a un sentido histórico. Pero, no obstante, dicha figura, a su vez, entraña el símbolo místico del nacimiento de Dios en el alma, pues para que el fragmento más pequeño —en este caso la negación de la divinidad— pueda germinar en el alma, necesita paradójicamente la abdicación de la mediación. Es la imagen del alma como tumba vacía, que señala Eckhart en sus sermones, en el que naciendo a la humanidad del Verbo el hombre alcanza su divinidad. (Vega, “Experiencia mística...” 258)

Para Eckhart, se trata de un doble nacimiento, tanto del Verbo que fluye en la historia, y de Dios en el alma. En el primer caso se trata de una génesis que fluye sin fin, y da lugar a la creación nunca acaba del universo humano, creación que se potencia por el princi-

---

<sup>8</sup> No sólo la pasión es renuncia y sacrificio por parte de Dios, también la creación lo es. La pasión es simplemente su culminación. Ya como creador, Dios se vacía de su divinidad. Adopta la forma de un siervo; se somete a la necesidad; se rebaja. Su amor mantiene en la existencia, en una existencia libre y autónoma, seres distintos a él [...]. Por amor los abandona a la desdicha y al pecado, pues si no los abandonara, no serían. Su presencia les quitaría el ser como la llama quita la vida a una mariposa. (Weil 29)

pio, y que desemboca en sí. Es decir que la consistencia ontológica de lo “real” alude a ese primer movimiento “poroso” de la trascendencia, de modo que el acaecer temporal al apuntar ese evento emula a “un círculo cerrado e inacabado” —abierto—, siempre actualizado. Así que la “alteridad eterna”, es posible gracias a la absoluta contingencia de lo perenne, momento de decaimiento de las “estructuras fuertes” de la metafísica tradicional. (Fatone 67)<sup>9</sup>

Por otro lado, el segundo nacimiento —el nacimiento de Dios en el alma— alude a lo que los más diversos escritores espirituales de la tradición mística cristiana parecen sentenciar: es que ante el “abajamiento” de referentes absolutos, —debido a su ausencia, contracción— ello abre una veta, senda o camino incierto en el que el hombre alcanza su “estatuto divino”. Es decir, deviene un creador y configurador de sentido, un hacedor e intérprete. Y en este tenor, el místico, se abisma a lo profundo de sí, a sus facultades insondables, a la oquedad oscura de su alma que propicia el “espacio” en que se engendra el nacimiento de lo nuevo; fondo oscuro en el cual creador y criatura se estrechan, interceptan y confunden.

La experiencia mística es una experiencia paradójica de entrada, por ser experiencia de presencia única, de soledad inquebrantable, incomunicable, ininteligible que: “no admite nada ajeno a sí misma”, pero a su vez, es una experiencia que posibilita la apertura, el encuentro con lo *otro* (Pannikar 267). Así que dicha experiencia (*Erfahrung*) deviene un oxímoron de absoluta dependencia y a su vez de independencia plena. Relación antitética, imposible: “experiencia de la presencia única, sin número y sin porqué, y que por ser única es libre y absoluta” (Fatone 53).

En la segunda estrofa del poema podemos advertir un tema trinitario de la concepción de la divinidad, pero a su vez —como

---

<sup>9</sup> Y en este horizonte de significado, podríamos replantear sentencias místicas y exaltadas como las de Ángel Silesio: “Yo soy Dios”. Pero no sólo eso, sino sucede la fórmula inversa señalada por el místico protestante Silesio: “Dios por ti se ha hecho hombre; si tú mismo no te haces Dios, desprecias su nacimiento e inferes un ultraje a su muerte”. Fórmula que secunda la mística, franciscana del siglo XIII, Angela de Foligno, que se atreve a decir: “El verbo se ha hecho carne para hacerme Dios” (Fatone 53)



lo dirá Eckhart en otros sermones— la idea de un dios sin modo y sin atributos. Este lazo que une a ambos, tanto padre e hijo, tiene que morir para dar paso a la teología unitiva, puesto que el Padre tiene que abismarse al mundo a través del hijo. Experiencia unitiva que se posibilita gracias a un conocimiento sin objeto y sin por qué. La expresión *sin por qué* es capital en la obra de Eckhart, es una relación desde la ausencia que transgrede los modos usuales del conocer, comprender y acceder a la divinidad (Eckhart 77).

En la tercera estrofa, encontramos la figura del abismo —que como la de desierto— son imágenes recurrentes en la mística cristiana, las cuales significan un camino, un vía crucis hacia la unión con ese Dios sin modo de la mística tradicional. En la Trinidad hay creación, sacrificio y amor como modelos de nacimiento, sufrimiento y abandono divinos que devienen modelo de perfección unitiva para el espiritual. Ese modelo inquiere al místico a realizar la conversión señalada por un triple modelo, de nacimiento, sufrimiento y muerte del *yo* que se concibe como la *Imitatio Christi*, en la pasión y el estado de abandono —de decaimiento— en el cual imita el decaimiento de su creador. (Vega, “Experiencia mística...” 261)

El “jaque mate”<sup>10</sup> de la tercera estrofa refiere a la muerte del mundo perceptible, a las categorías lógicas, anuncia la salida de sí, la conversión mediante la penitencia, la ascesis. Es una pedagogía del alma que requiere delinear su forma sin modo para precipitarse al abismo sin fondo, modelo de pérdida de los atributos y modos personales. Es desfundar el fundamento, tal como acaece con el río profundo de la divinidad sin riberas. La prédica de Eckhart, de superar las imágenes, conduce inexorablemente a la forma de predicación sin forma, más allá de las leyes, los dogmas o las instituciones, guiado por la única ley que reconoce el amor: el ágape<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> La palabra “jaque” viene del persa *shāh* = “rey”, a través del árabe.

<sup>11</sup> ἀγάπη es el término griego para describir un tipo de amor incondicional y reflexivo, en el que el amante tiene en cuenta sólo el bien del ser amado. Más claramente la palabra ágape hace referencia al amor de Dios a la humanidad un amor perfecto e incondicional sin esperar nada a cambio. Algunos filósofos griegos del tiempo de Platón emplearon el término para designar, por contrapo-

Así, encontramos en la estrofa iv en el camino a la perfección; se entra en un lenguaje de paradojas que sustituyen una razón lógica por una paradójica: “La inteligencia espiritual tiene el cometido de diluir toda tentativa deductiva y lógica, alejando así al espíritu de los idólatras que construyen becerros de oro con la montaña del encuentro como único horizonte de sus existencias”. (Vega, *Tres poetas...* 46)

La montaña hará alusión al lugar más alto, estadio previo hacia el salto del desfondamiento y de la nada, más allá de las imágenes de la Trinidad y la divinidad una. Es un lenguaje que progresivamente irá abandonado las imágenes y teologías distintivas. Sale al encuentro en el desierto como lugar de apertura del espíritu hacia la finitud y contingencia. Más allá de lo verdadero y lo falso, *más allá del bien y del mal*. El desierto es el paraje de las aniquilaciones, la abstracción más perfecta, que no requiere de ningún fundamento. La mediación del desierto está más allá de las imágenes y conceptos, allende de los lenguajes duales, pues señala Eckhart que “no es esto ni aquello”. El principio de identidad y de no contradicción se vulneran a una modalidad de enunciación, cuyas construcciones no están sujetas a fundamentos en la cosa, sino que se asientan en un abismo sin fondo.

En la sexta estrofa encontramos igualmente el lenguaje de paradojas, que invita a al lector a su *entusiasmos* (ἐνθουσιασμός), a salir de sí, ulterior a las mediaciones del lenguaje —paraje en el que el iniciado tiene que imitar el proyecto divino— y que se consuma en el individuo que se niega a sí mismo. Únicamente bajo esa circunstancia puede conquistarse; casi en sentido paulino.

En la estrofa vii hay un recordatorio a la *Gelassenheit*, guiada por la figura de la ceguera y la sordera que responden al vaciado

---

sión, al amor personal, el amor universal, entendido como amor a la verdad o a la humanidad. Aunque el término no tiene necesariamente una connotación religiosa, éste ha sido usado por una variedad de fuentes antiguas y contemporáneas, fundamentalmente en la Biblia cristiana. El Amor incondicional resaltó bien definido y practicado en el cristianismo primitivo, mientras que las demás religiones, y aun el cristianismo católico después del concilio de Nicea, sólo tienen un concepto teórico aproximado.

del alma, que Eckhart ha equiparado a la imagen del templo en el que Jesús ha expulsado a los mercaderes dejándolo vacío por dentro, y que se encuentra en sus sermones (Eckhart 35). Idea que estará conectada con *la nada de Dios* de la estrofa VIII, que da paso a la muerte definitiva del alma. Pues “Perderse para el mundo es ganarse para el Espíritu y lleva al encuentro del *Summum bonum suprasencial*: Oh, Bien más allá del ser”! Así, las imágenes del desierto, del abismo, de la nada, y la huella del desierto, equivalen a la imagen de un Dios que se niega a sí mismo, que se entrega al mundo como el más pequeño entre los pequeños —“ávido de no ser”— como si de un grano de mostaza se tratase. Condición de posibilidad para engendrar lo más sumo (Vega, *Tres poetas...* 54). Pero, no obstante, en ese acto de vaciamiento, la figura del Dios de Eckhart se parece mucho a las consideraciones posmodernas, las cuales apuestan por la posibilidad de un mundo humano presidido por el devenir, por la historia, por la “herida” de lo trascendente. Es decir, de un horizonte anquilosado de la metafísica tradicional, se desplaza a uno de libertad, abierto, en el que la certidumbre de la trascendencia se escinde y brinda la posibilidad de concebir la “verdad” como un proceso de interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

- Haas, Alois M. *Visión en azul. Estudios de mística europea*. España: Siruela, 1999.
- Vega, Amador. *Tres poetas del exceso. La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan*. España: Fragmenta Editorial, 2011.
- “Experiencia mística y experiencia estética en la modernidad”. En Martín Velasco Juan, *La experiencia mística, Estudio interdisciplinar*. Madrid: Trotta, 2004.
- Eckhart, Maestro. *El fruto de la nada*. España: Siruela, 1998.
- Eco, Umberto. “El antiporfirio”, texto recopilado por G. Vattimo y A. Rovatti en *El pensamiento débil*. España: Cátedra, 1990, pp. 76-114.
- Fatone, Vicente. *Mística y religión*. Buenos Aires: Las cuarenta y Universidad Nacional de Córdoba, 2009.
- Nebreda, Jesús J. *Muerte de Dios y posmodernidad. ¿Las largas sombras del Dios muerto?* Granada: Universidad de Granada, 1993.
- Panikkar, Raimon. *De la Mística (Experiencia plena de la vida)*. Barcelona: Herder, 2005,
- Vattimo, Gianni. *Más allá de la interpretación*. Barcelona: Paidós, 1995.

## La utopía amorosa: el amor cortés en el Soneto v de Garcilaso de la Vega

Hugo Israel López Coronel

profugodemi@yahoo.com.mx

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Posible es definir al resultado de la interacción entre los sujetos u objetos y sus distintos aspectos, como cambio; en el cual se distingue un carácter objetivo y universal. Durante el siglo XI aparece en escena el amor cortés en una Europa novel e irreconocible, que empieza a revelar las ideas de una larga contemplación medieval; una Europa que apenas se integra en las distintas aportaciones de su prolongada gestación, en una síntesis que se elaborará a consecuencia de la arrogación llevada a cabo por la iglesia romana en los campos de la espiritualidad y del saber.

Desde el siglo XI hasta finales del XIII se produce una revolución en las relaciones amorosas entre hombres y mujeres, en el auténtico sentido del término, que concluye con el regreso al punto de partida, y no en la acepción moderna de la palabra, que supone un cambio de orientación. Ahora bien, este periodo es la época del amor cortés, o, por lo menos, la época en que ese amor cortés se manifiesta en la vida espiritual, intelectual y especulativa, en lo que respecta en una parte de la actividad literaria de la época, que es la única que nos ha dejado huellas duraderas y ricas en significados. Sería, sin embargo, insuficiente considerar a este amor cortés sólo es su aspecto literario, ya que eso constituye sólo la punta que emerge del iceberg.

Por otra parte, si la expresión Edad Media es una cómoda designación para dar cuenta del periodo que va desde la caída teórica del Imperio Romano hasta la Reforma religiosa en Europa, ésta se trata sólo de un hito cronológico. La Edad Media está constituida por tantos periodos distintos, contradictorios incluso, que sería inútil querer entenderla en una totalidad organizada y estructurada de modo coherente. Hay tantas “Edades Medias” como tentativas para explicar el mundo y el ser humano, en función de las múltiples interpretaciones que de éstas habían dado las civilizaciones anteriores; tanto las que podemos denominar como indígenas, “bárbaras”, por lo tanto, como las que fueron implantadas, de buen grado o a la fuerza, en los países que constituyen la Europa Occidental.

Debe recordarse que existe un gran número de elementos y datos formativos en el problema de la construcción de las relaciones entre hombres y mujeres a partir del siglo XI, en las cuales aparece un nuevo modo de plantear el problema, estando estas relaciones estrechamente vinculadas a especulaciones intelectuales y espirituales. Ciertamente, eso afecta sólo a una ínfima minoría de gente; siempre en la alta sociedad, en torno a un rico señor y, sobre todo, en torno a una gran dama en medio de una corte elegante y refinada, donde se reúnen lo que podríamos llamar los grandes talentos de la época.

Jean Markale (1995) afirma que el apelativo de “amor cortés” prevaleció sobre el de “fin amor” y aunque, a continuación, gracias a las canciones de los trovadores y a los romances llamados cortesés, esa moda hizo furor en toda la Europa aristocrática, debemos reconocer que su nacimiento sigue siendo muy oscuro, así como las causas que lo provocaron. En efecto, a partir del momento en que una sociedad plantea de modo fundamental el principio de que la mujer es el eje necesario y esencial de su funcionamiento, sólo puede producirse la sublimación de la imagen femenina. La mujer aparece, pues, como un hada maravillosa o como una horrible bruja dotada de poderes negativos y castradores. Estamos entonces en pleno problema del amor cortés. Se trata de un nuevo arte de amar pero también de vivir; pues vivir es amar y viceversa.

Mientras, para que haya amor y, naturalmente, para que haya fin amor, es preciso que éste concierna, como mínimo, a dos personas. Aunque podamos imaginar un auto-erotismo, es impensable que pueda existir un auto-amor; pese al mito de Narciso.

A partir del siglo XI, la élite intelectual de Europa, todavía bajo sus matices medievales, comienza a preguntarse si el amor es un simple juego, una simple cópula destinada a perpetuar la especie, o si será un medio de llegar a la trascendencia, un medio para superar lo humano hacia lo divino. Entonces la mujer que hasta el momento, y en parte a causa de los Padres de la Iglesia cristiana, había sido objeto de desprecio y desconfianza, brota de la oscuridad en la que se le había mantenido, a su pesar muchas veces y otras con su benevolente complicidad.

En el arte del amor cortesano, la relación amorosa corresponde a la definición exclusivamente en la mujer. Ahí reside la revolución del siglo XI. La mujer no es ya el objeto de los placeres del hombre, como había sido, a la vez, en la antigüedad clásica y en los comienzos de la Edad Media cristiana —con las reservas que conocemos, por otra parte, y la precisa referencia a las necesidades de la procreación—, sino que se convierte, en cierto modo, en la directora del juego. El deseo de la amante prevalece y el deseo es una orden. El amante nunca debe tomar la iniciativa, debe limitarse a responder el deseo de la dama. La mujer se hace iniciadora y, al no sobrepasar el deseo de su amante, él no castra su propio deseo, lo convierte en el propio deseo del otro, en una unidad y una armonía perfectas donde no hay agresor ni agredido, vencedor ni vencido, sino nacimiento de otro ser, doble y, a la vez, único, múltiple y sin embargo simple. Queda por saber de qué naturaleza son los placeres del amor así codificados por el precepto.

Jean Markale en *El amor cortés o la pareja infernal*, afirma que “los medievalistas han insistido en el aspecto espiritualista del amor cortés, negando la realidad física de este amor y recurriendo a un cierto platonismo revisado y corregido por la escolástica”. Asimismo, establece que para dichos medievalistas “los placeres del amor sólo pueden ser intelectuales o espirituales y se confunden con un gran

impulso místico hacia lo perfecto y lo absoluto”. El amor cortés es un todo, donde materia y espíritu están indisolublemente unidos. Se convierte en una cuestión de temperamento: hay hombres y mujeres que son castos y otros que no lo son. Eso es todo. Y cada cual tiene libre elección en la conducta de su vida, la posibilidad de elegir el amor espiritual o el material, o también de realizar la síntesis entre dos modos de amar que son sólo los dos aspectos de una misma realidad. Ahí está todo, en efecto: la exaltación del deseo motiva la acción y da su poder a la amante. Así se justifica el pudor exigido, sean cuales sean las relaciones amorosas entre la dama y su caballero-amante. Se trata de un ritual, no lo olvidemos, y todo ritual pretende alcanzar la armonía entre lo que está encima y lo que está debajo. El mal es la violencia, es la vulgaridad, es la falta de discreción; el bien es amar honestamente, de ahí la necesidad de un código que rija el comportamiento, pero que respete la libertad de cada cual.

Ahora bien, en cuanto al autor del Soneto v, ¿fue su contexto cultural propicio para un amor del llamado cortés? ¿Qué emociones emergen y se construyen socialmente en el Soneto v de Garcilaso de la Vega? ¿Se puede afirmar la existencia del código de amor cortés en este soneto?

Coincidiendo con el reinado de Carlos I, se acoge en España la nueva poesía italiana de manos de poetas como Garcilaso de la Vega (1503-1536), de corta vida y obra breve<sup>1</sup>. Este poeta rompió formalmente con la Edad Media porque introdujo estrofas y metros italianos sobre temas petrarquistas. La aparición definitiva de Garcilaso consistió en haber fijado dentro de la literatura española el soneto italiano<sup>2</sup> como composición eminentemente lírica y amorosa, dotado de armonía, suavidad e intenso sentimiento.

---

<sup>1</sup> La obra de Garcilaso está compuesta por un Cancionero petrarquista: formado por cuarenta sonetos y cinco canciones. Ensayos epistolares: dos elegías en forma epistolar y la epístola a Juan Boscán y de tres églogas pastoriles (Oseguera 148).

<sup>2</sup> El soneto clásico o común es en España la forma casi exclusiva desde Garcilaso hasta el Modernismo; consta de catorce endecasílabos que van dispuestos en el orden sucesivo de dos cuartetos y dos tercetos con rima independiente (Baer 385).



A partir de este poeta se puede apreciar una notable tendencia de la poesía española, desde el siglo xv, a transvasar términos habituales del imaginario petrarquista amoroso a poemas de sentimiento en lírica. En España coincide con el máximo esplendor de la lengua y la literatura: el Siglo de Oro español. Para entender este proceso hay que remontarse hasta el Renacimiento. A mediados del siglo xv se produce en Italia —y posteriormente en toda Europa— un movimiento de retorno a la cultura grecolatina, abriendo una nueva época en la literatura y en las artes, mismas que habrían de llegar a su máxima expresión en España, precisamente durante el llamado Siglo de Oro.

En el Soneto v, de Garcilaso de la Vega, es posible encontrar expresiones del tipo fe, mártir, pasión, gloria, salvación, condena-ción y sentimientos amorosos hacia la dama, presentados en térmi-nos religiosos a la manera de un rezo de amor. Las referencias de sus contemporáneos dan a entender que Garcilaso alcanzó pronto un alto prestigio personal; por la nobleza de su linaje, por la claridad de su ingenio y hasta, según parece, por las condiciones físicas de su persona. Este personaje reunía las excelencias del más perfecto cortesano. Fernando de Herrera (1935) le describía con estas palabras: “en el hábito del cuerpo tuvo justa proporción, porque fue más grande que mediano, respondiendo los lineamientos y compostura a la grandeza” (14). Tamayo de Vargas (1935), después de repetir lo dicho por Herrera, añadía: “La trabazón de sus miembros igual, el rostro apacible con gravedad, la frente dilatada con majestad, los ojos vivísimos con sosiego, y todo el talle tal, que aun los que no le conocían, viéndole le juzgaran por hombre principal y esforzado, porque resultara de él una hermosura verdaderamente viril” (4).

En 1525, Garcilaso contrajo matrimonio con Elena de Zúñiga. Llama mucho la atención el hecho de que Garcilaso, que a tantas relaciones y amistades aludió en sus versos, no hiciese en ellos nunca, que se sepa, mención de su mujer. Lo que se dice de la vida sentimental de Garcilaso en los años que siguieron a su casamiento se funda en gran parte en meras conjeturas. Todo indica, sin em-

bargo, que el amor de Elena no llenó su espíritu. Por ese tiempo, Boscán, instado por el embajador veneciano André Navagiero, empezó a usar en español el verso endecasílabo; Garcilaso acogió con elogio esta empresa y decidió también poner en ella su esfuerzo. No se trataba solamente de acomodar a la lengua española un verso nuevo. El endecasílabo italiano traía consigo, dentro de sus diversas combinaciones métricas, un copioso caudal de ideas poéticas que requería ser incorporado a la lírica española.

Los amores de Isabel Freyre vinieron a dar a los versos de Garcilaso un hondo contenido emocional. Isabel Freyre, dama de la infanta Isabel de Portugal, se trasladó con su señora a Castilla en 1526, cuando dicha infanta se casó con el emperador Carlos I. Bajo la influencia de diversas lecturas, de Petrarca especialmente, Garcilaso fue glosando en sus versos sus propios sentimientos. Su culto por doña Isabel fue un culto encendido y secreto. No hay indicio alguno de que fuese correspondido. Las quejas de Salicio y los recuerdos de Nemoroso, en la égloga primera, parecen significar que doña Isabel, durante un tiempo, miró con simpatía al poeta, acogió con agrado sus versos y le distinguió en su amistad. Pero las composiciones de Garcilaso, que más probablemente puede atribuirse a este periodo, sólo dan a entender el descontento del poeta ante la indiferencia y frialdad de la dama, y su constante cuidado por mantener secreta la causa de su mal. Entre estas composiciones se destacan especialmente los últimos versos del soneto V con esta viva declaración:

Yo no nací sino para quereros;  
mi alma os ha cortado a su medida;  
por hábito del alma misma os quiero;  
cuanto tengo confieso yo deberos;  
por vos nací, por vos tengo la vida,  
por vos he de morir y por vos muero.

Durante muchos siglos, la idea y práctica del amor habían estado regidas por la libido; el amor era un impulso de carácter sensual y perfectivo que aspiraba al goce material y al logro definitivo y

absoluto; pero la vida cortesana de los castillos occitánicos, entre el siglo XI hasta el XIII, adoptó una nueva y extraña inteligencia erótica en la que predomina la idea de servicio permanente y desinteresado. Este es el llamado amor cortés. Aquí el amante no tiene el objetivo o la meta de cobrar la pieza de caza y satisfacer en ella un afán de victoria, sino que se mantendrá en un estado de amor que no aspira a ninguna recompensa o galardón. Alda-Tezán lo define como “un imperfectivo amar por amar que se mantiene permanentemente, a través de múltiples matizaciones como servidor humilde y fiel en homenaje sin esperanza a la mujer amada”.

Lo característico del amor cortés es la sumisión del amante ante la soberanía de la dama, la señora, de la que nada espera y a la que dedicará toda su vida en actitud de delicuescente melancolía. De ella va a provenir el tono doliente y gemebundo del poeta amante que llora no su desventura ante un fracaso, que sería una solución, sino el paradójico dulce mal de amor con las agravantes de consentimiento y perduración. No hay un grito de pasión triunfal o de rabia ante la derrota, ni una solución definitiva en el juego del amor, no hay pugna mutua de contrarios en la que se vence o se es vencido. La batalla se libra de continuo, sin resultado, en el interior mismo del poeta-amante que padece y se deleita a la vez en ese estado de amor sin ulteriores consecuencias.

De acuerdo con ciertas convenciones, un noble, por lo general un caballero, enamorado de una mujer casada de igual o a veces más elevada alcurnia, tenía que demostrar su devoción mediante gestas heroicas y escritos amorosos, presentados de forma anónima a su amada. Una vez que los amantes se habían comprometido uno al otro y consumado su pasión, tenía que mantenerse en completo secreto. Dado que en la Edad Media la mayor parte de los matrimonios entre la nobleza no eran más que meros contratos de negocios, Alda Tezán (1993) afirma que “el amor cortés era una forma de adulterio aprobado; esto era así porque no suponía una amenaza ni al contrato matrimonial ni al sacramento religioso” (114).

Todos estos rasgos propios de la poesía cortesana están presentes en los versos que integran el Soneto v de Garcilaso de la Vega.

Es así que, en este sentido, el amor cortés ensalza la humildad, pues siempre el enamorado se siente inferior a la amada “que aunque no cabe en mi cuanto en vos veo”, ensalza la cortesía, porque sus formas no son groseras, sino refinadas y llenas de delicadeza: “cuanto yo escribir de vos deseo, vos sola los escribiste, yo lo leo”.

El amor cortés es la utopía, porque no aspira a conseguir el favor de la amada, sólo le basta con expresarle su admiración y su devoción, sin esperar ninguna recompensa a cambio “cuanto tengo confieso yo deberos”; es el desinterés, porque el poeta no pretende el matrimonio, sino que canta a una dama excelsa y elevada con la que no puede aspirar al casamiento “tan sólo, que aún de vos me guardo en esto”; es la frustración, por la imposibilidad de consumir el amor o porque el desastre sigue inmediatamente a la consumación “por vos he de morir y por vos muero”.

La poesía de Garcilaso de la Vega representa una de las más altas cimas de la literatura española y, en concreto, de nuestra lírica. De manera general, como méritos indiscutibles de la obra de Garcilaso de la Vega, pueden contarse la frescura de los paisajes que pinta, la delicadeza de los sentimientos que expresa, la dulzura y elegancia de la forma poética que emplea; pero también, en sentido particular, las características del llamado Amor Cortés, sin duda alguna, se encuentran presentes en este monumento a la utopía amorosa, el Soneto v de Garcilaso de la Vega; utopía amorosa que se plantea al margen del canon.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alda-Tesán, Jesús Manuel. *Concepciones occidentales sobre el amor*. Barcelona: Cátedra, 1993.
- Anaya, S. Soledad. *Literatura española*. México: Editorial Porrúa, SA, 1967.
- Blauberg, I. *Diccionario de Filosofía*. México: Ediciones Quinto Sol, 1992.
- Baer, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970.
- De la Vega, Garcilaso. *Poesía*. Madrid: Ediciones Espasa-Calpe, 1935.
- *Poesía*. Madrid: Santillana Ediciones, 2002.
- Frondozi, Risieri. *¿Qué son los valores?* México: FCE, 1995.
- De Herrera, Fernando. *Anotaciones a Garcilaso*. Sevilla: Ediciones Espasa-Calpe, 1935.
- Larroyo, Francisco. *Introducción a la filosofía*. México: Porrúa, SA, 1991.
- Markale, Jean. *El amor cortés o la pareja infernal*. Barcelona: Medievalia, 1998.
- Oseguera, Eva Lidia. *Literatura universal*. México: Publicaciones Cultural, 2002.
- Tamayo de Vargas. *Garcilaso de la Vega*. Toledo: Ediciones Espasa-Calpe, 1935.



# Vivir en el margen y sobrevivir en el canon: Manuel M. Flores

Luis Roberto Vera Chaparro

lvera@yahoo.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

José Luis Roberto Martínez Garcilazo

josegarcilazo3@gmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

1

La vida y la obra del poeta poblano Manuel María Adriano de la Luz Flores Martínez, nacido en San Andrés Chalchicomula, Puebla, el 8 de septiembre de 1838 y fallecido en la Ciudad de México el 25 de mayo de 1885, constituye un extraordinario paradigma de la identidad vida-poesía. No obstante, la singularidad de Flores no reside únicamente en la ecuación mencionada, sino, de manera especial, en su atormentado catolicismo y en la naturaleza radicalmente erótica de su poesía.

En una época en la cual los poetas mexicanos viven entregados a la militancia política, a las faenas militares, a la construcción de los cimientos simbólicos del estado liberal mexicano y al cultivo de una poesía romántica costumbrista que establece los cánones estéticos e ideológicos de una nueva institucionalidad, el poeta poblano Manuel M. Flores es un fauno ebrio de vino y de lujuria que desenfrenadamente (podríamos incluso decir antipolítica y dionisiácamente) cruza la segunda mitad del siglo XIX mexicano, pergeñando poemas y —siguiendo una estrategia practicada exi-

tosamente por san Agustín— seduciendo mujeres por medio de la palabra retórica.

Su vida y su obra están lejos de ser lo que la interesada canonización de Ignacio Manuel Altamirano pretende en el prólogo de la segunda edición, año 1882, de *Pasionarias*. No fue un militante juarista comprometido, ni un combatiente antimperialista en la batalla de Puebla del 5 de mayo de 1862. Manuel María Adriano de la Luz Flores Martínez fue un poeta dionisiaco y cosmopolita, y, simultáneamente, un creyente católico torturado por la conciencia de sus pecados.

## EROS

Como muestra de su poesía erótica utilizaremos un fragmento de “María”. Y para señalar su dimensión católica citaremos algunos pasajes de “Las estrellas”; ambos poemas pertenecen a la cuarta parte de *Pasionarias*. De “María”:

Eras tan bella que al mirar tus ojos  
Temblaba el corazón y se sentía  
Algo... yo no sé qué... como si el alma  
Se arrodillara y te adorase muda  
En éxtasis de amor  
¡Eras tan bella!  
[...]  
¿Te acuerdas de esas noches en que el cielo  
Miraba un ángel adorar a un hombre?  
Temblaba mi alma en tu divina boca,  
Entre mis brazos te llamaba mía,  
Y muriendo de amor, llorando loca,  
Yo besaba tus lágrimas, ¡María!  
¡Y de ventura y de pasión perdidos,

En un abrazo delirante presos,  
Ocultamos los rostros confundidos  
Empapados en lágrimas y besos...!  
¡A tu grito de amor, grito sublime,  
Nuestras férvidas almas desposamos...!



¡Ah! ¿Qué se hicieron nuestras dichas...? Dime...  
Para siempre, después, nos separamos.  
[...]  
Ámame y moriré....Mas ¡ven conmigo!  
Pondré al morir mi espíritu en tus ojos...  
Mas ¿por qué me abandonas si te sigo  
Miserable arrastrándome de hinojos? (447)

Este es un texto sobre la imposibilidad de la analogía amorosa, sobre el amor perdido evocado desde un presente pavoroso. Pero también es la lírica del sexo extraordinario, revelador y epifánico. Sin embargo, el amor perdido es la muerte en la vida porque es la irrupción de la ironía que anula el sentido y la inteligibilidad de la existencia. En un verso extraordinario que sintetiza la fragilidad del poeta ante lo sublime, “Ámame y moriré...”, nos muestra la fatalidad y la trascendencia, la inversión del signo de la muerte.

En este punto es útil para la fijación de la noción de amor utilizar un fragmento de *La llama doble*. Escribe Paz, comentando un pasaje del *Banquete* de Platón:

“Todo esto que te he revelado” dice Diotima a Sócrates, “son los misterios menores del amor”. Y en seguida lo instruye en los más altos y escondidos. En la juventud nos atrae la belleza corporal y se ama sólo a un cuerpo, a una forma hermosa. Pero si lo que amamos es la hermosura, ¿por qué amarla nada más en un cuerpo y no en muchos? Y Diotima vuelve a preguntar: si la hermosura está en muchas formas y personas, ¿por qué no amarla en ella misma? ¿Y por qué no ir más allá de las formas y amar aquello que las hace hermosas: la idea? Diotima ve al amor como una escala: abajo el amor a un cuerpo hermoso; en seguida, a la hermosura de muchos cuerpos; después a la hermosura misma; más tarde al alma virtuosa; al fin, a la belleza incorpórea. Si el amor a la belleza es inseparable del deseo de inmortalidad, ¿cómo no participar en ella por la contemplación de las formas eternas? La belleza, el bien y la verdad son tres y son uno. Son caras o aspectos de la misma realidad, la única realidad realmente real. Diotima concluye: “aquel que ha seguido el camino de la iniciación amorosa en el orden correcto, al llegar al fin percibirá súbitamente una hermosura mara-

villosa, causa final de todos nuestros esfuerzos... Una hermosura eterna, no engendrada, incorruptible y que no crece ni decrece”. Una belleza entera, una, idéntica a sí misma, que no está hecha de partes como el cuerpo, ni de razonamientos como el discurso. El amor es el camino, el ascenso, hacia esa hermosura: va del amor a un cuerpo solo, al de dos o más; después, al de todas las formas hermosas y de ellas a las acciones virtuosas; de las acciones a las ideas y de las ideas a la absoluta hermosura. La vida del amante de esta clase de hermosura es la más alta que puede vivirse pues en ella “los ojos del entendimiento comulgan con la hermosura y el hombre procrea no imágenes ni simulacros de belleza sino realidades hermosas”. Y este es el camino de la inmortalidad. (44)

Hay en este fragmento tres ideas que merecen meditarse detenidamente:

- La primera: la causa del amor es el deseo de posesión de la belleza. Esta proposición supone la preexistencia del concepto de belleza en el sujeto, un concepto innato —incrustado en su mente con meridiana claridad— que activa un complejo proceso de distinción que pasa por el deseo y concluye con la posesión de la forma bella, en este caso un cuerpo humano. Agente de este proceso es la voluntad —innominada, no verbalizada— de reproducirse en el cuerpo amado. Schopenhauer, en *El mundo como voluntad y representación*, llama a esta fuerza, casi irresistible, *el genio de la especie* y, como es fácil colegir, la condena porque reproduce la miseria de lo humano. Pero Schopenhauer salva de esta condena a los santos, a los locos, a los enfermos y a los filósofos porque, dice, asumen la benemérita decisión de no propagar la nefasta especie humana. No es innecesario asentar —para demostrar la vigencia del pensamiento pesimista— que en el estadio de la ciega y feraz reproducción se encuentra ubicada la agobiante mayoría de esa oscura entidad que conocemos como “la humanidad”.
- La segunda idea: existe una escala o jerarquía del amor que va de lo ínfimo a lo supremo; siéndolo bajo el amor monogámico y lo alto el amor a las formas eternas. Esta es una proposición in-

quietante porque plantea el amor como un viaje iniciático que concluye en una revelación de sentido que, sin duda, podríamos llamar epifanía. Esta, como puede verse, es una variedad del modelo relacional del mundo del arquetipo y el mundo de los reflejos o las copias. La idea primera y eterna y los objetos imperfectos y fugaces. En esta perspectiva, podríamos afirmar que el amante ideal es monstruo fabuloso, una mezcla de libertino y de filósofo; de concupiscencia y de pensamiento; de promiscuidad y de misticismo. Realmente, ésta de Platón, es una idea subversiva: el camino hacia la belleza, la verdad y el bien comienza en las estaciones de la lujuria. En este punto es inevitable recordar al William Blake de “el camino de la perfección es el camino de los excesos”.

- La tercera idea: todas las formas del amor tienen como destino la búsqueda de la eternidad. Sin embargo, existen dos posibilidades de eternidad: la menor, que consiste en la reproducción de los seres por medio de la cópula; y la mayor, que es la contemplación de las formas eternas de la belleza, la verdad y el bien. Ahora bien, esta segunda posibilidad de eternidad constituye un afán de transgresión de lo humano que —se infiere del sentido del monólogo de Diotima— paradójicamente es también el rasgo esencial del hombre. Dicho de otra manera: la forma excelente de ser del hombre es la de la negación de sí mismo.

Desde esta perspectiva conceptual, Flores es un místico del exceso dionisíaco.

## THEOS

Ahora, para ilustrar la vena religiosa, católica, del poblano, hemos seleccionado los siguientes pasajes de “Las estrellas”:

[...]

Qué templo es la Creación, templo bendito  
Del Dios de los mortales; Llena su inmensidad el infinito,

Y se siente el Misterio en sus umbrales.  
¿Dónde está Dios? —pregúntase burlando  
El hombre miserable  
Del torpe mundo en el turbión nefando  
¿Dónde está Dios? ¡Que se revele y hable!  
Y es verdad, es verdad... A la impureza  
Y al orgullo del hombre  
Esconde, al parecer, Naturaleza  
La presencia de Dios y hasta su nombre.  
[...]  
Pero Dios está allí... Yo le he buscado  
Al pie de los altares,  
Yo su nombre magnífico he escuchado  
En el ronco retumbo de los mares.  
[...]  
Yo he sentido pasar cual de su aliento  
La llama abrasadora,  
En la tormenta que dispersa al viento  
La legión de las nubes voladora.  
Y cuando tempestad en lo infinito  
Flamígera pasea,  
Paréceme leer su nombre escrito  
Del rayo en el zigzag que centellea...  
[...]  
Mi Dios, mi eterno Dios, donde te veo.  
Cada astro, de tu nombre es una letra,  
Cada rumor te nombra;  
Allí me hablas, Señor, allí penetra  
Tu incomprensible espíritu mi sombra.  
Alondra de lo inmenso, tiende el alma  
Sus vuelos vagabundos,  
Y se pierde, y se pierde en la honda calma  
Del eterno silencio de los mundos.

En alto contraste con la destructividad nihilista de otros poemas suyos, como por ejemplo “Orgía”, este último texto de *Pasionarias* es una reconciliación con el mundo por medio de la recuperación de la fe religiosa.

El poema es un himno analógico que celebra la creación como una obra divina: la creación es el templo de dios y el cielo noc-

turno es su santuario. Plantea una oposición irresoluble entre la ciudad y la noche —los oscuros campos del espacio— y postula la residencia de dios en la soledad de la naturaleza silenciosa: dios se manifiesta en los mares, no en los altares.

Por otra parte, si el alma es la alondra de lo inmenso, el poeta es el cantor de lo celestial. Reconciliado con el mundo, en la noche silenciosa, Manuel M. Flores contempla el cielo sabiendo —sin duda alguna— que dios lo mira.

Una vez leída con detalle su poesía se confirma la idea de que algo no estaba bien en su recepción, de que su poesía ha sido mal leída por la influencia tergiversadora de Altamirano o que para integrar a Flores a su canon eliminó su catolicismo por ser un rasgo inconveniente a la ideología liberal republicana. Posteriormente la Academia culminó esa manipulación y lo consagró como poeta patriótico.

Efectivamente, Manuel M. Flores es un poeta católico, erótico y romántico, que escribió rodeado de liberales costumbristas y positivistas. Católico porque creyó en la existencia de dios y del pecado mortal; liberal porque ejerció su inalienable libertad personal.

#### CULTURA CATÓLICA Y MODERNIDAD

Sobre este asunto, fundamental para la cultura mexicana, pero abandonado por la crítica y la academia todavía contaminada por un jacobinismo áspero y militante, escribe Zaid:

Desde el siglo XIX el nacionalismo revolucionario [...] lo exótico, la bohemia, el desprestigio del cálculo, la razón, la máquina, la industria, el poder, la eficiencia, el dinero, le deben mucho al movimiento romántico. [...] El romanticismo rescató la cultura soterrada por la modernidad, y así de paso la cultura católica. [...] En cierta forma, el catolicismo aún no se recupera del shock de 1789. El Renacimiento (asimilado) y la Reforma (excomulgada) eran revoluciones desde adentro del discurso católico. [...] En cambio la Revolución arremetió desde afuera y con violencia armada, como un ángel exterminador. Hay que acabar con esa

perra —dijo Voltaire de la Iglesia [écrassez l'infame!]. [...] Pudiera pensarse que la solución liberal extiende este principio: llegan al poder los agnósticos, los indiferentes o respetuosos en materia de religión, y la no religión se vuelve religión oficial. [...] y la normatividad oficial se queda sin fundamento. El estado pierde legitimidad: no puede representar las creencias, los sueños, las profecías, los proyectos de realización personal y social. [...] El vacío de sentido en el centro mismo del poder resulta práctico y aceptable para algunas elites modernas pero no para todas, ni para el resto de la sociedad. (312-3)

Manuel M. Flores fue un poeta que creyó que era posible ser católico y moderno. Un poeta que dominó el discurso de la modernidad —liberalismo y positivismo— sin dejar de ser católico. Precisamente por esta característica fue excluido y, posteriormente, utilizado por el estado liberal.

#### EL CATECISMO

Ahora bien, el origen de su formación católica es posible ubicarlo en la lectura del catecismo del padre Ripalda. Sobre el significado social de este texto, escribe María Adelina Arredondo López:

Si tuviesen que jerarquizarse en orden de importancia los libros de texto utilizados en la historia de la educación en México, el catecismo del padre Ripalda tendría que ocupar el primer lugar. Este texto fue utilizado no sólo para la enseñanza de la doctrina cristiana, sino también del español, el civismo y la lectura. Se hicieron traducciones cuando menos en náhuatl, otomí, tarasco, zapoteca y maya. En sus páginas lo mismo aprendían normas generales de comportamiento social los niños de una escuela poblana del siglo XVIII; que se apropiaban de una concepción particular del mundo los estudiantes de un colegio michoacano a mediados del siglo XX. [...] En México, desde la época colonial, el catecismo de Ripalda fue utilizado para enseñar la doctrina cristiana y las primeras letras, tanto en castellano como en lenguas indígenas. Al principio era traído desde España pero posteriormente, Pedro de la Rosa, un editor poblano, obtuvo del Rey el permiso para editarlo en la

Nueva España, con el privilegio de tener la exclusividad para imprimirlo y venderlo. Fuera en Comitán o en Santa Fe, este librito impreso en la Puebla de los Ángeles pasaba de mano en mano hasta deshojarse y perderse. Fueron decenas las ediciones de Pedro de la Rosa en miles de ejemplares. En el Fondo Lafragua de la Biblioteca Nacional, la más antigua de las ediciones poblanas disponibles a la fecha data de 1758 y se titula Catecismo y exposición breve de la doctrina cristiana con un tratado muy útil con que el cristiano debe ocupar el tiempo y emplear el día. [...] En la época independiente continuó editándose en Puebla aunque ya no de manera exclusiva. Ambrosio Nieto lo seguía publicando y distribuyendo a todo el país en 1940. [...] Los niños aprendían no sólo una concepción del mundo, sino una manera de relacionarse con los iguales, con la autoridad, con los subalternos, con la sociedad en su conjunto; ubicándose ellos mismos en el universo social. [...] En 1854, el presidente Santa Anna dispuso que ‘en todas las escuelas de la república se enseñe la doctrina cristiana por el catecismo del padre Ripalda, aprobado por el Excmo. e Illmo. Sr. Arzobispo de México, según su decreto de 1852’. Esta medida buscaba fortalecer la religión católica como sustento de la nacionalidad frente a la influencia de la cultura anglosajona y el protestantismo, después de la invasión norteamericana. [...] La ley general de instrucción pública para el Distrito Federal y Territorios de 1861 ya no mencionó el catecismo religioso como parte de los contenidos obligatorios. Ignacio Manuel Altamirano, entre otros, criticó duramente el catecismo de Ripalda. Un nacionalismo laico iba desplazando al sentimiento religioso como ideología integradora.<sup>1</sup>

## LAS PAIDEIAS

Sobre el tema del desplazamiento de la cosmovisión católica por la liberal, en una suerte de suplantación de una *paideia* católica por otra laica, Octavio Paz expone en *El laberinto de la soledad*:

---

<sup>1</sup> Arredondo López, María Adelina (UPN-Morelos). *El catecismo de Ripalda*. Web. 21 de septiembre de 2013 [http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec\\_1.htm](http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_1.htm)

La Reforma consume la Independencia y le otorga su verdadera significación, pues plantea el examen de las bases mismas de la sociedad mexicana y de los supuestos históricos y filosóficos en los que se apoyaba. Ese examen concluye en una triple negación: la de la herencia española, la del pasado indígena y la del catolicismo —que conciliaba a las dos primeras en una afirmación superior—. [...] Como el catolicismo colonial, la Reforma es un movimiento inspirado en una filosofía universal. [...] El liberalismo es una crítica del orden antiguo y un proyecto de pacto social. No es una religión, sino una ideología utópica; no consuela, combate. [...] Afirma al hombre pero ignora una mitad del hombre: esa que se expresa en los mitos, la comunión, el festín, el sueño, el erotismo. [...] Pero la Reforma oponía a una afirmación muy concreta y particular —todos los hombres son hijos de dios, afirmación que permitía una relación entrañable y verdaderamente filial entre el cosmos y la criatura— un postulado abstracto: la igualdad de los hombres ante la ley. [...] Por otra parte, al fundar a México sobre una noción general del Hombre y no sobre la situación real de los habitantes de nuestro territorio, se sacrificaba la realidad a las palabras y se entregaba a los hombres de carne a la voracidad de los más fuertes. (115-6)

## EROS Y THEOS, VOCACIONES DE LO INFINITO

Este pasaje de Paz tiene la virtud adicional, a sus méritos de claridad e intuición, de proporcionarnos un punto de apoyo para abo-cetar un retrato ideológico de Manuel M. Flores: poeta católico, rodeado de liberales jacobinos; poeta bicéfalo —al mismo tiempo libertino y católico— sumergido en el festín, el sueño y el erotismo, en búsqueda desesperada —impaciencia ardiente— del sentido trascendente de la vida.

Porque tanto la poesía erótica como la religiosa, son vocaciones de lo infinito. Rasgos de un romanticismo que ha sido nombrado, por Ortega y Gasset, “voluptuosidad de infinitudes”. Mientras, el otro, el romanticismo costumbrista, es una variedad de la propaganda política del nacionalismo. Escribe Ortega y Gasset:



Es curioso perseguir el desarrollo de la indignación griega contra todo lo infinito. Lo indefinido, lo sin límites, les saca de quicio. Cuando los pitagóricos descubrieron el número irracional sintieron el vértigo y lo consideraron como algo “escandaloso”. Por una sublime fidelidad a sus capacidades, que fue el secreto de Grecia, lograron los helenos suprimir de su preocupación cuanto no puede ser fácilmente gobernado con la medida. Metro, proporción, armonía, ley, son las palabras que se articulan en todo buen párrafo griego.

Por el contrario, el romanticismo es una voluptuosidad de infinitudes, un ansia de integridad ilimitada. Es un quererlo todo y ser incapaz de renunciar a nada. Por esto hay en él siempre confusión e imperfección. Toda obra romántica tiene un aspecto fragmentario. Además, se ve al autor sudar por hacerse dueño de su tema, que es inmenso y turbulento como una fuerza del cosmos. (25-6)

Bajo esta luz, es fácil concluir que Manuel M. Flores vivió y escribió en el margen del canon del romanticismo costumbrista de los poetas funcionarios.

No obstante, en 1882, tres años antes de la muerte del poblano, Ignacio Manuel Altamirano inició su proceso la canonización en vida por medio del prólogo edificante, casi hagiográfico, de la segunda edición de *Pasionarias*. Simple pragmatismo: la llamada literatura nacional necesitaba héroes. El poeta sifilítico —el libertino que fue católico— fue convertido, por el aparato ideológico del estado liberal, en el gallardo miliciano liberal, en el poeta soldado de la batalla del 5 de mayo.

La apoteosis de Manuel M. Flores ocurrió, sin embargo, años después. En 1892 (siete después de su muerte) la Academia Mexicana, correspondiente de la Real Española, publicó la *Antología de Poetas Mexicanos*, y en ella apareció un poema de Flores: *Oda a la patria*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Academia Mexicana correspondiente de la Real Española. *Antología de poetas mexicanos*. Segunda edición. México.

Con la irrupción, en las ocho páginas que van de la 187 a la 194, del canto a la batalla del cinco de mayo de 1862, nació el poeta institucional y fue sepultado, bajo lápidas de mármol, el poeta dionisiaco.

Las siguientes son la primera estrofa y la última de la *Oda a la patria*:

Alcemos nuestro lábaro en la cumbre  
Esplendorosa de granito y nieve  
Del excelso volcán, adonde rauda  
Entre el fulgor de la celeste lumbre  
Tan sólo el cóndor a llegar se atreve  
Donde la nube se desgarra el seno  
Para vibrar el rayo  
Y hacer rodar en el abismo el trueno.  
Alcemos, si, bajo la arcada inmensa  
Del cielo tropical y sobre el ara  
Diamantina del Ande  
El augusto pendón de la victoria,  
Que aún mereciera pedestal más grande  
La enseña de la Patria y de la Gloria.  
[...]  
Allí queda ese fuerte de los libres  
Ante cuyo granito la soberbia  
De los nunca vencidos se destroza;  
¡Allí queda ese campo de pelea  
Donde hollaron las cruces de Crimea  
Los cascos del corcel de Zaragoza!  
¡Allí quedas, mi Puebla! Y si algún día  
Arroja el extranjero  
El grito de la guerra a tu muralla,  
¡Renueva tu osadía,  
Vibra de nuevo el matador acero,  
Desata el huracán de la metralla,  
Fulmina fiero de la muerte el rayo,  
Y la sangre del campo de batalla  
La seque aun otra vez la esplendorosa  
Lumbre de gloria de tu sol de Mayo!

A partir de este momento un velo oculta la vida poco recomendable del poeta y sólo trascienden los siglos, dos líneas que unidas constituyen la biografía áurea de Manuel M. Flores: La primera es del académico José María Vigil, encargado de redactar la reseña literaria de la antología: “D. Manuel Flores, inspiradísimo poeta erótico”;<sup>3</sup> la segunda, de los académicos responsables de la selección de los poemas, Casimiro del Collado y José María Roa Bárcena: “Nació en San Andrés Chalchicomula, Estado de Puebla, en 1840. Murió, ciego, en México”.<sup>4</sup>

2

Eduardo Lizalde, en *La poesía mexicana: esplendor e infortunios*,<sup>5</sup> escribe que Sor Juana “era por completo consciente de que se hallaba inmersa, sitiada, por las excelencias y la tradición poética plantada por el bosque de sus múltiples predecesores, y a eso alude con ingenio y franqueza [...] en versos risueños como el que titula ‘Pinta una belleza, a la manera de Jacinto Polo’ dice:

Oh siglo desdichado y desvalido  
en que todo lo hallamos ya servido  
pues que no hay voz, equívoco ni frase  
que por común no pase  
y digan los censores:  
Eso ya lo pensaron los mayores. (182)

---

<sup>3</sup> *Op. Cit.* P. 42.

<sup>4</sup> *Op. Cit.* P. 187.

<sup>5</sup> Academia Mexicana de la Lengua. *El verso y el juicio: la poesía desde la Academia Mexicana de la Lengua*. Colección Lengua y memoria. Presentación de Vicente Quirarte. México: Febrero del 2014.

No está de más asentar que “La poesía mexicana, esplendores e infortunios” fue el discurso de ingreso de Eduardo Lizalde, otrora poeta maldito, a la Academia. Fue leído, de manera solemne, en la sesión pública oficiada el 24 de mayo del 2007.

Pues bien, a diferencia del caso de Sor Juana, Manuel M. Flores no fue consciente del sitio de las excelencias poéticas, pero sí, en cambio, se reveló pionero en el tratamiento audaz de los asuntos eróticos en la poesía mexicana del siglo XIX.

Arribar al entendimiento de la obra singular —desafortunadamente sensual— del poblano, relacionándola con el nacimiento de la institución custodia de la lengua, iluminará la dinámica de fuerzas que se establece entre lo que podríamos llamar —siguiendo a Bergson— élan *vital*<sup>6</sup> y sociedad normativa.

A partir de la consideración de la embriaguez dionisiaca (ética y erótica) como antecedente del élan *vital*, es posible construir el concepto de un romanticismo dionisiaco o, dicho de otra forma, romanticismo del élan *amoroso*, portador de la moralidad superior de la libertad opuesta a la moralidad normativa del grupo, con la cual establecería la complicada dialéctica de prohibiciones y excesos que sustentaría la vida social<sup>7</sup>. En este esquema, la Academia representa al Estado, a la moralidad normativa del grupo; y Ma-

---

<sup>6</sup> Bergson, H. *Introducción a la metafísica*. México: Porrúa, colección Sepan cuántos, 2004.

En contra de las creencias positivistas, Bergson postula la existencia de un impulso vital como causa de la evolución, desarrollo y de los organismos vivos. Sostiene que élan es un proceso creativo imprevisible que inventa formas complejas para preservar la vida: “El élan trabaja con la materia (necesidad) introduciendo la indeterminación (libertad). La vida es irreductible a fenómenos físico-químicos; es además, el espíritu, o impulso, que aporta una cierta orientación teleológica: la persistencia vital”.

Agrega que “vista la vida desde afuera aparece como una inmensa florescencia de novedad imprevisible, en la que las fuerzas que la animan crean por amor, gratuitamente y por placer, la variedad de las especies vegetales y animales.”

En este punto, la postura vitalista de H. Bergson se cruza con la tesis de K. Kerényi según la cual Dionisos es “la raíz indestructible de la vida” representada en la feracidad de los bosques místéricos (*Dionisos, raíz de la vida indestructible*. Barcelona: Herder.)

<sup>7</sup> De vino, de poesía o de virtud, pero ebrios... La arenga poética de Baudelaire parece estar enraizada en “El nacimiento de la tragedia”, de F. Nietzsche, y su descripción del estado extático como refractario a la vida socialmente productiva.

nuel M. Flores al sátiro<sup>8</sup> premoderno incompatible con la nueva sociedad capitalista mexicana.

El naciente Estado pretende reglamentar la vida cotidiana: controlar y limitar la vida sexual y los placeres de los hombres y mujeres que habitan el territorio nacional. La instauración del registro y de los matrimonios civiles significa el control administrativo estatal —bio-político— de la vida sentimental de los mexicanos, antes controlados por la iglesia católica.

En este orden, Manuel M. Flores es el emblema del enfrentamiento del *Élan vital* y de la *Razón de estado*, entendida como el conjunto de decisiones y acciones que se ejercitan para conservar el poder del Leviatán por sobre los derechos del individuo.<sup>9</sup> En términos generales, la *Academia* como proyecto epistemológico parte de dos proposiciones complementarias: Primera: todos los campos del conocimiento humano son compatibles; segunda: todos los campos del conocimiento tienen como base común el uso normativo de la lengua.

Además, es muy importante subrayar que existe una marcada, esencial, irrenunciable, vocación política de la *Academia* que le hace fungir, desde aquel español 3 de octubre de 1714, como corporación académica asesora permanente de los distintos gobiernos en cuyos territorios operan la custodia de la lengua.

En el año 1771 la Academia se dirige —humilde y obsequiosa— al rey Carlos III de Borbón:

Señor: todas las naciones deben estimar su lengua nativa, pero mucho más aquellas que abrazando gran número de individuos gozan de un lenguaje común, que los une en amistad y en interés. Ninguna, Señor, en esta clase podrá contarse con mejor título que la nuestra, pues a todos los vastos dominios y casi innumerables vasallos de V. M. es común la lengua castellana; y ya que la ha llevado con su valor a los últimos términos del orbe, debe

---

<sup>8</sup> *Libertinos*, llama Ignacio Ramírez a esos seres remisos de las normas sociales: *Escritos literarios*. México: Porrúa, 1975.

<sup>9</sup> Maquiavelo, N. *El príncipe*. México: Espasa Calpe. Colección Austral.

ponerla con su estudio en el alto punto de perfección a que puede llegar. Toca esta heroica empresa a nuestros oradores, a nuestros poetas, a nuestros historiadores, y a otros sublimes ingenios que con su sabiduría y elegancia aspiren a inmortalizar sus obras y sus nombres. La Academia sólo pretende en esta Gramática instruir a nuestra juventud en los principios de su lengua, para que hablándola con propiedad y corrección, se prepare a usarla con dignidad y elocuencia; y se promete del amor de V.M. a su lengua y a sus vasallos, que aceptará benignamente esta pequeña obra. Señor. La Academia Española<sup>10</sup>. (19)

Sin duda, es elocuente este ejemplo de colaboración política: la *Academia, los sublimes ingenios* y los gobernantes unidos en la *heroica empresa* de hablar con *propiedad, corrección, dignidad y elocuencia*.

En este punto es importante recuperar, para esta reivindicación de Manuel M. Flores, el siguiente pasaje de Vicente Quirarte sobre Alfred De Musset:

Fiel hijo de su tiempo, De Musset dedicó su talento a forjar una de las obras más altas de su lengua, pero también para cultivar el genio de su vida con lealtad a los reclamos de su iluminado instinto. (Fue un)... adelantado en subrayar que el poeta debe ser la mala conciencia de su tiempo. Para limpiar, fijar y dar esplendor, el poeta debía pasar antes por ese desorden de todos los sentidos que haría de Rimbaud heredero de De Musset y gran profeta de la visión moderna. ¿Para qué sirve un poeta en la Academia; para qué le sirve a un poeta la Academia?<sup>11</sup> (157)

La respuesta a estas preguntas —continúa Quirarte— la da Luis Cernuda, a quien llama *El iconoclasta*, en un poema dedicado a “otros rebeldes sublimes”: Rimbaud y Verlaine:

---

<sup>10</sup> *Gramática de la Lengua Castellana*, compuesta por la Real Academia Española. Madrid, MDLXXI. Por D. Joaquín de Ibarra, Impresor de Cámara de S.M.

<sup>11</sup> “El poeta en la academia”. En *El verso y el juicio: la poesía desde la Academia Mexicana de la Lengua*. Op. Cit.

El gobierno francés, ¿o fue el gobierno inglés?, puso una lápida en esa casa de Great College Street, Cadmen Town, Londres, adonde en una habitación Rimbaud y Verlaine, rara pareja, vivieron, bebieron, trabajaron, fornicaron, durante algunas breves semanas tormentosas. Al acto inaugural asistieron sin duda embajador y alcalde, todos aquellos que fueran enemigos de Rimbaud y Verlaine. Sus actos y sus pasos se investigan, dando al público detalles íntimos de sus vidas. Nadie se asusta ahora, ni protesta. (158)

Tal vez sea posible, bajo esta luz, considerar a Manuel M. Flores, no sólo como el heredero mexicano de Alfred De Musset, ya que este, como aquellos, “cultivó el genio de su vida con lealtad a los reclamos de su iluminado instinto”; sino también como “otro rebelde sublime”.

Recordemos, en su defensa, que la bitácora erótica de Flores, titulada por él mismo —con desmayada expresión— *Rosas caídas*<sup>12</sup>, da cuenta pormenorizada de 55 lances amorosos, de innumerables episodios de embriaguez etílica, cannábica y opiácea, y de la noticia de un maligno intento de suicidio operado bajo el influjo de la escritura de una novela titulada *Asmodeo*, que finalmente destruyó arrojándola al fuego, para romper esa fascinante vocación autohomicida.

Finalmente, cito aquí la referencia que Vicente Quirarte hace de la reacción de Carlos Pellicer a la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), de Jorge Cuesta:

Esta hecha con criterio de eunuco: a Othón, a Díaz Mirón y a mí, nos cortaron los güevos. Todo el libro es de una exquisita feminidad. Es curioso: en el país de la Muerte y de los hombres muy hombres, la poesía y la crítica actuales saben a bizcochito francés. (163)<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Flores, Manuel M. *Rosas caídas*. México: Ediciones Factoría. s/f.

<sup>13</sup> Academia Mexicana de la Lengua. *El verso y el juicio: la poesía desde la Academia Mexicana de la Lengua*. Colección Lengua y memoria. Presentación de Vicente Quirarte. México: Febrero del 2014.

Es también el caso de Manuel M. Flores y la *Antología de poetas mexicanos publicada por la Academia Mexicana correspondiente de la Real española* (1894). Los señores D. Casimiro del Collado, D. José María Roa Bárcena y D. José María Vigil, transformaron al extraordinario poeta dionisiaco en un *sublime ingenio* patriótico; en un *castrato*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Academia Mexicana de la Lengua. *El verso y el juicio: la poesía desde la Academia Mexicana de la Lengua*. Colección Lengua y memoria. Presentación de Vicente Quirarte. México: Febrero del 2014.
- Academia Mexicana Correspondiente de la Real Española. *Antología de poetas mexicanos*. Segunda edición. México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1894, 492 pp.
- Arredondo López, María Adelina (UPN-Morelos). *El catecismo de Ripalda*. Web. 21 de septiembre de 2013. <[http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec\\_1.htm](http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_1.htm)>
- Bergson, Henri. *Introducción a la metafísica*. México: Porrúa, colección Sepan cuántos, 2004.
- Flores, Manuel M. *Pasionarias*. Puebla, México: Secretaría de Cultura, 2001 (Facsimil de la 2ª. edición de 1882).
- Maquiavelo, Nicolo. *El príncipe*. México: Espasa Calpe, Colección Austral.
- Paz, Octavio. *La llama doble*. México: Seix Barral, 1994.
- *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, colección Popular, 1985.
- Ramírez, Ignacio. *Escritos literarios*. México: Porrúa, colección Sepan cuántos, 1975.
- Real Academia Española. *Gramática de la Lengua Castellana*. MDLXXI. Madrid: D. Joaquín de Ibarra, Impresor de Cámara de S.M.
- Ortega y Gasset, José. *El espectador. Obras completas* T. II. 6ª. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- Zaid, Gabriel. *Ensayos sobre poesía*. México: El Colegio Nacional, 1993.



## Un poeta marginal de la generación de *Taller*

Mario Calderón

mariocalderonh@hotmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

El poeta Alberto Quintero Álvarez nació en 1914 en Acámbaro, Guanajuato y murió en 1944 en la ciudad de México. Publicó dos poemarios: *Saludo de alba*, en 1936, y *Nuevos cantares*, en 1944, dejando inédito, al morir, otro: *El tiempo contemplado*. La mayor parte de su obra fue recogida en 1979 por Eugenio Trueba Olivares, en un libro, publicado por el gobierno del estado de Guanajuato, denominado *Poesía y prosa*. Posteriormente, en 2009, Juan Pascal Gay recogió los poemas restantes conocidos en el libro *Un escritor meridiano: Alberto Quintero Álvarez*, editado por Ediciones La Rana, del gobierno del estado de Guanajuato. Ambos libros hoy están agotados.

Alberto Quintero Álvarez perteneció a la generación de *Taller*, pero no aparece en ninguna antología ni en los diccionarios de escritores, a pesar de la alta calidad estética de su poesía. Esta calidad fue comentada por Enrique González Martínez, Enrique Guerrero, Salvador Novo, Rafael Solana, Pablo Neruda, Efraín Huerta y José Luis Martínez. Quizá ha sido considerado un poeta malogrado por haber muerto en plena juventud, sin embargo, alcanza la alta poesía. Es un poeta al margen del canon, que debe continuarse promoviendo.

En el presente artículo se analizarán, mediante la estilística, algunos de sus poemas, rescatando también los principales comentarios externados por algunos de los poetas de su época.

Los poetas son antenas de la sociedad, pensaba Ezra Pound, algunos de ellos alcanzan la categoría de vates, pueden vaticinar; esa era la condición de Alberto Quintero Álvarez, por eso su primer poemario se llamó *Saludo de alba*, muy semejante al nombre del libro de Efraín Huerta, *Los hombres del alba* (1944) que reunía sus primeros poemarios *Absoluto amor* y *Línea del alba*. Ambos poetas de la generación de *Taller* percibían, en 1936, una sensibilidad naciente que culminaría con el más destacado miembro de su generación, Octavio Paz, que en los últimos años del siglo xx obtuvo el Premio Nobel, el mayor reconocimiento universal para la literatura mexicana que presentaba ya la sensibilidad plena y madura de México.

Alberto Quintero Álvarez nació en 1914 y murió en 1944, sin embargo, no es un poeta malogrado porque alcanzó la alta poesía, tocó lo sublime. Veamos el siguiente poema recogido por Othoniel Euquerio Guerrero en el libro, aún inédito, *Vida del poeta acambarense Alberto Quintero Álvarez*:

El ocaso

La tarde se encanta de oro  
sobre el piélagos,  
cuando los árboles lejanos y húmedos  
han guardado en sus cuerpos el viento.

Las nubes se tienden hacia la noche  
y ondulan el suave perfil de los cerros  
en viajes que todavía recuerdan  
la curva lenta de su misterio.

¿Será el humo que viene de los pajaros  
En el largo ladrar tardecino de los perros?

Su paisaje se conforma de la vegetación del sur de Guanajuato, de Acámbaro, su lugar de nacimiento. En el poema “El ocaso”, la idea eje temática del poema es el atardecer en la campiña. Se observa conciencia en el trabajo del significante pues los versos se perciben sonoros y pulidos. En ellos dominan las vocales, sobre todo la “o”, por eso se obtiene ese efecto. En la sensibilidad se aprecia un espíritu absorto por el alma de la naturaleza, y ésta se contempla de manera solemne. En el poema no se habla de la hermosura del paisaje, sino que se hace sentir mediante un lenguaje muy labrado. Se trata de un gran poema que nada desmerece comparado con los mejores textos que en su época escribían los poetas de su generación.

El rescate de un poeta es una tarea difícil y a veces inútil, porque la poesía es fruto de un instante estético y porque, más que otros géneros literarios, consta de dos elementos: peso estético y movimiento. Alguna poesía tiene demasiado movimiento debido a la promoción de los autores, pero no posee calidad poética o literariedad, es decir, connotación o polisemia. En esos casos, como en las vanguardias, la poesía tiene un valor histórico. Otras manifestaciones poéticas de verdadera calidad, como la poesía de Alberto Quintero Álvarez, no han tenido suficiente movimiento, en este caso debido a la muerte temprana del poeta. En la poesía aparece una sensibilidad propia de su momento y parte del éxito de los poetas reside en reflejarla. Pasado el tiempo, el lector no percibe con exactitud el valor del poeta en su contexto.

La poesía de Alberto Quintero Álvarez estuvo acorde a su momento, así lo demuestran las reseñas y comentarios que escribieron sus contemporáneos sobre sus libros. En poesía, generalmente, quienes legitiman y hacen la crítica poética son los propios poetas y los principales críticos y creadores de su tiempo, mediante sus opiniones celebran la inclusión de este poeta en su medio poético. Veamos las siguientes opiniones recogidas por Othoniel Euquerio Guerrero:

Pablo Neruda expresó la siguiente opinión sobre él:

Quintero Álvarez: una poesía de fuego en sus ramas, una dignidad elevada desde las raíces hasta el aire sonoro de las hojas, una primavera de palomas quemadas, una poesía en que el silencio se llena de temblores.

Se trata de una excelente opinión, pero bien se le podría aplicar a cualquier otro poeta, pues Neruda cae en la crítica subjetiva y metafórica.

Enrique Guerrero, también miembro de la generación de *Taller*, dijo: “Alberto Quintero Álvarez era un milagro que contaba con el respaldo de un espíritu magnífico y de una inteligencia sobresaliente”.

Rafael Solana, el narrador de la generación escribió:

Su nombre no ha alcanzado las grandes resonancias de la fama, pero entre quienes han tenido la oportunidad de conocer su obra, Alberto Quintero Álvarez ha ganado un distinguido lugar como uno de los poetas más finos, más delicados y más exquisitos de México. Tan ponderado, tan exacto, tan puro, siempre a mil leguas de la vulgaridad, como si se moviese en un mundo mejor y respirase un aire más diáfano que el nuestro.

Salvador Novo lo describe y escribe sobre el valor de su poesía en la revista “Mañana”:

Recuerdo a Alberto Quintero Álvarez, cuando hace algunos años iba a verme a la casa de Pánuco: pálido, de pequeña estatura, poco locuaz. Quería que yo guiase los suyos cuando yo daba los propios primeros pasos míos por la publicidad comercial, y en algunos de esos trabajos, me ayudó con inteligencia. [...] Debo de tener por ahí su libro de poemas, prologado por el Doctor González Martínez; versos limpios, depurados, de la mejor inspiración, que solía leerme. Y recuerdo que también un día me llevó a comer con su familia, en una pequeña casa enclavada en los viveros de Coyoacán en el que entonces no imaginé residir jamás. Evoco ahora aquella mesa cordial, presidida por sus padres, en quien se adivinaba la satisfacción de adorar a un hijo poeta, y la dicha de

una familia numerosa y joven, en alguna forma emparentada, o a punto de emparentar entonces, con el hijo del escultor Ponzanelli. Su padre había comprado un cochecito pequeño de esos europeos en que parece que no va uno a caber; pero una vez dentro de los cuales, advierte que a los grandes les sobra en ostentación lo que a ellos les basta en comodidad; y cuando Alberto lo manejaba, con sus hermanos o con su padre dentro del pequeño coche, como que en él lo que hacía era viajar la mesa o el saloncito, cordiales y felices, en que pasé una tarde cerca de la familia ejemplar del joven poeta.

Incluso sobre su prosa, concretamente de un ensayo, se expresó Alfonso Reyes: “Recibí y agradecí su precioso tomito sobre Garcilaso. Su ensayo es una joya.”

José Luis Martínez se expresó de la siguiente manera:

*Saludo al alba*, de 1936, no fue quizá sino el anuncio de una fresca sensibilidad, ya que no aparecían, visibles, las características que luego definirían su poesía. Pero en los poemas que luego publicó en la revista *Taller* pudo apreciarse esa inocencia lírica, esa frescura vegetal, esa ansia de siervo joven, esa ternura amorosa, esa angustia clara que dibujaron muy definidamente su poética. Estas características vuelven en la mayor parte de su reciente libro al lado de otros matices y direcciones. La blanda juventud ha sido vencida por una conciencia dolorosa, cada vez más herida. Algunas poesías, por ejemplo *La bailarina* poseen un eficaz tratamiento de una imagen objetiva pero apasionadamente interiorizada. Esto mismo indica que en *Nuevos cantares* no existe una línea única. El poeta muestra una mayor curiosidad por la poesía y por ello, naturalmente, ha acarreado algunos ecos no del todo lejanos ni imperceptibles, pero que, sin duda, son anunciadores de exploraciones enriquecedoras. El tono de confidencia, que parecía ya constante en la poesía mexicana actual, llega a ser superado en algunos poemas de este libro para pasar a una poesía en segunda o tercera persona que trata de rebasar el ámbito del poeta y objetivarse. Sin embargo, no son éstos los poemas de mayor calidad. Los mejores momentos de la poesía de Quintero Álvarez continúan sin duda en confesiones de tan fina sensibilidad como *Yo profeso* como *Alta llamada* —uno de los poemas más intensos y

hermosos que muestra muy expresivamente el actual drama del poeta- y como *Estación de espera* –que volvemos a leer como un viejo y querido poema, uno de los momentos más puros y alados de la poesía actual.”(Martínez 189-190)

Después de leer estas valoraciones, pensamos que es un error lamentable que su nombre no aparezca en los diccionarios de escritores mexicanos.

Dice Enrique González Martínez en la presentación de *Saludo de alba*: “Todo el libro es paisaje interior, o, mejor dicho, persistente cambio entre el mundo sensible y el alma”. En otros términos está haciendo alusión a la sincronicidad que se observa en la poesía de Alberto Quintero Álvarez, esto es, la coincidencia entre el interior y el mundo exterior del hombre, o sea, entre inconsciente y consciente, como sucede en el siguiente fragmento del primer poema del mencionado libro, que carece de numeración:

El sonoro tejado  
          escurre chorros claros en el jardín callado,  
y en el alma transida llueve, llueve...

Y en el poema VI reafirma ese paralelismo entre naturaleza interna y externa:

Vívidas lágrimas, lágrimas mórbidas  
que dan los cielos, van a enjugarse,  
y quedarán los viejos sin llanto,  
sin veranos sencillos ni mares.  
¡Oh, detener las lágrimas,  
y el placer de los campos,  
a eternizarse!

Una cualidad de la poesía de Alberto Quintero Álvarez, en este poemario, es la conciencia del trabajo del significante para lograr la sonoridad de sus versos, como sucede en el poema “Acuarela del alba”:

Cristal de los cielos tempranos,  
desde que prende el alba,  
va a romper el olvido de los pájaros  
y una nube de llamas  
enciende un beso sin malicia  
la gélida nieve de las montañas.

El vapor misterioso de los pastos  
lleva en el ansia de esconderse,  
el silencio abrigo de los álamos.

Más allá de las greñas lejanas,  
los horizontes pintan  
el perfil de los montes y el brillo de las aguas...

Labra el verso obteniendo, su consistencia delicada, que únicamente puede conseguir un gran artista del lenguaje. Veamos el poema VI como otro ejemplo:

Aletea la primera  
mañana del otoño,  
en el aire de hielo de su campo.  
En el azul estéril,  
sol de ángeles tempranos,  
y en el viento, la ausencia  
de trigales y de árboles.  
Todo limpio en el vuelo  
trazado de los patos;  
madurez de maizales  
llanos, lirios y lagos,  
en el aire que hiere  
de frío nuevo, de ángeles y campo.

Y objetiva lo subjetivo, la vida, la poesía, a través de palabras escogidas y labradas mediante la primera articulación de la lengua, que consiste en la capacidad de unión de los signos lingüísticos para formar enunciados o versos. Veamos como ejemplo el siguiente magnífico poema:

XVI

En la mañana  
soledad de geranios,  
tu voz núbil y alba.  
En la tarde de estío,  
tu voz oscura, tu voz cansada.

Al caerse la cueva  
Negra de árboles y albahaca,  
tu voz todavía, lenta,

honda y más ancha,  
como un río grande que murmura,  
tu voz, al fin: ¡Anchura de agua!

En cuanto a su poética, Alberto Quintero Álvarez parece creer en el valor del poema, únicamente como símbolo estético con un significado y su significante muy pulido, sin que intervenga la posición política, sin compromiso. Por esa particularidad parece cultivar la poesía pura, tendencia que pocos años más tarde, en 1956, daría el Premio Nobel a Juan Ramón Jiménez.

En 1942, Alberto Quintero publica su segundo poemario, *Nuevos cantares y otros poemas*, en los Talleres de Artes Gráficas y Comerciales. Héctor González reseña el libro en “Papel de poesía”, julio-agosto de 1943, escribiendo:

De una manera injusta el libro reciente de Alberto Quintero Álvarez, intitulado *Nuevos cantares* ha sido poco comentado por la crítica, en tanto que otros libros que no tienen siquiera una pequeña dosis de la categoría de estos *Nuevos cantares*, han sido colmados de comentarios, notas y aplausos [...] Los poemas iniciales de Alberto Quintero Álvarez, que agrupados en *Saludo de alba* no aportaron al lector ningún descubrimiento especial, proyectaron en cambio, sobre su sencillez y sobre su limpia emoción, las posibilidades inmediatas de este joven poeta, mismas que ha ido demostrando en el transcurso de pocos por Quintero, en tan



breves años, se manifiesta en la dignidad espiritual con que recoge y traza hoy, la poesía; una poesía de sencillez, sin contaminaciones extranjeras que se eleva “desde las raíces hasta el aire sonoro de las hojas” que es “una primavera de palomas quemadas”, que es, en fin, “una poesía en que el silencio se llena de temblores”.

Poeta, hasta cierto punto, paradisiaco, o “adánico”, si se atiende a la perspectiva de los pasajes abordados, a la pureza de las palabras, a todos los temas, donde las ideas tienen una crepuscular fascinación volcada felices y sugestivas imágenes.

En el siguiente poema “Verano clásico”, perteneciente al poemario inédito *Tiempo contemplado*, que es una silva, se observan también los plenos poderes del artista que sabe trabajar y pulir el significante de la macropalabra; es un poema para producir la emoción y atrapar la poesía a través de lo suave de la sonoridad del lenguaje, y objetivando imágenes subjetivas como sucede en los versos: “y contenidas sombras que detienen / el espeso verano.” Leámoslo:

#### Verano clásico

La línea de tu nieve  
 tiende todas las voces de tu manto,  
 el aria de tu viento  
 acelera las flautas de los campos;  
 hay un aire que hiere,  
 sobre el extenso abrazo de los fresnos,  
 el agua de sus cántaros,  
 y contenidas sombras que detienen  
 el espeso verano.  
 Curvos caminos grises se suspenden  
 en silencio que espera  
 torrentes sobre el fruto de la tierra  
 donde un húmedo amor alza mi canto.(Pascual Gay 169-  
 170)

Alberto Quintero Álvarez “colabora en algunas revistas como *Tierra nueva* (enero-abril de 1942), *La vanguardia*, de Saltillo (diciembre de 1943), *América*, *Tribuna de la democracia* (antecesora de la

conocida revista *América*, marzo de 1944) y *Umbral de Guanajuato* (julio-agosto de 1944), pero se trata de poemas ya publicados en su segundo libro. La única novedad, en este sentido, la aporta José Luis Martínez al incluir, en el número 17 de la revista *Mañana*, un poema de Alberto escrito en 1937 que había permanecido inédito: “Marina de tus ojos”, y que el estadounidense Lloyd Mallán, editor de poesía del Comité de Relaciones Culturales con América Latina (New Haven Coon.), traduce el segundo “Fragmento amoroso”, al inglés, para ser publicado en “Poets of the year”.

Alberto Quintero Álvarez muere a los 30 años, el 20 de agosto de 1944. Mes y medio después de su muerte la revista *Letras de México* rindió un homenaje al poeta desaparecido, y publica en su número 22 (1 de octubre de 1944) dos poemas inéditos, una carta dirigida al norteamericano Byron Chew, el ensayo “Semblanza del llanto” y un retrato del poeta realizado por Rafael Solana.

En suma, a la poesía de Alberto Quintero Álvarez debe dársele movimiento porque es uno de los grandes poetas de México, que hasta hoy no ha sido valorado suficientemente. Ojalá que el 2014, el año del centenario de nacimiento de Octavio Paz y Efraín Huerta, se ponga mayor atención en Alberto Quintero Álvarez y se reedite su obra, porque es gran poeta guanajuatense de la generación de *Taller*, nacido también en 1914. Por el momento, se me ha prometido que próximamente será incluido su nombre en el diccionario de escritores realizado por la Fundación para las Letras Mexicanas.

## BIBLIOGRAFÍA

Guerrero, Othoniel Euquerio. *Vida del poeta acambarenses Alberto Quintero Álvarez*. Inédito.

Martínez, José Luis. *Literatura mexicana siglo XX, 1910-1949*. México: Conaculta, 1990.

Pascal Gay, Juan. *Un escritor meridiano Alberto Quintero Álvarez*. Guanajuato: Ediciones La Rana, 2009.

Quintero Álvarez, Alberto. *Saludo de alba*. México: Diana, 1936.

## Poesía y animalidad: reflexiones sobre un tema marginal

Javier Hernández Quezada

hernandezf71@uabc.edu.mx

Universidad Autónoma de Baja California

La pulsión *natural* del escritor es un fenómeno llamativo; esencialmente en un esquema en el que se impone el protagonismo de la humanidad, tendiente a resaltar sus parámetros, insiste en el argumento de que los hombres y las mujeres no estamos solos y que, además, existe la necesidad de reconocer las *formas* que proliferan en nuestro derredor; *formas* múltiples y variadas que constituyen la biodiversidad y padecen los efectos del progreso y la expansión.

Por este motivo, es notorio que, en el seno de tal pulsión literaria, se encuentra una especie de renuncia al antropocentrismo: renuncia que, en múltiples sentidos, dirime el mensaje concluyente de que es importante la visión del *conjunto*, sobre todo si entendemos el hecho de que el desarrollo de los sujetos sociales, si bien depende de factores cambiantes, o de carácter coyuntural, en múltiples sentidos también depende de la lógica que los sucesos frecuentes adquieren en el espacio *natural*; huelga decir, ese espacio *exterior* donde el ser humano convive con los demás —sus semejantes—, al tiempo que con los elementos físicos del mundo terrenal.

De tal suerte, resulta importante insistir en el argumento de que la pulsión *ecológica* del autor nos hace ver, de diferentes modos,

el planteamiento discursivo de ese sujeto consciente, del vínculo que sostenemos con el entorno; pero, además, del que sostenemos con los elementos que en él se desenvuelven y permiten la existencia de una realidad vital que, entre otras cosas, muestra criterios propios de evolución. Literatura, en cierto modo, *ecológica*, que revela las características del paisaje: bien podemos indicar, pues, que exhibe los rasgos constitutivos del hábitat, mas no para resaltar la singularidad de los hombres y las mujeres, o dar a entender su sometimiento constante a los anhelos del progreso y el desarrollo mercantil, sino, más bien, para remarcar la complejidad que ostenta: o sea, referir las leyes que lo rigen cotidianamente y subrayar el punto de que la naturaleza y los seres que de ella dependen, deben ser vistos y analizados como seres que cumplen un papel importante en el desarrollo del ciclo existencial.

No hace falta insistir, por consiguiente, en la idea de que la literatura ha fungido como expresión alusiva del espacio natural. En tanto manifestación creativa que vigoriza la plasmación simbólica de la realidad, brinda una imagen particular de sus elementos; pensamos, una imagen precisa, *funcional*, que alude a las persistencias y mutaciones físicas del paisaje exterior en el entendido de que ahí, en ese lugar *plural*, se gestan procesos de interacción permanente, contrastes anatómicos, vinculaciones coyunturales y una gran gama de relaciones morfológicas que influyen en el devenir concreto de la humanidad. Volcada entonces en la concepción de un universo *visible*, en el cual otros elementos también se desenvuelven según su lógica formal, dicha manifestación revela los pormenores del *exterior*, al punto de que favorece el retrato de lo que aquí queremos abordar, desde la perspectiva estética: nos referimos al animal, visto como componente activo —o, en su defecto, pasivo— de la representación.

En el caso de la literatura mexicana moderna y contemporánea, es importante indicar que el uso del ente no humano ha favorecido la expresión variable de una significación (de una significación colectiva); situación que, *per se*, nos permite mencionar que cada vez que un escritor utiliza la estampa fáunica para referirse a algún

fenómeno en particular, es inevitable, por no decir imposible, que no deslice apreciaciones personales que condicionen la lógica de un *papel*; esto es, la lógica de un deber ser que *inmoviliza* al ente en cuestión y jubila sus posibilidades de relación sin la garantía de que se ofrezcan opciones hermenéuticas e interpretativas capaces de contravenir el sentido grupal que existe en torno a él y sus relaciones; animales, se entiende, disminuidos, golpeados por el peso de la tradición, y por la necesidad productiva de controlar el universo corpóreo, siempre puesto al servicio de la raza humana y, por esa razón, de un modelo discursivo capaz de solventar las necesidades cognitivas que se tienen no sólo de la fauna, sino de su campo de acción: el espacio físico; espacio, para el caso, dinámico, en el que los seres fáunicos se desenvuelven con espontaneidad, toda vez que saben o intuyen que semejante universo es su fuente vital y zona de despliegue habituales.

La visión, por ello, que se ha plasmado de los animales —que, entendemos, lejos ha estado de apegarse a un solo criterio ideológico (¿en esto de la fauna literaturizada han abundado los zoológicos encontrados!)—, ha obedecido a la vigencia de proyectos diversos, que han funcionado a la manera de los bestiarios antiguos, justamente al referir, con detenimiento, las características físicas y simbólicas del animal.

En lo básico, el argumento que a este respecto se esgrime implica asumir que —pragmático— el escritor mexicano utiliza la fauna para apuntalar intereses precisos, como puede ser, por ejemplo, el subrayar la importancia del hombre en el mundo de las cosas (o frente al mundo de las cosas); o, de plano, como puede ser el dignificar, ante los ojos de los demás, el papel del animal. Por esa razón, es ineludible insistir en el planteamiento de que nuestra literatura se ha acercado a un tema complejo, que no sólo ha referido el tratamiento estético del no humano; a la par, ha demostrado sus alcances, sus intereses, vinculados con un proyecto totalizador que así como aborda el fenómeno histórico o cotidiano, de idéntica forma capta los detalles *imperceptibles* de un entorno donde, definitivamente, la fauna —en cuanto realidad— manifiesta su plenitud.

Hablamos, en sí, de un protagonismo que se perfila como ese *extra* cultural de un ser que, muchas veces, ha sido vejado en los aspectos materiales y simbólicos; de un ser que, gracias a los esfuerzos creativos del escritor, alcanza otra condición: la que le permite —o le garantiza— convertirse en el centro de la atención.

Si bien es posible, pensamos, hablar de una historia mexicana de la representación animal, manifestada a través de la evolución poética de ese archivo cultural que es el bestiario, nuestro interés, en el presente trabajo, se vincula con sus usos y adaptaciones en los contextos del siglo xx. Ello, en principio, implica aceptar el supuesto de que aludimos a un pasado que ha permitido, por un lado, la transformación radical del dispositivo utilizado (el bestiario) y, por otro, la ubicación diferente del elemento fáunico al interior de un sistema particular de valores en el que, hemos indicado, el animal adquiere diferentes atributos que lo proyectan hacia otra dimensión. De hecho, gracias a tal cambio perceptual descubrimos que se prohija su imagen moderna, en términos de comprender que, frente al ayer, se activa un discurso integrador capaz de brindar un rol singular que contrasta con aquél que, situado en el espectro de lo marginal, apenas si es digno de consideración.

A este respecto, pensamos que muchos han sido los que se han detenido en la captación del animal, buscando plasmar sus características, cuando no explicitar el cariz cultural de las mismas, definitivo en todo proceso individual o colectivo de creación. Escritores interesados en hablar de la realidad material (en hablar del entorno), es notorio, constatan un acercamiento al ser no humano, así como a la lógica de determinadas situaciones en la que se ve envuelto de vez en vez.

Tal determinación, por supuesto, si algo ha colegido ha sido la concepción de un ente singular, de un ente distinto, que —de buenas a primeras— *choca* con la humanidad, independientemente de que en ella se encuentren casos de individuos que se semejan, en sus actos, al animal, y que con facilidad se podrían ubicar en los esquemas de una relación taxonómica.

Digamos que aquí, en contraposición, entran en juego aspectos relativos a la sexualidad, los actos de supervivencia, la anatomía, etcétera, los cuales nos hacen pensar en los contrastes y límites existentes entre los hombres y el resto de las criaturas; contrastes, en el mejor de los casos, alusivos, que potencian la representación de la naturaleza, entendida como una realidad superior, gracias a la cual la animalidad se expresa a cabalidad, y donde el contacto que tal *condición* establece con la humanidad, resulta coyuntural.

Es un hecho, por ende, que, en cuanto al vínculo humanidad-fauna, el contraste está dado; fenómeno que aclara por qué la imagen poética del animal surge de lo extraño: surge —mejor— de lo singular, dado que su mención implica diversas cuestiones: la posibilidad de asumir otra experiencia, entendida como la opción de encarnar, poéticamente hablando, la vitalidad de un individuo ajeno *a* y distante *de* nuestra especie; la idea de brindar *una* imagen alterna del ser humano, concebida a partir de las fijaciones de la mirada *inconsciente*; más: el pretexto de indagar en el ámbito natural, para cuestionar, desde ahí, las intromisiones sociales —las problemáticas que se generan—, al priorizarse los beneficios material y económico; en suma: el deseo, por parte del creador, de darle voz a un espécimen diezmado a través del uso estratégico del lenguaje poético-literario.

Es inevitable entonces que, cuando se habla de este tema, no se consideren los planteamientos de Jacques Derrida, quien en su influyente trabajo, *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2006), reflexiona sobre la extrañeza de la fauna y, muy en particular, sobre los efectos de su mirada en la humanidad. Y es que para el filósofo, hablar de estos seres conlleva tener en cuenta, principalmente, el olvido histórico al que han sido sometidos; olvido que ha contribuido —sobremanera— a sus degradaciones ontológicas y, en consecuencia, a sus ninguneos como individuos orgánicos, carentes —en apariencia— de razón. En sentido estricto, semejante concepción, sugiere Derrida, ha dado pie a algo frecuente en el trato que mantenemos con los animales: la violencia física; acción que, de forma recurrente, desemboca en el sufrimiento de aquellos

que son hechos a un lado y son concebidos a partir de la estrechez cognitiva de esa óptica que o ya rebaja las categorías, o ya las redefine, bajo un supuesto imperativo: resguardar la supremacía de la humanidad; patentizar las diferencias históricas que muestran, con profusión, un avance contrastivo no sólo en el aspecto físico o corporal, sino también en el más importante de todos: el intelectual.

De hecho, la violencia que los seres no humanos padecen comienza con el desfiguramiento de su identidad, en virtud de que son agrupados en un mismo conjunto sin importar si, científicamente hablando, pertenecen o no a él. De acuerdo con Derrida, la violencia de los hombres se expresa en dicha desfiguración, consistente en el empleo —indiferenciado— de un concepto erróneo, equívoco, que niega las diferencias habidas y por haber: nos referimos al concepto de *animal*, ejemplo cabal de esa categoría lingüística que encajona y determina a seres tan contrastantes y dispares entre sí como los mamíferos y los invertebrados.

Pero, volviendo al asunto de la extrañeza y la mirada del *otro*, planteamos que las ideas de Derrida nos permiten entender, hasta cierto punto, cómo se da el influjo del fenómeno fáunico, particularmente en el caso de un creador *sensible*, enfocado en las prácticas habituales de aquellos seres que —menospreciados— se desenvuelven en condiciones de estricta marginalidad. Para el caso, aludimos a un tipo de poeta que se deja *atrapar* por la situación del animal, o de los animales; por la situación cotidiana que atraviesa(n), sobre todo cuando afronta(n) circunstancia(s) deplorable(s) de vida y padece(n) los agravios —constantes— de la sociedad. Consecuentemente, tal creador advierte que, si bien es verdad que los hombres, en ocasiones (o con frecuencia), la pasan mal, los animales la pasan peor (mucho peor); dicho esto a partir del examen que realiza y le permite comprender el padecimiento frecuente que los no humanos experimentan, entre otros factores, por la explotación de que son objeto en nombre de la productividad y el maltrato que soportan tras ser ubicados en un nivel secundario de la escala social. Porque, en efecto, el que el escritor hable de lo que los *otros-animales* sufren, se debe a que, según Derrida, existe un momen-



to previo a la conceptualización creativa en el que experimenta la “animalsonancia”, esto es:

la experiencia originaria, única e incomprensible de lo malsonante que resultaría aparecer realmente desnudo, ante la mirada insistente del animal, una mirada benevolente o sin piedad, asombrada o agradecida. Una mirada de vidente, de visionario o de ciego extra-lúcido. Es como si yo sintiera vergüenza, entonces, desnudo delante del gato, pero también sintiera vergüenza de tener vergüenza. Reflexión de la vergüenza, espejo de una vergüenza vergonzosa de sí misma, de una vergüenza a la vez especular, injustificable e inconfesable (18).

Efectivamente, la noción de “vergüenza” que maneja Derrida se vincula con el asunto de la *desnudez* física, en un sentido inicial; pero, a su vez, se relaciona con el de la experiencia de una mirada, o de un sonido —para estar a tono—, que nos compele a reflexionar en la postración y caída físicas del animal. De igual manera, contribuye a la concepción de una literatura vigorosa que no necesariamente busca la exaltación panfletaria y, sin embargo y de modo consciente, deja en claro los efectos de un asunto real que nos confronta: el dolor y sufrimiento que generamos en las demás especies.

Esta asunción de la marginalidad —consecuencia directa de la “animalsonancia”—, deducimos, poco tiene que ver con las concepciones que diferentes poetas han plasmado en sus textos en el momento de observar, con detenimiento, los ecosistemas del mundo material y considerar que ahí, en el espacio *incorrupto* de la naturaleza, se encuentran las claves necesarias para captar los atributos de las cosas y designar su significación. Autores, como Octavio Paz, en tal dirección, han subrayado la singularidad del dinamismo fáunico, y no sólo eso: el efecto particular de semejante energía, pues, finalmente, de ello se desprende un sentido concreto del ser no humano; un sentido específico, el cual se vincula con aspectos ensalzados por la cultura, como el vigor, la belleza y la determinación. Indicábamos, el caso de Paz es emblemático, es-

pecialmente si se consideran sus poemas “El pájaro”, “El cuchillo”, “Retórica” y “La rama”, pertenecientes al libro *Condición de nube* (1944): textos, los cuatro, que expresan la imagen literaria del ser *armónico*, después de irrumpir en el espacio de la naturaleza y generar la sensación de que algo ha sucedido para bien de ésta y, su contraparte, la civilización. Escribe Paz:

Y un pájaro cantó, delgada flecha.  
Pecho de plata herido vibró el cielo,  
se movieron las hojas,  
las yerbas despertaron...  
Y sentí que la muerte era una flecha  
que no se sabe quién dispara  
y en un abrir los ojos nos morimos (41).

Esta celebración del animal, por cierto, también está presente en otros poetas mexicanos, siendo quizá uno de los más reconocidos Eduardo Lizalde: autor que asimila los ecos de una “animalsonancia” positiva, al invocar al tigre, felino despiadado que jamás se detiene; por el contrario, manifiesta su *capacidad energética*, incluso cuando se encuentra inmerso en una situación de peligro y pareciera que las fuerzas lo fueran a abandonar. Recordemos el siguiente verso de su famoso poema, “El tigre”:

Hay un tigre en la casa  
que desgarrar por dentro al que lo mira.  
Y sólo tiene zarpas para el que lo espía,  
y sólo puede herir por dentro,  
y es enorme:  
más largo y más pesado  
que otros gatos gordos  
y carniceros pestíferos  
de su especie,  
y pierde la cabeza con facilidad,  
huele la sangre aun a través del vidrio,  
percibe el miedo desde la cocina  
y a pesar de las puertas más robustas (35)

Resumiendo, en el caso de las letras mexicanas, la fauna ha sido representada en su faceta más sublime; y también, como consecuencia de la labor anterior, colocada en el estadio de lo significativo, de lo trascendental. Empero, a los ojos del creador, la imagen del animal, a la vez, supone el que se consideren otras cuestiones recurrentes en el contacto que mantenemos con los seres vivos; un contacto, en este caso, en el que el nexo fauna-marginalidad se manifiesta y exige su pronta descripción.

A grandes rasgos, y pensando en un ejemplo señero, somos de la idea de que *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, es un bestiario *comprometido* que expresa las formas de relación mantenidas con los animales, luego de ser vistos como algo lejano, puestos al servicio de la producción. (Como algo que se desdibuja y no pertenece a nuestros intereses cotidianos.) Seguidamente, resulta sencillo argumentar que una de sus prioridades es evidenciar los ecos de esa “animalsonancia” dolorosa, materializada 1) en la destrucción permanente del espacio natural (hogar de las especies no humanas); 2) en el sometimiento colectivo de la fauna; y, particularmente, 3) en el contacto mantenido entre el yo marginal (léase el poeta desubicado) y el animal impedido, carente del poder y la fuerza necesarios para enfrentar a un sistema social que lucra y se fortalece con su extinción cotidiana.

En este poema, entonces, podemos decir, importan muchas cosas del creador, intensificadas por los cambios sucedidos en el entorno en el que se desenvuelve; no obstante, es visible que como todo artista, también asume los costos de su condición y dialoga con quienes considera son *los* allegados circunstanciales, complementarios en el escenario sombrío de una capital violenta, que lejos está de brindar concesiones:

He venido para ver la turbia sangre,  
La sangre que lleva las máquinas a las cataratas  
Y el espíritu a la lengua de la cobra.  
Todos los días se matan en Nueva York  
cuatro millones de patos,  
cinco millones de cerdos,

dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,  
un millón de vacas,  
un millón de corderos  
y dos millones de gallos  
que dejan los cielos hechos añicos (204-205).

Acerca de si la mención animal es secundaria, o si contribuye, por sí misma, al dramatismo general de las imágenes planteadas, hemos de entender que en *Poeta en Nueva York* “lo malsonante” engloba lo marginal, esto es: el dolor permanente de la fauna, las limitaciones espaciales que padece, su uso pragmático (privado —siempre, o casi siempre— de aquiescencias) y otras variables de la *consideración*. Y es tal, pues, el peso de semejante realidad, que el creador, pareciera, no cuenta con otra alternativa sino la de ver aquello que no se debe ver o, mejor, aquello que no se debe observar, partiendo de un esquema que precisa la nulidad del ente animal, o su desaparición en el espacio incierto de la gran ciudad (ese lugar selecto, incluso para el hombre, que, en lo inmediato, aísla al elemento fáunico, lo esconde, lo matiza, lo pulveriza, al grado de que su presencia es meramente nominal, simbólica, resultado de la acción mercantil).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En un artículo hemos anotado lo siguiente sobre el poema de García Lorca: “comprendemos que el conflicto presentado por García lorca —que, en esencia, tiene que ver con el yo poético y el entorno en el que se desenvuelve— abona a la confección de un poema doloroso, mediante el que se exhibe la melancolía del artista después de confrontarse con la realidad asfixiante de un mundo mecanizado-moderno que pone en crisis —particularmente— la existencia-sentido del orbe natural. Hablamos, en efecto, de una situación exterior, que desestabiliza la experiencia del sujeto y devela el sentido de su trabajo, consistente en relacionar imágenes antitéticas, sin nexos aparentes entre sí, empero que muestran los criterios de una “experiencia creativa”, personal, que “nos lega el redescubrimiento de mayores y más universales formas de sentimiento común, mayores y más notables formas de compromiso social y, especialmente, una superior y novedosa libertad de expresión lingüística y emocional” (Hernández Fernández 8).

“Dicho “descubrimiento”, que, desde luego, posibilita la plasmación totalizadora del *caos*, refiere la interpretación poética de García Lorca; también, muchos de los recursos que utiliza, tal como sucede con los símbolos que refiere a lo largo del poema y evidencian la lógica de su discursividad: una discursividad, para el caso, compleja, polisémica, que remite a las tensiones del yo, al tiempo

La “animalsonancia” poética, que necesita la captación de la circunstancia marginal del no humano, se patentiza, así mismo, en algunos textos del poeta mexicano José Emilio Pacheco: a nuestro juicio, creador consciente de las facetas del ninguneo fáunico, debido a prácticas humanas: como las de contaminar los espacios en que los animales se reproducen, asesinar a aquellos ejemplares deseables por su valor comercial y descontextualizar a quienes requieren, forzosamente, de ecosistemas particulares para subsistir. Tengamos presente, en este punto, un fragmento de su poema “Ecuación de primer grado con una incógnita”, incluido en el bestiario poético *Álbum de zoología*:

En el último río de la ciudad, por error  
e incongruencia fantasmagórica, vi  
de repente un pez casi muerto. Boqueaba  
envenenado por el agua inmunda, letal  
como el aire nuestro.  
Qué frenesí el de sus labios redondos  
el cero móvil de su boca.  
Tal vez la nada  
o la palabra inexpresable,  
la última voz de la naturaleza en el valle (22).

En el mismo tenor, recordemos dos estrofas del poema “Ballenas”, texto que pertenece al libro *Islas a la deriva* (1976), e incluido también en *Álbum de zoología*:

Necesitan salir a respirar  
cubiertas de algas milenarias

---

que a los problemas generados por la modernidad y su proyecto transformador (Casullo 56); de igual modo, que revela el uso de determinados significados, más producto de la concepción racional y sensible del autor que de la simple puesta en marcha de un automatismo desenfrenado, carente de brújula o dirección; pues, en el fondo, hemos de insistir en que la *inestabilidad* que García Lorca traslada a su poema se debe al *cambio* vital que experimenta al desprenderse del vínculo que mantiene con la realidad natural: una realidad tangible que, en el seno del mundo urbano, no sólo brilla por su ausencia, sino por su denigración y sometimiento a los requerimientos comerciales”. (Hernández Quezada 1-2).

y en ese instante  
se encarniza con ellas la crueldad del arpón explosivo.  
Y todo el mar se vuelve un mar de sangre  
mientras las llevan al destazadero  
para hacerlas lipstic, jabón, aceite,  
alimento de perro (27-28).

Es relevante indicar que la marginalidad del animal, además de registrarse en situaciones como las señaladas, se presenta en otras imágenes poéticas, concernientes, por ejemplo, a su crueldad e instinto reproductor. Pero lo cierto es que tal valoración —estética, en lo esencial— ubica al ser no humano en una dimensión moral, que carece de importancia para él, puesto que —es de comprenderse— sus prioridades son *básicas*, de talante ¿acultural?

Convengamos así que, en este contexto, el poeta celebra la *otredad* de la fauna, justamente por lo que es en comparación con los hombres y las mujeres: una conjunción abigarrada de entes distintos, más bien desconocidos, si se parte del concepto modernizador que se ha impuesto a través de los años en Occidente, y ha *desanimalizado* nuestros criterios de sociabilidad.

Es verdad que, como hemos planteado, la captación de “lo malsonante” posibilita el ejercicio de una escritura integral, totalizadora, que refiere los significados diversos que la fauna provoca en el sujeto creador; los significados varios, principalmente, cuyas materializaciones se observan en las imágenes expuestas de unos seres que asumen los costos de su libertad y que, en contra de la imposición social, viven de acuerdo a sus normas e intereses grupales. Esto, desde luego, también contribuye a que el discurso poético se convierta en algo más que un simple indicador de las capacidades creativas de un autor que se da a la tarea de registrar las *formas* de la biodiversidad, o de aludir sencillamente a la función específica que ocupan dentro del ecosistema; registro problemático que capta la “animalsonancia”: semejante discurso, se entiende, expresa una noción compleja de la fauna, que subvierte el objetivo anecdótico o preciosista, para dar paso al escudriñamiento de la otredad; para dar paso, a la vez, a la prédica de una literatura *menor*, en el sentido

de vincular los temas humanos con los no-humanos; precisar las diferencias que existen y, posteriormente, mostrarlas en su dramática desnudez.

Como hemos señalado, la relación poesía-animalidad es una relación valorativa, que en ocasiones presenta el aspecto *formal-superficial* de la fauna; y, en otras, el aspecto dramático-marginal en el que se encuentran diversos seres vivos y el cual contribuye a que tengamos, como lectores, otra imagen del animal: cabe insistir, no la imagen distante, o celebratoria, que antes hemos mencionado, sino la imagen profunda, la imagen *difícil*, que detalla los aspectos de una *singularidad*: la *singularidad* fáunica. Contundentemente, semejante representación muestra los dejos de una “animalsonancia” y la impronta de una condición que así como nos hace pensar en lo que los hombres y las mujeres son, como especie, también nos hace pensar en lo que los animales son; en lo que los animales encarnan, particularmente si atendemos el planteamiento que la ecocrítica hace y que consiste en comprender que

La literatura, en tanto expresión simbólica de las relaciones del ser humano con el mundo (el de las cosas y la subjetividad), no puede estar ajena a la problemática ambiental. En efecto, las preocupaciones ecológicas pueden rastrearse tanto en importantes textos (narraciones, poemas, ensayos), como en diversos trabajos críticos y hasta en algunas obras de teoría literaria y semiótica. Así ha surgido la ecocrítica que explora la visión de la naturaleza en obras que manifiestan una preocupación por denunciar el deterioro medioambiental o por representar como un valor la relación del hombre con su medio natural, su lugar, su *oikos*. La *ecocrítica* o *crítica ecológica* procura integrar las producciones textuales a un sistema mayor que las tradicionales series literarias, culturales e históricas, desplazando la obra hacia un nuevo entorno valórico, eco-céntrico, que inserta la obra y al autor en las matrices que la/lo sustentan (Ostra González 101).

Sin dudas, la temática animal cae dentro de los intereses de la llamada ecocrítica. Pero independientemente de esta perspectiva, que no se reduce sólo al análisis literario, es notorio que dicha temática

es parte sustancial de los planteamientos artísticos que diversos creadores mexicanos han hecho, y para quienes, en definitiva, hablar de los animales es hablar del medio ambiente, de la biodiversidad, del entorno, entre otros aspectos ecológicos no menos importantes; a la par que de una “animalsonancia” genérica que les permite extender la amplitud del registro estético; o sea, olvidarse de determinados valores acendrados e indagar en un territorio heterotópico en el que lo frecuente es la confrontación de los significados que rigen nuestra visión de la realidad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta, 2006.
- Lizalde, Eduardo. *Antología personal*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Edición de María Clementa Millán. Madrid: Cátedra, 2003.
- Hernández Quezada, Javier. “Notas sobre un *bestiario* en *Poeta en Nueva York*”. *ARGUS-a. Artes & Humanidades / Arts & Humanities*, IV, 14 (2014).
- Ostra González, Mauricio. “Globalización, ecología y literatura. Aproximación ecocrítica a textos literarios latinoamericanos”. *Kipus. Revista Andina de Letras*, 27, I Semestre (2010).
- Pacheco, José Emilio. *Álbum de zoología*. México: El Colegio Nacional/Era, 2010.
- Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. México: FCE/Secretaría de Educación Pública, 1983.



*La poesía al margen del canon*, de Alejandro Palma Castro y Ruth Miraceti Rojas, editores; y José Luis Gallegos Vargas, compilador, terminó de editarse en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en el mes de septiembre de 2015, año del L aniversario de la FFyL.

Publicado en línea: 26 de octubre de 2015

Formato: PDF

Peso: 3.2 Mb

Disponible en línea: [www.filosofia.buap.mx](http://www.filosofia.buap.mx)

