

688

## Cuaderno de conversaciones

Enrique López Aguilar



SERIE ENSAYOS

BIBLIOTECA DE  
CIENCIAS SOCIALES  
Y HUMANIDADES

UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA  
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo

Azacapozalco



Enrique López Aguilar (Ciudad de México, 1955), hizo la Licenciatura en Letras Hispánicas y la Maestría en Letras Mexicanas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y es profesor e investigador en el Departamento de Humanidades de la UAM-AZCAPOTZALCO desde 1980.

Algunas de sus últimas publicaciones son: en cuento, *Los rostros de Urania* (1996) y *Juguetería* (1999); en poesía: *Lugar del agua* (1999) y *Norte / Sur* (2007); en ensayo: *Panóptica. Once ensayos sobre artes visuales* (2001) y *Primera persona* (2008).

Fue ganador del II Concurso Nacional de Texto Humorístico Breve, convocado por la revista *La Tarántula*, de Xalapa, Veracruz, en 1992; y del XVI Certamen Literario "Juana Santacruz", convocado por El Ateneo Español de México, en 2008. Parte de su obra ha sido antologada en México y en el extranjero y traducida al alemán. Desde septiembre de 2000 elabora la columna "A lápiz" en *La Jornada Semanal*, del periódico *La Jornada*.





## **Cuaderno de conversaciones**



**COLECCIÓN HUMANIDADES**  
**SERIE ENSAYOS**

**BIBLIOTECA DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**





# Cuaderno de conversaciones

Enrique López Aguilar



**Universidad Autónoma Metropolitana**

*Rector General*

Dr. José Lema Labadie

*Secretario General*

Mtro. Luis Javier Melgoza Valdivia

**Unidad Azcapotzalco**

*Rector*

Dr. Adrián de Garay Sánchez

*Secretaria*

Dra. Sylvie Turpin Marion

**División de Ciencias Sociales y Humanidades**

*Director*

Dr. Roberto Gutiérrez López

*Secretario Académico*

Mtro. Gerardo González Ascencio

*Jefe del Departamento de Humanidades*

Dr. José Ronzón León

*Coordinadora de Difusión y Publicaciones*

Dra. Elsa Muñoz García

**Primera edición, 2008**

Los derechos de reproducción de esta obra pertenecen al autor

© **Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco**

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Coordinación de Difusión y Publicaciones

Av. San Pablo 180, Edificio E, Salón 004

Col. Reynosa Tamaulipas, Deleg. Azcapotzalco,

C.P. 02200, México, D.F. Tel.: 5318-9109

[www.azc.uam.mx/socialesyhumanidades/ link publicaciones](http://www.azc.uam.mx/socialesyhumanidades/link_publicaciones)

Fotografía de autor: Mílitsa Soto Rastović.

Ilustración de portada: Ludwig van Beethoven.

*Cuaderno de conversaciones* (1818).

Círculo de Amigos de la Música de Viena, Viena.

Felipe de la Torre. *Fugacidad y permanencia* (1999).

**ISBN 978-970-31-1027-8**

Se prohíbe la reproducción por cualquier medio, sin el consentimiento  
de los titulares de los derechos de la obra

**Impreso en México/Printed in Mexico**

*A Jelena,  
memoria de mar y montaña en los Balcanes,  
y aquí, inminencia cotidiana;*

*a Mílitsa,  
ángel de la guarda:  
navegante del azoro;*

*a Milena,  
fruto amoroso y siempre dadora  
–siempre dádiva– de luz.*



## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| Prólogo .....  | 13  |
| La serpiente tras su cola .....  | 15  |
| Problemas de la investigación literaria en México .....                            | 21  |
| La literatura mexicana y la búsqueda<br>de una identidad nacional (1521–1835)..... | 31  |
| Notas sobre la <i>Historia general</i> , de Bernardino de Sahagún.....             | 67  |
| Sor Juana y el que no se atreve a decir su nombre.....                             | 71  |
| Arder en el laberinto: la poesía amorosa<br>de Jorge Luis Borges.....              | 91  |
| Pedro Garfias .....  | 103 |
| Jaime Sabines, poeta marginal.....   | 117 |
| Vladimiro Rivas Iturralde, o la escritura expuesta .....                           | 131 |
| Gaspar Aguilera Díaz, inventor de Praga .....                                      | 153 |

|   |     |
|---|-----|
| Discursos de amor en algunos poemas<br>de José Francisco Conde Ortega ..... | 191 |
| Un viaje por la poesía de Ángel José Fernández .....                        | 207 |
| Blanca Luz Pulido, su mensaje luminoso.....                                 | 267 |
| Bibliografía .....  | 287 |

## PRÓLOGO

Originalmente, *Cuaderno de conversaciones* iba a ser el título de *La mirada en la voz* (1991), libro de ensayos que reunió parte de mis reflexiones de la década de los ochenta y principios de la de los noventa. Me gustaba la idea de recuperar el nombre de la solución que Beethoven había dado a la sordera para mantenerse comunicado con sus interlocutores: un cuaderno en el que los demás escribían lo que el compositor no podía oír; además, de acuerdo con ese formato beethoveniano, me parecían incluidos los diálogos cruzados entre el lector que yo era con los autores de los libros, muchos de los cuales habían sido sostenidos por mí junto con alumnos y amigos durante más de veinticinco años de actividad docente y profesional... Sin embargo, las características conceptuales de los nueve ensayos de *La mirada en la voz* me decidieron a cambiar el título original de ese libro: hoy lo rescato para éste que el lector tiene ante sus ojos.

Aparte de lo reunido en *La mirada en la voz*, otros materiales y trabajos fueron decantándose entre 1981 y 2007: cuando me di cuenta, ya había reunido una gran cantidad de escritos ensayísti-

cos o de aproximación literaria: de alguna manera, seguían siendo conversaciones con amigos y artistas. Las novedades oscilaron entre el estudio académico y la preferencia subjetiva, aunque representan una veta que ya había sido explorada en *Aspectos sociales en dos obras literarias* (1981) y *La mirada en la voz*.

De acuerdo con mi primera idea, el título del conjunto se explica porque todos los textos han surgido de la reflexión derivada del intercambio de ideas con mis alumnos, de la conversación con los libros y las obras de los autores seleccionados, de conversaciones directas con la obra y los autores vivos, así como de la conversación del autor consigo mismo. Como puede sospecharse, el libro es heterogéneo, tanto por los temas como por el tipo de estrategia empleada para acercarse a éstos: el presente volumen reúne trece ejercicios de acercamiento a diversos fenómenos literarios, ya mediante la aproximación, ya mediante el ensayo literario, propiamente dicho, o el académico.

En *Cuaderno de conversaciones*, parte de una trilogía ensayística junto con *Panóptica* (2001) y *Primera persona* (2008), se agrupan varios trabajos directamente vinculados con la literatura, todos circunscritos a México e Hispanoamérica. Los tres primeros son de índole general y, después de ellos, los demás se detienen en la reflexión sobre la obra de autores particulares. Salvo los dedicados a Sahagún, sor Juana y la identidad nacional, los ocho restantes se concentran en el periodo contemporáneo, en escritores nacidos entre 1899 y 1956; y, con excepción de los de índole general y los que se detienen en Sahagún y Vladimiro Rivas, los demás giran alrededor del trabajo poético.

Los viajes y territorios recorridos en este libro tienen un hilo conductor: el de la persona que los produjo, campo de cultivo sobre quien han caído semillas y lluvia que dieron como resultado las conversaciones de este *Cuaderno*. Ojalá que se enriquezcan y acrecienten en el diálogo con otros lectores.

E.L.A.



## La serpiente tras su cola

**S**i un sambenito se le ha colgado a la crítica literaria, es el de no poseer el carácter original y autónomo que sí tienen las obras observadas por ella. A eso se ha añadido el tópico de la belleza estética vulnerada por la frialdad y la envidia del crítico, cuando no por su malévola ignorancia, fuente de un dudoso gusto literario. El dictamen, sugerido por algunos escritores e impuesto como un lugar común, propone que en los críticos hay un artista merecidamente frustrado y olvidado, deseoso de sofocar los méritos ajenos. La inconsistencia de estos argumentos parece originarse en un olvido: el crítico es el lector que expone su lectura, y en eso no se diferencia de otros lectores, salvo que su exposición suele utilizar el mismo vehículo que el del escritor y que la crítica propuesta tiene un desarrollo más amplio y pretendidamente mejor fundamentado que el surgido de una mesa y una botella de vino. Negar a cualquier lector la posibilidad de hacer crítica es tanto como restringir la opinión de una obra literaria al propio autor de la misma.

Otra reflexión problemática, sostenida por escritores como Baudelaire, pretendía que el crítico sólo pudiera comentar adecuadamente un texto desde la creación de otro texto artístico. Pero esa babel de la crítica, que podía acabar en la tautología, tuvo la virtud de propiciar una zona intermedia y feliz: la del ensayo contemporáneo que, sin perder rigor, adquirió los disfraces de un texto literario. Borges, Cortázar, Pacheco, Paz y algunos otros son nombres conspicuos en la tentativa de quitar rigidez a la crítica literaria, aunque se podría argüir que en ellos se ejemplifica el caso de escritores que también son críticos. Eso no limita necesariamente al escritor la posibilidad de hacer crítica, aunque suele ser un fenómeno común el que los artistas comenten las obras de sus colegas. Creo que, en todo caso, el fenómeno expone una de las características del siglo xx, que fue la de la especialización. Si los estudiosos de la lingüística y otras disciplinas han participado en la creación de corrientes críticas formalistas, no tiene por qué resultar extraño que los escritores también se ocupen de una zona del trabajo literario que la crítica puede cubrir.

Pero la especialización no afecta solamente a los territorios antedichos, puesto que el arte mismo ha iniciado, por lo menos desde hace un siglo, un proceso que lo aleja del público. Es evidente que cada vez es más difícil para el público «profano» leer a ciertos autores y, entonces, nada más natural que el crítico aparezca para hablar a esos lectores que quedan afuera de la obra por la sofisticación que ella manifiesta, de la misma manera que un lego no puede ingresar a la plática de dos científicos hiperespecializados. Y así de sencillamente se implica una pregunta que el crítico debe plantearse con seriedad: ¿para quién escribe? ¿cuál es la finalidad de la crítica?

Todo lector puede opinar críticamente, pero no todo lector puede disfrazar su opinión de texto literario porque no tiene la obligación de ser escritor, ni de haber estudiado literatura, ni de ser lingüista. En pocas palabras, no tiene por qué ser un profesional. Para esos lectores, a veces tan olvidados, también trabaja el crítico de la literatura, es decir, para aquellos que no participan

de la especialización de ciertos textos de creación o para los que buscan un norte acerca de lo que pueden leer.

El crítico escribe para aclarar la obra literaria, para aclararse frente a ella, y esa aclaración se dirige a otros lectores o al autor de la obra, con lo que el trabajo del crítico parece abierto hacia dos caminos: hacia el del escritor y hacia el del público. Eso supone un movimiento por el que el crítico solicita del lector su confianza para juzgar lo que es buena o mala literatura, lo que es o no recomendable leer, etcétera. Y si esto vale para el escritor, no debe olvidarse que hay lectores que acuden primero al crítico para orientar sus lecturas y su gusto literario, pero que trata de encontrar, sobre todo, a la obra y al autor que están detrás de las palabras de ese lector avezado al que ellos se acercan.

La reseña es el género inmediato del que disponen esos lectores para conocer las novedades literarias. En la reseña el crítico se aclara, pero, sobre todo, expone sus primeras impresiones y reflexiones acerca de lo que ha leído. Sin perder de vista que la reseña debe ser informativa, crítica y creativa, ella exige del autor una especie de transparencia, ya que lo más importante (lo que está solicitando el lector es eso) es que deje ver la obra que comenta, no la imposición de su voz por encima de la obra reseñada. En estos casos, el riesgo del arbitraje de lo bueno o lo malo es que puede orientar o prejuiciar a quien lee ese texto crítico, pero no se puede ir más allá. No es posible olvidar que un sector del público que se acerca a las reseñas tiene como interés inmediato qué puede leer o comprar. Y es hasta una segunda instancia que otros lectores buscan de la reseña un diagnóstico o el primer acercamiento crítico a determinadas obras para profundizar en estudios de diversa índole, por ejemplo de sociología literaria (mercado, evolución del gusto literario, vida y muerte de ciertos nombres en el panorama editorial, etc.). O también pueden intentar la detección de primeros juicios críticos, a veces los únicos para iniciar estudios mediante algún ensayo propio.

En resumen: creo que hay una zona de la crítica que se caracteriza por ser más inmediata e instrumental, esa zona es la reseña

y debe atender igualmente las expectativas del escritor y las del público, sin traicionar las lecturas del reseñista. Sin embargo, si en las reseñas los acercamientos hacia público o hacia autor son usuales, la crítica literaria de otros niveles en México no toma en cuenta al lector común (y el adjetivo lo utilizo para distinguir al no académico del especialista), dejando de servir como una aclaración en la que obra y público se encuentren en una zona nueva. Eso se vuelve un trabajo tan oscuro que sólo los iniciados y los estudiosos pueden acceder a él.

El estructuralismo y algunos *ismos* críticos del siglo veinte han querido hacer del análisis una labor científica y eso ha propiciado en la crítica literaria el mismo fenómeno que ocurre en la ciencia: la complejidad del vocabulario y la naturaleza epistemológica de las teorías críticas restringen el acceso del lector corriente a sus propuestas, y no suele ser raro que los mismos escritores queden afuera de la comprensión de esos trabajos. La crítica, entonces, no se dirige ni al público ni al autor, sino a otros críticos, y cualquier aclaración supone un desciframiento especializado que rompe sus ligas con lo que se explica de la obra: la serpiente persigue su cola, la muerde y se devora a sí misma y deja afuera a todo aquello que no sea ella misma. La crítica crea a su propio público pero sin otorgarle el beneficio que la especialización produce en otras ciencias, como la medicina, donde no importa desconocer la complicada nomenclatura médica si el resultado práctico de esa complejidad es una pastilla que alivia el dolor de cabeza o cura las enfermedades.

Eso no ocurre con la clase de crítica literaria comentada porque no se dirige a los receptores usuales ni les aclara nada. Obra literaria y crítica se vuelven asunto de capillas y academias, y se crea la capacidad de declarar inexistente o ininteligible lo que no esté adentro de ellas. Incluso la crítica literaria que no participa de esos hermetismos parece correr un riesgo semejante porque el ensayo universitario especializado suele tener como público cautivo a otros críticos, a veces a los escritores y eventualmente a los estudiantes de las carreras de letras o ramas afines, es decir,

a lectores profesionales. Si los estudiantes aspiran a convertirse en escritores, críticos, o maestros de literatura, el problema sigue sin resolverse porque la serpiente continuará mordiendo la cola: ¿dónde quedan los lectores que no son estudiantes de letras, ni críticos, ni escritores? ¿hay que suponer que la mayoría de lectores que no accede al trabajo crítico por razón de su oscuridad debe condenarse al ostracismo? La literatura y la crítica se han sofisticado, pero no todos los lectores están en condiciones de apropiarse de los textos de creación ni de la crítica aclaradora por la sencilla razón de que la crítica literaria puede ser más ininteligible que las obras que analiza. Evidentemente, la torre de marfil no es ninguna salida digna.

En este problema existen otras variables que seguramente no son de índole estrictamente literaria, es cierto, pero hay evidencias de que, a pesar de todo, son más abundantes los lectores de literatura que los de crítica literaria. En ese contexto no son ociosas las preguntas que inquietan su sentido o sus destinatarios. Mientras no haya aclaraciones al respecto, la crítica podría condenarse al onanismo intelectual. Además, la suposición de que para la crítica especializada no vale la pena intentar el contacto con lectores no especializados, es casi tanto como aceptar que no importa que la literatura y la crítica se vuelvan territorio propio de un pequeño número de privilegiados que puedan acceder a una y a otra. Eso significaría que el arte se produce para unos pocos y que los comentarios críticos son para esos pocos, o tal vez para menos. No creo que se deba permitir esa compartimentación de la cultura. Si la crítica no puede dirigirse al lector común y corriente podría ser cierto, entonces, que se trata de un apéndice ocioso de la literatura, reiterativo e insignificante, sin el atractivo de ser, por lo menos, un poema comentando a otro poema. La crítica literaria no tiene por qué incurrir en el hermetismo del discurso científico y no tiene por qué dejar afuera al lector, primer interesado en que se hagan trabajos de análisis literario.



## Problemas de la investigación literaria en México

Con esta aproximación no pretendo esclarecer los complejos problemas que rodean a toda investigación universitaria o científica desarrolladas en México ni proponer una política de investigación ni defender una corriente de la crítica literaria para impugnar las otras. Más bien creo estar organizando mis perplejidades acerca de la investigación literaria en el nivel institucional. Por eso, estas páginas quieren ser, más bien, un vistazo al intrincado asunto de la investigación literaria en México.

Para ello, reviso el comprometido acto de la elección de una metodología, esfuerzo crítico que relaciono con la desintegración de proyectos de investigación literaria. Al final sugiero el método de la sociología de la literatura como una posibilidad para la comprensión del fenómeno literario en México. Pero, como creo que la sociología de la literatura no es suficiente para dar cuenta del estado de un texto literario, acabo proponiendo su asociación con los métodos formalistas. Como no quiero adentrarme en una discusión de cuáles teorías formalistas podrían ser las pertinentes en una investigación, prefiero insinuar que una suerte de eclecticismo

podría ser saludable en el momento de realizar el análisis textual, actitud que no contradice los esfuerzos de varios investigadores de la sociología literaria, todos ellos en busca de un método crítico verdaderamente eficaz e iluminador para la literatura.

### LOS MUCHOS MÉTODOS

La gran cantidad de acercamientos teóricos que se pueden utilizar para entender y explicar al fenómeno literario se debe a la falta de una panacea que resuelva todas las inquisiciones que nacen del texto. Como cada obra alude a diversos sentidos, o éstos van cambiando y aumentando con el paso del tiempo, y como el gusto del lector tampoco se da como una respuesta unitaria, se han desarrollado varias corrientes críticas que proponen diversos asedios a la obra literaria. La multiplicidad de aproximaciones teóricas que se pueden barajar en el momento de intentar un análisis demuestra eso: estructuralismo; *new criticism*, sociología del arte, crítica filológica, «impresionista», psicológica, filosófica, y todos los etcéteras que se quieran agregar, no han sido sino intentos para tratar de encontrar una fórmula teórica que analice y defina lo literario, o descubra las claves secretas del texto para hacerlo accesible a la luz de una teoría subjetiva o científica, estructural o temática, por sus relaciones con el contexto histórico-social o por sus relaciones intertextuales, y, una vez más, todos los etcéteras que quieran agregarse.

En el momento en que se le pregunta a alguien qué clase de método teórico está dispuesto a utilizar para el análisis de una obra literaria, es probable que responda que el método «x» porque: a) es el único que conoce, b) es el mejor, c) los demás son poco serios, d) conoce más pero sólo domina ése, e) lleva muchos años trabajándolo como para comenzar a estudiar otro, f) está convencido de que es el que mejor puede iluminar un texto; también es factible que responda que no utiliza ningún método porque: a) no conoce ninguno, b) no le interesa ninguno, c) él está desarrollando su propio método, d) la crítica sólo elimina el placer del texto



y por eso no la usa, e) ¿para qué usar métodos críticos si yo solo puedo hacer análisis inteligentes?

La cosa ya es más difícil si además se pregunta a qué obra o a qué literatura o a qué género se piensa aplicar el procedimiento teórico. Hay aproximaciones, como las de Propp, que parecen funcionar muy bien cuando se aplica a los cuentos populares o a la poesía popular, pero que fracasan ostensiblemente (por lo menos así parece hasta ahora) al trasladarse al análisis de las funciones en la poesía de Borges, o del cuento policíaco, y temas por el estilo. Igualmente, corrientes como el estructuralismo parecen desarrollarse mejor cuando se aplican a la poesía; o los análisis sociológicos parecen encontrar la piedra filosofal cuando se utilizan en textos de prosa y no de poesía. Por si fuera poco, hay aproximaciones teóricas que parecen olvidar que el texto con el que se trabaja es de índole literaria, y que eso le da una cualidad especial, diferente a la de otros sujetos de análisis: la obra literaria no es un documento sociológico, ni una confesión psiquiátrica, ni un sistema filosófico. Por lo menos no es sólo eso, Y hay corrientes que toman una novela o un poema como si fuera una botella de coca-cola, o una ficha psicoanalítica: ¿cómo deducir el concepto de público a partir de los cuentos medievales? ¿era Kafka un esquizofrénico? ¿es idealista o materialista el *Quijote*?

Desde luego, esto remite a un problema: generalmente se aplican análisis teóricos a una obra a partir de lo que yo sé, no de lo que es necesario que se sepa de esa obra; o no se toman en cuenta los proyectos ya existentes, las obras ya comentadas, o las carencias por superar. Es frecuente, entonces, que por una razón o por otra se multipliquen los trabajos sobre ciertos períodos (Barroco, siglos XIX y XX) y otros sean dejados a un lado. Indirectamente, esto habla de una falta de planeación en los proyectos de investigación. En algunas ciencias hay proyectos teóricos definidos que se orientan a ensanchar el conocimiento en áreas tradicionalmente ignoradas. Desde luego, en literatura la situación es distinta: hay ciertas actitudes que prefieren la investigación determinada por las preferencias personales, en lugar de la atención a proble-

mas literarios que se organicen alrededor de una política de investigación mejor definida. Y no es que uno tenga que trabajar en investigaciones no deseadas. pero lo que falta a veces, más bien, es la certidumbre acerca de lo que se quiere investigar y de cómo se puede investigar.

#### ¿PARA QUÉ UNA INVESTIGACIÓN LITERARIA?

La investigación, en Universidades de países como el nuestro, tiene como finalidad romper la dependencia ideológica, teórica o tecnológica con los países desarrollados, para decirlo rápidamente. Una adecuada planificación del trabajo de los investigadores, ya sea en investigaciones individuales, colectivas o interdisciplinarias, debe tender al esclarecimiento de diversos aspectos de la realidad nacional. Así, si hay un proyecto en agronomía para estudiar el trabajo agrícola tradicional, se realiza con el objetivo de analizar la eficiencia de la tecnología moderna en la producción agrícola; si en arqueología se trata de comprobar el modo de producción de una antigua sociedad, se hace con el objetivo de entender algunas sobrevivencias de esos comportamientos en grupos contemporáneos. Pero, desde luego, la literatura no está en la situación de los dos ejemplos mencionados. El papel que ésta juega en la mentalidad tradicional de la gente es el de una actividad divertida y ociosa en la que no hay nada que investigar. Si se aclara que la investigación literaria puede ofrecer un conocimiento determinado sobre aspectos de la realidad, de la historia o de la sociedad que otras disciplinas no proporcionan, se estaría en un terreno más seguro. Analizar, por ejemplo, la obra de Lizardi, permite conocer diversos aspectos sobre los intelectuales mexicanos en el período de la Independencia que otros documentos no podrían dar a conocer. La investigación literaria es otra clase de investigación, pero no se desarticula de las demás tentativas de trabajo en el contexto global de la investigación en México, aunque por el conocimiento que proporciona no se apliquen a la investigación literaria las prioridades consideradas para las ciencias sociales o las naturales.

Y aquí es donde se puede proponer una manera de acercamiento a la literatura: o ésta es una clave de comprensión de la realidad (cualquier clase de realidad), o la literatura se convierte en una actividad viciosa. No hay que olvidar que la literatura es una de las maneras de interpretar el mundo. De ese modo, creo que la elección de un procedimiento teórico para estudiarla no es nada inocente. Hay un momento en que se rebasan las aspiraciones del bachillerato o de los formativos trabajos universitarios, para llegar a un punto en el que la elección de un tema de trabajo debiera comprometer mucho más seriamente no sólo los gustos y las inclinaciones del investigador, sino el posible papel que él desempeña como tal y el de la investigación que realiza.

Es lo mismo que se dice a un estudiante de letras cuando va a hacer su tesis: ¿para qué el *Quijote* si hay tantas cosas dichas sobre esa obra? O en otro nivel: ¿hasta cuándo se va a tolerar que sean los investigadores extranjeros los que descubran y digan las mejores cosas acerca de la literatura mexicana? Y así uno puede seguirse preguntando, con no poca alarma, por qué los investigadores norteamericanos son los primeros interesados en hurgar entre los papeles del Archivo General de la Nación, o entre los legajos de la Inquisición...

Enumerar las carencias es enumerar las ausencias o los intentos aislados de proyectos de investigación: ¿cuánto falta por recopilar sobre los Contemporáneos? ¿cuántos trabajos hay como el de las obras de Lizardi realizados en la UNAM? ¿cuántos trabajos están tratando de conocer mejor a los siglos novohispanos?

En esta dimensión de las cosas, la elección de una alternativa teórica para acercarse a la literatura mexicana, no debería perder de vista la necesidad de una adecuada planificación de lo que debe ser la investigación literaria, en el nivel universitario o institucional, en México. Hay que elegir métodos, pero, ¿en función de qué? ¿dentro de qué esquema?

(Hay que decirlo: un problema que viene detrás de esto es que las instituciones de enseñanza superior en México no forman investigadores en sus licenciaturas.)

## ACERCAMIENTO A LA SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA

Uno de los métodos críticos mejor dotados para acercarnos a los conocimientos que proporciona el fenómeno literario es el de la sociología de la literatura. En la medida en que este método puede iluminar mejor ciertas relaciones entre la obra y su tiempo (ideología, sociedad, historia, etc.) , me parece el más idóneo para un posible vislumbramiento de otras comprensiones de la realidad. Desde luego, sería arduo tratar de exponer en unas pocas páginas los contenidos de la teoría sociológica en literatura, por lo que trataré de entender cuál puede ser un primer proceso de acercamiento al fenómeno textual desde la perspectiva sociológica.

(Antes que nada, una salvedad importante: no creo que la sola sociología literaria pueda responder a todas las preguntas que se le hagan al texto; más bien estoy de acuerdo con quienes ven a este método (Koehler, por ejemplo) como un primer auxiliar que permite el acceso a otras formas de interpretación. Si la obra ha quedado ubicada en su situación histórica, se pueden entender más completamente algunas funciones que pudieran ocurrir dentro de ella. Y, después, otros análisis formales redondearían mejor la visión de la obra. Por eso no deben realizarse solamente análisis sociológicos, sino que resulta imperativo recurrir al aspecto formal en la medida en que el texto literario no es sólo un documento de una sociedad o de un tiempo determinados, sino que también es eso, un texto literario.)

## ¿SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA?

Es importante confirmar que la historia es un proceso, no un caos espontáneo que obedece solamente a las voluntades de ciertos individuos que se levantan por encima de su época. Ese proceso tiene un sentido que el investigador puede encontrar, comprender y comunicar. A pesar de eso, ni el historiador ni el artista son capaces de realizar una selección objetiva de su material, pues la misma selección y su organización siguen un camino subjetivo en

el autor. Esto hace que el material se convierta en dependiente y personal, y que eso sea una especie de «opinión» del escritor frente a los hechos. Es lo que Lukacs llama el desbordamiento autocrítico del autor. Desde luego, los procedimientos que Lukacs estudia en la novela histórica, también son pertinentes para Balzac, Azuela y otros escritores no considerados dentro de la llamada «novela histórica».

El escritor, como parte de una sociedad determinada, no puede escabullirse a varias instancias de la realidad que ella propone, por lo que un conocimiento de su entorno histórico puede aclarar muchas de sus actitudes estéticas. Uno de los casos ejemplares, no sólo por los resultados obtenidos sino también por la metodología desarrollada, es el extenso ensayo que Walter Benjamin dedicó a Baudelaire y al Segundo Imperio. En efecto, a partir de un constante (y erudito y luminoso) ir y venir entre la sociedad parisina de 1850, la cultura de la época y Baudelaire, Benjamin estableció uno de los procedimientos más creativos para entender las relaciones entre sociedad y escritor: desde la información erudita, el análisis crítico de la historia y la revisión de la cultura del siglo XIX, Benjamin logra plantear las relaciones entre el capitalismo y la poesía de Baudelaire. Pero no sólo se establecen relaciones mecánicas entre uno y otra, sino que la comprensión de la Francia decimonónica le permite al lector un acercamiento más eficaz a la poesía de este escritor.

También existen otros acercamientos sociológicos: la estadística y el muestreo para descubrir las relaciones entre libro y público, o para hacer una especie de estudio y de mercado del libro en siglos anteriores (Escarpit, por ejemplo). Hay, también, una metodología mucho más definida por el marxismo, o intentos de cruzamiento entre métodos formales (de estadística formal) y sociológicos, para encontrar, a través del contenido, diversas especificaciones sociales (Silbermann). Eso habla de una gran diversidad metodológica ya que, en realidad, el llamado método de la sociología de la literatura no es sino la suma de diversos métodos, a veces antagónicos: a Goldmann, Lukacs, Koehler,

Escarpit, Silbermann, Benjamin y otros autores, sólo los unen sus preocupaciones sociológicas al acercarse a la literatura, pero los caminos son totalmente distintos en cada uno de ellos. En todo caso, a lo mejor es más claro hablar de una metodología lukacsiana, benjaminiana, goldmanniana, etc., en lugar de un *corpus* unitario y homogéneo. Esto refuerza lo que antes había señalado al referirme a los diversos acercamientos que se hacen a la obra literaria: hasta en sociología hay varias posibilidades para comprender el texto.

Por eso, para efectos de una investigación, es posible entender que la obra literaria, inmersa en un proceso histórico determinado, establece diversas relaciones con la sociedad y la época concretas en que aparece: explica a éstas y éstas aclaran a la obra, y se puede comprender más precisamente el significado de varios aspectos de ella en el momento en que se conocen algunos de los contextos que la produjeron. Pero como el análisis sociológico corre el riesgo de permanecer solamente como un trabajo de interrogaciones temáticas, una vez que se han esclarecido las relaciones texto-sociedad se puede pasar a la revisión de las cuestiones formales.

¿Por qué el método sociológico para la literatura mexicana? Tal vez porque no han sido demasiados los acercamientos sociológicos a ella, tal vez porque hay muchísimas lagunas por resolver en la historia social de México, tal vez porque aún existen muchas ausencias en los estudios críticos sobre literatura mexicana. Posiblemente porque, sobre todo en Hispanoamérica, comprender los mecanismos sociales e históricos arroje mucha luz y permita entender el proceso general de la literatura hispanoamericana. A partir de una cultura y de una literatura coloniales (es decir, dependientes), y después de un siglo de inestabilidades, por fin, la literatura hispanoamericana parece lograr su asentamiento, formular obras maestras y convertirse en una de las más importantes del mundo. Pero, ¿el proceso se puede explicar sólo a partir de análisis textuales, o de influencias literarias? ¿cómo olvidar los nexos entre obra cultural y obra política en el siglo XIX y en el siglo XX?

Para comenzar el asedio de un texto desde esta perspectiva, es importante rastrear la época, no sólo en términos de problemas sociales sino también desde la cultura y desde la situación general del momento: no sólo México, sino también Hispanoamérica y Europa, por ejemplo; no sólo la literatura colonial, sino también los modelos clásicos y españoles; no sólo ver al escritor, sino también a sus posibles lectores y las circunstancias de la cultura mexicana en el momento en que se escribe. Y una vez resuelto el panorama general, pasar a la obra para deducir de ella lo que nos puede explicar de su momento, o lo que éste puede explicar al lector acerca del texto. Y una vez hecho eso, puede comenzar el análisis literario ceñido a las exigencias intertextuales, a lo que se define solamente por lo literario.





## La literatura mexicana y la búsqueda de una identidad nacional (1521–1835)

La pretensión de rastrear la manera como se formó la identidad nacional en México a través de la literatura (no sólo mediante los documentos estrictamente literarios, sino por las constancias de la crónica, de los documentos notariales, de los archivos de Indias, de correspondencia encontrada aquí o allá, etc.), podría trazar una línea que fuera desde 1521 hasta 2008 y hallaría indicios seguros para entender la configuración de aquello que ahora llamamos, no sé si con total certeza, «nación», «sentimiento nacionalista», «xenofobia», «patriotismo», «mexicanidad». Sin embargo, debe aceptarse que algunas constancias contemporáneas pueden seguir induciendo a asombro respecto a la forma en que ahora se asume lo que es México: si hacemos de lado las erráticas sugerencias de la poesía cívica, que padres de familia y alumnos deben soportar en las fechas más señaladas del santoral patrio y escolar («Oh, santa Bandera, / de heroicos carmines, / suben a la gloria / de tus tafetanes / la sangre abnegada / de tus paladines...»; «México, creo en ti / como en el vértice de un juramento...»; «Aguiluchos que altivos cayeron / a las balas del cruel

invasor...»; y un sinnúmero más de etcéteras), el lector se encuentra con la, tal vez, desconcertante, pero más certera imagen que López Velarde sugiere en «La Suave Patria»<sup>1</sup>: íntima, femenina, callada. El lector también puede encontrarse con un paradójico y no menos íntimo acercamiento en el poema «Alta traición», de José Emilio Pacheco:

No amo mi patria.  
 Su fulgor abstracto  
 es inasible.  
 Pero (aunque suene mal)  
 daría la vida  
 por diez lugares suyos,  
 cierta gente,  
 puertos, bosques de pinos,  
 fortalezas,  
 una ciudad deshecha,  
 gris, monstruosa,  
 varias figuras de su historia,  
 montañas  
 —y tres o cuatro ríos.<sup>2</sup>

Es cierto que el siglo xx ensayístico ha pretendido especular con otra conciencia los límites y alcances de la mexicanidad: Vasconcelos, Ramos y Paz trazaron un camino que nos lleva, desde la predicción de convertirnos en el crisol de todas las razas, hasta la certeza de nuestra soledad; tal vez ellos, junto con otros novelistas, poetas y pensadores, han logrado que en el siglo xx, después de la Revolución, México haya comenzado a entenderse a través del discurso de sus intelectuales.

<sup>1</sup> Ramón López Velarde. *Obras*. Ed. de José Luis Martínez. FCE, México, 1979, pp. 208–212. (Biblioteca Americana, 45)

<sup>2</sup> José Emilio Pacheco. «Alta traición», en *Tarde o temprano*. FCE, México, 1980. p. 73. (Letras Mexicanas)

Sin embargo, el camino no ha sido sencillo. En el siglo xvi, por ejemplo, aparecieron indicios leves que, *a posteriori*, pudieron ser leídos como los primeros pasos hacia una toma de conciencia nacional, pero es indudable que, en ese momento, dichas señales estaban muy lejos de ser interpretadas como algo que alejara y distinguiera a Nueva España de su metrópoli española.

Sólo menciono dos casos. La palabra mestiza *chingar* (de raíz náhuatl, *tzicantli*, pero de configuración morfológica castellana) es una manera de diferenciar a los vencedores de los vencidos, a los chingones de los chingados. Perseguir filológicamente la manera como esta palabra se creó y, luego, fue ingresando a la ideología y el léxico mexicanos, permitiría entender una de las áreas más intuitivamente nacionalistas que el mexicano ha tenido a partir de la conquista. Un aspecto muy importante de las connotaciones de esa palabra las ha estudiado Octavio Paz<sup>3</sup> para intentar la explicación de nuestra «íntima soledad»; tal vez valga la pena añadir que *chingar* es una de las primeras palabras mestizas conocidas, una de las que ha permanecido activa desde el siglo xvi hasta el xxi, una de las pocas que posee un campo semántico muy amplio y complejo (verbo, sustantivo, adjetivo, adverbio; elogio, ofensa, topónimo) y uno de los estereotipos lingüísticos que viajó junto con *buey* > *güey* y *cabrón*, entre los siglos xvi y xix, como distinción, ofensa cifrada y reivindicación verbal de las clases dominadas (indígenas, mestizos y, en un momento dado, criollos) respecto a las dominantes (criollos y, primordialmente, peninsulares). Esos estereotipos tuvieron sus contrapartidas, no exentas de peyoración, al ser juzgadas por los grupos en el poder como «groserías» y, específicamente, como *peladeces* y *leperadas*<sup>4</sup>. Para una historia de la identidad nacional, la génesis y la evolución de ciertas palabras (en este contexto, las consideradas como «malas») ofrecen. ade-

<sup>3</sup> Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. 2a. ed. rev. y aum. FCE, México, 1981. pp. 59-80. (Col. Popular, 107)

<sup>4</sup> Debe recordarse que los «pelados» eran jornaleros indígenas y mestizos (vale decir, integrantes de uno de los escaños sociales más bajos de la Colonia) que entraban

más de lo que podríamos entender como una progresiva conciencia de clase en el abigarrado mundo mestizo de Nueva España, una conciencia de su diferenciación frente a España<sup>5</sup>.

El segundo caso es el guadalupanismo, sobre todo en la constancia que autores como Fernán González de Eslava dejaron en ciertas obras del siglo xvi. No me interesa repetir el prodigio de las apariciones en «diciembre de 1531» ni que el arzobispo Zumárraga, de formación humanista y erasmista, ignorara el sambenito aparicionista que Montúfar le adjudicaría algunos años después, más como parte de un proyecto político que religioso; tampoco quiero repetir la final construcción de una ermita donde se adoraría, en el Tepeyac, a Guadalupe-Tonantzín ni la clara diferencia de esta advocación mariana respecto a las españolas (las Vírgenes de los Remedios, del Pilar, de los Dolores; no obstante, una imagen morena y guadalupana parece haber sido introducida a México, desde antes de 1531, por los conquistadores). Me interesa, más bien, señalar una mención oblicua al culto guadalupano, no menos indicadora de extrañezas que la palabra *chingar*, que el poeta y dramaturgo González de Eslava hace en la sexta jornada del *Coloquio III* (a la consagración del Dr. D. Pedro Moya de Contreras): *Vanagloria*, personaje alegórico, dice, para ponderar la lejanía de un suceso (la obra fue estrenada el 8 de diciembre de 1574 en la Ciudad de México): «Eso sin duda aconteció el año que iban a Guadalupe...»<sup>6</sup>

a trabajar como peones en las haciendas; parte de sus obligaciones era someterse a las tijeras de un barbero que los rapaba para evitar pulgas y piojos entre ellos pero, también, para distinguirlos mejor. Los «léperos» fueron la variante mexicana de una especie de des-emplado y mendigo urbano, aparecido entre finales del siglo xviii y principios del xix, que se ha querido asimilar al pícaro español. Tal vez, aunque menos devastada, su figura contemporánea podría ser la del pepenador o el teporocho (ubicada en uno de los escaños sociales más bajos del siglo xxi).

<sup>5</sup> Cf. Carlos Monsiváis. «Isela Vega. ¡Viva México, hijos de la decencia! (Del nuevo status de las 'malas palabras')», en *Amor perdido*. 6a. ed. Era, México, 1979. pp. 319-346. (Biblioteca Era)

<sup>6</sup> Fernán González de Eslava. *Coloquios espirituales y sacramentales*. T. 1. Ed., pról. y notas de José Rojas Garcidueñas, 2a. ed. Porrúa, México, 1976. p. 113. (Biblioteca de Escritores Mexicanos, 74)

Esta frase, utilizada para mencionar algo lejano en el tiempo y que ya no tenía vigencia, parece aludir a un primer momento del culto guadalupano, hacia 1555, cuando la ermita del Tepeyac era muy visitada; el comentario de González de Eslava sugiere la pronta decadencia de ese culto y su casi total extinción en el momento en que Moya de Contreras fue investido con el palio arzobispal<sup>7</sup>. El deterioro del culto debe asociarse con el carácter indígena de Guadalupe–Tonantzin: ella era morena, de rasgos «aindiados» (!) y se le apareció a Juan Diego, un indio converso (?). Si el siglo xvi contempla el ascenso y la final decadencia de los intentos por incorporar a los indígenas a la cultura colonial (por ejemplo, las tentativas franciscanas para darles educación universitaria, humanística y latina en la iglesia de la Santa Cruz de Tlatelolco; por ejemplo, el desarrollo del teatro de evangelización), el posterior desinterés por ellos, tanto religioso como civil, sumado a las pestilencias y esclavizaciones que los diezmaron (es sólo una manera de decirlo: la población náhuatl descendió de veinte millones en 1519, aproximadamente, a un millón en 1600), explican que, en el siglo xvi, los españoles y los criollos no se mostraran tan entusiasmados por ese «culto de indios».

Muchos años más tarde, en el siglo xvii, Miguel Sánchez propició un involuntario y tenue aviso de cosas que no sabía que iban a ocurrir y no podía prever que culminarían a principios del siglo xix, cuando se volvió a inventar el culto. A partir de su reinstalación, la guadalupana dejó de ser sólo una virgen india para también volverse criolla y, más tarde, mexicana (es decir, mestiza), llegando a convertirse en uno de los símbolos que ayudó a separar lo «gachupín»<sup>8</sup> de lo mexicano.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 127, n 12.

<sup>8</sup> Algunos autores sugieren que la palabra *gachupín* deriva de la voz náhuatl *caclli tzopina* ('calzado' o 'botín punzante'), con la que se habría designado a las espuelas que usaban los conquistadores y, después, despectivamente, a los españoles venidos a Nueva España. Sin embargo, la palabra *cachupín* (*gachupín*) se menciona en la *Diana*, de Jorge de Montemayor, como el apellido de un linaje: «Yo os prometo a fe de caballero, porque

## DIFERENCIACIÓN:

## LOS ANTECEDENTES LEJANOS EN EL BARROCO

Si la palabra «extrañeza» permitiera definir la experiencia novohispana del siglo xvi, tal vez «diferenciación» sería una de las claves para penetrar muchos de los sentidos del xvii, no porque la cultura barroca novohispana se haya caracterizado por una ruptura radical con España, sino porque fue el siglo en el que la certeza de las diferencias se hizo más palpable. Esto es comprensible si se piensa que el quehacer cultural del siglo xvi estuvo repartido, muy acentuadamente, entre los españoles recién arribados a las Indias (es el caso del mismo González de Eslava, Pedro de Trejo, Juan de la Cueva, Francisco de Terrazas, Bernardo de Balbuena, de los cronistas, de los evangelizadores y de muchísimos otros) y los indígenas, todavía en proceso de asimilación, evangelización y de ser empleados como mano de obra para ciertos proyectos de aculturación peninsular.

El siglo xvii, en cambio, es el inicio de la cultura criolla, producto de los descendientes de españoles nacidos en segunda, tercera o cuarta generación en Nueva España. El sentimiento de despojo se extendió por muchos de los textos que se conservan de ese siglo: el peninsular venía a Nueva España a «hacer la América» y, para ello, contaba con el respaldo de leyes y reglamentaciones comerciales, sociales y políticas; el criollo, en cambio, nacido en tierra mexicana, tenía que resignarse a ser, frente al advenedizo, un «ciudadano» de segunda (si se tolera el anacronismo)<sup>9</sup>. Ejemplos de esta animadversión son los dos sonetos que Méndez Plancarte

lo soy, que mi padre es de los Cachopines de Laredo...», lo cual vale como una aseveración de pureza de sangre, de acuerdo al linaje paterno. En Laredo, Santander, no hubo judíos ni árabes, de manera que una frase así corroboraba la ascendencia de cristianos viejos. La palabra *cachopín* aparece en textos de Cervantes y Góngora, entre los siglos xvi y xvii, pero también en el título del soneto anónimo novohispano: «Viene de España por el mar salobre...», escrito antes de 1604 (cf. Antonio Alatorre. *Los 1,001 años de la lengua española*. Ed. corr. y aum. FCE, México, 1989. p. 227n. (Tezontle)).

<sup>9</sup> Para el sentimiento de despojo, debería rastrearse una costumbre política contemporánea en los modos políticos novohispanos: muchos virreyes llegaban a Nueva España

opone en su antología de *Poetas novohispanos*<sup>10</sup>. El primero procede de la *Relación de Dorantes* (1604) y presenta al «gachupín» maldiciendo de México:

Minas sin plata, sin verdad mineros,  
mercaderes por ella codiciosos,  
caballeros de serlo deseosos,  
con mucha presunción bodegoneros.

Mujeres que se venden por dineros,  
dejando a los mejores muy quejosos;  
calles, casas, caballos muy hermosos;  
muchos amigos, pocos verdaderos.

Negros que no obedecen sus señores;  
señores que no mandan en su casa;  
jugando sus mujeres noche y día;

colgados del Virrey mil pretensores;  
tiánguez, almoneda, behetrería...  
Aquesto, en suma, en esta ciudad pasa.<sup>11</sup>

Este soneto parece una respuesta satírica y rencorosa al argumento enumerativo que precede a la *Grandeza Mexicana*, de Bernardo de Balbuena<sup>12</sup>, en tanto que repite algunos de los elementos citados por él y aniquila verbalmente los méritos de Nueva España

con sus familiares, amigos y validos para enriquecerse durante el período que les tocara en suerte; después, regresaban a Madrid, sin haber dejado nada en el Virreinato, salvo su memoria y su inaccesibilidad (no había denuncia capaz de alcanzar a un exvirrey). Esa costumbre prexenalista también se detalla en muchas de las crónicas contemporáneas como una sensación afrentosa frente a la prepotencia peninsular.

<sup>10</sup> Alfonso Méndez Plancarte. *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. 2ª. ed. UNAM, México, 1964. LXV + 204 pp. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 33)

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>12</sup> De la famosa México el asiento,  
origen y grandeza de edificios,  
caballos, calles, trato, cumplimento,

(más precisamente, los de la Ciudad de México); sin embargo, de las *Obras* de Icazbalceta (II, pp. 282–286) se conserva la siguiente «respuesta», donde el criollo responde al advenedizo:

Viene de España por el mar salobre  
a nuestro mexicano domicilio  
un hombre tosco, sin ningún auxilio,  
de salud falto y de dinero pobre.

Y luego que caudal y ánimo cobre,  
le aplican en su bárbaro concilio  
otros como él, de César y Virgilio  
las dos coronas de laurel y robre.

Y el otro, que agujetas y alfileres  
vendía por las calles, ya es un Conde  
en calidad, y en cantidad un Fúcar;

y abomina después el lugar donde  
adquirió estimación, gusto y haberes:  
y tiraba la jábega en Sanlúcar!<sup>13</sup>

El siglo XVII inauguró, además de su resplandor estético, un insospechado despertar criollo en Nueva España, al mismo tiempo que un estilo sociopolítico extremadamente represivo, ortodoxo, estrecho y misógino. Que el Barroco fuera el signo de una época y de la preponderancia de la forma sobre el fondo (es decir,

letras, virtudes, variedad de oficios,  
regalos, ocasiones de contento,  
primavera inmortal y sus indicios,  
gobierno ilustre, religión y Estado,  
todo en este discurso está cifrado.

(Bernardo de Balbuena. *Grandeza Mexicana y Compendio apologético en alabanza de la poesía*. est. prel. de Luis Alfonso Domínguez, 2a. ed. Porrúa, México, 1975, p. 59. («Sepan Cuantos...», 200))

Hay que hacer notar la coincidencia de fechas entre la *Relación* de Dorantes y la primera edición mexicana, de Ocharte, del poema de Balbuena: 1604. Por lo visto, la respuesta contra una obra laudatoria de Nueva España no tardó mucho en escribirse.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 137.



de la idea platónica de que las apariencias sólo son un aviso de lo esencial y trascendente, de la superioridad del alma sobre el cuerpo), no debe provocar el soslayamiento de que, también, aunque arduamente, ciertos intelectuales criollos comenzaran a preparar la certeza de sus diferencias frente a la Península, de lo injusto de ellas y, por tanto, el germen de la idea de que los nacidos en Nueva España, los «mexicanos», tenían más derecho a esta tierra que los advenedizos.

Culturalmente hablando, es significativo que los criollos se hayan apoderado del culto guadalupano (Sandoval Zapata y sor Juana le dedican, por lo menos, un soneto; ese siglo prodigó otros menos célebres, pero tumultuosos) y que lo hayan asimilado como una predilecta señal hacia los mexicanos por parte de María, la madre de Dios.

El tono de ambos sonetos permite presumir no sólo la generalización y divulgación del culto guadalupano hacia 1660 (las «Informaciones» de 1666 autentificaron dicha aparición), sino su prestigio entre los criollos y el clero. Véase, por ejemplo, el de Sandoval Zapata, titulado «A la portentosa metamorfosis de las rosas en la milagrosísima imagen de N. Sra. de Guadalupe, en que se aventajaron con maravilla al Fénix»:

El astro de los pájaros expira,  
aquella alada eternidad del viento,  
y entre la exhalación del monumento  
víctima arde olorosa de la pira.

En grande hoy metamórfosis se mira  
cada flor, más feliz en cada asiento;  
en lienzo aspira racional aliento  
y nieve vive si color respira.

Retraten a María sus colores,  
vive —cuando la luz del sol os hierde—  
de vuestras sombras envidioso el día.  
¡Más dichosas que el Fénix morís, flores;

que él, para nacer pluma, polvo muere,  
pero vosotras para ser María!<sup>14</sup>

La frescura de este soneto se desprende de su feliz comparación entre dos transformaciones: la de las cenizas que producen a un ser fabuloso, el Fénix, y la de las rosas que se trasmutan en la imagen de la Virgen de Guadalupe en la tilma de Juan Diego. En el soneto que sigue, de sor Juana, hay inteligencia, pero no frescura, pues se trata de una obra de circunstancias escrita para celebrar la obra de un jesuita, quien escribió un largo texto acerca de la aparición guadalupana. Se trata, pues, de un poema comentando a otro, y procede, quizá, de 1675; se titula «Alaba el númen poético del Padre Francisco de Castro, de la Compañía de Jesús, en un poema heroico en que describe la Aparición milagrosa de Nuestra Señora de Guadalupe de Méjico, que pide la luz pública»:

La compuesta de flores Maravilla,  
divina Protectora Americana,  
que a ser se pasa Rosa Mejicana,  
apareciendo Rosa de Castilla;

la que en vez del Dragón —de quien humilla  
cerviz rebelde en Patmos—, huella ufana,  
hasta aquí inteligencia soberana,  
de su pura grandeza pura silla;

ya el Cielo, que la copia misterioso,  
segunda vez sus señas celestiales  
en guarismos de flores claro suma:

pues no menos le dan traslado hermoso  
las flores de tus versos sin iguales,  
la maravilla de tu culta pluma.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Luis de Sandoval Zapata. *Obras*. Est. y ed. de José Pascual Buxó. FCE, México, 1986. p. 110. (Letras Mexicanas)

<sup>15</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas. Lirica personal*. T. I. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. FCE, México, 1976. p. 310. (Biblioteca Americana, 18)

La vuelta a Guadalupe–Tonantzin también implicó una recreación admirada de la cultura prehispánica (aunque menos científica que la de los jesuitas, en el siglo xviii), especialmente la náhuatl. Formas de esa recreación constan en, por ejemplo, el trilingüismo de la cultura verbal de sor Juana: el español y el latín convivían en ella junto al náhuatl; también constan en el empeño con que Sigüenza y Góngora estudiaba y coleccionaba códices, piezas «arqueológicas» y crónicas del siglo xvi en su biblioteca (una de las más ricas del continente americano, junto a la de sor Juana); por si eso fuera poco, Bartolomé de Alba, hijo del indio humanista Fernando de Alva Ixtlixóchitl, tradujo al náhuatl obras dramáticas de Lope de Vega y Calderón de la Barca y ayudó a Sigüenza y Góngora a formar su colección de piezas prehispánicas.

Ejemplo de la supervivencia de la lengua náhuatl como posible lengua literaria, aunque fuera una curiosidad lingüístico–poética, son los *tocotines* escritos por sor Juana. La palabra describe una danza náhuatl y su letra, y es probable que fuera una voz onomatopéyica que imitara el ritmo de la danza. De sor Juana se conservan tres *tocotines* (aunque el óleo de Miranda que se donó a la biblioteca de la Contaduría del convento de San Jerónimo, en 1713, menciona que escribió muchos más, que no se conocen): uno castellano, en la *Loa* para *El Divino Narciso*; uno totalmente náhuatl, incluido en el villancico viii a la Asunción; y uno mixto, en castellano y náhuatl, en el villancico viii a san Pedro Nolasco. Sor Juana los desarrolló como romancillos hexasilábicos y resulta notable su gracia poética. El *tocotín* del villancico a la Asunción comienza así:

– *Tla ya timohuica,*  
*totlazo Zuapilli,*  
*maca ammo, Tonantzin,*  
*titechmoilcabuiliz.*  
*Ma nel in Ilhuicac*  
*huel timomaquítz,*

*¿amo nozo quenman  
timoltlalnamíctiz?*<sup>16</sup>

Una traducción del *tocotín*, que respetara el metro hexasilábico y adaptara la asonancia en 'í-i' trasladándola a 'í-e', diría así:

Amada Señora,  
si te vas y tristes  
nos dejas, ¡Oh, Madre,  
no allá nos olvides!  
Por mucho que el Cielo  
ya te regocije,  
¿no te acordarás  
de quienes aún gimen?<sup>17</sup>

Es cierto que la cultura barroca permitía la combinación de versos en distintas lenguas (sobre todo, el castellano y el latín) en las distintas modalidades poéticas que se ejercieron en el siglo XVII (laberintos, arcos triunfales, etc.), pero no deja de ser significativo el hecho de que sor Juana, tal vez con más eficacia que otros escritores, lograra una aproximación sensible e inteligente a la lengua náhuatl para incorporarla a la cultura dominante de la época. Si en España se escribían versos para imitar el habla de los negros, los vascos o los gitanos, debe reconocerse que nunca se incorporó ninguna modalidad que representara la manera de hablar de los indígenas americanos (ni siquiera Juan Ruiz de Alarcón, que vivió en Madrid, recuerda su procedencia mexicana por el léxico que empleaba). En ese sentido, el camino seguido por sor Juana ya era una manera de hacer poesía «a la novohispana», rom-

<sup>16</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas. Villancicos y letras sacras*. T. II. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. FCE, México, 1976. p. 17. (Biblioteca Americana, 21)

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 365n. La traducción del *tocotín* al español es de Ángel Ma. Garibay, y la versificación, de Alfonso Méndez Plancarte.

piendo ciertos usos peninsulares pero adaptando la lengua náhuatl a sus necesidades técnicas, es decir, castellanas.

Al guadalupanismo y a la curiosidad por el mundo prehispánico, debería agregarse una sorda oposición al sistema peninsular de poder. Un ejemplo literario del cauteloso desacuerdo criollo se encuentra en el extenso romance de Sandoval Zapata, «Relación fúnebre a la infeliz, trágica muerte de dos caballeros de lo más ilustre desta Nueva España, Alonso de Ávila y Álvaro Gil González de Ávila, su hermano, degollados en la nobilísima Ciudad de México a 3 de agosto de 1566», doblemente atrevido a la luz de los acontecimientos en que se produjo su escritura, por no mencionar la pasión y los méritos literarios que lo constituyen. Entre 1660 y 1664, el hijo del virrey, conde de Baños, tuvo conflictos muy importantes con la aristocracia novohispana (con Fernando de Altamirano y Zapata, conde de Calimaya, por ejemplo); y en ese período virreinal el Consejo de Indias recibió constantes quejas de la prepotencia y los abusos de poder que constantemente ejercían el virrey y sus allegados contra muchas de las «personas respetables» de Nueva España. A la salida del conde de Baños de la Ciudad de México, el 29 de junio de 1664, «alegróse el reino... salieron los retraídos, que lo estaban por amenazas de los hijos, allegados y criados del virrey».<sup>18</sup>

Tal vez, el hecho de que Sandoval Zapata hubiera elegido un episodio de represión contra dos criollos que pretendieron deshacerse de la autoridad virreinal, sea menos sintomático que la lectura «política» que él obliga a hacer de su poema: la defensa de los criollos del siglo anterior es una defensa elíptica de los criollos del xvii; el abuso de las autoridades españolas es idéntico en ambos siglos: con ese parámetro de identidades poéticas, la condena contra los jueces que ordenaron la decapitación de los hermanos Ávila es la misma que se hace contra el conde de Baños y su séquito:

<sup>18</sup> Martín de Guíjo. *Diario de sucesos notables*, apud Luis Sandoval Zapata. *Obras*. p. 13n.

En sollozos y gemidos  
 todo México lamenta  
 esta temprana desdicha

[...]

De temor callan sus lenguas  
 mas en llanto y en sollozos  
 ¡cuánto pesa su terneza,  
 cuánto su dolor fulmina,  
 cuánto su horror se querella!

[...]

¿Cuál fue el aleve tirano  
 que con villana fiereza  
 salpicó el cuchillo limpio  
 con tiernas púrpuras muertas?  
 ¿Cuál fue? ¡Oh malhaya el golpe,  
 el brazo tirano muera!<sup>19</sup>

La tensa atmósfera de este romance de Sandoval Zapata y la represión de que fue objeto sor Juana, tal vez cristalizaron, junto a otras tensiones sociales, censuras ideológicas, carencias políticas y contradicciones económicas, en los tumultos de 1692<sup>20</sup>, uno de los más importantes antecedentes de motín popular contra las autoridades virreinales en Nueva España, antes de 1810.

Mirar el siglo *xvi* y colocarlo junto a la cultura prehispánica equivalía, en la boca y la sensibilidad de los intelectuales más lúcidos del siglo barroco, a la intuición de las raíces que los diferenciaban de los peninsulares. No es extraño, en ese camino, que Sandoval Zapata se propusiera una versión poética de la cons-

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 69–79.

<sup>20</sup> Cf. Carlos de Sigüenza y Góngora. «Alboroto y motín de México, de 8 de junio de 1692», en *Relaciones históricas*. Sel., pról. y notas de Manuel Romero de Terreros, 3a. ed. UNAM, México, 1972. pp. 97–174. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 13)

piración de los hermanos Ávila, ocurrida en la segunda mitad del siglo anterior. Sandoval Zapata, sor Juana y Sigüenza y Góngora representan tres caminos de los criollos (seguramente, entre otros muchos) para, al mismo tiempo que ejecutaban sus vocaciones literarias, dar sentido a lo que borrosamente podríamos llamar un sentido criollo de la vida, a eso que los peninsulares detectaban desde el siglo anterior como un estilo «indiano» y a lo que después se llamó el «medio tono» de México.

#### NOSTALGIA:

##### LOS ANTECEDENTES CERCANOS EN LA ILUSTRACIÓN

Aunque las transformaciones dentro de una sociedad no ocurren como si buscaran coincidir con los cambios de siglo, es un hecho que, en el XVIII, Nueva España ya no fue la misma que en el siglo barroco. La crisis peninsular que culminó con el sometimiento de España a Francia mediante la adopción de la casa borbónica, nueva familia reinante emparentada con Luis XIV, también afectó la vida y las costumbres del primer virreinato americano. La manera como Nueva España asimiló la atmósfera ilustrada revela las peculiaridades del estilo colonial español y las modificaciones que estaban gestándose en la sociedad novohispana.

Una de las señales más palpables que mostró la diferencia entre una cultura metropolitana y una colonial, fue el lento pero eficaz desarrollo del Barroco en la sensibilidad novohispana y, luego, su gradual extinción a favor de una corriente más moderna: la ilustrada. Como en ambos casos se trató de corrientes y visiones importadas de la Península, el resultado no tuvo nada que ver con lo que pasó en Europa. Mientras que en España, por ejemplo, las dos corrientes estéticas fueron el resultado de necesidades, exploraciones y contradicciones que respondían a un proceso histórico, social e ideológico determinados, en América no existían las condiciones ni las circunstancias que produjeran una respuesta estética equivalente. Así, no debe extrañar que en Nueva España y, más tarde, en la independizada México, la historia de las co-

rientes artísticas no coincida con la de Europa, no sólo en cuanto a actitudes sino también en cuanto a cronología, secuencia y desaparición. Todavía en el siglo xvi puede encontrarse, a finales del mismo, una suave transición hacia el Barroco; todavía en el siglo xvii la cultura novohispana es, como la española, predominantemente barroca, pero en el xviii comienza el resquebrajamiento de esas simetrías: mientras que en Francia se desarrolló un fuerte sentimiento antibarroco, derivado del academicismo ilustrado, que llevó a este país a desarrollar una estética «neoclásica» desde la segunda mitad del siglo xvii; mientras que en España, como consecuencia del afrancesamiento borbónico, se inició una rápida aclimatación del neoclasicismo francés que supuso la casi total extinción de todo impulso barroco hacia 1720, el sentimiento barroco de la vida penetró en Nueva España durante más tiempo al siglo xviii, actitud impensable para las secuencias definidas de la cultura europea. El Barroco siguió conviviendo con el Neoclasicismo: la iglesia de La Enseñanza Antigua, cuya construcción se concluyó en noviembre de 1754, es el último y tardío ejemplo de arquitectura barroca en Nueva España; la poesía barroca siguió elaborándose, con algún éxito pero con menor calidad que en el siglo precedente, hasta 1740. Esto significa que la edificación del Colegio de las Vizcaínas (1734–1767) y del Palacio de Minería (1797–1813), la instauración de las academias (el 4 de noviembre de 1781 se iniciaron las clases en la Academia de San Carlos) y el desarrollo del pensamiento ilustrado coexistieron mucho tiempo con los remanentes de un estilo que, en Europa, se daba por muerto. Esto también ocurrió durante el siglo xix, que vio extenderse y mezclarse a corrientes tan dispares e inconciliables como Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo, Naturalismo y Modernismo, hasta el punto de que, todavía en pleno siglo xx, hacia 1918, se pueden rastrear vestigios de poesía neoclásica en autores como Joaquín Arcadio Pagaza. Estas diferencias y extrañezas respecto al ritmo europeo son parte de lo que el siglo xviii ofreció a la sociedad novohispana como la maduración de una conciencia criolla.



Sin embargo, la simbiosis entre Barroco e Ilustración produjo un efecto muy interesante en Nueva España. Si el Barroco permitió que los criollos pudieran diferenciarse del peninsular mediante complejos artificios y estructuras retóricas reticentes, la Ilustración dio un discurso coherente y metódico a eso que parecía quedarse en un mero sentimiento de extrañeza. En esa medida es que la literatura de imaginación y la poesía se resintieron del cambio de los tiempos, pero el ensayo y los géneros histórico y didáctico hallaron un soporte para desarrollarse con mayor amplitud. No deja de ser curioso que el estilo ilustrado haya sido dirigido a las Indias como un vehículo para explotarlas con más eficiencia: ninguna de las reformas borbónicas, instauradas en América desde 1765, pretendía aplicar en las colonias españolas ninguna de las libertades que se habían intentado en España, sino todo lo contrario: bajo el esquema de la modernización económica y política, hacer más redituable la dependencia de las colonias e implantar un estilo artístico moderno que terminara con las «antiguallas» barrocas.

Las reformas borbónicas afectaron la estructura eclesiástica en la medida en que se limitó el ingreso a las órdenes religiosas, en que se menoscabó el poder de la Iglesia y en que se liberarizaron las costumbres, pero los primeros pasos ya habían sido dados en la misma sociedad novohispana: el «relajamiento» del siglo XVIII puede ser visto como una reacción contra el extremado puritanismo del XVII, lo mismo que la situación de la mujer, a quien ya se permitió aprender a leer y escribir con mayor libertad, sin temor a que ésa fuera un arma para leer las cartas de los amantes o para responderlas. La progresiva laicización de la sociedad debe relacionarse con la penetración subterránea de las ideas de los enciclopedistas franceses y de filósofos que fueron leídos a pesar de la prohibición inquisitorial, lo cual muestra que los sectores criollos ilustrados aprovecharon las contradicciones de un discurso dominante para apropiárselo y que el Neoclasicismo, aunque literariamente no haya sido tan espectacular en sus resultados como el Barroco, dio una voz distinta y más crítica al intelectual novohispano.

La expulsión de los jesuitas de todos los territorios españoles en 1767 produjo, en ese sentido, un resultado contraproducente para los intereses peninsulares, a pesar de que su exilio retrasó considerablemente el proceso independentista en América: la primera constatación de la nostalgia de la nación en voz de un grupo de hispanoamericanos. Un siglo y medio después, varios intelectuales iban a confirmar la necesidad de alejarse del terruño para hablar mejor de él, con la distancia y la objetividad que el exilio traen consigo: Borges, Carpentier, Cortázar, Fuentes, García Márquez, Cabrera Infante, Benedetti y muchos otros mostrarían las ventajas de ese camino, si bien es cierto que el exilio voluntario y culto no produce los mismos efectos que el político y obligado. Sin embargo, la primera generación exiliada de Hispanoamérica descubrió lo que las más recientes han formulado con lucidez: la idea de que perder así a la patria es reencontrarla.

No deja de ser raro hablar de «patria» en este contexto, pues ése no era un concepto que hubiera fomentado España en sus colonias si no fuera para, vagamente, remitirlo a la propia España; por otro lado, la idea de nación, tal como se comenzó a entender después de 1789 en Europa, aún no era la que podían emplear los novohispanos para pensar en sí mismos. Lo más interesante de este grupo de jesuitas exiliados radicó en resultados intelectuales y en comentarios subjetivos que, en ese momento, casi tuvieron la validez de un juicio: el extrañamiento de Nueva España o, más propiamente, de México, hizo sentir a los novohispanos en Bolonia que sus raíces no se originaban en Roma, la capital de su orbe eclesiástico, ni en España, la metrópoli de las culturas americanas, sino en ese lejano cúmulo de paisajes y querencias al que no pudieron regresar. Cuando Francisco Xavier Clavijero, Francisco Xavier Alegre, Diego Abad, Rafael Landívar, Andrés Cavo, Andrés de Guevara y Bezoazábal, y muchos otros se vieron en la necesidad de reconstruir su mundo afectivo, en Italia y sin archivos, tal vez no se dieron cuenta de que estaban formulando por vez primera un discurso mexicano que estallaría cuarenta y tres años después, no sin otros antecedentes, en la revuelta independentista.

No importa que para lograrlo hayan empleado la lengua latina en lugar de la castellana: debe recordarse que, desde la segunda mitad del siglo xvi, cuando la Compañía de Jesús llegó a Nueva España, se encargó de fomentar una sólida cultura neolatina, paralela a la española, en la que se expresaron casi todos los intelectuales jesuitas, tanto para escribir teatro como poesía y tratados filosóficos o históricos y biográficos. Rigurosamente hablando, la obra de los jesuitas exiliados nos propone su sentimiento del exilio mexicano en latín.

En la vertiente historiográfica, destaca la figura de Francisco Xavier Clavijero, autor de la *Historia antigua de México*, reconstrucción «científica» del pasado de una nación añorada. Debe recordarse que los jesuitas exiliados no pudieron llevarse ninguno de los archivos ni las bibliotecas con que contaban en Nueva España, de manera que, en casi todos los casos, fue una obstinación de la voluntad y la memoria la que los llevó a replantearse lo «mexicano» por medio de sus investigaciones. El caso de Clavijero resulta más extremoso si se recuerda que, de muchas maneras, él fue una especie de descendiente de la obra del exjesuita Sigüenza y Góngora: no sólo heredó su colección de códices y antigüedades prehispánicas y una vasta y variada biblioteca, sino también su amor por el pasado<sup>21</sup>. En la búsqueda de un alegato que pareciera objetivo y moderno, Clavijero afirmó en su obra:

Las naciones que ocuparon la tierra de Anahuac antes de los Españoles, aunque diferentes en idioma, y en algunas costumbres, no lo eran en el caracter [...] Algunos autores antiguos y modernos han procurado hacer su retrato moral: pero entre todos ellos no he encontrado alguno que lo haya desempeñado con exactitud, y fidelidad. Las pasiones, y las preocupaciones

<sup>21</sup> Habría que preguntarse si no existe una línea que, entre otras figuras relevantes de la historia mexicana, recorre las personalidades de Sahagún, Sigüenza y Góngora, Clavijero, Riva Palacio e Icazbalceta, grandes reconstructores de la historia mexicana y, también, apasionados bibliófilos.

de unos, y la ignorancia, y falta de reflexion de otros, les han hecho emplear colores mui diferentes de los naturales. Lo que voi a decir se funda en un estudio serio y prolijo de la historia de aquellas naciones, en un trato de muchos años con ellas, y en las mas atentas observaciones acerca de su actual condicion, hechas por mi, y por otras personas imparciales. No hai motivo alguno que pueda inclinarme en favor o en contra de aquellas gentes. Ni las relaciones de compatriota me induciran a lisongearlos, ni el amor a la nacion a que pertenesco, ni el celo por el honor de sus individuos son capaces de empeñarme en denigrarlos: asi que dire clara y sinceramente lo bueno y lo malo que en ellos he conocido.<sup>22</sup>

Por otras razones, Clavijero hizo una petición de principio parecida a la que formuló Hernán Cortés en sus *Cartas de relación*: la experiencia de la objetividad, el desapasionamiento de los juicios, la imparcialidad del discurso. Sin embargo, es evidente que, para Clavijero, hay un impulso de refutación contra aquellos que se empeñaron en denigrar a las Indias<sup>23</sup> y, de soslayo, una afirmación «objetiva» de su mexicanidad. Los procedimientos ilustrados de Clavijero no le impidieron caer en algunas afirmaciones subjetivas acerca de la belleza y la superioridad de la naturaleza y de la condición de los habitantes de América. En este sentido, las historias de los jesuitas se colocan en contra de la tradición europea que se volcó a favor de la «leyenda negra» americana. En el tono persuasivo de Clavijero, el padre Alegre pudo decir, casi anticipándose a la obra poética de Landívar: «[la Ciudad de] México no siente ni los ardores del estío ni los rigores del invierno, y la distancia de una a otra estación, como se dice haber dicho

<sup>22</sup> Francisco Javier Clavijero. *Historia antigua de México*. (facsimil de la ed. Ackermann, 1826). T. I, pról. de Miguel León-Portilla. UV, México, 1985. p. 72. (Rescate, 14/15)

<sup>23</sup> Cf. Antonello Gerbi. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica (1750-1900)*. Trad. de Antonio Alatorre, 2a. ed. corr. y aum. FCE, México, 1982. C + 884 pp. (Obras de Historia)

con gracia un soldado a Carlos V, es la misma que la del sol a la sombra»<sup>24</sup>.

Dentro de este grupo de intelectuales, Rafael Landívar es un antecedente interesantísimo de la búsqueda romántica del paisaje y el color mexicanos, de aquello que el siglo XIX iba a conceptualizar como el «naturalismo» poético en el paisaje. La diferencia con los jesuitas historiógrafos es que el acercamiento de Landívar al mundo mexicano, a pesar de que él nació en Guatemala, es poético, con todas las ventajas y desventajas del caso: la mayor libertad del género le permitió a Landívar recorrer el paisaje de los campos de México casi sin restricciones, pero la obligación de ser «moderno» lo hizo intercalar un mundo de ninfas, nereidas, pastores y deidades latinas que resulta muy extraño en el medio americano. Sin embargo, el tono del largo poema casi es prerromántico, no tanto por el énfasis culto del texto sino por la intensidad de los sentimientos que se pretenden colocar detrás de un paisaje recuperado a través de las palabras. Así, para hablar de la púrpura y la grana mexicanas, Landívar dice de esta manera:

Tú, virgen Minerva, que tiñes de púrpura los mantos reales entretejidos de oro, vencedora de la doncella Lidia en el arte de la aguja, dime, ¿cuál próspera región te dio los jugos, y llenó el orbe de grana y múrice tirió? ¿Quién los recoge en los campos, qué semilla arrojan a la tierra, y qué cultivo hace nacer los regios gérmenes?

Florece en el continente occidental una muy noble ciudad, populosa, ataviada de bellas mansiones, insigne por sus mercaderías, augusta por sus magníficos templos, a la cual dio nombre ilustre el valle de Oaxaca. Está rodeada la próspera

<sup>24</sup> Francisco Xavier Alegre. *Memorias para la historia de la provincia que tuvo la Compañía de Jesús en Nueva España escritas por el padre Javier Alegre de la misma Compañía*. Publicadas/J. Jijón y Caamaño, individuo de número de la Academia Nacional de Historia de Quito/México (2 vols), 1940 (y 1941) *apud* Alfonso Méndez Plancarte. *Humanistas del siglo XVIII*. Intr. y sel. de AMP, 2a. ed. UNAM, México, 1979. p. 59. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 24)

ciudad, de campos vastísimos, muy fértiles por su rica gleba; en los cuales las brisas mezclan fríos y calores vehementes, aliviando así con el clima benigno a hombres y ganados.<sup>25</sup>

Si la nostalgia de la patria es el nuevo sentimiento elaborado por la obra jesuítica, debe reconocerse que el siglo XVIII novohispano no terminaría sin otros sobresaltos en el ámbito de la sensibilidad criolla. Entre 1767 y 1794 pareció correr muy rápidamente el sentimiento de diferenciación frente a España en el proceso de una búsqueda de eso que, más consistentemente que antes, puede designarse como una identidad nacional. Así, el 12 de diciembre de 1794, el guadalupanismo se mostraría a las autoridades religiosas en una faceta alarmante que fue necesario reprimir, pues el antiguo culto de indios adquirió, por primera vez, una conciencia enloquecida, no sólo como símbolo de distinción entre las vírgenes españolas y la novohispana, sino como instrumento para argumentar, con las herramientas propias del neoescolasticismo pero con un enfoque ilustrado, la invalidación de la conquista. Fray Servando Teresa de Mier, en el sermón guadalupano que diseñó para conmemorar las fiestas de Guadalupe del año mencionado, decidió retomar la vieja polémica de Las Casas y otros autores del siglo XVI<sup>26</sup>, en la que se afirmaba que el apóstol santo Tomás ya había evangelizado América muchos años antes de la llegada de los españoles. Las consecuencias de ese discurso son claras: si América ya se encontraba evangelizada antes de 1492, la conquista española carecía de fundamento evangelizador, no obstante que las culturas prehispánicas hubieran parecido «olvidar» el mensaje de Cristo. Para Mier, la certeza de que ese mensaje había existido se comprobaba con las apariciones guadalupanas

<sup>25</sup> Rafael Landívar. *Por los campos de México*. Pról., versión y notas de Octaviano Valdés, 2a. ed. UNAM, México, 1973. pp. 49-50. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 34)

<sup>26</sup> Cf. Edmundo O'Gorman. *La invención de América*. 2a. ed. FCE, México, 1977. pp. 57-76. (Tierra Firme)

a Juan Diego: María sólo pudo aparecerse en un lugar donde ya hubiera existido el mensaje evangélico: María toma la advocación guadalupana para consolar a los pueblos sometidos por la crueldad y la rapiña españolas. Reinterpretar así a las culturas americanas, aunque fuera a través de un sermón incendiario y mentiroso, debía leerse, como ocurrió, más en el tono de una descalificación política de España que en el de una contrargumentación religiosa. De paso, Mier diferencia lo mexicano de lo peninsular más virulentamente que los jesuitas y no parece tener empacho en incurrir en malabarismos históricos, verbales y teológicos para salir adelante en su sermón:

Así la antigua predicación del Evangelio en América es tan cierta como gloriosa a americanos y españoles, pero no es igualmente indisputable quién fue el predicador [...] consta, dice Veitia, que hubo en Nueva España dos predicadores. Uno hacia el siglo vi, y otro más antiguo, doce años después de un gran eclipse que el mismo Veitia y Boturini calculaban ser el de la muerte de Cristo.

Si es así, el más antiguo no pudo ser otro que el apóstol Santo Tomás, como ellos piensan, y ésta es la opinión general de los autores. No sólo porque en todas las Américas se conservó el nombre de Tomé, que no aprendieron de los españoles, los cuales los hubieran enseñado a decir Tomás.

No sólo porque significan lo mismo otros nombres que le daban en sus respectivos lenguas, como Quetzalcohuatl, Cozas, Chilancambal, etc., esto es, mellizo o coate, sino porque es el único de quien digan los Padres que se remontó a naciones bárbaras y desconocidas. Y consta por los monumentos de la iglesia siríaca que de la India ulterior, donde le llamaron y llaman Tomé, pasó a predicar en la China.

Ora de ésta no sólo era fácil venir a la América, pasando el corto estrecho que la separa de Asia, o pasando de isla en isla, de que hay a las costas entre ambas una cordillera, sino en los buques de la China que estaba en comunicación con ambas Américas en los siglos primeros del cristianismo [...] En cuanto al segundo predicador que hubo en el Anáhuac, si fue en el siglo vii, diría que había sido San Bartomé após-

tol de ese siglo en la China, y cuyo nombre encontramos acá en el célebre copil de Tula, que martirizó el rey Huémac y mandó echar su cabeza en la laguna, donde se llamó Copilco, que quiere decir 'donde está el hijo de Tomé', y eso significa Bartomé. Su sepulcro se conservó con mucha veneración en el templo mayor de México hasta la conquista, según Acosta y Torquemada.<sup>27</sup>

Gabriel García Márquez dijo en una ocasión que «tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad [americana] es mejor escritor que nosotros»<sup>28</sup>: toda la historia de Mier, su sermón y las peripecias que vivió como consecuencia de éste (prisiones y exilio, aventuras casi increíbles) son como una novela en la que el sentimiento de pertenencia a México sería una de las notas constantes de su obra. De otra manera, aunque original, Mier actualizó el viaje jesuítico, pero su exilio estuvo mucho más cerca de la insurrección que tendría lugar en Nueva España dieciséis años después. Él prefiguró esa nostalgia que deja de conformarse con la melancolía por el terruño para convertirla en el principio de una afirmación de clase y en el fundamento de un discurso que ya no se conformaba con enunciar la realidad sino que también pedía transformarla. No deja de ser sintomática, a pesar de la represión contra las vocaciones sacerdotales orquestada por las reformas borbónicas, la presencia de tantas figuras religiosas en las modificaciones ocurridas en la sociedad novohispana entre 1767 y 1810: de Clavijero a Morelos, hay un grupo interesante del clero medio y bajo que fue extremadamente sensible a los nuevos síntomas del siglo.

<sup>27</sup> Fray Servando Teresa de Mier. *Memorias*. T. I. Ed. y pról. de Antonio Castro Leal, 2a. ed. Porrúa, México, 1975. pp. 30-31. (Col. de Escritores Mexicanos, 37)

<sup>28</sup> Gabriel García Márquez. «Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe». en *Texto Crítico* (Xalapa, México). V:1979, núm. 14, p. 8.



LITERATURA, INDEPENDENCIA Y LA BÚSQUEDA  
DE UNA IDENTIDAD NACIONAL (1810–1835)

El siglo XIX novohispano amaneció con un marcado acento ilustrado y, desde el punto de vista poético, con una sensibilidad prerromántica contaminada de nombres pastoriles de origen grecolatino: Cloris, Filis, Fabio; de una búsqueda artificial de la naturaleza y de una elegante impostación de sentimientos que procuraba no lindar con el erotismo ni con el apasionamiento amoroso; asimismo, la poesía de principios del XIX buscó la moralidad de los géneros didácticos: no en balde, el Neoclasicismo es el período de la fábula renovada: en su imitación de Esopo, La Fontaine influyó a Iriarte y Samaniego, quienes influyeron en el tono moralista de Fernández de Lizardi. Si el Neoclasicismo se propuso la eliminación de los aspectos artificiosos y «confusos» del Barroco, cayó en otra pendiente de la artificialidad: la de la inteligencia equilibrada como herramienta para guiar los pasos de la poesía. Un lector de principios del siglo antepasado hubiera podido admirar la siguiente descripción poética de unos ojos:

Cuando mis ojos miraron  
de tu cielo los dos soles,  
vieron tales arreboles  
que sin vista se quedaron;  
mas por ciegos no dejaron  
de seguir por sus destellos,  
por lo que duélete de ellos,  
que aunque te causen enojos,  
son girasoles mis ojos  
de tus ojos soles bellos.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Fray Manuel Navarrete. «A unos ojos», en *Poesías profanas*, Pról. y selec. de Francisco Monterde, 2a. ed. UNAM, México, 1972. p. 9. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 7)

El mismo lector, después de la suavidad expresiva del poema que antecede, tal vez no se hubiera sorprendido con la ajenidad al ambiente mexicano, salvo por el uso de ciertos diminutivos como «piquillo», recurso que sobresale en el siguiente, titulado «A Filis. En el campo»:

Oye, Filis, lo sonoro  
de melodiosas cadencias  
que en acordes competencias  
trina ya el volante coro.  
Cada pájaro canoro  
parece que está apostando,  
y su piquillo variando  
va con tan grato primor,  
que un órgano volador  
se está en el aire escuchando [...] <sup>30</sup>

Esta poesía, producto de la Arcadia Mexicana que era producto, a su vez, de la moda de la Arcadia en Roma y París, así como de la poesía de Anacreonte, Píndaro y Virgilio y de la renovación que de esos temas hizo el poeta inglés Edward Young, se complacía en un vago lirismo de orígenes griegos transvasado por la poesía latina y reelaborado por la cultura renacentista; se trataba, pues, del género bucólico retrotraído a los juegos de los salones diociochescos: un grupo de poetas cultos se reunía para componer poemas amorosos, ambientados en una idea convencional del campo; esos poetas, a la manera garcilasiana, se propusieron demostrar que, en el campo, el tema más adecuado resultaba el del amor (no demasiado atrevido), con todos los sufrimientos y anhelos del caso; por último, para mejor jugar dichos minuets poéticos (el lado blanco de un libertinaje que nunca llegó a Nueva España), cada integrante utilizaba pseudónimos y anagramas de resonancia bucólica y griega como «Ipandro Icaico». El resultado

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 10.

de eso fue una corriente poética que, por lo menos en Nueva España, fungió como un verdadero prerromanticismo sentimental que poco tenía que ver con su homólogo alemán, el *Sturm und Drang*. La poesía crepuscular de la Arcadia no sólo se convirtió en el parámetro del quehacer poético culto, sino que se difundió a través del *Diario de México* (1805–1817), periódico que dio primeras planas a los árcades hasta que las noticias de la guerra contra los insurgentes desplazó a la poesía amorosa hacia las páginas interiores. Fray Manuel de Navarrete es, con seguridad, el poeta más famoso de ese grupo, pero una investigación acerca de la poesía reunida en las páginas del *Diario de México*, así como el desciframiento de los pseudónimos empleados por sus autores, arrojaría muchas luces sobre un pequeño pero influyente tramo de la poesía que vivió la transición entre el régimen colonial y el independiente.

La otra vertiente literaria de Nueva España que representa los intereses y actitudes previos a la Independencia, la cubre la figura de José Joaquín Fernández de Lizardi, cuya obra periodística y su exploración en diversos géneros como la novela, la poesía y el ensayo, lo han convertido en el paradigma del intelectual ilustrado y, en muchos casos, de un cierto estereotipo del intelectual mexicano, no obstante las figuras de sor Juana o Ramón López Velarde en otros siglos. Tal vez, el mayor mérito de Fernández de Lizardi sea la mexicanización de los modelos europeos que le sirvieron de guía para, a través de la novela, la fábula y el periodismo, ofrecer esquemas didácticos a sus lectores, dentro del afán civilizador que poseyó a muchos intelectuales hispanoamericanos del siglo XIX, como Domingo Faustino Sarmiento. Se puede decir que Fernández de Lizardi «mestizó» temas y personajes para educar y civilizar al mexicano, con lo que confirmó un ideal completamente dieciochesco: la certeza de que el arte puede cumplir con funciones morales y educativas. Este autor se atrevió en pocas ocasiones a experimentar con una corriente como el Romanticismo pues, desde su punto de vista, resultaba demasiado nebuloso y subjetivo como para ofrecer una alternativa pedagógica en Méxi-

co. En este sentido, *El Periquillo Sarniento* es la novela que mejor lo representa intelectualmente, así como al espíritu con el que varios escritores se acercaron al trabajo artístico durante el primer tercio del siglo XIX. Una novela como *Noches tristes y día alegre*, de atmósfera subjetiva y prerromántica, sólo representa el lado «oscuro» de un liberal ilustrado. Es interesante cotejar, dentro de estas exploraciones, *El hombre de la situación*, de Manuel Payno, con la obra narrativa de Lizardi, pues recrea con otras técnicas e intenciones una parte de la época del «Pensador Mexicano».

Con todo lo dicho, resulta comprensible que, todavía hasta 1840, sea difícil hablar de un verdadero impulso romántico en México. También resulta paradójico que, contra toda previsión, de acuerdo a los modelos europeos, el Romanticismo no necesariamente hubiera representado a los escritores liberales ni el Neoclasicismo a los conservadores; más bien, ocurrió lo contrario o lo confuso: los intelectuales de tendencia liberal solían expresarse en moldes neoclásicos y los conservadores, en moldes románticos, con lo cual se rompió la creencia de Víctor Hugo de que el Romanticismo era «el liberalismo en literatura». La aparente confusión se explica en el caso mexicano: el Neoclasicismo estaba teñido de «liberalismo jacobino», y el Romanticismo, de una «cristiana subjetividad» gozosa de más Lamartine y Chateaubriand que de Hoffmann o Novalis. Además, la Ilustración poseía un racionalismo analítico que le permitía emprender los trabajos de cimentación de una patria nueva, mientras que el Romanticismo resultaba demasiado irracionalista y sentimental para lo mismo. Estas condiciones iniciales fueron cambiando con el tiempo pero, entre 1810 y 1840, el Neoclasicismo trataba de mirar hacia adelante y el Romanticismo se complacía en ciertas nostalgias reaccionarias o intimistas.

En cuanto a las formas, el Neoclasicismo heredó al lenguaje literario de la Independencia un formato lírico, de manera que el tono épico, aunque ensayado por ciertos poetas dieciochescos, no tuvo manera de expresarse cabalmente de no ser mediante la literatura surgida del conflicto armado entre 1810 y 1821, o en

las secuelas políticas del resto del siglo, hasta 1876. Sin embargo, aunque la poesía popular y la culta se ocuparon de comentar las hazañas de diversas figuras de la Independencia, su interés es más documental e histórico que literario. Desde el punto de vista de la constancia de una época, aunque la poesía escrita entre 1810–1830, la más cercana a los hechos armados, permite comprender la sensibilidad social y política de un período en el que Nueva España se convirtió en México y en el que México comenzó a intentar ferozmente la definición de su identidad nacional, lo que esa literatura deja ver es que los hechos rebasaron al talento de los poetas, que las formas estaban luchando por encontrar un cauce y una temática, que la definición de una identidad nacional también suponía la de maneras artísticas eficaces y novedosas.

Comencé este trabajo con algunos comentarios displicentes hacia la poesía cívica que carece de inspiración y forma parte de un discurso oficial acerca de la patria. Creo que en el momento histórico que comento se inició el formato de dicho discurso, pero no sólo se inició: González Bocanegra sintetizó los límites y los alcances del mismo con el texto poético para el «Himno Nacional Mexicano»: los tonos patriótico y épico se mezclaron tan acabadamente con la ininteligibilidad del texto, que entre los bridones, las sienes olivadas y los masiosares, el himno mexicano se ha convertido en un texto con música y letra en el que, más que un sentido, el ciudadano común percibe el oscuro temblor manipulado del sentimiento guerrero de las fiestas septembrinas y los momentos gloriosos en que algún deportista mexicano lleva a las pantallas una letra que se ha desemantizado. Tengo la impresión de que un alto porcentaje de los versos de González Bocanegra resulta tan misterioso para el hombre común como la primera estrofa del *Primero sueño*, de sor Juana.

No es extraño que el corrido revolucionario tenga más calidad que su homólogo independentista: la eficacia poética no tuvo que ver con la intensidad de los hechos sino con el grado de maduración de una lengua literaria e independiente. Los anónimos autores de 1910 ya habían tenido tiempo de pasar por una cultura

modernista (formal o informal), mucho más sabia e innovadora, desde el punto de vista literario, que la de los poetas de un siglo antes. Así se entiende que el encanto de una estrofa como:

Por un cabo doy dos reales;  
 por un sargento, un doblón;  
 por mi general Morelos  
 doy todo mi corazón.<sup>31</sup>

no tenga nada que ver con la evidente torpeza del que sigue:

La libertad indiana  
 Toda se debe  
 Al invencible Hidalgo  
 Y al bravo Allende,  
 En cuya hazaña  
 No tiene contraparte  
 El gran Aldama.<sup>32</sup>

Es cierto que resulta ingeniosa la alternancia de heptasílabos y pentasílabos, pero la acentuación de «al invencible Hidalgo» (en 4a. y 6a. sílabas) y la de «no tiene contraparte» (2a. y 6a. sílabas) choca tanto con la tersura de la de «la libertad indiana» (4a. y 6a. sílabas), que la estrofa parece compuesta por un poeta con oídos de artillero: un Narciso Mendoza literario.

La poesía culta compartió los temas con la popular y los reinterpretó a su manera, pero no las técnicas. Los mismos hechos y personajes aparecieron en ambas, como señal de un claro instinto de identificación de tópicos mexicanos (Hidalgo, Allende, Morelos, Iturbide, etc.), pero ahí terminan las semejanzas. Es perceptible que los autores cultos comenzaron una gradual separación

<sup>31</sup> Ramón Martínez Ocaranza. *Poesía insurgente*. 2a. ed. UNAM, México, 1987. p. XLIV. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 94)

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. XLI.

entre lo que más tarde serían los bandos conservador y liberal, no sólo por la clase de figuras y temas elegidos que luego volvieron texto poético (los conservadores nunca simpatizaron con Morelos; los liberales lo admiraron mucho), sino porque el poema también se comenzó a volver un pequeño campo de batalla ideológico que prefiguraría las imágenes de los varios poetas-soldados que pulularon durante la Intervención Norteamericana y, especialmente, durante la Francesa y la guerra de Reforma.

En la «Oda 1» de Francisco Manuel Sánchez de Tagle, dedicada «al primer jefe del ejército trigarante», son notables las menciones de Saturno, Marte, Minerva y el Orco, además del lenguaje culto y rebuscado y de la cuidadosa composición estrófica (dos endecasílabos, dos heptasílabos, dos endecasílabos; rima regular ABBACC: una lira libremente organizada). El siguiente ejemplo es un anuncio de cómo la poesía cívica rápidamente encontró un lugar común en los esfuerzos de los primeros poetas insurgentes:

¡Oh! salve, salve, venturoso día  
Por tres siglos ansiados vanamente;  
No pases, no, detente,  
Ni traigas noche umbría;  
Y aduérmanse tus horas apacibles  
So tapetes de rosa inmarcesibles.<sup>33</sup>

Todavía más rebuscada es la «Cda al dieciséis de septiembre», de Andrés Quintana Roo, poeta absolutamente neoclásico y uno de los escritores que participó activamente en favor de la causa independentista. El inicio de su poema no puede menos que recordar al lector la invocación con que Homero inicia *La Iliada*:

<sup>33</sup> Francisco Manuel Sánchez de Tagle. «Oda 1», en *Obras poéticas del señor don Francisco Manuel Sánchez de Tagle, recogidas y ordenadas por su hijo don Agustín quien las publica a nombre de todos sus hermanos*. T. II. México, Tipografía de R. Rafael Cadena, núm. 13, 1852, *apud ibid.*, p. 13.

Renueva ¡oh musa! el victorioso aliento  
 Con que, fiel de la patria al amor santo,  
 El fin glorioso de su acerbo llanto  
 Audaz predije en inspirado acento:  
 Cuando más orgulloso  
 Y con mentidos triunfos más ufano,  
 El ibero sañoso  
 Tanto ¡ay! en la opresión cargó la mano,  
 Que al Anáhuac vencido  
 Contó por siempre a su coyunda unido.<sup>34</sup>

Cuando, en 1851, los lectores pudieron conocer los poemas reunidos de Ignacio Rodríguez Galván, el tono neoclásico de Quintana Roo y Sánchez de Tagle había comenzado a ser relegado por una modalidad más agresiva del Romanticismo en la que se aclimataron de otro modo los temas patrióticos. Si el resultado no es bueno, por lo menos es interesante, ya que ofrece otro acercamiento al paisaje, a la historia y a los héroes mexicanos por parte de una generación que no pudo participar en los hechos de la Independencia pero que estuvo en otros de los conflictos que bien pudieron vivirse como una extensión de esa guerra. En «La profecía de Guatimoc», por ejemplo, los cambios respecto a la generación poética precedente son notables:

Tras negros nubarrones asomaba  
 pálido rayo de luciente luna,  
 tenuemente blanqueando los peñascos  
 que de Chapultepec la falda visten.  
 Cenicientos a trechos, amarillos,  
 o cubiertos de musgo verdinegro  
 a trechos se miraban; y la vista  
 de los lugares de profundas sombras  
 con terror y respeto se apartaba.

<sup>34</sup> Andrés Quintana Roo. «Oda al dieciséis de septiembre», en *ibid.*, p. 30.



[...]

De oro y telas cubierto y ricas piedras  
un guerrero se ve: cetro y penacho  
de ondeantes plumas se cubre; tiene  
potente maza a su siniestra, y arco  
y rica aljaba de sus hombros penden...  
¡Qué horror!... Entre las nieblas se descubren  
llenas de sangre sus tostadas plantas  
en carbón convertidas; aún se mira  
bajo sus pies brillar la viva lumbre;  
grillos, esposas y cadenas duras,  
visten su cuerpo, y acerado anillo  
oprime su cintura; y para colmo  
de dolor, un dogal su cuello aprieta.<sup>35</sup>

Además de que el paisaje mexicano está visto con mayor naturalidad y cercanía (aunque no con menor artificiosidad), se intensifican la escenografía tenebrista y los sentimientos del poeta y, sobre todo, muy románticamente, se logra una vuelta al pasado prehispánico mediante el recurso fantástico de la aparición sobrenatural. Sin embargo, ése sería el siguiente paso para tratar de hacer de la poesía un instrumento de interpretación de la sensibilidad nacionalista.

Los documentos de la primera generación, la que vivió la guerra de Independencia, sirvieron como una culta o popular transición hacia formas más utilizadas (quién sabe si más eficazmente) que las que el Romanticismo, el Realismo y el Costumbrismo intentaron durante los siguientes años, sobre todo en lo que se puede considerar el *tono* para hablar de la nación. Las impostaciones neoclásicas no varían mucho entre la exclamación de Sánchez de Tagle: «¡Oh salve, salve, venturoso día...!» y otras más modernas, como la de «¡Salve, oh, Patria querida...!»: el Neoclasicismo

<sup>35</sup> Ignacio Rodríguez Galván. «Profecía de Guatimoc», en José Emilio Pacheco. *La poesía mexicana del siglo XIX (antología)*. Empresas Editoriales, México, 1965. pp. 165–169.

servió en bandeja la manera de un discurso que no ha cesado de reproducirse en la demagogia gubernamental y populista, no obstante los cambios de estilo personal de gobierno en los formatos sexenal y burocráticos.

Que los primeros catorce años de vida independiente fueron confusos, lo revela la indecisión ideológica del mismo Sánchez de Tagle y de muchos escritores más: ¿cómo adaptarse a la nueva realidad insurgente si antes se simpatizaba con la «vocación» hispanista de México? ¿cómo elegir sabiamente, sin equivocarse, entre el pelado de Morelos y el aristócrata Iturbide? Tal vez, las circunstancias del país recién independizado expliquen las confusiones de sus intelectuales: al cabo de once años de guerra, México había quedado dismantelado en su planta productiva, sin recursos, sin la riqueza que amenazaba prestigiar al régimen colonial antes de 1810 y con una autoimagen extremadamente desconcertante: después de derrotar a España, ¿México pasaba a convertirse en una potencia internacional? ¿qué sistema de gobierno elegir, el centralista o el federalista? ¿qué modelo de Constitución Política, la norteamericana o la francesa? ¿qué logia resultaba más adecuada, la yorquina o la escocesa? San Juan de Ulúa siguió siendo, durante algún tiempo, territorio español; Barradas fue derrotado cuando pretendió reconquistar la colonia perdida; la Guerra de los Pasteles fue azarosamente pospuesta y el terrible pintoresquismo de Santa Anna impidió ver los defectos congénitos de un subcontinente recién independizado (el golpe de estado y la dictadura, ejercidos como deportes continentales, tuvo a sus protagonistas en Quiroga, Santa Anna, Rosas e Iturbide, por mencionar a los más conspicuos, figuras clave de Argentina y México durante un periodo semejante). La derrota de 1847 y la pérdida de más de la mitad del territorio no sólo ubicaron a la realidad mexicana respecto a la de sus vecinos, sino que casi coincidió con el estreno del «Himno Nacional Mexicano»: ¿qué hacer frente a acontecimientos tan extremos?

Dejar los rasgos relevantes de los tres primeros siglos de vida como país colonizado fue una muestra del deseo inicial del

encuentro de signos de identidad en México: si las diferencias criollas habían sido los primeros indicadores de ruptura, a México ya no le servía entenderse así respecto a España. La nueva pregunta era: ¿en qué consiste esa diferencia? Ahí estaban Guadalupe y los indios y el pasado prehispánico pero, ¿qué era México? Las nuevas interrogaciones se perdieron entre conservadurismo, liberalismo, santannismo y juarismo, Iglesia y Estado... entre las formas políticas que debía adoptar el país frente a la emergencia de sus circunstancias más que frente a los vislumbraamientos que el mundo criollo tardó en hacer durante tres siglos.

Durante los años posteriores a 1821, México vio venir tres intervenciones extranjeras, una larga guerra civil, varios golpes de Estado y la definición de un Estado burgués y capitalista (sostenido por Juárez) frente a un Estado aristocrático y semifeudal (sostenido por Miramón); apareció la Academia de Letrán; surgió *El Iris*, primera revista literaria de México; surgieron el Romanticismo, el Realismo y el Costumbrismo; se consolidó la figura renacentista del poeta soldado (Riva Palacio, entre las más conspicuas) y México se tuvo que mirar con otra cara. ¿Qué ocurrió?

Puede afirmarse que no fue sino hasta la llegada de la concordia intelectual en 1867, con Altamirano, que el discurso literario alcanzó a madurar formas nuevas que le permitieron a México una manera más novedosa de dar cuentas de eso que, borrosamente, se había venido considerando como «lo nacional».

Después de la extrañeza del siglo xvi, de la diferenciación iniciada en el xvii y de las nostalgias del xviii, lo que tal vez defina los momentos vividos entre 1810–1834 sea la incertidumbre y el titubeo ideológico. La apariencia caótica producida por sesenta y seis años de guerras internas y externas pareció confirmarlo, pero también es cierto que la literatura intervino con mucha eficacia en la configuración de lo que ahora llamamos «identidad nacional». La condición de las letras postindependentistas revela el carácter urgente de la búsqueda de la misma.



## Notas sobre la *Historia general*, de Bernardino de Sahagún

La *historia general de las cosas de Nueva España* parece más la crónica de una admiración dubitativa, más el espejo de una conciencia reticente, más los incidentes de un ojo paseando sobre el agua que una Historia, en el sentido moderno de la palabra: Marx y Toynbee han tratado de mostrarnos el desapego del historiador respecto a la materia historiada, la objetividad científica que es propia de una disciplina que narra y reflexiona acerca de los hechos que los hombres llevaron a cabo en el tiempo, en el espacio. Sahagún, en cambio, frente a estas ideas modernas de la cientificidad de la Historia, a pesar de sí mismo, siempre nos muestra el rostro, bello y franciscano, de quien elaboró verbosamente una larga cadena de palabras donde se traman y enrevesan la crónica y la invención de un pueblo vencido.

(¿No será que toda historia es una crónica, que toda Historia es una historiografía, leve materia donde se pierden las preocupaciones del hombre, así como la literatura puede volverse un espejo potente, pero intangible, de los actos cometidos sobre la realidad? Si la historia es un recuento de memorias, si la Historia es una

reflexión, si la literatura es una recreación, ¿cómo hallar el hecho primigenio donde tocamos la sustancia humana?)

No sé si será excesivo proponer lo que sigue. Luis Alberto Sánchez considera que la *Historia verdadera*, de Bernal Díaz del Castillo, es el germen (uno de los gérmenes) de la novela hispanoamericana; se trata de la crónica de un conquistador, de un soldado que participó admirativamente en la destrucción de las cosas que después rescataría Sahagún. Si la *Historia verdadera* prefigura a la novela por su carácter dinámico y el interés de su estructura narrativa, por el compromiso de la voz del que habla (un soldado a las órdenes de Cortés), por el carácter vitalista del texto (el «yo estuve aquí», al que tanto alude Bernal), la crónica de Bernardino de Sahagún, arqueología inmediata con la que se rescatan los restos de la cultura náhuatl para configurar un rompecabezas fragmentario, entrevista dirigida, encuesta llena de huecos como «una red de agujeros», remembranza del México antiguo por parte de alguien que no estuvo en la conquista y que se contentaba con reinterpretar materiales vividos por otros, sería la prefiguración del texto lírico y erudito, del arte que reconstruye inteligentemente, de la literatura que parece renunciar a la vida para encontrar la vida en la palabra, en la memoria.

(Bernal, hombre de acción, está detrás de Fernández de Lizardi, de Altamirano, de Heriberto Frías, de Azuela, de Guzmán, de Revueltas; Sahagún, hombre de contemplaciones, está detrás de sor Juana y de Sigüenza, de Reyes y de Torri; Bernal apunta hacia la literatura de la «onda», Sahagún, hacia el poeticismo; Bernal es Riva Palacio y Díaz Mirón; Sahagún es Gutiérrez Nájera y Valle Arizpe —¿serían válidas otras oposiciones a partir de un mero esquema que surja de esos dos cronistas: Borges y Neruda, Paz y Huerta, Arreola y Rulfo, Elizondo y Armando Ramírez, Lezama Lima y Cabrera Infante, Cortázar y Cortázar?)

Sahagún recaptura para nosotros el abigarramiento del pasado: leyes, dichos, frases y conceptos morales, mitos y sapiencias de lo que ya no es: la *Historia general* apunta al esfuerzo enciclopedista del dieciocho francés por su variedad, y a la simplista di-

versificación latina, inventiva y veraz, como la de Tito Livio, por su capacidad de mescolanza.

Una historia como la de Sahagún podría quedar condensada, para el lector contemporáneo, en unas cuantas páginas. Su obra sería (salvo las tentativas verborreicas de *Caballo de Troya* y rarefacciones por el estilo) un libro más económico: quitadas las preocupaciones morales e inquisitoriales de Sahagún, sus iniciales esfuerzos polemizadores, su condición de fraile, algunas de sus incomprensiones frente al universo indígena y el inevitable carácter peninsular, la *Historia general* se vuelve un libro verdaderamente apasionante, conmovedor, casi breve.

(Entonces, ¿dónde queda el texto? ¿Sahagún sería Sahagún sin sus preocupaciones renacentistas, sin su necesidad de justificar su ortodoxia, sin su ambigua curiosidad? ¿cómo sería Sahagún reducido al *reader's digest*? Al siglo xx le parecieron de más ciertos dispendios estilísticos y conceptuales de otras épocas (de casi todas las épocas, pero el siglo xx será juzgado de manera similar en el futuro), aunque en ese «dispendio» radique la humanidad que Buffon pretendía encontrar en el estilo: se podría elaborar un texto más apretado que la *Historia general de las cosas de Nueva España*, tal vez una versión más ágil, de acuerdo a los parámetros posmodernos, pero el extraviado en esa maraña correctiva sería Sahagún. Otra vez, recordar que el asunto de una historia no es la historia: el texto es la enunciación de esa cosa que luego se llama anécdota, trama, historia. Después de todo, a pesar de sus dimensiones, o por lo mismo, la *Historia general*, de Sahagún, es lo que es precisamente por sus dimensiones y características: un texto voluminoso que pretende abarcar la compleja vastedad de una sociedad en el tiempo y el espacio. Lo demás no es Sahagún sido el deseo de que su obra hubiera sido dicha de otro modo; o sea que ya no se habla de su obra, o sea.)

Cada texto de creación y crítica es su estilo y su medida, por encima de las imposiciones y los requerimientos extra textuales: en la suma de todas las páginas que forman los diez libros de la *Historia general*, el rescate «antropológico» y el comentario subje-

tivo se cruzan con la interpretación individual y la documentación de ritos y costumbres indígenas; Sahagún justifica ser atraído por la cultura náhuatl alegando que sólo su conocimiento permitirá una más eficaz evangelización, pero hay mucho más que eso: fray Bernardino casi nos ofrece uno de los primeros y más rigurosos ejemplos de mestizaje cultural en México: los informantes indígenas ya estaban sometidos y transculturados (*ma non troppo*, pues se habían adaptado a las nuevas circunstancias para sobrevivir), Sahagún trata de adaptarse a ellos utilizando vocablos que están a medio camino entre el náhuatl y el castellano. Como fuente para acercarse al pasado, la obra es insoslayable, no importa que se observe como una *summa* renacentista para observar al otro, al derrotado. Todo esto se derrama generosa, pacientemente, en lo dilatado de la *Historia general*; cualquier simplificación en ella sería una resta, emborronar el rostro de quien habla a cuatrocientos años de distancia.

García Márquez ha dicho que escribe para que lo quieran. No sé si cada escritor elabora una obra determinada con ese secreto impulso subyaciendo bajo las palabras, pero es indudable que todo contacto con él (como con la obra de todo artista) establece un lazo personal entre el público y el texto, entre el lector y el escritor. Así como aquél ignora las reacciones que produce en la masa anónima de sus lectores, el lector también ignora la parte individual del escritor leído, aunque la suponga. En ese campo de suposiciones mutuas, se crea una complicidad casi peculiar del arte: yo he dialogado con un hombre que murió en 1590, he vivido en conversación con un difunto, me he asomado a la reedificación verbal de Tenochtitlan (dioses y costumbres, voces y tonos indígenas que se nos han ido perdiendo) y he vislumbrado a Bernardino Ribeira a través del tiempo. Éstas (y otras) son algunas de las maravillas regaladas por los libros.



## Sor Juana y el que no se atreve a decir su nombre

Es posible que ocurra en todo el mundo, pero en el ámbito de habla hispana es frecuente que los próceres y los artistas, en ese orden, se conviertan en nombres de calles, plazas o monumentos, muchos de los cuales no tienen nada que ver con el individuo al que se han asociado. Dejemos a otros la reflexión sobre los espacios así dignificados en España e Hispanoamérica y pensemos en México.

Los ejemplos son numerosos, algunos son extraños. Si tomamos a los escritores, no podemos evitar ciertas presencias entrecruzadas como las de, por ejemplo, Ignacio Ramírez, Altamirano, Cuéllar y Payno en la colonia Obrera de la Ciudad de México. Es seguro que casi ninguno de los habitantes que viven o trabajan en la calle con el nombre de alguno de los autores antes nombrados haya leído alguna de las obras que determinaron la nomenclatura de esa calle; es más seguro que ninguna de las actividades o las obras de estos intelectuales hubiera esperado confinarse en una zona donde abundan las refaccionarias, los talleres en los que uno se encuentra la calavera que le robaron en tal esquina, o ciertas cantinas.

Recordemos a Juan Rulfo, uno de los escritores mexicanos más importantes del siglo xx y uno de los fundadores del realismo mágico hispanoamericano, conocido en casi todo el mundo por dos obras: *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Tal vez poca gente sepa que dio su nombre a una plaza ignorada que acabó en eso (en una plaza) gracias al temblor de 1985, en el cruce de Monterrey, Insurgentes y Álvaro Obregón, por donde antes estaba la sucursal de una fábrica de estufas. Dicha plaza es, por cierto, un triángulo mínimo en el que casi nadie repara. Es muy poco para Juan Rulfo, pero esta mención confirma que hay escritores que cierran su destino convertidos en estatuas (ecuestres o no), calles, plazas, glorietas, ejes viales, colonias o monumentos. A veces, si la cosa no va mal, también pueden acabar circulando como monedas o billetes: es el caso de Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana, mejor identificada en los antiguos billetes y monedas de mil pesos, y que ahora ha ascendido al nuevo valor de los billetes de doscientos pesos.

A lo mejor el problema no es que un país quiera reconocer de alguna manera a sus figuras más importantes, sino los síntomas oblicuos, resultado de los excesos iconográficos o nominalistas: Manuel Payno, autor de *Los bandidos de Río Frio*, es para muchos sólo el indicio de una calle, no un escritor realista del siglo xix mexicano; sor Juana Inés de la Cruz, fácilmente reconocible en todo cuadro, mural o representación escultórica por sumar en su figura un velo negro, un hábito de monja, un incómodo medallón y unas cejas bien delineadas, es el rostro más conocido que nos ha llegado desde el mundo novohispano, pero, salvo que era una monja inteligente y poetisa, salvo la recurrencia a la redondilla «Hombres necios que acusáis...», es posible que el común de los (antiguos) usuarios de monedas o billetes de mil pesos no sepan mucho más acerca de la mujer capturada en esa efigie.

A veces, la información oída como de paso en las inevitables clases de secundaria o prepa añade algunos temas para el chisme histórico de sobremesa: ¿por qué una mujer tan bella se metería de monja a los veintiún años? ¿tuvo muchos amores antes de y du-

rante su vida conventual? ¿sería lesbiana? ¿se «convirtió» al final de su vida o fue una víctima de la intolerancia contemporánea? ¿se contagió de la epidemia en el convento, en 1695, por cuidar a sus hermanas jerónimas o porque eligió morir de esa manera, ya sin sus libros y sin las letras?

Al margen de las suposiciones, lo que se puede decir de sor Juana es que ingresó al convento por las siguientes causas: en el siglo XVII novohispano, los dos caminos más decorosos para que una mujer virtuosa hiciera su vida eran el matrimonio y el convento; en el caso del matrimonio, mientras más sustanciosa fuera la dote de que dispusiera la mujer, mejor sería su (des)enlace conyugal. Sor Juana era hija natural de la criolla Isabel Ramírez de Santillana y del caballero vizcaíno Pedro Manuel de Asbaje y Vargas Machuca. Los hijos «naturales» no eran escasos en Nueva España en esa época, pero había una cierta falta de protección social para ellos, sobre todo si no se disponía de recursos respetables y si esos hijos eran mujeres. Juana Inés no tuvo el dinero necesario para llegar con una dote importante a un buen matrimonio, pero tampoco se sentía especialmente llamada a aceptar un estado que impediría el desarrollo de sus aspiraciones e inquietudes intelectuales: la atención de la casa, los hijos y el marido eran tareas que absorbían casi todo el tiempo de una mujer casada que no fuera rica. La única alternativa de época que ella tuvo fue la vida conventual, pues le podía ofrecer el espacio necesario para dedicarse a sus intereses, sin merma de las obligaciones propias de una monja, máxime si se considera que el jerónimo era uno de los conventos con menos rigores en su regla y en sus costumbres.

En 1669, en uno de sus documentos de novicia, Juana Inés declaró poseer doscientos cuarenta pesos de oro común en reales, producto de una donación hecha por don Juan Sentís de Chavarría, un benefactor suyo. Es necesario recordar que para ingresar al convento también había obstáculos, pues eran necesarias una buena dote y recomendaciones adecuadas; también hay que recordar que había conventos para todos los gustos y recursos: unos de regla holgada, otros de regla rígida; unos autosuficientes en cuan-

to a sus recursos, otros que dependían de la caridad ajena; unos en donde las monjas eran contemplativas, otros en donde las monjas servían de cocineras y costureras para las órdenes sacerdotales.

Los apoyos con que contó Juana Inés para ingresar con las jerónimas, después de su breve paso por las rigideces de las carmelitas descalzas, fueron su vida en el palacio virreinal, los marqueses de Mancera –virreyes de Nueva España– y las influencias de su confesor, el jesuita Antonio Núñez de Miranda, fanático pescador de almas. Debe agregarse lo que, al final de su vida, sor Juana diría en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*:

Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las necesarias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi gusto, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación, a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola...<sup>36</sup>

DISUELTAS las sospechas de que Juana de Asbaje (o Juana Ramírez) hubiera abandonado la vida del laicismo para ingresar a la conventual debido a un terrible desengaño amoroso, ¿cómo conciliar estas declaraciones con la poesía amorosa de sor Juana? Ante el caudal de sus textos de amor, algunos críticos y un sector de lectores comunes le han conjeturado amantes dentro, fuera, antes o durante el convento: especialistas psicologizantes como Pfandl han derivado inclinaciones homosexuales a partir de su poesía amorosa; para cierto público decidido a romantizar a figuras culturales de las que ignora mucho, tiene valor de evidencia

<sup>36</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. «Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz» en *Obras completas. Comedias, sainetes y prosa*. T. IV. México, FCE, 1976. p. 446. (Biblioteca Americana, 32)

el silogismo de que «nadie puede hablar del amor como sor Juana lo hace si no lo ha experimentado en carne propia». De ahí a la sospecha de que amó profundamente a alguna persona antes de o durante su vida conventual, sólo hay un paso. Para dirimir las dudas acerca de lo improbable, sólo baste recordar el hecho de que un lector contemporáneo de la poesía barroca no pedía sinceridad al poeta, como ha venido ocurriendo después de la explosión romántica, sino inteligencia y verosimilitud en el manejo de sus artificios. Esto no significa que no surgiera literatura producida por circunstancias biográficas, pero tampoco era el estilo epocal: Quevedo, Lope o Góngora no necesitaban odiar a una mujer, morir de celos o padecer amores para escribir poesía satírica, desechada o amorosa. En el siglo xvii se escribieron muchos poemas por encargo y, en otros casos, lo que el autor pretendía era demostrar su pericia para asediar distintos aspectos de un problema o de un tema literario: la originalidad barroca era, pues, extremadamente artificiosa.

Con todo esto quiero decir, por lo menos, que sor Juana pudo estar enamorada al escribir su poesía, pero pudo no estarlo: baste recordar cuánta literatura de la propia monja fue escrita por encargo. Afirmar el completo involucramiento personal de un autor barroco en las cosas que escribía, es como creer que a sor Juana le afectaban íntimamente temas teológicos como los que expuso en la *Crisis de un sermón*: las finezas de Cristo las discutió a petición de Santa Cruz, obispo de Puebla, y le sirvieron para ejercitar sus habilidades retóricas a expensas del jesuita Vieyra, para exhibir su conocimiento de las Escrituras y de los autores sagrados, así como la agudeza de su ingenio, nada más; el texto resultante de esos artificios lo remitió, para su condenación, a Santa Cruz, pues, publicado con el nombre de *Carta atenagórica*, provocó la ruina personal de sor Juana. Sin embargo, a pesar de cuanto se argumente, no faltan los lectores que dejan puesto el dedo en el renglón, insistiendo en mantener las ambiguas aureolas de la conseja y el rumor: «la poesía amorosa de la poetisa es personal, autobiográfica y sincera». Una lectura penetrante, de sociología literaria, podría

explorar el imaginario de ese público para esclarecer por qué necesita que ciertas figuras culturales y mitologizadas se atengan a los esquemas sociales de carencia e idealización hasta el punto de convertir sus leyendas en dogma: las apariciones guadalupanas, el heroísmo del Pípila, la existencia de los Niños Héroe, los supuestos amores entre Rosario de la Peña y Manuel Acuña, el carácter indeleble de Fuensanta en la vida y la poesía de Ramón López Velarde, la integridad sin fisuras de Pedro Infante, la existencia de un amado o una amada inmortal en la vida de sor Juana... Ése no es el motivo del presente ensayo sino explorar cuáles fueron las ideas amorosas que la monja desarrolló en su poesía. Después de analizadas, es posible que se compruebe que el amor sólo fue un tema retórico y circunstancial para ella, no un asunto de profundo lirismo ni espejo de su vida.

ANTES de escrutar los temas sorjuanescos en torno del amor, es necesaria una revisión de la perspectiva desde la que partió la autora para proferir sus textos poéticos. Su producción catalogada como amorosa consta de cuarenta y cuatro (o cuarenta y siete) poemas y reúne los siguientes formatos: cinco romances<sup>37</sup>, siete endechas<sup>38</sup> (diez, si se consideran un romancillo hexasílabo y las dos endechas reales dirigidas a Lysi y que, mal leídas, pueden dar fundamento a quienes gustan de pensar en la ambigua sexualidad de sor Juana<sup>39</sup>; sin embargo, no los considero incluidos dentro de su repertorio amoroso, propiamente dicho), seis décimas<sup>40</sup>, tres

<sup>37</sup> «Si es causa amor productiva...», «Supuesto, discurso mío...», «Si el desamor o el enojo...», «Ya que para despedirme...», «Allá va, Julio de Enero...»

<sup>38</sup> «Prolija Memoria...», «Sabrás, querido Fabio...», «Si acaso, Fabio mío...», «Me acerco y me retiro...», «Agora que conmigo...», «Ya, desengaño mío...», «Divino dueño mío...»

<sup>39</sup> «Discreta y hermosa...», «Divina Lysi mía...», «¡Qué bien, divina Lysi...!»

<sup>40</sup> «Díme, vencedor Rapaz...», «Cogióme sin prevención...», «Licencia para apartaros...», «A tus manos me traslada...», «Copia divina, en quien veo...», «Al Amor, cualquier curioso...»

glosas en quintillas<sup>41</sup>, veinte sonetos<sup>42</sup> y tres liras<sup>43</sup>. En todos ellos es difícil encontrar alguno en el que se refleje un verdadero diálogo de amor; más bien, suele aparecer un *yo*—casi siempre inidentificado, aunque muchas veces parece femenino y a veces, masculino—, cuyo interlocutor (o, mejor dicho, su receptor) es un *tú*—también, casi siempre inidentificado, a veces femenino, a veces masculino—. En los demás, no hay una relación de amante a amado—presente o ausente—, sino un discurso impersonal y abstracto, casi en tercera persona, donde lo que más importa es disertar acerca de ciertos problemas, complicaciones o paradojas que aparecen en el amor. Bajo este rubro, también hay que reconocerlo, se encuentra de lo mejor y más afamado que Juana Inés produjo en forma de poema, pero no es lo único: queda afuera el conjunto agrupado en la categoría «filosófica y moral», algunos prodigios de tema religioso y algunos romances epistolares a Lysi, los cuales resultan relevantes aunque sea por puro interés biográfico—en esos romances, tal vez, se encuentre la verdadera poesía amorosa e «involucrada» de sor Juana, aunque en ellos no exista materia para fundar la sospecha de homosexualidad de su autora, sino el desarrollo de la amistad femenina, característica del siglo xvii, y que Octavio Paz ha dilucidado en su ensayo sobre ella<sup>44</sup>—.

<sup>41</sup> «¡Oh qué mal, Fabio, resiste...!», «De mi vida la conquista...», «Cuando el Amor intentó...»

<sup>42</sup> «Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba...», «Detente, sombra de mi bien esquivo...», «Que no me quiera Fabio, al verse amado...», «Feliciano me adora y le aborrezco...», «Al que ingrato me deja, busco amante...», «Fabio: en el ser de todos adoradas...», «Cuando mi error y tu vileza veo...», «Silvio, yo te aborrezco y aun condeno...», «Con el dolor de la mortal herida...», «¿Vesme, Alcino, que atada a la cadena...?», «¿Qué es esto, Alcino? ¿Cómo tu cordura...?», «El ausente, el celoso, se provoca...», «Yo no puedo tenerte ni dejarte...», «Mandas, Anarda, que sin llanto asista...», «Yo no dudo, Lisarda, que te quiero...», «Yo adoro a Lysi, pero no pretendo...», «Dices que yo te olvido, Celio, y mientes...», «Dices que no te acuerdas, Clori, y mientes...», «En pensar que me quieres, Clori, he dado...», «No es sólo por antojo el haber dado...», «Probable opinión es que, conservarse...», «Amor empieza por desasosiego...»

<sup>43</sup> «Amado dueño mío...», «Pues estoy condenada...», «A estos peñascos rudos...»

<sup>44</sup> Cf. Octavio Paz. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 3a. ed. México, FCE, 1992. pp. 260–303. (Obras de Lengua y Estudios Literarios)

Quien, dentro del extenso conjunto de poemas amorosos, quisiera seleccionar algunos, para una suerte de antología personal de lectura, no erraría con los siguientes: «Si es causa amor productiva...», «Me acerco y me retiro...», «Divino dueño mío...», «Este amoroso tormento...», «Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba...», «Detente, sombra de mi bien esquivo...», «Al que ingrato me deja, busco amante...», «Cuando mi error y tu vileza veo...», «Con el dolor de la mortal herida...», «Yo no puedo tenerte ni dejarte...», «Amor empieza por desasosiego...», «Amado dueño mío...» y «A estos peñascos rudos...»: trece en total, de los cuales tres podrían ser perfectamente opcionales (los dos primeros y el último), de acuerdo a los criterios subjetivos del gusto personal: ya es mucho para la fama póstuma de un poeta que la cuarta parte de los textos dedicados a un solo tema merezcan ser recogidos por la memoria constante de sus lectores. De esta somera cuarta parte de la totalidad de los poemas amorosos, cinco miden, describen y analizan «lógicamente» los efectos del amor, ya sea en el locutor poético («Si es causa amor productiva...», «Este amoroso tormento...», «Con el dolor de la mortal herida...»), ya en abstracto antes de dirigirlo a un receptor llamado Alcino, quien ha perdido el amor de Celia («Amor empieza por desasosiego...»), ya resolviendo un problema de lógica a través de un triángulo amoroso («Al que ingrato me deja, busco amante...»); uno asume la voz masculina para dirigirse a Filis («Me acerco y me retiro...»); dos le hablan al amante masculino que se ausenta («Divino dueño mío...», «Amado dueño mío...»); en uno, excepcional dentro de toda la producción amorosa de sor Juana, el *yo* femenino tiene que defenderse de los recelos argumentados por el *tú* («Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba...»); en uno, la locutora concibe que la invención del amado es superior a los esfuerzos de éste por escapar de los brazos y pecho de la amante («Detente, sombra de mi bien esquivo...»); en dos, la locutora argumenta la superioridad de su amor frente a las traiciones del amado («Cuando mi error y tu vileza veo...», «Yo no puedo tenerte ni dejarte...»); uno, no tan raro dentro de la producción de la autora, habla desde la voz



de una viuda que se queja por la muerte de su marido («A estos peñascos rudos...»).

¿Dónde quedará la esperada confesión «autobiográfica» cuando, en una representativa muestra de la cuarta parte de un universo poético, casi la mitad de los poemas disertan abstractamente acerca del amor, uno toma la voz del otro sexo y otro más entona una elegía amorosa desde la viudez? ¿No será que esto es, precisamente, una muestra del despliegue del ingenio barroco frente al artificio poético en lugar de una muestra de la sinceridad del poema moderno? Que algunos lectores los crean sinceros, sólo confirma la habilidad sorjuanescas para discurrir inteligentemente a través de sus poemas amorosos. Dejaré de lado estas pesquisas para confrontar algunas conclusiones parciales obtenidas de las máscaras utilizadas por la autora: el locutor predilecto de sor Juana, protagonista visible de su pensamiento amoroso, es el *yo* de los poemas, el (la) *amante*, el miembro *activo* de la relación; frente a ese locutor, el *tú* de los poemas (el *amado* / la *amada*, el miembro *pasivo*) casi no es un interlocutor ni un coprotagonista de la relación amorosa, sino un escucha o auditor de las reflexiones del *yo*. A lo sumo, el *tú* de los poemas sorjuanescos tiene el mérito de que, con sus actos negativos (fundamentalmente, aquellos que producen celos, dan muestras de engaño y desenamoramiento, o concluyen en el abandono), induce en el locutor la necesidad de aclarar sus sentimientos o sus ideas sobre el amor a través del texto poético. Como escucha o comparsa cuya actividad amorosa suele quedar fuera del poema, pero con la que deja en el locutor las huellas de sus inconstancias amorosas, el amado se escabulle entre las sombras y pareciera dejar abierto el campo para el siguiente dictamen: por lo que sufre, vive, discurre y razona, sólo el *yo* amoroso resulta interesante ante los ojos de sor Juana, en tanto que el *tú* es un mero vehículo a través del cual se llega a ese estado de escritura por el que se poetizará al amor.

Del *yo* poético expresado por sor Juana, se sabe casi todo, por lo menos, cuanto profiere en cada poema, y para esto no importa si lo proferido es de orden intelectual o sentimental; en cambio,

del *tú* sólo se conoce lo que las consecuencias de sus actos dejan entender, y eso a través del discurso subjetivo del *yo*. Ni siquiera el afamado soneto en el que el *tú* adquiere una insólita capacidad de interlocución, permite que el lector se asome a los argumentos del otro, salvo por vía deductiva (es el único poema en el que el *yo* sufre las quejas y reclamaciones con que suele agobiar al *tú*):

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,  
como en tu rostro y tus acciones vía  
que con palabras no te persuadía,  
que el corazón me vieses deseaba...<sup>45</sup>

El *tú* manifiesta «rigores», «celos tiranos», «vil recelo» y una «quietud» contrastada con «sombras necias, con indicios vanos»<sup>46</sup>: en el primer terceto y en el primer verso del segundo, sor Juana exhibe las razones del interlocutor poético, los diez versos restantes son del locutor y sus sentimientos. No obstante estas alevosías, el soneto es de lo mejor y de lo más intenso escrito por Juana Inés: al responder a los reproches del amado, la amante parece legitimar alguna contrargumentación respecto a lo que en el resto de su poesía amorosa sólo es queja del *yo* protagonista de sor Juana frente al silencio del escucha. Sin embargo, aunque intuitivos, sólo sabemos que los descompuestos sentimientos del amado son los celos y que la amante se sabe injustamente acusada: su única prueba de amor son las lágrimas y, a través de éstas, la evidencia de un corazón inocente y enamorado: así es como, dentro de un neoplatonismo a lo Marsilio Ficino y León Hebreo, «satisface un recelo con la retórica del llanto», pues la autora acepta la idea de que el intangible universo de los sentimientos humanos tiene una traducción en los signos corporales de, por ejemplo, lágrimas, suspiros y temblores. Si tocar las lágrimas es como tocar directa-

<sup>45</sup> Sor Juana Inés de la Cruz. «Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba...» en *Obras completas. Lírica personal*. t. 1. México, FCE, 1976. p. 287. (Biblioteca Americana, 18)

<sup>46</sup> *Loc. cit.*

mente al corazón y, por lo tanto, entender lo que parece indecible, el soneto sugiere el final feliz del conflicto y la capacidad persuasiva de la amante (aunque, hay que reconocerlo, nunca se aclara la identidad sexual de amante y amado):

pues ya en líquido humor viste y tocaste  
mi corazón deshecho entre tus manos.<sup>47</sup>

La elocuencia de las lágrimas produce la reconciliación: durante esa vespertina y no descrita escena del soneto en la que amante y amado disputan por un problema de celos, las lágrimas (significante) –portadoras del corazón (significado)– provocan el acercamiento del quejoso, pues, conmovido por el «líquido humor» que vierte su interlocutora, se acerca a ella y, al tocarle el rostro para enjugar el llanto con las manos, ocurre el prodigio: de las lágrimas al corazón y del signo al significado, lo que verdaderamente se toca es la verdad (la inocencia, el amor) y, por lo tanto, la concordia. Ante la belleza poética y argumentativa de este soneto, es necesario señalar un procedimiento de coherencia literaria en sor Juana: sus amados nunca lloran; de hacerlo, el amante estaría obligado a someterse ante la contundencia de esas furtivas y líquidas razones.

Es cierto: se puede sugerir que, mediante la construcción del mundo amoroso de un robustecido *yo*, sor Juana desliza la posibilidad de que cada *tú* sea implícitamente reconocido como otro *yo*, capaz de una dimensión amatoria tan protagónica y activa como la de la voz, pero eso crearía un circuito de interlocución en el que amante y amada se reconocerían mutua y proporcionalmente como amado y amante, lo cual no parece ocurrir en su poesía, pues el amado siempre tiene un signo negativo (se equivoca cuando siente celos, pero es certero cuando engaña, lastima y abandona) ante el signo positivo del amante (es inocente frente al recelo del

<sup>47</sup> *Loc. cit.*

otro y es víctima indudable de sus desamores, engaños y abandonos). Al no construirse en torno al equilibrio y la empatía, el *yo* del amante se erige como productor del único discurso organizado y atendible: en el mejor de los casos, el *yo* del amado sólo es reconocido como amplificador de las intensidades de quien porta la locución en los poemas:

Pues ni quieres dejarme ni enmendarte,  
yo templaré mi corazón de suerte  
que la mitad se incline a aborrecerte  
aunque la otra mitad se incline a amarte...<sup>48</sup>

En este soneto, impecable por su ambigüedad, sor Juana da forma a la indecisa paradoja (conocida por muchas parejas) de «Yo no puedo tenerte ni dejarte...»<sup>49</sup>, lo cual permite prever el resto de la estructura del poema, organizado a través de dualismos barrocos, contradicciones y juegos de palabras: si se ama a quien engaña, si se da el todo a quien da la mitad, si al dejar y al tener al engañador se encuentran algunos no sé qué para quererlo y muchos sí se qué para olvidarlo, ¿qué propone la atribulada y escindida amante? No la ruptura ni la condena, sino la siguiente solución, característica del *yo* sorjuanescos, apto en las artes del amor, del dolor y del discurso, así como en entretejer hábilmente cada uno de los contrarios:

Si ello es fuerza querernos, haya modo,  
que es morir el estar siempre riñendo:  
no se hable más en celo y en sospecha,  
  
y quien da la mitad, no quiera el todo;  
y cuando me la estás allá haciendo,  
sabe que estoy haciendo la deshecha.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> «Yo no puedo tenerte ni dejarte...» en *ibid.*, p. 293.

<sup>49</sup> *Loc. cit.*

<sup>50</sup> *Loc. cit.*

Sin embargo, aun sorjuanescamente hablando, la declaración anterior resulta inadecuada para cumplir los términos de una búsqueda de la felicidad, pues si el amante ama, también sufre, en tanto que él es el teatro en el que se representan los diversos papeles característicos de un mundo sentimental paradójico y contradictorio. Cuando se recuerda la conclusión del soneto «Al que ingrato me deja, busco amante...», sólo se puede pensar en el mismo esquema que se resolvió en el soneto «Yo no puedo tenerte ni dejarte...», con la diferencia de que, en éste, el problema y la solución se decide entre dos, mientras que, en el primero, entre tres:

Pero yo, por mejor partido, escojo  
de quien no quiero, ser violento empleo,  
que, de quien no me quiere, vil despojo.<sup>51</sup>

Antes hablé de búsqueda o cumplimiento de la felicidad. Vale la pena preguntarse si lo que buscan los amantes sorjuanescos es, verdaderamente, esa inefable consecuencia que parece un producto visible pero intangible del amor. La amante del soneto «Yo no puedo tenerte ni dejarte...» opta por la resignación de no otorgar el todo a quien la quiere a medias, aunque advierte que ha de quedar deshecha cada vez que el otro la traicione: el soneto no hace más que regresar a la idea enunciada en el primer verso, pues la conclusión de la amante es no dejar del todo a quien no puede tener del todo, aunque eso implique sufrimiento; en el soneto «Al que ingrato me deja, busco amante...», después de analizar ingeniosamente una complicada situación triangular en la que el *yo* femenino del poema declara su amor por quien la desprecia y su desprecio por quien la ama, concluye que prefiere ser empleada violentamente por quien la quiere, que despojo de quien no la ama: en ambos casos, la felicidad amorosa de la locutora poética

<sup>51</sup> «Al que ingrato me deja, busco amante...» en *ibid.*, p. 289.

queda en indudable entredicho al escoger el que parece el menos áspero de los caminos; lo único indudable es su protagonismo verbal. Nada de esto parece sugerir que, al cabo de las muchas demostraciones de la inteligencia de los amantes en los poemas de sor Juana, éstos acaben conquistando algo que no sean sino sinsabores y tribulación. Así, no es de extrañar un soneto que, al enumerar los efectos del amor, parece excluir por completo la idea de felicidad:

Amor empieza por desasosiego,  
solicitud, ardores y desvelos;  
crece con riesgos, lances y recelos,  
susténtase de llantos y de ruego.

Doctrínanle tibiezas y despego,  
conserva el sér entre engañosos velos,  
hasta que con agravios o con celos  
apaga con sus lágrimas su fuego.

Su principio, su medio y fin es éste...<sup>52</sup>

A lo largo de ocho versos, sor Juana acumula quince sustantivos para describir un sentimiento: difícilmente se puede apreciar en ellos algo que no sea de connotación negativa; en el mejor de los casos, a pesar de la «solicitud», los de los dos primeros versos refuerzan la idea del amor como enfermedad: «desasosiego», «ardores», «desvelos», de manera que sor Juana no se aleja de la vieja idea de que el enamorado (a fin de cuentas, poseído por una *pasión*) se encuentra incapacitado para hacer algo que no sea sino ahondar más en su enfermedad, en su *pathos*, en su enamoramiento. Consecuente con las ideas de Platón y Aristóteles, quienes veían en el amor una aspiración para alcanzar el Bien —pero con la restricción filosófica de creer que el Bien no habitaba en otra persona, tan imperfecta y llena de carencias como el amante,

<sup>52</sup> «Amor empieza por desasosiego...» en *ibid.*, pp. 297–298.

pues la noción de Bien está colocada afuera de las personas o del mundo por ambos filósofos—, sor Juana parece insistir en su carácter desafortunado y doloroso, debido a que el común de la gente vive pasiones y enfermedades, no una forma elevada o filosófica del Amor. Desde luego, no es que la poetisa contara con una estadística confiable para saber esto, sino que atendía a las ideas aristotélicas sobre el tema expresadas en la *Ética nicomáquea*<sup>53</sup>: las personas moralmente virtuosas pueden llegar a formar parte de un selecto grupo vinculado por la amistad perfecta; dichas personas son pocas, privilegiadas y desdeñan el placer y el amor sexual como algo propio (aunque comprensible) de los jóvenes, ya que buscan el Bien a través del otro, no en el otro. Los múltiples fracasos de los amantes y amados sorjuanescos reside, pues, en la siguiente lógica: amar a una persona imperfecta propicia equivocaciones, pues ésta sólo puede ofrecer una imperfecta relación llena de equívocos y tortuosidades.

Sor Juana concluye el soneto antes citado con los siguientes versos:

[...] pues, ¿por qué, Alcino, sientes el desvío  
de Celia que otro tiempo bien te quiso?

¿Qué razón hay de que dolor te cueste,  
pues no te engañó Amor, Alcino mío,  
sino que llegó el término preciso?<sup>54</sup>

Lo que la poetisa parece estar diciendo es: «¿quién te manda creer, Alcino, que en Celia estaba la felicidad? No te engañó el Amor (puesto que nunca buscaste el más verdadero y filosófico), sino que llegó el término preciso de un engaño, de lo que es frágil, frágil e imperfecto». Esclarecer tales principios en la poesía

<sup>53</sup> Aristóteles. *Ética nicomáquea*. Intr. de T. Martínez Manzano; trad. y notas de Julio Pallí. Gredos, Madrid, 2000. *Passim*. (Biblioteca básica Gredos, 32)

<sup>54</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *op. cit.*, p. 298.

amorosa de sor Juana puede hacer pensar que ella se había impuesto un nivel muy exigente para entender el amor, pero también se puede deducir lo contrario, una especie de agnosticismo sentimental, sobre todo si también se esclarece que, en el fondo, Platón y Aristóteles no creen en la generosidad de un amor otorgado entre dos personas –por el que se valora y «deifica» al otro al convertirlo en pararrayos de todos los bienes y virtudes, poniendo al amante en la situación de estar dispuesto a dar mucho por el amado, o sea, en situación de *reciprocidad*–, sino en el uso del otro y de sus virtudes para alcanzar algo que él no posee, pero del que es un vehículo: el Bien; es decir, ambos filósofos creen que no se ama a otra persona en sí misma, sino por aquellos de sus trasuntos que dejan ver una idea superior y, al traspasarlo, elevan al amante a otro nivel, pues no debe amarse a otra persona sino a la idea o virtud que en ella se anuncia, sin poseerla ontológicamente, en tanto que ella no es esa idea o virtud. Todas las demás relaciones personales que no sean las de la amistad perfecta son, por implicación, formas «imperfectas» de amor y, para Aristóteles, realizaciones menores de la amistad sustentadas en la utilidad o en el placer: ése es el nivel en el que se mueven los amantes sorjuanescos y de allí sus constantes fracasos y zozobras.

Desde luego, ante un esquema intelectual semejante, la felicidad amorosa es prácticamente imposible (baste la constatación del repertorio amoroso de sor Juana: no hay ningún poema para el amor feliz); más aún: ante un esquema intelectual como el antes expuesto, sólo la maestría literaria de Juana Inés le permitió variar, con distintos éxitos e intensidades, una línea monotemática y retórica alrededor de los mismos tópicos: el amor desglosado en celos, abandono, engaños, separación, quejas, dolor y vocación martirológica del amante. En esta perspectiva, es claro que el *yo* poético de la poesía amorosa sorjuanesca debe ser la voz mejor construida y definida de la autora, aunque no sea sorprenden-

<sup>55</sup> Cf. Irving Singer. *La naturaleza del amor. De Platón a Lutero*. Vol. 1. Trad. Del inglés por Isabel Vericat. Siglo XXI, México, 1992. p. 120. (Filosofía)



te comprobar que, también para Aristóteles, resulta más interesante y meritorio el amante que el amado, el ser activo que el sujeto pasivo, el benefactor que el beneficiario, pues el segundo nunca reconoce la naturaleza creativa y autónoma del amor, que siempre es una respuesta al mérito externo<sup>55</sup>. De la poesía a la filosofía, lo que es ostensible en sor Juana es la construcción de un sistema literario que parece estar de acuerdo con su pensamiento y con el gusto literario y neoplatónico del siglo XVII; lo que parece menos obvio es el hecho de que la obra amorosa de sor Juana responda a niveles de vivencia como los esperados por los lectores modernos.

Como una muestra de que a la poetisa le parecen superiores el protagonismo y las complejidades intelectuales y emocionales del *yo*, ante el carácter fantasmal, la borrosa pasividad y las constantes burlas del *tú*, el siguiente soneto se vuelve muy esclarecedor:

Detente, sombra de mi bien esquivo,  
imagen del hechizo que más quiero,  
bella ilusión por quien alegre muero,  
dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,  
sirve mi pecho de obediente acero,  
¿para qué me enamoras, lisonjero,  
si has de burlarme luego fugitivo?

Mas blasonar no puedes, satisfecho,  
de que triunfa de mí tu tiranía:  
que aunque dejas burlado el lazo estrecho

que tu forma fantástica ceñía,  
poco importa burlar brazos y pecho  
si te labra prisión mi fantasía.<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, «Detente, sombra de mi bien esquivo...» en *op. cit.*, pp. 287-288.

<sup>57</sup> «Este, que ves, engaño colorido...» en *ibid.*, p. 277.

En pocos poemas de sor Juana el amado se ha convertido en algo tan intangible, fantasmagórico y desdibujado como en éste: «sombra», «imagen», «ilusión», «ficción», «fugitivo», «forma fantástica»... poco le faltó a la autora decir de él que «es cadáver, es polvo, es sombra, es nada»<sup>57</sup>, de no ser porque esta gradual disolución ya le había servido para calificar los méritos de un retrato suyo en otro soneto. Ante las burlas de esa invención, la amante del soneto opone su propia fantasía: el mejor amado es aquél al que se inventa, el amado que en el mundo mental no se evade ni es fugitivo, el *tú* ideal del que el *tú* real es, apenas, leve indicio. No me parece desmesurado ver que, ante tal atenuación del amado, lo único que importa en el universo verbal de este soneto sea la preponderancia de la amante; más aún: este soneto es de una declarada independencia del *yo* frente a la existencia del *tú*, gracias a la fantasía que perfecciona y mejora al otro. En el nivel del idealismo, el soneto profiere la certeza de que es superior el ser imaginado al ser real; por lo mismo, es visible que, para sor Juana, la construcción intelectual se considera superior a la derivada de las experiencias de vida. Esto parecería desproporcionado si no existiera la obra «filosófica y moral» de la autora, el «Primero sueño» o la «Respuesta a sor Filotea de la Cruz», obras en las que ella exhibe y confiesa una natural disponibilidad e interés para todo lo relacionado con el pensamiento y la cultura, la especulación filosófica y científica, el mundo racional y libresco... y una notable conciencia de su posición como mujer en un mundo misógino.

No es asunto de este ensayo, pero si en algún lugar debiera buscarse la poesía amorosa de sor Juana, ése pareciera ser en donde están los romances y demás poemas escritos a Lysi, especialmente si se leen a través de la idea aristotélica de la *philia*: en la sociedad de los amigos perfectos, el hecho de alcanzar una idea superior a través de otra persona se vuelve recompensa más importante que la de buscarla a ella, en sí misma, u obtenerla sexual o egoístamente. En esos poemas, sor Juana integra su visión filosófica con una retórica cortesana de época y con su capacidad afectiva perso-

nal: lo demás es impenetrable. Como último apunte, vale la pena recordar que, también aristotélicamente, ella creía que los seres perfectos no necesitan amar, en tanto que este sentimiento sólo es una muestra de imperfección, incompletud y carencia. Creo que esto explica el nivel retórico de su poesía amorosa y el más profundo, complejo y lírico de su poesía «filosófica», especialmente el de «El sueño»: en los poemas amorosos ella siguió la afición barroca de mostrar inteligencia y maestría –es decir, ingenio– en obras producidas por encargo o como un reto para superar obstáculos de forma y de concepto. En tal camino se entienden mejor sus obras religiosas, laberintos y poemas con pie forzado (como el caso de esos cinco sonetos burlescos en los que, a partir de un doméstico solaz, «se le dieron a la Poetisa los consonantes forzados de que se componen...»<sup>58</sup>).

La idea dominante de la poesía amorosa de sor Juana gira alrededor de los siguientes tópicos: el mejor amor es el que puede llegar a prescindir de la correspondencia, el que puede aprisionar al otro en la fantasía, el que inventa al ser amado, el que se prueba en los celos y el que se muestra en la fineza de las lágrimas, por lo que el único personaje interesante del amor es el amante, no el amado, en tanto que aquél vive una gama de sentimientos que le dan protagonismo a su estado amoroso, sin importar el del otro. Sin embargo, el carácter ingenioso de sus poemas no impide que éstos muestren los indicios de una especie de certeza personal y poética que sor Juana tenía sobre el amor ni que dejen de tener afinidad con la idea aristotélica de Dios ni que se contradigan con la búsqueda de su propia independencia dentro y fuera del convento. Tal vez, más que dejar ver lo amorosa que ella pudo ser, dicho cuerpo de poemas permite que el lector se asome a otras ideas más vastas sobre la vida, sustentadas en una tesis central: un ser autosuficiente –como Dios– no requiere amar, no requiere ser amado –o puede tener la impertinencia de querer vivir solo,

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 284 ss.

como a sor Juana le apetecía—, con lo cual se logran dos acercamientos parafrásticos y modernos a una parte de su ideología personal: uno, woolfiano, por el que el amor puede ser entendido como un vicio absurdo, como una locura; otro, a la manera de lord Alfred Douglas («Bosie»), quien provocó la ruina personal de Óscar Wilde: el que no se atreve a decir su nombre en la poesía de sor Juana, aunque parezca ampliamente mencionado, es, precisamente, el amor.

## Arder en el laberinto: la poesía amorosa de Jorge Luis Borges

La persona y la literatura de Borges parecieron fundirse de manera tan inextricable que él mismo, en textos como «Borges y yo», parecía admitir esa separación y confusión entre el ente literario e intelectual –ajeno a las pasiones y sentimientos de los mortales– con el hombre común y corriente, como si se tratara de un nuevo minotauro que hubiera terminado por habitar unos laberintos propios habitados, a su vez, por libros, espejos, milongas, tigres, metafísica y teología, la tradición de los mayores, las literaturas germánica y sajona, el lenguaje, el tiempo... Así, la fama de Borges tuvo que resignarse a admitir que él era un escritor para escritores, un artista difícil de leer, plagado de citas cultas y eruditas, un creador de la posmodernidad que iba adelante de quienes trataban de definir la posmodernidad, según la admisión de Jacques Derrida, o, como un buen lector llegó a declarar con una extraña metáfora, «Borges te hace cosquillas, pero en el cerebro». Sin embargo, una vez ocurrida la muerte física del escritor argentino, sobrevino una intensificación de su fama y, cosa todavía más rara, de su «popularidad», lo cual parece apuntar al hecho de

que Borges corre el riesgo de una cierta divulgación que tiende a prescindir de la lectura de su obra, como una moneda a la que se recurre por su valor pero de la que se entiende poco: ahora todos hablan de Borges y de las mujeres con las que se relacionó, se le cita, se recuerdan sus anécdotas, sus temas ya parecen propiedad de todos y se admite el peso de su obra en la cultura contemporánea, como si su muerte lo hubiera vuelto «sencillo», aunque su trabajo literario, como el de sor Juana y Cervantes, a veces sólo se conozca de oídas. Éste, tal vez, sea uno de los riesgos de la imagen del Borges hiperintelectual: el escritor difícil de alcanzar por el profano, pero deificado y «digerido» por los mecanismos propios del estrellismo contemporáneo.

En el terreno de la poesía, por otro lado, ante el predominio imaginista y abstraccionista de la poesía contemporánea, y ante el evidente peso conceptual de la poesía del escritor argentino, la obra borgeana ha sido objeto de algunas discusiones, pues no han faltado poetas que han negado la poeticidad de los poemas de Borges, o quienes, como Octavio Paz, le han negado una condición moderna por no haber escrito un poema extenso, de largo aliento, como «Piedra de sol» o «Muerte sin fin», como si los poemas extensos no formaran parte de la tradición occidental desde *La Iliada*. Frente al peso de su propia obra, no es infrecuente que los lectores reparen, ante todo, en el Borges narrador y ensayista, en ese elegantísimo creador de un estilo que fue considerado por Reyes como el mejor prosista occidental de su momento, y el mejor en castellano de todos los tiempos. Aunque los poemas borgeanos son menos conocidos que la prosa, es justo reconocer que muchos de ellos forman parte de los hábitos de ciertos lectores que reconocen en ellos una de las piedras angulares del quehacer poético hispanoamericano del siglo xx. Tal vez sería interesante entender el porqué de estas discusiones. En primer lugar, parecería un defecto la ya mencionada preferencia conceptista del poema borgeano frente a la tendencia metaforizante y ambigua de la poesía contemporánea, no obstante la capacidad de Borges para crear metáforas deslumbrantes; en segundo lugar, la renuncia de Borges a ciertos efectos poéticos, como la aliteración

y los juegos de palabras, producen el efecto de una poesía «sorda», poco musical, lo cual se acentúa por el frecuente recurso de los encabalgamientos, que a algunos lectores les produce la sensación de encontrarse frente a versos torpes y poco fluyentes. Borges, frecuentador de los alejandrinos, del endecasílabo y del versículo, no ignoraba sus renunciaciones y elecciones, como lo sugiere irónicamente en su prólogo a *Elogio de la sombra*:

Carlos Frías me ha sugerido que aproveche su prólogo para una declaración de mi estética. Mi pobreza, mi voluntad, se oponen a ese consejo. No soy poseedor de una estética. El tiempo me ha enseñado algunas astucias: eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no las entendiera del todo; recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas. Tales astucias o hábitos no configuran ciertamente una estética. Por lo demás, descreo de las estéticas. En general no pasan de ser abstracciones inútiles; varían para cada escritor y aun para cada texto y no pueden ser otra cosa que estímulos o instrumentos ocasionales.<sup>59</sup>

Este poeta, no del todo aceptado por la comunidad poética y precedido siempre por la fama de autor intelectual y literaturizante, escribió un breve *corpus* de poesía amorosa: veintiséis poemas repartidos entre diez de sus catorce poemarios, de los cuales cuatro pertenecen a su obra de juventud (*Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente*) y los demás, a las publicadas después de que el

<sup>59</sup> Jorge Luis Borges. «Elogio de la sombra» en *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974. p. 975.

autor cumpliera sesenta años, estadística inusual si se considera que es en la época de juventud y madurez de un escritor cuando éste acentúa su preferencia por los asuntos amorosos. Más curioso resulta recordar que Borges publicó su único cuento de amor a los setenta y cinco años: «Ulrica», en *El libro de arena*. De entre esos veintiséis poemas, se encuentran algunos de los textos más frecuentados por los lectores de Borges, sin que esto quiera decirse en menoscabo de la poesía intelectual del autor. De hecho, me parece necesario establecer que los hábitos estilísticos de los poemas intelectuales se reproducen en los amorosos, con la intención de crear atmósferas sorprendidas, de revaloración del sentimiento amoroso a la luz de una perspectiva culta o de contaminar los sentimientos de amor con las obsesiones borgeanas: de alguna manera, cada texto se permea con la cultura del escritor argentino, pero el tema amoroso se aleja del resto de la temática del escritor por una fuerte carga lírica que es, a la vez, una forma de pudor y de distancia que le es característica. A diferencia de sor Juana, quien hace de sus poemas amorosos un ejercicio intelectual y de sus poemas filosóficos, un ejercicio lírico, Borges prefiere contaminar las maneras de sus poemas intelectuales y amorosos para disfrazar mejor la llama que arde en el laberinto.

He evitado el adjetivo «erótico» para referirme a Borges: cuando él habla de las relaciones entre hombre y mujer en sus poemas, siempre elude la alusión directa a la piel, a los cuerpos, a la sexualidad, y prefiere referirse a esa condensación absoluta de las emociones asociadas con el amor: el encuentro, el enamoramiento, la fascinación, el leve roce de los labios o las manos, la certidumbre del arrasamiento personal, el abandono o la separación, la falta de correspondencia, la nostalgia... En tal sentido, salvo los últimos textos claramente dirigidos a María Kodama o inspirados por ella, la poesía amorosa de Borges suele ser de tono triste y melancólico: casi nada en él es comparable con los momentos de felicidad y plenitud, con las descripciones erotizadas de Neruda, Paz o Sábines. Espléndido ejemplo de lo que llevo dicho es su «Lamento de Heráclito», sorprendentemente titulado



en francés (ya que a Borges no le gustaba la lengua francesa: «*Le regret d'Heraclite*»):

Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca  
Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach.<sup>60</sup>

Este dístico, atribuido apócrifamente a Gaspar Camerarius en la sección llamada «Museo» de *El hacedor*, no sólo es un lamento trovadoresco del enamorado que se duele de no haber sido amado por Matilde Urbach, sino que, dentro de la idea borgeana de que un hombre es todos los hombres y bajo la extremación dialéctica de la persona que, por su constante movilidad ontológica, no se baña dos veces en el mismo río (el ser y el río no son los mismos en cada reencuentro, lo cual equivale a decir que, ante la condición cambiante del ser, al enamorado podría tocarle en suerte, alguna vez, resultar elegido por la mujer amada), el lamento heraclitiano resultante es doblemente aterrador: no sólo se trata de una queja por la falta de correspondencia amorosa, sino que la movilidad del ser (que un hombre pueda ser todos los hombres) resulta insuficiente para alcanzar los favores de Matilde.

El enamorado es, en este sentido, un amenazado siempre frágil, rechazable, abandonable y, por lo tanto, temeroso frente a las inmediateces del amor, como Borges lo propone en el poema «El amenazado»; de manera parecida al caso de sor Juana, Borges construye en el *yo* amoroso de sus poemas al protagonista donde se viven todas las desventuras de quien ama, y coloca en el *tú* a una suerte de antagonista todopoderoso de quien depende la felicidad deparada al individuo, una especie de dador invulnerable que manipula, caprichosamente, el destino ontológico del amante. Como en sor Juana, con Borges ocurre que el ser activo exhibe, paradójicamente, su pasividad, pues la amada (el ser pasivo) es siempre *la otra*, la incógnita, la que produce en *mí* el trastorno y

<sup>60</sup> «*Le regret d'Heraclite*» en *ibid.*, p. 852.

quien podría curar los padecimientos de amor con la dádiva de su correspondencia: la cualidad activa del enamorado se reconoce en el espejo de la amada como condición pasiva y el actor se vuelve comparsa, público azorado de su dependencia, de ahí la condición del amor amenazante, más allá de la idea romántica del amor como enfermedad, o de la idea medieval del amor como pérdida del equilibrio del ser humano:

Es el amor. Tendré que ocultarme o que huir.

Crecen los muros de su cárcel, como en un sueño atroz. La hermosa máscara ha cambiado, pero como siempre es la única. ¿De qué me servirán mis talismanes: el ejercicio de las letras, la vaga erudición, el aprendizaje de las palabras que usó el áspero Norte para cantar sus mares y sus espadas, la serena amistad, las galerías de la Biblioteca, las cosas comunes, los hábitos, el joven amor de mi madre, la sombra militar de mis muertos, la noche intemporal, el sabor del sueño?

[...]

El nombre de una mujer me delata.

Me duele una mujer en todo el cuerpo.<sup>61</sup>

De lo dicho antes se puede deducir una conclusión borgeana: si un hombre es todos los hombres (en este caso, reduzco el valor universal de «hombre» como «humanidad» al particular de «ser masculino»), la mujer, una entidad misteriosa e inaprensible, siempre es diversa y cambiante, cosa que, paradójicamente, la individualiza de manera irrefutable por efectos del amor, un poco bajo la idea de que «Yo, personalmente, he observado que no hay cosa que no propenda a ser su arquetipo y a veces lo es. Basta estar enamorado para pensar que el otro, o la otra, es ya su arquetipo»<sup>62</sup>: en el fondo, esto no contradice la idea de Borges de que un ser es todos los seres, sino enfatiza el hecho de que la mirada amorosa individualiza al otro, separándolo del resto de sus seme-

<sup>61</sup> «El amenazado» en *ibid.*, p. 1107.

<sup>62</sup> *Id.* «La brioche» en *Obras completas. 1975-1985*. Emecé, México, 1989. p. 422.

jantes. El poema «Al triste», se construye bajo el procedimiento de la enumeración caótica, en la que los elementos enumerados, de origen literario y culto, desembocan, súbitamente, a la manera de Whitman, en una revelación, tal como, años más tarde, Borges volvería a hacerlo en uno de sus poemas más rápidamente famoso, «Las causas». ¿Por qué la tristeza? Porque, como lo resuelve el final del poema, todos los cuidados previos del enamorado se borran frente a la aparición de la amada, cuidado único, nueva obsesión del amante, emborronamiento del mundo que, en términos individuales, equivale a un verdadero *ragnarök*, a un final de lo conocido para ingresar al cosmos de lo incógnito y de la otredad, pero también a un *zahir*, objeto talismánico cuyo poder reside en la completa capacidad de apropiación de la memoria de su propietario:

Ahí está lo que fue: la terca espada  
Del sajón y su métrica de hierro,  
Los mares y las islas del destierro  
Del hijo de Laertes, la dorada  
Luna del persa y los sin fin jardines  
De la filosofía y de la historia [...]  
Y nada de eso importa. El resignado  
Ejercicio del verso no te salva [...]  
Una sola mujer es tu cuidado,  
Igual a las demás, pero que es ella.<sup>63</sup>

Este soneto rimado, en el que aparecen los característicos encabalgamientos borgeanos, va descendiendo en una gradación que va de lo general a lo particular, de lo externo a lo íntimo, hasta llegar, en los dos últimos versos, al hecho revelador de la mujer individualizada; sin embargo, para potenciar el grado de difuminación de lo que importaba frente a la contundencia del ser que ahora importa, Borges enumera lo que fue: los vikingos y las

<sup>63</sup> *Id.* «Al triste» en *Obras completas*, p. 1117.

sagas sajonas, el mar Egeo y las aventuras de Odiseo, la historia, la filosofía, la memoria, el olor a jazmín de los patios argentinos, el trabajo literario, el sueño y la noche; después de lo que fue, el poeta arriba, súbita y fulgurantemente, a lo que es: a «una sola mujer», al cuidado presente, a la sustancia del triste. ¿Por qué «el triste»? Sin olvidar el hecho de que Tristán significa «el triste» en el poema medieval de *Tristán e Iseo* («una historia de amor y de muerte», como, tal vez, todas las historias amorosas acaban siendo, así sea de manera simbólica), el poema parece apuntar a varias explicaciones: al abandono de la erudición y los estudios (el mundo mental) por la irrupción de la carne (el mundo corporal), al olvido de la sustancia de lo que uno era por la presencia súbita de otra persona, a la caída en ese estado obsesivo (el cuidado) que deriva en melancolía y que los teólogos medievales definían como *tristitia*, estado amoroso que distraía al hombre de sus tareas de la salvación y la contemplación de Dios por causa del amor mundano, eso que el Arcipreste de Hita llamaba el «mal amor». De manera que, para resumir la propuesta borgeana, la tristeza se origina en el cambio de cuidado, en ese abandono de lo que se era para concentrarse en la mujer amada, es decir, la tristeza es una traducción del estado de la melancolía amorosa.

De la mujer inaccesible a la mujer que duele a la mujer individualizada, los encuentros borgeanos se reducen a metonimias de manos que se encuentran, de manos que tocan cabelleras, de labios que se rozan, de ojos (ciegos) que vieron un rostro. El título de uno de sus poemas de juventud, «Amorosa anticipación», vale como una suerte de emblema general de casi toda su poesía de amor, pues, a la manera del amor cortés y de los poetas del *dolce stil nuovo*, basta el roce, la mirada o la contemplación de una mujer para quedar enamorado. La aventura más vertiginosa ocurre en el protagonista de los sentimientos, en ese *yo* al que no se puede arrebatar la intensidad ni la calidad de sus sentimientos; más allá de la correspondencia, el hecho de poder poetizar esos instantes es consolación suficiente frente a los reveses del desdén. De la fascinación al amor no correspondido, lo que Borges casi nunca poetiza es el instante del encuentro. Es más común que

sobrevenga el tópico del poeta argentino en materia amorosa, el del abandono y, por tanto, el zambullimiento en las emociones melancólicas que eso propicia:

Ya no es mágico el mundo. Te han dejado.  
Ya no compartirás la clara luna  
Ni los lentos jardines. Ya no hay una  
Luna que no sea espejo del pasado [...]  
Nadie pierde (repites vanamente)  
Sino lo que no tiene y no ha tenido  
Nunca, pero no basta ser valiente  
Para aprender el arte del olvido.<sup>64</sup>

Borges, enamorado y ciego; tímido, pero siempre rodeado de mujeres (su propia madre, amigas, alumnas que fungían como secretarías que tomaban el dictado de sus textos), casto, aunque siempre dispuesto a intentar alguna clase de seducción en las vagas sombras femeninas a las que adjudicaba un rostro, revela lateralmente sus enamoramientos en las dedicatorias y los libros en colaboración, en los cuales elevó a coautoras a las amanuenses de obras como *Las literaturas germánicas* y *Qué es el budismo*: ahí están María Esther Vázquez, Estela Canto, Delia Ingenieros y muchas otras, cuyos nombres son indicios del agitado corazón de un escritor intelectual y de los cuales han procedido algunas biografías borgeanas en las que la polémica sobre el escritor argentino prosigue, desde la rencorosa, de Estela Canto, hasta la apologética, de María Esther Vázquez; en algunas, María Kodama es villana y, en otras, heroína. Del periodo del primer matrimonio de Borges, es dable considerar que ningún poema fue inspirado por esa rústica mujer que nada tenía que ver con el escritor (el apresurado divorcio así lo confirmó); en cambio, de la época en que María Kodama se convierte en secretaria y lazarillo del maestro ciego, surge el que tal vez sea el único poema de amor feliz, «Las cau-

<sup>64</sup> «1964, 1» en *ibid.*, p. 920.

sas», publicado en 1977 en *Historia de la noche*. Después de una larga enumeración caótica en la que, de alguna manera, se sintetiza la historia del mundo (la universal y la del escritor), el poema concluye con dos versos que obligan a releer de otra manera todo el poema:

Se precisaron todas esas cosas  
Para que nuestras manos se encontraran.<sup>65</sup>

En una entrevista radiofónica concedida a Roy Bartholomew, en Argentina, Borges admitió que, posiblemente, había sido demasiado pudoroso y que, tal vez, debió haber cambiado «nuestros labios» por «nuestras manos», sin demérito del endecasílabo, pero ya estaba escrito así y le gustaba. En el sentido del atrevimiento, la preferencia de manos sobre labios es una muestra de los tímidos mecanismos por los que Borges prefería evitar la exhibición de emociones o escenas más reveladoras; en el sentido poético, la sinécdoque de manos o labios casi tiene un mismo valor, independientemente de que los labios tengan una mayor carga erótica dentro del discurso amoroso: como estrategia metononímica, manos y labios simbolizan a la totalidad de la persona que es dueña de esos instrumentos corporales, razón por la que, en ambos casos, el sentido subyacente del último verso sería «para que nuestros cuerpos se encontraran».

Las causas que Borges enumera, referidas a todo y nada, aunque se traten de una selección determinada por las preferencias culturales de su autor, apuntan a la idea del azar: causalidad y azar son los motores secretos de cualquier historia amorosa: su convicción era que la vida estaba llena de esas causas y azares que van construyendo a un ser humano. En el caso de su poema, fueron necesarias la Torre de Babel, la invención del hexámetro, la batalla de Farsalia, la muerte de Cristo, el lienzo de Penélope y la filoso-

<sup>65</sup> *Id.* «Las causas» en *Obras completas. 1975-1985*, p. 199.

fía, así como todos los elementos enumerados, triviales, poéticos o caprichosos, para que las manos de una mujer y un hombre se encontraran. Bien visto, a la luz de las pequeñas mitologías de los enamorados, la reconstrucción del universo puede realizarse a partir del momento epifánico en el que ambos se descubren enamorados, tocados o perturbados íntimamente por el otro, de la misma manera en que Francesca da Rimini y Paolo, leyendo la historia del rey Arturo, llegan a la escena en que Lanzarote y la reina Ginebra se besan por primera vez; entonces, la pareja de lectores se mira a los ojos, descubre su propio embeleso a través del arrobamiento de los personajes del libro que están leyendo, y también se besan. Las causas: el libro, el beso de los personajes; el azar: el hecho de haber coincidido para, juntos, leer ese libro.

Borges inició su trayectoria literaria como poeta y, después de una larga interrupción llena de prodigios cuentísticos y ensayísticos, volvió, a los sesenta años, al ejercicio del verso. Sus dos últimos libros, *Atlas* (1984) y *Los conjurados* (1985), incluyen, entre los dos, seis poemas amorosos. Para ese entonces, igual que Julio Cortázar y Carol Dunlop, que John Lennon y Yoko Ono, el escritor argentino formaba una pareja feliz con María Kodama. En el caso de las tres parejas mencionadas, la muerte de uno de los integrantes (o de los dos: Cortázar y Dunlop), termina por romantizar una imagen que el público mitifica. El escritor intelectual que, en su vejez, fue capaz de crear una mayor cantidad de textos amorosos que en el resto de su vida, agregó a la imagen desexualizada del aeda una nota enigmática: ¿Borges tuvo una vida sexual constante? ¿le repelía lo relacionado con el sexo, como afirma uno de sus personajes en el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»? ¿qué hacía con María Kodama, treinta o cuarenta años más joven que él? Me parece que esa clase de especulaciones, propia de los *pparazzi* literarios es irrelevante, puesto que pertenece al mundo de la intimidad de una persona, aunque ésta se haya convertido en un personaje público. Es más importante descubrir la maravilla en la casi treintena de poemas de amor que Borges dispersó en su obra, sutil laberinto en el que brilla el fulgor de sus versos.





## Pedro Garfias

Dicen los lingüistas (y dirán bien) que el castellano es una lengua apta para las nociones locativas y metafísicas: no sé si la poesía, por evanescente y ambigua y reveladora se pueda colocar, para explicarla y darle voz, detrás de una sociedad como la española, que se ha visto sacudida desde el Renacimiento entre los dilemas de actualizarse o conservarse, de liberalizar su ideología o permanecer en la ortodoxia, de expandirse o retraerse, es decir, entre hallar un lugar aquí o buscarlo entre las esferas de la trascendencia. Las constantes pesquisas de la poesía castellana han parecido rondar un centro en donde el mundo inmediato y el ideal puedan tocarse, no importa que ese lugar sea la desolación lírica de Garcilaso, la sanjuanescas persecución de Dios, el preciso laberinto verbal de Góngora o la desmesura vitalista de Lope de Vega. La poesía, instrumento para asir con las palabras un lugar del mundo, parece haber acompañado y matizado durante largos trechos el sentimiento hispánico de la vida, desde la amargura de Quevedo hasta las felicidades de Jorge Guillén. Esto ha logrado hacer de la poesía española un género literario con alturas muy

constantes, a pesar del tenebroso intermedio del siglo XVIII, y explica la tradición en la que se insertan los poetas a quienes les tocó vivir de cerca la Guerra Civil y el exilio.

Las relaciones entre la poesía y las crisis peninsulares, en las que la calidad de los textos poéticos parece acentuar la intensidad de la crisis política, no son exclusivas de los años 1936–1939. Ya frente a la expansiva contracción renacentista de la ideología peninsular, católica y marcadamente antiburguesa, surgieron los siglos de oro literarios y los grandes modelos de la poesía castellana: Garcilaso, Ercilla, san Juan, Lope, Quevedo, Góngora, Calderón, sor Juana. Aunque la prosa peninsular también ha logrado modelos fundamentales a través de su historia, es sintomático que, en ciertos períodos de crisis social, salvo notables excepciones, su interés sólo sea asunto de especialistas y manuales literarios. No puede decirse lo mismo de la poesía: Bécquer y Rosalía de Castro rescatan las medianías de, por ejemplo, Mesonero Romanos y Pedro Antonio de Alarcón; el menor de los autores de la Generación del 27 supera los esfuerzos prosísticos posteriores a 1939, como los de Gironella, Zunzunegui, Agustí o Cela. No creo ser inexacto si afirmo que la calidad de la poesía española logró mantenerse en la Península después de ese año, cosa que no ocurrió con la narrativa. Eso parece tener alguna explicación: al terminar la Guerra Civil, además de las restricciones expresivas y experimentales ocasionadas por la censura, los mejores prosistas habían emigrado de España; lo extraordinario es que muchos de los poetas más importantes también siguieron ese camino o murieron (Antonio Machado, Miguel Hernández, García Lorca, Alberti), sin que eso haya impedido a la poesía desarrollarse fructíferamente durante el período franquista.

Esto parece sugerir que si la asociación entre el desarrollo poético y un proceso histórico crítico ha sido constante en España, la Guerra Civil es el último nudo de una cadena que se prefigura en la expulsión de árabes y judíos del territorio español, en la guerra que emprendió Carlos V contra los comuneros catalanes, en la persecución antierasmista de los años posteriores a 1528, en la

prisión de san Juan de la Cruz, en la intolerancia y la corrupción inquisitoriales, en la protagónica vocación tridentina de Felipe II, en la expoliación de las colonias, en el conflicto entre los jesuitas y la Corona, en las guerras de independencia americanas, en las guerras carlistas, en la crisis de 1898...

LOS GALEONES han viajado muchas veces entre América y España, varias de ellas fecundamente. Sin embargo, algunas de las más notables han sido el retorno modernista, a finales del siglo pasado, que sedujo a diversos poetas peninsulares a pesar del encono de autores como Unamuno, en el que los nuevos navegantes fueron Rubén Darío, Nervo, Martí o Lugones, entre otros; y la emigración española hacia las antiguas Indias, especialmente a México, como consecuencia de la Guerra Civil de 1936–1939. De todas maneras, las diferencias son notables: los modernistas viajaron a España personalmente o a través de sus libros, y no hicieron dicho viaje por razones de persecución política; en cambio, los poetas y demás intelectuales que salieron de España junto con otros civiles rumbo a México, huían del represivo triunfo del fascismo europeo y de las fuerzas franquistas. Lo común entre ambas vueltas es la riqueza renovada que ofrecieron: la primera, a la cultura y el lenguaje literarios de España; la segunda, a las actividades económicas, editoriales, científicas y artísticas de México.

Las condiciones de la emigración española muestran la complejidad que esa ruptura significó para ella: un proceso nacional e individual que se iba construyendo con los altibajos que le eran inherentes (participar en sindicatos y partidos políticos o en el ambiente cultural que se extendió desde la Generación del 98 hasta la llamada del 36, estudiar o trabajar o hacer carrera y tener una familia, vivir dentro de un estilo de vida, enamorarse de esos ojos en la atmósfera de cierta música, tener la querencia en una calle de Madrid o Barcelona, más todos los etcéteras que se quieran agregar), tuvo que alterarse, reagruparse y encontrar un acomodo forzado en otras condiciones históricas y geográficas. Así, por ejemplo, cuando se revisan los nombres que integran una par-

te de la nómina de los poetas de la primera generación del exilio, el encuentro con autores cronológicamente disímolos suele ser natural: entre León Felipe, Luis Cernuda, Emilio Prados, Juan Rejano y Pedro Garfias, tal vez los poetas más importantes que arribaron a México por causa de la guerra, los lazos evidentes son haber compartido el exilio y ser españoles. Poetas que en España tenían un lugar generacional y participaban, individual o colectivamente, en la historia literaria de su país, ingresaron en México a una gaveta muy descriptiva pero demasiado amplia: la de los poetas de la primera generación de exiliados españoles. De golpe, autores jóvenes y viejos, del grupo ultraísta o del 27, llegaron a formar parte de la misma promoción literaria en otra cultura: los nacidos entre 1884 y 1920 (los que tenían la edad necesaria para participar de una u otra manera en la guerra) abandonaron sus diferencias generacionales de casi treinta y cinco años para formar una nueva en México: León Felipe tenía 56 años en 1940; Emilio Prados, 41; Pedro Garfias, 39; Luis Cernuda, 38; Juan Rejano, 37 (no sé si fue por razones de nostalgia o desamparo o rabia, pero es sintomático observar que los nombrados, no obstante sus diferencias o semejanzas cronológicas, murieron entre 1961 –Emilio Prados– y 1976 –Juan Rejano: la mayor densidad de necrologías, cuatro de los cinco autores, ocurrió en la década de los sesenta).

Revisar la obra de esos cinco poetas es lograr que salten a la vista las muchas diferencias y las pocas semejanzas existentes entre, por ejemplo, León Felipe y Juan Rejano, o Cernuda y Garfias, lo cual quiere decir que las clasificaciones generacionales deben atender a algo más que a la mera coincidencia en ciertos procesos históricos o en ciertos accidentes temporales: salvo la calidad, las búsquedas de época y el idioma, creo que ni siquiera el exilio logra unificar temas, obsesiones y estilos de los poetas más importantes que llegaron a México, si bien es cierto que la transterración cortó con muchas trayectorias que, de no haber ocurrido la Guerra Civil o el triunfo franquista, hubieran seguido un camino que ahora se entendería dentro de la cultura poética española y no dentro de las condiciones extrañas ofrecidas por México. Basta

con recordar que la creencia de muchos exiliados es que la derrota de la República significó la interrupción de una alborada española que parecía augurar las promesas de un nuevo siglo de oro en las ciencias y las artes, necesario en todos los campos después del largo paréntesis abierto desde las claudicaciones de los Habsburgos y los Borbones, no obstante el fulgor del Renacimiento y el Barroco. Las transformaciones y la benéfica influencia perceptibles en México a partir del arribo del «Sinaia» y los primeros inmigrantes españoles permiten entender lo certero de esas sospechas.

Además de la diversidad de estilos y concepciones literarias que esto entraña, existen otras características de la primera generación de exiliados que la distingue de la segunda (la de los que llegaron a México cuando eran niños, conocida como *Nepantla*, o hispanomexicana, cuyas fechas de nacimiento se encierran entre 1926 y 1939): habiendo participado muchos de ellos en cargos políticos o militares de la República, es natural que vieran los acontecimientos europeos de entre 1939 y 1945 como el preámbulo de la caída de Franco, razón por la que su estancia en México adquirió, por lo menos durante un breve lapso, el sentimiento perentorio del pronto regreso al terruño: vivían, por así decirlo, con las maletas hechas para volver a España en cuanto las condiciones fueran propicias, lo que dio a una parte de su estancia un sentimiento de provisionalidad y desarraigo respecto a México.

Esto explica por qué la obra poética de dichos autores, aunque eventualmente haya buscado los temas mexicanos o una cierta aclimatación poética y estilística al modo americano, se mantuvo más bien paralela a la producción poética nacional, aunque haya influido en la obra y en el clima literarios de México entre 1940 y 1976, fechas con las que se abarca la vida americana de varios de sus poetas más relevantes. La mirada a México de Cernuda, Prados o Garfias no deja de ser la de unos agradecidos españoles traserrados cuyo exilio los mantenía unidos a su viejo mundo y a los temas que les eran propios, cosa que también se explica ante una evidencia: casi todos los poetas españoles que llegaron a México después de 1939 ya estaban formados como intelectuales.

La ausencia de un público para el cual escribir fue una razón más del sentimiento de excentricidad entre los escritores, aunque fueran leídos por una minoría culta además de los otros españoles con los que compartieron el exilio: ¿sobre qué temas escribir? ¿para quién? Sin embargo, creo que los poetas tuvieron una mayor capacidad para adaptarse a la vida cultural de México que los narradores, salvo casos como los de Max Aub o Sender, ya fuera a través de las editoriales, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, del Colegio de México o de cualquiera de las demás actividades que acabaron dándoles influencia y presencia culturales.

La primera generación española en México tuvo que sumar el literario a los exilios físico y político, pues llegó a un país recién salido de la Revolución, con una cultura y un estilo que casi nada tenían que ver con sus preocupaciones. Ésa es otra característica suya: haber quedado perdida entre dos historias literarias, la española y la mexicana. Por un lado, la crítica y los lectores de España han solido ignorar a los escritores exiliados, considerándolos parte de una serie de esfuerzos que dejaron de tener que ver con la Península; por el otro, la crítica y los lectores mexicanos no siempre han prestado demasiada atención a la obra de esos autores por sentirla peninsular o ajena a las preocupaciones nacionales. Casi lo mismo puede decirse de la obra de la segunda generación de escritores exiliados: su producción ha transcurredo entre dos territorios distintos que los excluye y los incluye.

*Exilio* es una palabra eficaz pero poco extensa para abarcar toda la complejidad del fenómeno; en realidad, tanto la primera como la segunda generaciones transterradas, y no sólo esta última, han tenido que acabar considerando su obra como producto de dos tierras: esa entretierra es el nuevo lugar fundado por los esfuerzos de ambos grupos, una concreta utopía creada desde México, escriturada en este lado, para integrar al país de los ancestros con el nuevo país donde se vive.

PEDRO Garfias nació en Salamanca, España, el 20 de mayo de 1901 y murió en la ciudad de Monterrey, México, el 9 de agosto de 1967 (no obstante que Garfias nació en Salamanca, se consideraba más andaluz que salmantino por haber pasado varios años de su infancia en diversas ciudades del sur de España –Osuna, Sevilla, Cabra), fechas y ciudades que guardan la vida de uno de los poetas transterrados que sigue ofreciendo variadas y originales riquezas al lector.

Desde 1916 colaboró en la revista *Los Quijotes*, de filiación ultraísta, movimiento español que podría ser considerado como el equivalente peninsular de las vanguardias europeas y que llamó la atención de muchos jóvenes en ese momento: debe recordarse que el propio Borges fue un entusiasta ultraísta en España y que, después, a su regreso a Buenos Aires, fue uno de los fundadores del ultraísmo argentino. Garfias se consideraba discípulo de Rafael Cansinos Asséns y en 1918 firmó el primer manifiesto ultraísta, junto con Guillermo de Torre y otros intelectuales.

Su primer libro fue *El ala del sur* (Sevilla, 1926), ya depurado de los excesos vanguardistas y único que publicó en España. Después de ese poemario pareció dejar el trabajo artístico, pero a partir de la Guerra Civil, en 1936, abandonó el que parecía un definitivo silencio poético y llegó a ganar el Premio Nacional de Literatura de 1938 con *Héroes del sur*. Su progresivo radicalismo político bajo la dictadura de Primo de Rivera y su participación activa en la causa republicana, que lo llevó a ser nombrado comisario político en las milicias del frente de Córdoba, fueron los motivos que provocaron su exilio al triunfo de las fuerzas franquistas. Su primera estancia como exiliado fue Inglaterra, de donde extrajo, junto con las experiencias recientes, el material para escribir el largo poema llamado *Primavera en Eaton Hastings* (*Poema bucólico con intermedios de llanto*), que después publicaría en México.

Fue uno de los viajeros que llegó a Veracruz a bordo del «Sinaia» a mediados de 1939. A diferencia de otros poetas e intelectuales transterrados, que trataron de adaptarse a su nueva situación, Garfias nunca pareció encontrar arraigo en ningún la-

do. Su vida se volvió itinerante y escribía con aparente desorden, como a pesar de él mismo y sin ningún interés por conservar su obra, mientras se dedicaba a viajar por muchas ciudades para dar conferencias o recitales con su poesía: Puebla, Veracruz, Mérida, Campeche, Guanajuato, Guadalajara, Torreón o Chihuahua. A pesar de esto, sus otros cinco libros de poemas, en los que se conserva la totalidad de su producción, fueron editados en México, tal vez por el interés de muchos de sus amigos y, sobre todo, de Juan Rejano. Además del citado *Primavera en Eaton Hastings* (México, 1939), los más importantes son *De soledad y otros pesares* (Monterrey, 1948), que reúne *El ala del sur*, *Ritmos cóncavos*, *Romances y canciones* y *Motivos del mar*, y *Río de aguas amargas* (Guadalajara, 1953). *Viejos y nuevos poemas* (México, 1951) y *Elegía a la presa Dnieprostoi* (México, 1943) completan el catálogo del poeta.

Sin embargo, a Pedro Garfias le ocurrió lo mismo que a otros poetas de su generación en México: a pesar de la calidad de su obra, pasó inadvertido para muchos lectores. Ya he dicho que esta ignorancia del público fue un vacío importante para los escritores españoles, sobre todo para los novelistas, y fue uno de los obstáculos que tuvieron que afrontar para seguir manteniendo los estímulos de su trabajo literario. Sin embargo, al caso de los poetas hay que agregar el problema adicional del cada vez más descendente número de lectores dispuestos a enterarse, buscar y leer poesía. Creo que de los poetas que he mencionado, los mejor conocidos por el público fueron León Felipe y Luis Cernuda, aunque ese acercamiento se hubiera traducido, a veces, en la referencia del nombre y la ignorancia de los textos.

El desconocimiento del público se complica en el caso de Pedro Garfias, pues él vivió su relación con la literatura como si fuera una especie de nuevo juglar, aeda itinerante, cuyos textos y libros eran parte del rastro de sus viajes: casi nada de su obra publicada en vida se puede conseguir, si no es a través de las sorpresas que luego deparan las librerías de viejo. Resulta una desgracia que, igual que con otros poetas españoles y mexicanos, el encuentro de muchos lectores con Garfias parezca la grata presentación con un ilustre desconocido que tiene muchas cosas que decirnos.



Lo primero que nota quien se zambulle en sus poemas es el ineludible tono peninsular con que dice las cosas, perceptible no sólo por las conjugaciones verbales o la selección de ciertas palabras, sino por la manera con que el paisaje es asimilado en el texto y por cómo la realidad es proferida:

Aquí estoy sobre mis montes  
pastor de mis soledades.

Los ojos fieros clavados  
como arpones en el aire.

La cayada de mi verso  
apuntalando la tarde.

Quiebra la luz en mis ojos  
la plenitud de sus mármoles.<sup>66</sup>

Este tono, desde luego, no fue privativo de su estancia en España, sino que lo acompañó hasta la elaboración de su obra más madura. No pretendo, al decir esto, que la poesía se mida con insularidades, sino que existen ciertas maneras de entender la realidad que se maman con la lengua materna y el entorno en que se nace: creo que hablar español es entender y percibir la vida en español, y más aún: en mexicano, en puertorriqueño, en argentino.

La segunda cosa que percibe el lector es la felicidad de las imágenes de Garfias y cómo ellas son un instrumento eficaz para traducir, reverberando, las reflexiones o los sentimientos del poeta:

A la una  
comienza a llover la sangre.  
Se amanecen los recuerdos

<sup>66</sup> Pedro Garfias. «Romance de la soledad» en *Antología poética*. Sel. de Juan Rejano, CNCA, México, 1990. (Lecturas Mexicanas, Tercera serie, 19) p. 83.

se hacen más lentas las calles  
 la luna anda más despacio  
 la aurora va retardándose  
 las piedras se hacen más tiernas  
 y las sombras más suaves.<sup>67</sup>

La progresiva languidez de la realidad, la nocturna mirada que parece suavizar al mundo le permite oponer a Garfias el ámbito de la evocación con el de la realidad despierta, más dura y áspera: del sueño a la vigilia, de la conciencia desvelada a la inconsciencia diurna, Garfias parece sugerir con este texto la intensidad creadora de la madrugada, semejante a la del acto poético.

Además de la progresiva potencia verbal de Garfias entre *El ala del sur* y *Motivos del campo*, tanto en la eficacia métrica como en la calidad expresiva, lo tercero que nota el lector es la magnitud con que la derrota republicana y el exilio afectaron a un hombre extremadamente comprometido con esa causa política, no sólo como hombre público sino como poeta: *Primavera en Eaton Hastings* es un parteaguas que divide radicalmente su producción peninsular de la del exilio, no sólo por las búsquedas temáticas y formales que en él se resuelven y a los que da inicio, sino por la madurez que significa dentro del desarrollo de su obra.

Este extenso poema, constituido en realidad por veintitrés poemas y subdividido en tres secciones con dos intermedios, escrito en Inglaterra durante la estancia que tuvo que hacer ahí antes de pasar a México, es una de las visiones verbales más atroces e intimistas que los poetas españoles fueron capaces de elaborar sobre el tema. La constancia de los árboles, la noche, el mar y los colores grises (opuestos a la luminosidad mediterránea) muestran, de nuevo, la inteligencia imaginista de Garfias: toda referencia al paisaje inglés o la remembranza del español, traducen con sensibilidad el desgarramiento interno del exilio derrotado:

<sup>67</sup> «A la una...» en *ibid.*, p. 216.

Ahora  
 ahora sí que voy a llorar sobre esta gran roca sentado  
 la cabeza en la bruma y los pies en el agua  
 y el cigarrillo apagado entre los dedos...  
 ahora  
 ahora sí que voy a vaciaros ojos míos, corazón mío,  
 abrid vuestras espitas lentas y vaciaros  
 sin peligro de inundaciones.<sup>68</sup>

Sin embargo, de la obra relativa a la Guerra Civil, *Poesía de la guerra española* es hoy un documento del compromiso del poeta apasionado con la causa republicana y que vivió con intensidad sus proyectos, pero no una serie insoslayable, desde el punto de vista poético, acerca del talento literario unido a la vocación política: como con Neruda, Benedetti y Paz, con Garfias se corrobora que ciertas intensidades y los compromisos pueden menoscabar la calidad de la expresión literaria, aunque no la fuerza del vínculo político. Versos como los que siguen:

¡Mi segunda compañía!  
 Campesinos cordobeses  
 sobrios, austeros, cetrinos,  
 amasados rudamente  
 con hambre de pan y tierra  
 y sudor de sol ardiente.  
 ¡Mi segunda compañía!  
 Sangre de héroes  
 en carne de dura piedra,  
 hincados profundamente  
 en una tierra que es suya  
 y que suya será siempre.<sup>69</sup>

<sup>68</sup> «Primavera en Eaton Hastings. Intermedio (Llanto sobre una isla)» en *ibid.*, p. 125.

<sup>69</sup> «Mi segunda compañía» en *ibid.*, p. 149.

no tienen nada que ver con los que cité de *Primavera en Eaton Hastings* o con los que siguen, de su madurísimo último libro, *Río de aguas amargas*:

Me gustaría  
que fuese tarde y oscura  
la tarde de mi agonía.

Me gustaría  
que quien cerrase mis ojos  
tuviese manos tranquilas.

Me gustaría  
que los presentes callasen  
o llorasen con sordina.

Me gustaría  
que fuesen pocos y aún menos  
de los que se necesitan.

Me gustaría  
que en el silencio del mundo  
se oyese crecer la espiga.

Me gustaría  
que la tierra fuese dura  
como piedra conmovida.

Me gustaría  
que me llenasen la boca  
de tierra mía.  
Si a los que van a matar  
le dan todo lo que pidan  
dejadme pedir de muerto  
lo que a mí me gustaría.<sup>70</sup>

<sup>70</sup> «Recién muerto» en *ibid.*, p. 209.

Pedro Garfías, que murió a los 66 años en una década que parecía promisorio y aguerrida, no ha muerto, felizmente, ni para sus lectores ni para la literatura. Más allá de España, de la guerra, de México y del exilio, su obra poética tiene la capacidad de convocar el interés de cualquier lector por su intensidad y porque logra involucrarlo mediante algo que se yergue en ella, vitalista y auténticamente. Es cierto que todo poema es un artificio verbal, pero Garfías logra que sus mejores textos parezcan teñidos por la objetividad de lo vivido, por la fuerza de los hechos. En la medida en que su obra parece alejarse de lo «literario» y la contamina con sabias inmediateces para hacerla adquirir las medidas del mundo, también se acerca a los que, muy posrománticamente, piden del poeta que sea sincero. Tal vez la fuerza de esa postura sea la que hizo decir a Juan Rejano: «¡Aquí –miradlo– está el poeta!».



## Jaime Sabines, poeta marginal

El caso de Jaime Sabines es perturbador para quienes proclaman la muerte de los lectores de poesía (y, por ende, la inconveniencia de publicar libros inscritos dentro de ese género): por un lado, en él se encarnó uno de esos raros fenómenos en los que calidad e impacto masivo caminaron de la mano; por otro, la popularidad del personaje se sumaba al conocimiento y la lectura de las obras del escritor. En un siglo pródigo en grandes poetas, con nombres como los de Ramón López Velarde, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José Gorostiza, Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño, Eduardo Lizalde, José Carlos Becerra y José Emilio Pacheco, por mencionar sólo a algunos de los más visibles, los cuales forman parte de una nómina que bastaría para mostrar la vitalidad y renovación del gran árbol de la poesía mexicana contemporánea; en un siglo en el que la figura de Octavio Paz ha proyectado una luz tan deslumbrante que pareciera lucir avasalladoramente por sobre todas las otras, Jaime Sabines ocupa un lugar insólito dentro de esa feracidad del ímpetu creativo de la poesía nacional contemporánea. Razonaré algunas de las circunstancias de tal originalidad.

Una de las imágenes más vivas del poeta chiapaneco es la del artista capaz de llenar grandes auditorios con un público deseoso de mirar, escuchar y encontrarse frente a la persona Jaime Sabines, público que, por otro lado, conocía la obra poética hasta el punto de que podía completar versos que se le escaparan a un autor que era, de por sí, un muy dotado intérprete de su propia obra. Las razones para tal repercusión con el público parecían sustentadas en una evidencia notoria pero difícil de explicar: el carisma personal del escritor más la aparente sencillez de la obra sabiniana, muy apoyada en el desarrollo de un lenguaje directo y vitalista, lo cual daba al conjunto del *corpus* poético de Sabines una fuerza que reparaba, con creces, algunas imperfecciones formales de la misma. El hecho es que, entre una cosa y otra, eran muchos los lectores que se reconocían en «Los amorosos», que no podían evitar sobrecogerse con «Algo sobre la muerte del mayor Sabines» o que se rendían ante la originalidad del poeta para hablar del amor, la muerte y la vida cotidiana con un toque trasmutador que convertía el plomo en oro, lo árido en verdura, el lenguaje de todos en maravilla poética. Y, sin embargo, nada de eso explica suficientemente la manera como Jaime Sabines alcanzó la presencia que obtuvo dentro de la historia reciente de las relaciones entre poeta y público en México.

Cuando se quieren desentrañar las difíciles relaciones entre obra literaria y fama, no es raro que surjan muchos matices que parecieran explicarlas; por ejemplo, el de Octavio Paz es un hito interesante si se parte de una idea que José Saramago expresa en *Cuadernos de Lanzarote*: «es un intelectual muy famoso, pero, ¿cuántos lectores tiene?». No pretendo sugerir la insensatez de que la obra poética de Paz carezca de seguidores, pero es cierto que no es precisamente «popular» en razón de sus exploraciones formales y sus complejidades intelectuales y estilísticas, no obstante las múltiples riquezas que reserva a quien se acerque a ella: más bien, en el caso de Paz y del de otras famas, lo que pareciera ser el matiz de la apreciación del universo de los lectores es la ramificación del *público* en *públicos*: el de los cenáculos literarios,



el de los intelectuales, el de los universitarios, el de los editores, el que exclusivamente consume novedades literarias, el que sólo lee novelas, el que es de izquierda, centro o derecha, el vanguardista o el retro... Aun sin los afanes de medir quién es mejor o quién es el más popular de los escritores contemporáneos, resulta evidente que, para proseguir con el ejemplo de Paz, la obra de este intelectual no alcanzó los niveles de popularización que sí llegaron a tener las de Borges (cosa sorprendente), Cortázar, García Márquez, José Saramago y, desde luego, Jaime Sabines. Sospecho que, a pesar de que así lo parezca, esta manera por la que una obra alcanza tales reverberaciones dentro del público rebasa las condiciones de sencillez y cotidianidad frente a las de complejidad e intelectualismo, pues eso ya descartaría, de entrada, a Borges y Saramago, por no mencionar varios aspectos de la obra de Cortázar o del mismo García Márquez (sin embargo, lo que se puede aducir contra los ejemplos ofrecidos antes es que se trata de narradores y novelistas, no de poetas, con lo que los argumentos pierden validez por la «preferencia generalizada del público por la novela y la narrativa», según el *dictum* de algunos editores y críticos).

Lo menos que se puede hacer es un intento por historiar la fama de Jaime Sabines. Desde luego, como en el caso de muchos otros, la enumeración de premios y reconocimientos obtenidos tempranamente por el autor no debería llamar a engaño, pues, como se sabe, muchos de ellos proceden de ciertos grupos literarios, oficiales o universitarios, que son capaces de reconocer la originalidad de una obra, aunque eso no tenga nada que ver con la relación directa que la misma alcance con otros sectores del público. Con esto quiero decir que, a pesar de los galardones obtenidos por Sabines desde joven, su poesía sólo era leída con indudable fruición por algunos colegas y un pequeño grupo de seguidores que todavía no eran legión (lo cual no tiene nada de malo ni de anómalo respecto a muchas otras trayectorias literarias, como la de los mismos Borges y Paz): lo interesante es entender cómo el poeta pasó del reconocimiento y la admiración de colegas, críticos y un círculo de enterados hasta una difusión y arraigamiento

con indudables alcances masivos. Baste recordar, para lo que llevo dicho, que muchas de las primeras ediciones de este autor fueron de tirajes muy cortos y publicadas en editoriales locales, universitarias o marginales (el Departamento de Prensa y Turismo de Tuxtla Gutiérrez, los Talleres de la Imprenta Económica, Metáfora, la Universidad Veracruzana, la UNAM); inclusive, el primer *Recuento de poemas*, publicado en Joaquín Mortiz el año de 1962, se hizo cuando la editorial mencionada todavía era relativamente marginal y apostaba por los nuevos valores literarios, mucho antes de su fusión con Planeta... Es decir, hasta mediados de los setenta, Sabines era un poeta reconocido pero sin muchos lectores: tanto por el volumen de sus tirajes como por las editoriales en que publicaba, puede decirse que, aun en 1975, se trataba de un autor marginal con una obra poética casi concluida en espera de sus lectores, pues entre la publicación del *Nuevo recuento de poemas* (1977) y el *Otro recuento de poemas* (1991), sólo agregó treinta y cinco textos agrupados bajo el nombre «Otros poemas sueltos», escritos entre 1973 y 1991, en donde faltan los que hizo entre 1991 y 1998.

Sólo la observación minuciosa de la trayectoria de Sabines permite ubicar que el disparamiento de su obra comenzó a ser más notorio desde la segunda parte de la década de los setenta, que alcanzó un enorme nivel de difusión a lo largo de los ochenta y que éste se consolidó en los noventa. Así, al revisar su catálogo personal, se puede ver que, para 1975, ya había publicado sus libros más importantes de poesía, incluidos *Horral* (1950), *La señal* (1951), *Tarumba* (1956), *Diario semanario y poemas en prosa* (1961), *Recuento de poemas* (1962), *Yuria* (1967), *Maltiempo* (1972), el ya mencionado *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (1973) y *Otro recuento de poemas* (1977), por lo que la raíz de su fama tumultuosa no parece atribuible a la publicación de una nueva obra capital que lo revelara frente al público, como fueron los casos de Cortázar con *Rayuela*, en 1963, y de García Márquez, con *Cien años de soledad*, en 1967. En realidad, la difusión y popularización de la poesía de Sabines parece tener su origen en la apertura ofrecida

por el movimiento estudiantil de 1968, por la manera como éste propició el conocimiento y la lectura de escritores que esa juventud contestataria deseaba leer: en cierto modo, la antología que realizaron Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Alí Chumacero y Homero Aridjis, *Poesía en movimiento: México 1915–1966* (1966), prefiguró las curiosidades y cambios de actitud de una nueva generación lectora, que culminaron, en lo inmediato, en un público que leyó al llamado grupo «de la onda», en la publicación de *El otoño recorre las islas* –la poesía recogida de José Carlos Becerra–, y en el encuentro con poetas que, como Sabines, parecían compartir el desenfado, el desabrochamiento y la búsqueda de un nuevo lenguaje como los que pedía la generación que protagonizó el 68 mexicano.

Del gusto literario que se fermentó en ese momento, emergieron las pasiones por *Rayuela*, que para muchos adquirió el estatus de novela generacional, o por las complejas genealogías de *Cien años de soledad*, o por el lenguaje irreverente de *Inventando que sueño*: entre los nombres del llamado *boom* latinoamericano, el desenfado de José Agustín, la herencia de la revolución sexual de los sesenta, el movimiento *hippie*, la presencia del rock y la posibilidad (reprimida) de cambiar el estado de cosas, lo que se vivió en las calles capitalinas entre junio y octubre de 1968 alcanzó esferas tan inesperadas como la creación de nuevos públicos para nuevos lenguajes, la modificación de hábitos generacionales y la ruptura con décadas de desarrollo estabilizador en la economía y la política mexicanas. Nada volvió a ser lo mismo: las «malas» palabras se adecentaron y comenzaron a ser usadas por todos, sin la severa prohibición de más ojos paternos; la revolución sexual, expresada a través del amor libre, fue ejercida con mayor libertad y amplitud gracias al desarrollo de la píldora anticonceptiva; nuevas actitudes y nuevos héroes culturales emergieron después del 68: el Che Guevara, Marcuse, la izquierda, la politización de los discursos; pero, también, la necesidad de reconocerse en nuevas formas que dieran cuenta de la intimidación y los sentimientos de una generación que, por muchas razones, se creía distinta a las

anteriores y había encabezado protestas y rupturas contra el orden establecido.

Si, en los años cincuenta, Juan Rulfo había logrado concentrar un lenguaje «rural» que se había agotado en la novela indigenista y revolucionaria, volviéndolo una entidad viva y novedosa, plena de contactos con los modos de otras escrituras; si Rulfo mostró que su sincretismo estilístico y la complejidad estructural de *Pedro Páramo* y de muchos de sus cuentos no eran un obstáculo para alcanzar la sensibilidad de los lectores, la poesía de Sabines parecía responder a un impulso semejante: la espontaneidad del poema, la visión de la mujer, de la sexualidad, del amor, de la pérdida y de otros temas entrañables del ser humano, se convirtieron, en manos del poeta chiapaneco, en flecha que llegaba rápida y sencillamente al blanco de los lectores. Era como si, desde los sesenta, el público hubiera estado buscando a un poeta como Sabines: directo, portavoz de muchos, poseedor de un estilo seductor, creador de imágenes y metáforas comprensibles... por fin, un poeta que tuviera «cara de Juan cara de todos» y amplificara y devolviera con su voz lo que todos sienten.

El programa del desarrollo estabilizador, aplicado entre los sexenios de Manuel Ávila Camacho y Gustavo Díaz Ordaz, confluyó misteriosamente con el ímpetu del movimiento estudiantil de 1968: después de ese año, la UNAM, universidad con una población de cien mil estudiantes, multiplicó su número a cuatrocientos mil, fenómeno que se reprodujo en otras instituciones de educación superior, públicas y privadas, como el Politécnico y la Ibero, y tuvo que ver con la fundación de la UAM, hija del 68. El crecimiento del estudiantado en el nivel superior se relaciona con la creciente explosión demográfica, con la idea burguesa de que ser licenciado o tener carrera universitaria eran garantía para alcanzar un futuro exitoso (lo cual había ocurrido, en efecto, entre los sexenios de Miguel Alemán y Díaz Ordaz) y con el abanderamiento de una nueva generación alrededor del 68.

Lo importante, para el caso de Jaime Sabines, es que esa población universitaria representaba uno de los porcentajes más al-

tos de lectores potenciales del país y que llegó al umbral de los años setenta cargada con las aspiraciones de renovación propias del movimiento estudiantil. Esa generación de jóvenes lectores universitarios fue el semillero que derramó por el país la buena nueva de la poesía recién descubierta del poeta chiapaneco. Dicha coincidencia generacional, sumada al hecho de que Sabines hubiera publicado un recuento y recopilación de poemas recientes en 1962, con la editorial Joaquín Mortiz (finalmente, una editorial con mayor alcance que las otras en las que había publicado hasta antes de ese año, así fuera por el hecho de que se trataba de una editorial capitalina en proceso de consolidación) explica la circunstancia de que, primero, hayan sido los jóvenes universitarios los que bienhallaron y divulgaron la obra de un poeta que, en 1976, cumplía cincuenta años, edad sobradamente sospechosa para los parámetros sesenteros: «desconfía de todos los mayores de treinta años». El detalle de la edad, como muchos otros, no fue problema para los lectores de Sabines, quienes supieron perdonarle ése y otros defectillos. Antes bien, contra la escasa oferta editorial del poeta chiapaneco, fue una costumbre que los jóvenes se pasaran, de boca a oído y de mano a mano, los libros o las fotocopias o las transcripciones manuscritas de poemas que, ya desde entonces, comenzaron a formar parte de una antología popular que arrancaba con «Los amorosos» y pasaba por todas las declaraciones de amor, deseo, tristeza, rabia, felicidad y dolor que Sabines siempre supo poner en ojos y labios de los jóvenes enamorados, o de quienes habían perdido a un ser querido, para darle palabra al que le faltara, y consuelo y reposo a quien lo requiriera. Lenta, pero inexorablemente, a partir de 1970 comenzó en esa nueva generación de lectores un contagio semejante al que tienen las nubes cuando va a llover, en el que los impulsos eléctricos, las ventiscas y la urgencia del agua se van pasando de nube a nube hasta que todo el cielo se encapota como signo preliminar de la tormenta. (Después, ya en plena fama sabiniana, las cosas no cambiarían mucho para el poeta: cuando Mortiz se fusionó con Planeta, las obras que Octavio Paz tenía publicadas ahí fueron

elegidas para incorporarse a ediciones masivas dirigidas a todos los países de lengua castellana, sobre todo después del Nóbel; el caso de Sábines, en cambio, fue distinto: a pesar de que su obra se encontraba prácticamente completa en manos de Mortiz, nunca superó los proyectos editoriales de nivel nacional.)

Todavía no eran los tiempos (aunque estaban cercanos) en los que Jaime Sábines cometería «deslices políticos» como los de aceptar una diputación federal priísta por su estado (1976–1979), otra, por el Distrito Federal, en 1988, y aceptar ser presidente de la Comisión de Cultura, de la Cámara de Diputados, en 1989; tampoco eran tan conocidas sus declaraciones a favor del PRI, ni había aceptado ediciones lujosas pagadas por el partido en el poder (*Uno es el hombre*, 1990) o Telmex (*Recogiendo poemas*, 1997), y todavía no criticaba a Samuel Ruiz ni al zapatismo: lo que, en todo caso, es innegable, es el hecho de que el PRI y el gobierno intentaron capitalizar la imagen y la popularidad de un poeta con filiaciones claramente partidistas. De hecho, es necesario subrayar que el veleidoso monstruo de mil cabezas, que no le perdonó a Octavio Paz su coherencia política, ni su abandono de las simpatías por la izquierda, ni muchas de sus declaraciones, fue complaciente en extremo con Sábines hasta el punto de que ninguno de sus recitales se vio perturbado por reclamaciones políticas: nadie quemó figura alguna del poeta chiapaneco durante mítines prozapatistas, y las consignas en la Cámara de Diputados para afirmar que «¡los amorosos son del PRD!», proferidas frente al poeta-diputado, no tuvieron mayor trascendencia que lo meramente circunstancial y anecdótico. ¿Cuestión de simpatía? ¿Cuestión de alcances (es decir, que el público midiera la repercusión internacional de, por ejemplo Paz y Sábines, para ser más benévolo con uno que con otro)? ¿Cuestión de selectividad arbitraria e irracional? ¿Cuestión de ver en Sábines a un poeta —al *poeta*— cuya iluminación lo absolvía de las travesuras de manifestarse como priísta convencido? Tal vez. Fue como si el movimiento intelectual derivado del 68 hubiera bendecido a Sábines para permitirle surcar los difíciles pantanos de la política sin que su plumaje se manchara con esos

lodos, pero también es cierto que Sabines nunca fue hombre de capillas, ni de grupos, ni de revistas, como Octavio Paz, lo cual lo eximió de las miserias de los poetas sociales, que deambulan de presentación en presentación, de conferencia en conferencia y de besamanos en besamanos, con la secreta aspiración de colocarse y dejarse ver, de formar parte de la tribu y sus rituales, dispuestos a enemistarse con las otras tribus y los demás rituales; también es cierto que tampoco ha sido el único escritor asociado con el PRI: basten los nombres de Carlos Pellicer y Andrés Henestrosa para ilustrarlo.

Antes dije que el PRI quiso capitalizar el partidismo de Sabines; ahora me atrevo a plantear lo siguiente: aparte de los lectores con que él ya contaba (era, sin dudar, un poeta muy reconocido y con mucha influencia literaria en su Estado natal), aparte de los vínculos que tenía con algunos lectores e intelectuales del país, y aún sin habérselo propuesto como un programa deliberado, el parentesco del poeta con el exgobernador chiapaneco Juan Sabines, más su filiación priísta, lo ayudaron, de alguna manera, a divulgar su obra en Chiapas, primer territorio donde fue ampliamente conocido y respetado, para brincar, después, al resto del país. Desde luego, no pretendo sugerir que Sabines haya empleado los recursos del partido con fines publicitarios ni que el PRI haya querido invertir en la promoción de un poeta (de hecho, cuando decidió publicarle un libro bajo su sello, Sabines ya era un poeta extraordinariamente popular y reconocido), sino que no le vino de más esa suerte de apoyo adicional que se sumaba a un indudable talento poético: las bondades de dicho apoyo deben medirse sólo en términos de una mayor capacidad de divulgación en tanto que, para bien o para mal, el PRI es un grupo que genera opinión, con espacios y canales para hacerlo. Que lo afirmado por mí líneas antes sólo es otra muestra insólita de los orígenes de la popularidad de Sabines, se prueba con lo contrario, que es lo general (contar con las ayudas del poder y del partido para lanzarse a la fama, pero sin talento literario): fue el caso del expresidente José López Portillo, cuyos *Don Q* y demás engendros novelísti-

cos, publicados abusivamente durante su sexenio, languidecieron por montones en las librerías.

La tolerancia mencionada del público, sin embargo, no es sino un efecto posterior de la celebridad original de Sabines, quien primero fue leído; luego, querido; y, finalmente, famoso: así ocurre siempre con los procesos de la fama, pues no hay artista con el que no sea necesario, previamente, el contacto y la fascinación con la obra antes de pasar a interesarse en la persona y la biografía. Lo primero que le pasó a Sabines fue que comenzó a ampliarse su círculo de lectores alrededor de 1975, cuando, además del poeta chiapaneco, la atención de la poesía mexicana la concentraban autores como Octavio Paz, quien había publicado *Libertad bajo palabra* en 1959, y había mostrado una etapa muy prolífica entre *Salamandra* (1962), *Blanco* (1967), *Topoemas* y *Ladera Este* (1969), *El mono gramático* (1971), *Pasado en claro* (1975) y *Vuelta* (1976); Rubén Bonifaz Nuño, quien había alcanzado a varios lectores jóvenes con *Fuego de pobres* (1961), *Siete de espadas* (1966), *El ala del tigre* (1969) y *La flama en el espejo* (1971); Eduardo Lizalde, quien reafirmaba su peso poético con *Cada cosa es Babel* (1966), *El tigre en la casa* (1970) y *La zorra enferma* (1974); o José Emilio Pacheco, quien proponía una oscilación entre intelectualismo y estilo directo, como en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *Irás y no volverás* (1973) e *Islas a la deriva* (1976). El panorama literario no estaba exento de poetas, por cierto, pues por esos años también comenzaron a sobresalir los nombres de Francisco Cervantes, Homero Aridjis, Marco Antonio Montes de Oca, Juan Bañuelos y Óscar Oliva, autores nacidos entre las décadas de los veinte y los treinta, y el de un poeta nacido en los cuarenta, Francisco Hernández, quien publicaba por aquel entonces sus primeros trabajos. De las viejas generaciones prestigiosas, en los años setenta murieron personalidades tan importantes como José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo y Carlos Pellicer, y sólo Elías Nandino parecía mantenerse productivo (no tardaría en alcanzarlo una fama, no por tardía, menos significativa para su obra), pues Alí Chumacero, como Juan Rulfo, se había resguar-



dado en el silencio después de *Palabras en reposo* (1965); de las generaciones más recientes, en esa década murieron accidentalmente José Carlos Becerra (1970) y Rosario Castellanos (1974), en edades que todavía auguraban para ellos la producción de obra importante.

¿Cómo logró Sabines la popularización de su poesía dentro de este panorama lleno de viejas, intermedias y nuevas generaciones talentosas? El lugar común para resolver este asunto se concentra en la fuerza de su obra y en la «sencillez» de la misma, es decir, en su condición antirretórica. Vale la pena averiguar si esto es cierto, así sea de manera provisional, pues los trabajos sobre la estilística sabiniana todavía están por venir. El asunto se puede resumir así: en el principio, Sabines exploró formas que, de alguna manera, sedimentaban sus viejas admiraciones por Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Huidobro... después, comenzó a alcanzar un estilo personal de expresión que se tradujo en *Horas*, donde, probablemente y con toda justicia, fue el poema «Los amorosos» el que cristalizó la búsqueda del conjunto, el que, tal vez sin saberlo el propio Sabines, lo prefiguraría para el resto de su obra: mucho más que en otros poemas de la misma colección, el lector puede percibir que en estrofas como:

Los amorosos juegan a coger el agua,  
a tatuar el humo, a no irse.  
Juegan el largo, el triste juego del amor.  
Nadie ha de resignarse.  
Dicen que nadie ha de resignarse.  
Los amorosos se avergüenzan de toda conformación [...]

ya se encuentra el Sabines que encontró una voz y perseveró en ella, que halló un tono, una manera y un ritmo, es decir, que se topó con una retórica personal: el descubrimiento se le volvió perseverancia, y el azar, necesidad. Eso es lo que se percibe en un poema escrito muchos años después (no el mismo tema, no las mismas palabras: un temperamento semejante y la madurez de un juego verbal convertido en ministerio poético):

Un pedazo de luna en el bolsillo  
 es mejor amuleto que la pata de conejo:  
 sirve para encontrar a quien se ama,  
 para ser más rico sin que lo sepa nadie  
 y para alejar a los médicos y las clínicas.  
 Se puede dar de postre a los niños  
 cuando no se han dormido,  
 y unas gotas de luna en los ojos de los ancianos  
 ayudan a bien morir.

Dentro de esa retórica también cupieron los tropiezos. En «Algo sobre la muerte del Mayor Sabines» (I, XIV), el poeta fue capaz de establecer un no muy feliz campo semántico donde pudo rimar «plato» con «gato», «flato» con «homoplato»... Todo esto quiere apuntar a que Jaime Sabines, el poeta de la «sencillez», construyó su propia sencillez, burilándola con el mismo artificio con el que Góngora, desde otro siglo y con otras expectativas personales, buriló las complejidades del llamado culteranismo barroco. Los resultados de ambos poetas son distintos, lo mismo que sus búsquedas y sus herramientas personales; lo que es notorio en ambos es la manera como sus sencilleces y complicaciones producen en el lector una sensación de que así debe ser, de que el poema no costó trabajo hacerlo, aunque pueda ser difícil leerlo. De hecho, me parece que, a pesar de su popularidad, «Los amorosos» es un poema mucho más oscuro y contradictorio de lo que parece, un prodigio verbal que no es tan fácil de entender.

Si antes comparé a Jaime Sabines con Góngora, ahora debería asemejarlo a Cervantes, con quien comparte un aire de ingenio lego, de «cultivar un entorno plagado de sentimentalismo y desdén por el rigor intelectual»<sup>71</sup>, de artista que vivió en los márgenes del Parnaso de su época para encontrarse con el lector (ése que

<sup>71</sup> Christopher Domínguez Michael. «Escalera al cielo», en *Reforma*. (México, D. F.) 21 de marzo de 1999, p. 1A.

Cervantes describe en el «Prólogo» de *Persiles y Segismunda*, y que lo redime tanto de las envidias de sus contemporáneos como de los afanes de la pobreza), que es lo que verdaderamente importa, pues, como lo ha dicho Michel Tournier, no se escribe para ser famoso, sino para tener lectores. Sin nóbeles, sin ediciones internacionales, sin pertenecer a capillas y revistas literarias; señalado de sentimental y desdeñoso del rigor intelectual, en los márgenes del público hasta los cincuenta años, «enamorado profundamente de esta maravillosa indiferencia del mundo hacia su vida», a Jaime Sabines le ocurrió algo parecido que a Miguel de Cervantes: a éste le tocó escribir la mejor novela española de su época (y de muchas por venir), no al estilista e intelectual encarnado en Francisco de Quevedo; al poeta chiapaneco le ocurrió (es una manera de decirlo) que, sin el aparato publicitario y sin el respaldo de cenáculos prestigiosos que otros han tenido, se convirtiera en el poeta mexicano más leído de la segunda mitad del siglo xx y en el más querido. Sí, tendremos que decir, como él: Dios bendiga a Dios, pues nos dio a Jaime Sabines.



## Vladimiro Rivas Iturralde, o la escritura expuesta

Vladimiro Rivas Iturralde, nacido bajo el signo de los Gemelos el 5 de junio de 1944 en Latacunga, Ecuador, ha escrito cuatro libros de cuento: *El demiurgo* (1968), *Historia del cuento desconocido* (1974), *Los bienes* (1981) y *Vivir del cuento* (1993) –este último fue, a la vez, antología de los tres volúmenes precedentes y reunión de nuevos materiales narrativos– y uno de ensayo, *Desciframientos y complicidades* (1991), además de haber traducido del inglés *El cómplice secreto*, de Joseph Conrad, y la *Oda a un ruiseñor*, de John Keats. Es posible que el lado Pólux de Rivas Iturralde (es decir, el del gemelo atribuido por la tradición de la antigua Grecia a la paternidad divina de Zeus quien, bajo la forma de un cisne, dejó su semilla en el vientre de Leda), que la parte divina de tal gemelo sea responsable de que este escritor se haya empeñado en la forja de un estilo depurado y cuidadoso: si la influencia precisa de uno de los Dioscuros sobre la personalidad de Vladimiro Rivas debiera dejarse a quien se considerara experto en cartas astrales e influencias cósmicas y mitológicas, lo segundo se puede comprobar no sólo con la lectura de los materiales na-

rrativos y ensayísticos del autor ecuatoriano, en la elegancia de sus traducciones y en la exigencia que impone en todas las actividades docentes, sino en lo que él afirmó a través de sus propias palabras en una entrevista concedida en Quito a Diego Araujo Sánchez:

El trabajo de traducción me ha hecho amar la palabra justa, la palabra exacta. Los escritores de lengua española tendemos con naturalidad a lo barroco [...] Yo admiro el poder de síntesis de la lengua inglesa, su capacidad para crear voces nuevas, compuestas.<sup>72</sup>

Este narrador inteligente, de estirpe borgeana, tiene otro cauce al que llamaré, no obstante la temeridad astrológica, el lado Cástor de Vladimiro (es decir, el del gemelo atribuido a la paternidad humana de Tindáreo), que lo ha llevado por los vastos universos de la música, no sólo en el nivel del degustador aficionado sino como parte del coro *Convivium musicum*, del que ha formado parte en la sección de bajos; no sería imposible agregar a la responsabilidad de Cástor su afición por el fútbol, sostenida gallardamente contra viento y marea, además de algunos pecadillos gastronómicos... No se sabe quién alimentará a quién, como lo interroga Borges en su magistral «Borges y yo», pues los legos sólo podemos apreciar a un solo Vladimiro Rivas que escribe, engulle empanadas, se apasiona con casi todas las versiones de Klemperer y suspende al universo el día en que se desarrolla algún partido crucial dentro del panorama futbolístico, pero esa misteriosa suma de elementos que es toda persona ha realizado su primera incursión por los caminos de la novela a través de una envidiable obra inaugural, *El legado del tigre*, en el que aparece un Rivas Iturralde simultáneamente reconocible (por lo que se haya leído de él previamente) y novedoso, Cástor y Pólux de sí mismo

<sup>72</sup> Diego Araujo Sánchez. «Rivas: una escritura contra el olvido». *Diario Hoy*, Quito, 1 de septiembre de 1991, p. 3C apud Vladimiro Rivas Iturralde. *Vivir del cuento*. Est. intr. y notas de DAS. Libresa, Quito, 1993. p. 12. (Antares, 91)

que obliga al lector a dilucidar su propia maravilla frente a la primera novela del autor.

Me propongo entender la trayectoria de la narrativa reciente de Vladimiro Rivas (algunas de sus influencias y obsesiones) mediante un acercamiento a *Los bienes*, *El legado del tigre* y *La caída y la noche*.

RESULTA difícil para todo escritor evadir a sus influencias, aunque la forma de hacerlo sea diversa. Desde la imitación, la parodia y el homenaje, hay un recorrido que termina en la apropiación de las formas y de los recursos de otros, con lo que se repite el carácter vampiresco que tanto se achaca a la literatura. Si, a veces, se puede velar lo que algunos viejos maestros o contemporáneos del escritor han dicho, lográndose una apariencia de tersura original en los textos, el problema sigue siendo que la voz del escritor trate de encubrir a la de otros, por medio de la impostación o los disfraces, en lugar de llegar al verdadero centro del asunto: la conversión de maneras ajenas en parte de los hábitos de un discurso propio para que el lenguaje, que podría parecer postizo e inarmónico, se vuelva un discurso que no desconoce a los autores por los que ha curioseado y aprendido, que los ha asimilado hasta el grado de volverlos algo distinto de lo que eran antes, transformándolos en un modo propio de escribir. Por esa vía se cumple lo que Borges dice de Kafka: cada escritor *crea* a sus precursores desde una obra que no repite lo dicho por ellos, pero los asume. Hablar de hábitos estilísticos, de fijaciones temáticas, de recursos ajenos, implica que la madurez de la voz de un escritor supone la superación de las marcas de otros para convertirlas en modulaciones peculiares.

Vladimiro Rivas, escritor ecuatoriano radicado en México, reunió veintinueve textos suyos, en 1981, en el volumen titulado *Los bienes*. Ahí, propuso imágenes encontradas de sí mismo y de su obra a través de oscilaciones que parecían configurar el proceso de un escritor en busca de su voz: las dos (im)posibilidades que pueden ser Ecuador y México, esas dos atmósferas, fueron encontrando bifurcaciones en los textos de Rivas: depuradas búsquedas

estilísticas («A la orilla del pozo») frente a relatos donde se enfatizaba el entramado anecdótico («Historia del cuento desconocido»); incursiones fantásticas («El asedio») y reflexiones más o menos terribles sobre la realidad («El otro, la vida»); la presencia casi insuperable de autores como Borges («El segundo descubrimiento de América», «El palacio y el Centauro», «En el laberinto») y la afirmación de una manera de escritura mucho más personal y efectiva («Papá», «Intrusos»); proyectos cosmopolitas («Los pasos invisibles») y acercamientos a los mundos ecuatorianos («La abuela»): todas fueron formas de asomarse a la diversidad de experimentos y temas, pero también explicaban algunas zonas conflictivas que el trabajo literario de Vladimiro Rivas resolvía a principios de los ochenta.

Las sombras de Borges, Conrad, Stevenson y Kipling no pudieron pasar desapercibidas en *Los bienes*: mediante un estilo depurado que acompañó al redescubrimiento del Caribe, del mar y los piratas, la forma enfatizaba lo que la colección de relatos no quería ni podía ocultar, porque en esos escritores Rivas ha realizado aprendizajes, descubierto temas y encontrado afectos que definieron a una zona de ese libro que, de tan entrañable, le parecía ajena a la obra y al autor, pues Vladimiro Rivas quedaba preso en la seducción de *su* Borges, de *su* Conrad y, a veces, no le daba tiempo de hablar a él:

Una frase de los anales de Islandia y unos cuantos epitafios de colonos normandos en piedras rúnicas desparramadas por esa tierra que dieron en llamar Vinlandia dan testimonio de un hecho que fue como si no hubiera sido: el inocente descubrimiento de América sucedido alrededor de 1121.<sup>73</sup>

Momentos como éste, tan cerca de Borges y tan lejos de otras propuestas más personales del mismo libro, producían un ex-

<sup>73</sup> Vladimiro Rivas Iturralde. *Los bienes*. Premià, México, 1981. p. 27. (La Red de Jonás)



trañamiento que no sólo era del lector. Esa región «extraña» del trabajo literario de Vladimiro Rivas condensó una de las orillas en que el escritor era menos él y más un lector seducido por los acentos y temas (los bienes) de los escritores antes mencionados. Una porción de relatos dejaba la sensación de que Rivas estaba enredado en el encanto y los hilos de otros, y de que esa red no le permitía claridad en la voz ni en el hilado fino del texto, tan necesarios para sentirlo natural en el manejo de los temas y las voces ajenos. En tal sentido, también había un Rivas que parecía extraño a sus temas, porque no se alcanzaba a ver en dónde terminaban los préstamos y en dónde se erigían los modos personales y los gestos habituales de la voz del escritor.

Fue otro orden de *Los bienes* el que llevó al lector desde esta zona hacia donde comenzaron a surgir los textos en que Rivas se dejaba ver de mejor manera: los primeros relatos, con influencias borgeanas y temas de piratas y marinos, se transformaron en textos donde Rivas se permitió un manejo personal del estilo y el desarrollo de historias que le eran más cercanas: la música, ambientes ecuatorianos, recreación de personajes femeninos de la provincia y situaciones fantásticas, invadieron paulatinamente al libro produciendo un verdadero encuentro entre el autor y quien lee. De este lado de los relatos se encontró lo mejor de *Los bienes*: «Papá» (posiblemente el texto más importante de la colección), «María Angelina, él, ella», «Borrado», «¡Clic!»... Aquí es donde Rivas ya no estaba enmascarado con Borges o Kipling, pues, si bien se dejaba ver como un escritor en el que podían intuirse esos autores, también se mostraba decidido a presentar la batalla, solitario y sin muletas.

En el arribo a este lado se resolvieron las contradicciones y los movimientos oscilatorios de ese libro: Vladimiro Rivas se definió como un estilista muy atento a la pulcritud de sus textos y al desarrollo anecdótico de las historias. Cada lector pudo asistir allí a las voces de mujeres o de niños con las que se desvelaban ambientes donde parecía no ocurrir nada, donde adquiriría otro sentido la inmovilidad de un narrador enfermo («El otro, la vida»), o donde

el misterio de la posesión por la fotografía dotaba a ésta con otras potencias. Ese ascenso en el tono y el contenido del libro acentuó las diferencias con el otro Vladimiro Rivas, lo expuso. Cuando una mujer decía:

Me han atado a la sombra, a la caricia de estas sábanas que me excitan, me miran el Corazón de Jesús desde la repisa, desde un fanal la Virgen del Quinche y la Dolorosa sobre la puerta. Me han confiado al ángel guardián que flota y revolotea en los estremecimientos de las sábanas y yo, desde anoche, que Fernando, Fernando, y me revuelco una y otra vez en la cama.<sup>74</sup>

se había producido la seducción: el lector ya estaba en la orilla de este lado, junto con Vladimiro Rivas, adentrándose en la mejor tierra de *Los bienes* y de los libros futuros. En ese momento, la oscilación se resolvió en favor de una voz en tránsito, decidida a matar afectuosamente a las sombras tutelares de los demás textos.

ADemás de la admiración por algunos de los viejos maestros y del peso ejercido por éstos en el trabajo creativo personal, en otra cosa se parecen Brahm y Vladimiro Rivas: en la preocupación por mostrar la obra en proceso a personas de su confianza para someterla a cualquier clase de severidades y juicios de toda índole, de lo cual se siguen correcciones, enmiendas, nuevas lecturas y nuevas correcciones, hasta que el autor considere terminado el proceso creativo. Después, vienen la publicación, cierto desentendimiento por la crítica y una confianza en la fortaleza de la obra producida al cabo de tantos trabajos. *El legado del tigre* es una novela que tardó más de diez años en escribirse, que fue leída y comentada por varios escritores y amigos hasta que, según declaraciones de su autor, la concluyó por fatiga, lo cual puede ser posible dentro del ánimo del escritor, pero eso es algo que los lectores nunca presien-

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 75.

ten, al contrario: la novela parece de una fuerza tan desbordante y de tal intensidad que no deja traslucir ninguna desesperación autoral: más bien, parece confirmar la idea schubertiana de que «aquellas obras que han sido engendradas por el dolor parecen ser las que más deleite causan en el mundo».

He podido ser testigo privilegiado de los procesos que menciono, así sea de una manera fortuita, lo que me permite no ser exagerado al describir los niveles de exigencia estilística y estructural que Vladimiro Rivas se propone, testimonio del que pueden obtenerse, además, diversas conclusiones. Un ejemplo de lo que he dicho es la manera como él puede viajar a Rusia o Estados Unidos por largas temporadas, desde el retiro de su estudio, para sumergirse y descifrar los modos narrativos de autores a quienes ha elegido como maestros. Lo he visto dialogar y pelearse con la obra completa de Dostoyevski y con varias novelas de William Faulkner; al final de tales conversaciones, no es inverosímil suponer el ritual de presentación de esos escritores con sus otros amigos y compañeros más cercanos, mediante la lectura oral e inclemente de ciertos pasajes epifánicos seleccionados por él; después, largas discusiones y comentarios acerca de las obras leídas, de los aspectos técnicos de las mismas, de sus rasgos estilísticos... Por caminos inesperados para los lectores (y, tal vez, para el mismo Rivas), dichas exploraciones vladimirianas terminan por desembocar en soluciones novedosas para los cuentos, en motivos o estímulos para escribir ensayos, o en el desarrollo de una primera novela.

Hace más de diez años, probablemente hacia 1983, Vladimiro Rivas me permitió leer el capítulo de un proyecto de novela que tenía el título tentativo de *San Jorge y el dragón*, metáfora de la que se mantuvieron indicios a través de algunas alusiones aisladas al tema en la edición definitiva. Sospecho que la primera versión del capítulo leído por mí fue el cuarto –extenso, brumoso y deambulatorio–, aquél en el que el Mono, César, Ignacio, Guarderas y el Cuña viajan en el coche del papá de este último, entre la niebla, para buscar «El dorado», burdel donde les aguardan las que ellos

creen revelaciones y delicias sin cuento. El capítulo, extenso, me pareció muy bien escrito y me gustó, pero en aquel entonces no supe conectarlo con ningún hilo narrativo que me condujera hacia algún puerto seguro de tipo novelesco, aunque ahora, leído en el contexto de la novela, entiendo que su acción ocurre durante las mismas horas de la tarde y noche en las que Tipán y Angélica tienen su primer encuentro amoroso, en las que ambos son descubiertos por el Coronel y en las que éste tiene una angustiosa conversación con el Cuña; sin embargo, conociendo la veta narrativa de Vladimiro y los materiales recogidos en *Los bienes*, tuve la aguda sensación de que el tratamiento del capítulo era cuentístico, como en el caso de los de *Rayuela*, y no me sorprendió que el propio autor lo reconociera así, más tarde:

[...] yo siempre he buscado las síntesis fulgurantes. Y el cuento me da esa posibilidad. Quizá tiene que ver esa búsqueda con mi interés por el lenguaje cinematográfico, su carácter elíptico. Por ello, inclusive en la novela que estoy por terminar [*El legado del tigre*], he ido reduciendo la extensión de lo ya escrito. Cada capítulo se ha ido convirtiendo en un cuento corto.<sup>75</sup>

Sin embargo, lejos de ser problemático, este proceso resultó uno de los mecanismos más interesantes de *El legado del tigre*, pues sus doce capítulos, poderosamente unitarios, establecen tal interrelación que eso les permite trabarse en una unidad superior, sobre todo si se considera que la novela no pretende un desarrollo anecdótico de secuencias lineales, sino que, dentro de una concepción cronológica (pues se avanza desde un momento inicial hacia un determinado futuro con el que la historia se cierra), las fracturas narrativas ocurren a la manera de un rompecabezas en el que el embonamiento y sentido de las piezas debe realizarse a través de las claves ofrecidas por los narradores, los personajes y

<sup>75</sup> Araujo Sánchez *apud* Rivas Iturralde, *Vivir del cuento*, p. 13.

las consecuencias derivadas de ciertos actos; esta aparente fragmentación narrativa de la realidad textual es la que integra a cada núcleo en un todo fluyente que da su intensidad particular a la obra. Me parece que la técnica mencionada no sólo es una de las aportaciones que el cuento ha ofrecido a la estructura novelística y, en el caso de Rivas Iturralde, creo que no sólo le ha permitido manejar su obra de tal manera que ésta se desarrolle *in crescendo*, sino que obliga al lector a funcionar como una hiperconciencia del texto a través de la cual los datos y secuencias aparentemente inconexos deben relacionarse entre sí para adquirir sentido, tal como ocurre en la realidad y en la conciencia no textuales a través de la experiencia de cualquier persona.

Para quien conozca la obra narrativa previa de Vladimiro Rivas (por lo menos, *Los bienes*), será indudable que el lenguaje de *El legado del tigre* ha dejado de ser de tono borgeano y que se ha volcado hacia direcciones estilísticas que ya estaban apuntadas en cuentos como «Papá» o «El otro, la vida»; o, para expresarlo de una manera más justa: el lenguaje del autor no sólo no ha abandonado una búsqueda de exactitud que le es inherente ni esa fascinación por la elegancia que comparte con Borges, sino que en su primera novela ofrece un estilo vladimiresco completamente decantado en el que ya no son apreciables las influencias de otros, salvo el regocijo de un modo y una tonalidad completamente propios que invitan al lector a zambullirse en la trama, y en ese lenguaje abundan la eficacia, los momentos de ternura, la ambigüedad, los ecuatorianismos sabiamente dosificados... La diversidad que menciono se explica porque, de la misma manera en que la trama de la novela se encuentra fragmentada, el estilo del autor también se comporta como un poliedro en el que aparecen muchos tonos de voz y muchas lecturas e interpretaciones de cada episodio, lo cual le otorga una fuerza característica a los diversos narradores que intervienen en la construcción de la historia.

Si la organización de los capítulos, los lenguajes y los narradores de *El legado del tigre* deja suponer una novela compleja, la anécdota que se desarrolla en ella es, en cambio, aparentemente

sencilla, pues se concentra alrededor de tres jóvenes protagonistas: Samuel Tipán, el Cuña y Angélica. De la interrelación entre ellos se derivan todos los acontecimientos que dan sentido a la obra y ordena la actividad del resto de los personajes, algunos de los cuales son fugaces e incidentales, y otros, sólo mencionados a través de algunas de sus peripecias: el grupo de adolescentes que estructura al universo juvenil de la novela (el Mono, César, Ignacio, Guarderas), el gordo Montesinos, Fausto (el joven soldado, héroe del Machángara), el Coronel (padre del Cuña y Angélica), Tipán padre (chofer y andinista aficionado, quien desaparece escalando el Chimborazo el mismo año en que se clausura la Universidad<sup>76</sup>), el Doctor Paracelso, don Elías (el hombre de papel), Taita Lucas, *Taiticu* (el personaje invocado a través de ciertos pensamientos o de algunos pasajes poéticos), Eduardo (conscripto e hijo de la lavandera que trabaja en casa del Coronel y presumible hijo de éste), la Mariana (madre de Eduardo y nodriza del Cuña) y la Enotea (prostituta mulata sin intervención directa en la anécdota)... El entorno es el Ecuador de principios de los sesenta o, más exactamente, el que vive, entre 1963 y 1966, la dictadura militar de la Junta compuesta por Marcos Gándara, Guillermo Freile y Luis Cabrera, y encabezada por el capitán de navío Ramón Castro Jijón, a quienes se reduce en la novela a un solo apelativo: el Viejo (Dictador); así, la novela muestra a un país abrumado por la presencia de los militares, quienes han tomado el control policiaco del país y deben enfrentar la rebeldía de los jóvenes. En principio, pues, *El legado del tigre* es una novela de iniciación, pues sus protagonistas se encuentran dispuestos a descubrir el amor, la sexualidad, la participación política, el mundo mágico de los quichuas y la vida intelectual, en contra de un universo adulto extremadamente rígido, clasista y represivo, el cual se manifiesta a través de los militares.

<sup>76</sup> Cf. Rivas Iturralde, *El legado del tigre*. UAM-A, México, 1996. pp. 17-20.

Decía que la trama de la novela es sencilla; creo que puede exponerse groseramente bajo los siguientes trazos: Samuel Tipán, quien es descrito como «pelirrojo, flaco, pálido, de ojos verdes, profundos y resentidos como jaula de tigre, cejijunto y de tez manchada»<sup>77</sup>, cholo de personalidad poderosa y fuerte, a veces tartamudo, militante del MIR cuando ingresa a la Universidad<sup>78</sup> y, a la postre, un joven con mucha sensibilidad y ternura que revela una insospechada vocación poética, es hijo de un mestizo («Alguna mezcla de indio con gringa debe haber habido en el padre o, menos probablemente, de gringo con india»<sup>79</sup>) que trabaja como chofer de la familia Guarderas. Este joven atigrado, quien explica el título de la novela (una primera visión del legado es la de sus poemas y la de su propia coherencia vital y política) y no deja de tener algunos rasgos de cercanía genealógica con el Jaguar de *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa —novela con la que, también, *El legado del tigre* tiende algunos vasos comunicantes—, participa de una vida escolar que le permite entrar en contacto con jóvenes de estratos sociales acomodados, no obstante su propia pertenencia a una clase menos privilegiada. De hecho, la novela insiste en esta capacidad de simbiosis social, pues, por razones del trabajo de los padres, de compañerismo o de escolaridad, muchos de los personajes, especialmente los jóvenes, pueden compartir experiencias y relaciones que rebasan el racismo y el clasismo impuestos por los adultos. De esta posibilidad de mezclanza se deriva el núcleo anecdótico de la novela: Samuel Tipán es el mejor amigo del Cuña, a quien se ve como «frágil [...] tímido [...] Sus lentes pequeños, redondos, escondían unos ojos furtivos y agudos, una mirada desconfiada»<sup>80</sup>; el Cuña, un joven delicado y sensible, pero rebelde, que comparte con Tipán una sospechosa afinidad con la poesía, es hijo de un coronel, «ingeniero militar que había re-

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 25–26.

cibido instrucción en el Servicio de Inteligencia en Baltimore»<sup>81</sup>, personaje que rápidamente se convierte en el verdadero antagonista de los tres protagonistas de la obra. Al escándalo de mantener una relación de amistad tan íntima con el Cuña, Tipán agrega la mayor de las transgresiones: se enamora de Angélica («desamparada, con sus diecisiete años no vividos y repentinamente implorantes [...] Casi hermosa, indiferente y sorda al discurso de su padre, liberados los labios del apretón severo, se entregaban sus ojos grisazules a la luz [...]»<sup>82</sup>), la cual no sólo corresponde al amor de Tipán sino que cuenta con la complicidad y ayuda de su hermano, el Cuña. Así, pues, el cuarto elemento en discordia es la presencia terrible del Coronel, el padre, quien castiga la «debilidad» del Cuña para corregirlo, trata de separar a Angélica de Tipán, muestra su clasismo a través de los comentarios con que se expresa de Eduardo («Entiende de una vez por todas que tú eres el patrón. Sólo se es amigo de los iguales. Eduardo es un conscripto, el hijo de la lavandera de esta casa y nada más. Y nada más»<sup>83</sup>: síntomas de la respuesta que tendrá frente al intolerable enamoramiento de Angélica hacia una persona de clase y grupo racial «inferiores» y énfasis innecesario que permite sospechar –sin que la demostración de la sospecha sea posible– su vínculo paternal con el conscripto) y, finalmente, como militar omnímodo de esa época, es indudable la manera como se encuentra involucrado en la muerte alevosa de Tipán durante el curso de una manifestación estudiantil reprimida, en Quito. De este nudo de relaciones interpersonales puede deducirse que, aparte de las búsquedas iniciáticas, otros tres de los grandes núcleos de la novela son el amor, la desobediencia y la represión.

Las circunstancias de la muerte de Samuel Tipán, uno de los tres protagonistas, esclarece el contexto cronológico de la novela:

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp. 29–30.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 50.



alrededor de enero de 1964 se produjeron varias manifestaciones estudiantiles en Ecuador para protestar en contra de la ley básica de educación; en julio de ese mismo año estallaron grandes y continuos disturbios en Guayaquil, lo que obligó a la Junta a cambiar de gabinete; en mayo de 1965 hubo más disturbios y huelgas en la misma ciudad, provocados por medidas financieras tomadas por la Junta; la noche del 28 de junio del mismo año se intentó un golpe militar en El Oro; y, finalmente, el 9 de julio de 1965, con motivo de la constitución de un Frente Patriótico Nacional, se produjeron más disturbios y manifestaciones populares en Quito y en Guayaquil, lo cual culminó una semana después con el anuncio del general Marcos Gándara Enríquez, vocero de la Junta, de que se convocaría a elecciones generales el primer domingo de junio de 1966, en las que resultó triunfador José María Velasco Ibarra y en las que las mujeres ecuatorianas tuvieron, por primera vez, derecho a voto. La sorda violencia que subyace en la novela me permite descartar el pretexto de que la movilización de sus protagonistas haya ocurrido para participar en un mitin por la defensa de un ideal educativo: la novela propone tensiones, lesiones e inconformidades más amplias entre los jóvenes, de modo que, aunado esto a un clima general de rebeldía y al vislumbriamiento de la derrota de la Junta (del Viejo, del Coronel y del Padre), me parece que lo más obvio es ubicar la muerte de Tipán durante el transcurso de las manifestaciones triunfantes de julio de 1965, lo cual haría que la novela tuviera una enrarecida cronología cuyos límites son los del año y medio que va de enero de 1964 a julio de 1965, si no es que sólo los de los primeros seis meses de 1965 (el lapso que propone la novela parece dilatarse entre la salida del Colegio –o bachillerato– del grupo de personajes jóvenes y su ingreso a la Universidad), y que tuviera un sentido más profundo, pues la muerte de Tipán se convertiría en una apoteosis y daría a todas las muertes y desapariciones de la novela un contexto casi litúrgico por el que cada oblación prepara el sacrificio final del Progenitor y el exterminio inexorable de un Cronos precariamente victorioso: el legado del tigre es, también, la manera como tres

jóvenes son arrasados a cambio de la destrucción de un interlocutor ciego, sordo y mudo, que sólo atiende a los principios de una ética rígida y de su esclerosis vital, pues preparar la muerte simbólica del Coronel para, incluso, redimirlo, es disponer la muerte profunda del sistema; todo lo cual otorga a los sobrevivientes el ingreso abrupto a una edad adulta que, de alguna manera, se adelanta en sus aspectos más brutales.

La novela, de atmósfera obsesivamente masculina, no obstante la suavizada presencia maternal de Mariana; de la idealizada, de Angélica; y de las más carnales, pero lejanas, de las prostitutas y Enotea, insiste en la contraposición de dos imágenes paternas: la del Coronel y la de quien, como un *leit motiv* poético, se nombra en toda la novela como *Taiticu* (papito): «*baja al corazón, Taiticu*». Dicha contraposición agrega un nudo temático más a la novela: la búsqueda de un padre y la orfandad profunda cuando éste no existe. El mundo masculino que menciono parece compartir, no importa su nivel, una imantación por la muerte: muere el padre de Tipán en las alturas del Chimborazo; muere el Fausto, un joven soldado, en la ribera del río Machángara; desaparece Eduardo, muere Tipán, muere el Cuña... Incluso el discurso erotizado que el César dirige a Enotea en el séptimo capítulo, resulta ilustrativo de la vocación necrofilica que comento:

Sigue lloviendo. Esta noche, en el cuarto de hotel barato que hemos compartido una vez más, cuántas veces te has llevado mi semen, mi linfa, mi rica, mi deliciosa, mi insaciable Enotea.

[...] ¿Qué puede dar más alegría, mulata, a mis días, que unos ojos, unas manos, un triángulo de Venus, dos globos morenos de carne y leche, la quebrada de tu sexo donde me sepulto? [...] Necesidad de aniquilamiento, desprendimiento total: quiero desaparecer, perderme en ti, que te lleves toda mi sangre, mi semen, mi linfa, todo lo que hay bajo mi piel. Quiero que me arranques del mundo, puta mía, me exprimas,

demonios, todo lo que en mí late. Morir, morir en ella. A la muerte, a la muerte, a la muerte.<sup>84</sup>

El Coronel, representante de la rigidez, la violencia y el abuso, es el símbolo inmediato de la situación de todo Ecuador: los personajes que lo rodean sufren, en escala microcósmica, lo mismo que sufren los ecuatorianos a manos de la Junta. Vladimiro Rivas, sin embargo, salva al Coronel de convertirse en un personaje esquemático o simbólico y le hace adquirir contrastes y claroscuros más definidos en el tercer capítulo, en el momento que sigue a su inoportuno descubrimiento de la tarde de amor entre Tipán y Angélica, y más tarde, al enfrentar al Cuña:

Cuando el Cuña regresó de su vagabundeo nocturno, encontró al Coronel sentado en el claroscuro de un sofá, empuñando la espada y sosteniéndola contra el piso como un caballero medieval. Bajo el quepís, estaba empapado de lluvia y cólera. Su aspecto era hierático, solemne, rencoroso. Un silencio tótem.

Oyó en lo alto aquel gemir de Angélica que ya conocía muy bien. [...] adivinó en el Coronel una disposición a esperarlo toda la noche. [...] La luz lateral infundía en las ropas húmedas y la espada del Coronel un siniestro resplandor. [...]

El Cuña sintió la voz del padre a punto de quebrarse. Todo él estaba a punto de quebrarse. Le sostenía esa espada con la punta en el suelo. Comprendió entonces que su padre se había forjado ante sí mismo una imagen de invulnerabilidad y que toda su vida había sido fiel a esa imagen... [...]

El Coronel se replegó nuevamente contra el espaldar del sofá y se hundió en la sombra. No habló más. El Cuña sólo percibía su respiración agitada, rencorosa. Parecía un hombre a la vez derrotado y dispuesto a contraatacar.

[...] Atrás, empañado, mancillado, quedaba el padre, urdiendo quizá desde entonces la manera de asestar el golpe de

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 85–86.

espada que, bajo la lluvia, había sostenido en el aire como un juramento.<sup>85</sup>

*Taiticu*, en cambio, no parece un personaje real, sino uno idealizado y recreado literariamente por el dolor huérfano de Tipán, asumido sin transición por las propias carencias del Cuña y, a través de las suyas, por la orfandad funcional de Eduardo y el aplastamiento familiar sufrido por Angélica: es el padre amoroso y ausente a quien se busca en las nieves del Chimborazo, donde yace, preñado de magia y ternura, tal como se le invoca en el décimo capítulo, emocionante, poético y breve; sin embargo, aunque sublimado, también es ese progenitor que parece corresponderse con el padre verdadero de Samuel Tipán, muerto en las cumbres volcánicas, pues éste lee el contenido del décimo capítulo aquella tarde en que, en el primero, el grupo de amigos se reúne para escuchar la poesía del joven, «cargada de silicios y de tiernos quichuismos»<sup>86</sup>:

*«Baja, Taiticu, al corazón, no de algún trono celeste y remoto, de la cabeza nomás, al corazón, que se humildece hasta llamarse shungo, y que se va quedando solo como una casa sola porque sus dueños se han ido o se han replegado en los rincones del sueño, para que tome posesión de sí misma, se hospede en sí misma, dueña, y deje pasar a la luna por las ventanas y cruja ya sin peso la madera que se acomoda sus venas y hablen las sombras, y tomen la casa las hormigas por asalto y todo espere la visita, Taiticu, tu visita...»<sup>87</sup>*

El juego de extraños espejos ofrecido por las personalidades del Coronel y de *Taiticu* sólo es indicio de otros más que ocurren en la novela: a pesar de las diferencias de origen y temperamentos, el Fausto, Eduardo, Tipán y el Cuña son como cuatro aspectos

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 47–50.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 119–120.

de una misma personalidad, sobre todo los dos últimos: Eduardo desaparece («se huye») después de embarazar a una de las dos guarichas de Ambato 625, con la que los hermanos no lo dejan casarse porque es muy pobre; Tipán es asesinado y ve contrariados sus amores con Angélica por el clasismo del Coronel («aquí, como la política, nos desaparece el amor»<sup>88</sup>, propone ese misterioso y colectivo narrador en primera persona del plural que reaparece cada vez que el grupo de amigos interviene en la novela); el Cuña se suicida después de haber procurado la felicidad de otros y de haber buscado a un padre distinto al suyo. Todo esto deja entrever que también el tema de la búsqueda de la otredad, casi entendida como el contraste o el reconocimiento en el doble, forman parte del haz de nudos temáticos de la obra.

El otro y del doble: es necesario volver a decir que, en esta novela, fracasa minuciosamente cada uno de los proyectos juveniles, pues el destino prematuro de casi todos los jóvenes protagonistas es la desaparición, la muerte o la frustración, lo cual permite entender el penúltimo legado del tigre: la venganza. El Cuña se suicida porque no se atreve a matar a su padre<sup>89</sup>. En esta homología de identidades, lo que se descubre es que cuatro personajes configuran los matices de uno solo: Eduardo, el Fausto, Tipán y el Cuña; que tres mujeres reproducen el mismo prototipo de lo femenino: Angélica, Mariana y la esposa del Coronel; que un solo hombre resume los atributos del Dictador y del Padre Castante: el Coronel; que algunos hombres son *taiticus*: el papá de Tipán, el doctor Paracelso, taita Lucas... ante tanto dolor, ante tanta desaparición y tanta muerte, el profundo legado del tigre es la orfandad: el padre cercano es dictatorial y el padre amoroso está lejos.

La voluntad de compartir poemas, experiencias, admiraciones, estilos y transgresiones, parece convertir a la diada de per-

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>89</sup> *Cf. Ibid.*, p. 132.

sonajes Tipán—el Cuña en dos caras de la misma persona, en el reconocimiento inmediato de lo certero del título de un poemario de Borges, *El otro, el mismo*: en el magistral capítulo doce, la oración cristiana que acompaña a la señal de la cruz cierra la novela y permite presuponer el suicidio del Cuña, pero, también es la fórmula con la que concluye el capítulo diez, transcripción de uno de los poemas escritos por Samuel Tipán. ¿Apropiación, coincidencia por lectura o dualismo? El mismo capítulo diez es una evocación del padre muerto de Tipán, pero incluye grafittis sólo leídos por el Cuña en Cotacachi: «Nadie sale vivo de esta vida»: ¿éste fue escrito en una pared por Tipán, activista que hacía pintas en muchas paredes, o resulta parte de una misteriosa coescritura realizada entre el Cuña y Tipán? El padre muerto de Tipán es el padre añorado por el Cuña: ¿es verdad que el Cuña pudo no haber escrito el poema en prosa que da forma al capítulo diez? El *Taiticu* de la novela es el papá de Tipán, pero, ¿no es el que desean para sí Eduardo, el Cuña y Angélica? Las preguntas podrían seguirse extendiendo y sólo revelarían esa zona de incertidumbres que caracteriza a la novela: nada se explica concluyentemente, no todos los narradores son identificables, la cronología es imprecisa, los personajes se confunden... lo único cierto es la muerte y la desaparición. No se sabe si los interlocutores de la novela son los demás adolescentes ni si la obra se «escribe» como memoria de un tiempo que trata de luchar contra el olvido, pero el legado que deja la novela es el de una verdad asumida por Eduardo y Tipán, y transmitida por las últimas palabras del Cuña: «Comprendiste algo elemental: quien se enamora se expone»<sup>90</sup>.

*LA CAÍDA y la noche*<sup>91</sup>, la más reciente entrega narrativa de Vladimiro Rivas, algo entre novela corta y relato extenso, me sorprende

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>91</sup> *Id. La caída y la noche*. México, Verdehalago / UAP, 2000. 63 pp.

respecto a su obra anterior. Por la parte de la nocturnidad y del insomnio me remite a ese Borges que se deja ver en «Funes, el memorioso» y en «Las ruinas circulares», a los *Himnos de la noche*, de Novalis, al Poe de «El corazón delator», y al Sábato de *El túnel*: la noche, amiga y enemiga, flor del desvelo y cactus del sueño, es el lapso mediante el que se conoce y explora la perturbación producida por el otro: gracias a la impertinencia de Arturo Landázuri (quien realiza una llamada telefónica de larga distancia en la madrugada, desde Ecuador), el ecuatoriano Patricio, radicado en México, decide buscar al ecuatoriano Bernardo Valdivieso, cuñado del primero y aparentemente desaparecido en este país desde siete años antes del comienzo de la narración. La noche, cobijo y destierro, es el momento en que se dirime un relativo cuanto inexplicable y contundente exilio ocurrido entre Sofía y el narrador protagonista (como quiera que sea, para quienes no forman parte de ella, ¿no resulta inexplicable lo transcurrido en ese altísimo misterio que es una pareja?). Vista la noche como esclavitud y miseria, ésta resulta el país del sueño y el sonambulismo, de la revelación y las confusiones: no es el tiempo exclusivo en el que transcurren los actos de la narración de Vladimiro Rivas, pero simbólicamente es el más importante, tanto por su valor temporal como porque, en su intimismo, se debate la obnubilada conciencia de Patricio, habitante de una dilatada nocturnidad en la que, por momentos, pareciera que las actividades de los sueños alcanzan a trasladarse al mundo de la vigilia.

La noche del relato prohíja la duplicación: de una manera perversa, Patricio se busca en el buscado Bernardo Valdivieso y asume como propia la necesidad de su encuentro, tal vez porque es el padre de Bernardo quien encarga la pesquisa y porque Patricio es el reciente padre del flamante Pablito, quien en casi toda la novela es conocido escueta y oblicuamente como «el bebé» (esa higiénica manera de ponerle guantes a las palabras contamina eficazmente al relato con los ambiguos sentimientos del protagonista hacia la paternidad): pareciera que los hijos no importaran tanto como los padres, los engendrados que provén de sentido o sinsentido a

la existencia: no sólo son los que buscan sino los verdaderos buscados, los (re)partidores de vida, como en *El legado del tigre*. Así, Patricio no sólo se reconoce en Bernardo (su hermano en el espejo, su doble), sino también en el padre de éste, de manera que su búsqueda es dual, pues pretende reconocerse en el hijo pródigo y en el amante progenitor que aguarda. Si se agrega la necesidad de recuperar el paraíso casi perdido que el protagonista habitaba con Sofía, *La caí 61da y la noche* expone a Patricio como un profundo y desesperado buscador, como un viajero que no parece acabar de hallarse en su viaje hacia el fin de la noche.

En la oscuridad del alma de Patricio, el momento de la epifanía tarda mucho en alcanzarse, pues a los insomnios que padece y las búsquedas personales que emprende suma la responsabilidad de la caída física de su bebé, hecho central que se narra en el capítulo III: así, a su condición de insomne explorador nocturno, agrega el hecho de convertirse en un descuidado padre que exilia a su hijo, de manera parecida al exilio que produce el de Bernardo, y en un padre amoroso que provoca la involuntaria ruptura con el hijo y la esposa. Desde las paradojas simbólicas de esta obra narrativa de Vladimiro Rivas, el padre es acogedor y exiliador, un ser que protege y excluye, simultáneo Dios Padre y Dios Hijo cuyo único Paráclito es la oscuridad de la noche. En ese sentido, el personaje de Patricio parece resolver las contradicciones vladimirianas en términos de una compleja experiencia donde el padre que busca y es buscado revela ante el lector los procesos de su propia incertidumbre, de su condición ambigua: no sólo el buscado es el buscador, sino que las verdaderas respuestas del individuo se hallan en un súbito doble.

El relato de Vladimiro Rivas cuenta una historia de hombres. Es cierto que la pareja de Patricio, Sofía, siempre responde con sensatez y agudeza ante las múltiples situaciones que la historia le va proponiendo al narrador; es cierto que también están por ahí Berenice, cuñada de Patricio, y una borrosa Roxana, quienes más bien parecen contrapuntos que ayudan a dar variedad al entorno del protagonista, aunque el personaje femenino mejor trazado sea



Sofía (la «sabiduría»). Así, como un relato de cámara casi sonatístico, *La caída y la noche* pareciera querer inscribirse dentro de un universo bíblico en el que el viejo patriarca que busca a su hijo extraviado advierte tardíamente al joven padre acerca de los errores que puede cometer contra su hijo; Bernardo, el hijo del patriarca, es un imprevisto hermano y espejo de Patricio, el joven padre, así como de Pablito, hijo de éste. La historia, entonces, es sencilla pero laberíntica: Patricio, el joven padre, busca a Pablito, su hijo, y a Bernardo, su doble fraternal, para cumplir con la voluntad del patriarca distante; simultáneamente, ese joven padre, como el patriarca, busca al otro hijo, que es su hermano simbólico: el hijo del patriarca es también un hermano pródigo; por otro lado, el joven padre también es un *alter ego* del patriarca moribundo que busca al hijo, pero éste resulta ser su doble; el hombre, que secretamente es todos los demás, busca reconocerse en las imágenes del patriarca, del padre joven, del hermano, del hijo pródigo y del hijo accidentado; ese hombre, eventualmente, pareciera más dispuesto a la resignación de perder a Sofía, su pareja, que a todos los demás hombres de la historia, salvo a Sanabria, el detective contratado para buscar a Bernardo: el verdadero sentido de la búsqueda de Patricio está en él mismo, sólo que él requiere del espejo de los otros (no tanto de su compañera) para descifrar su verdadera esencia.

Como en «La muerte y la brújula», de Borges, *La caída y la noche* aprovecha los recursos del relato policiaco para proponer una búsqueda metafísica de mayor envergadura; para ello, es necesario que la parte detectivesca se cumpla cabalmente, pues debe soportar a la otra. El relato de Vladimiro cuenta la historia de dos averiguaciones: el rastreamiento de Bernardo, perdido en México, y el de Patricio, perdido en sí mismo. La manera como ambas se desenvuelven es la verdadera esencia del relato y configura el complejo soporte de una arquitectura narrativa que parece mucho más simple: éste es uno de los méritos de la obra y una de las dificultades que, como escritor, debió sortear Vladimiro Rivas: el abigarramiento de los conceptos traducido en un transparente edificio verbal.

Al principio dije que *La caída y la noche* me había sorprendido respecto a la obra precedente de Vladimiro Rivas: una cierta tonalidad psicoanalítica permea las ambivalencias de Patricio y del narrador; una cierta brutalidad expositiva muestra sin velos aquellos abismos en los que está a punto de caer el protagonista; un tono narrativo directo y filoso se despoja de muchas de las tensiones poéticas que abundaban en *El legado del tigre*. Visto así, *La caída y la noche* pareciera un parteaguas conceptual y estilístico en el desarrollo del autor, el encuentro con nuevas máscaras narrativas, el descubrimiento de nuevos continentes en alguien naturalmente navegante.

#### POSDATA DE 2008

En 2002, Vladimiro Rivas publicó *Mundo tatuado*, en Quito. Sin embargo, según sus propias palabras, «[...] no lo he hecho circular como debería porque salió con demasiadas erratas (más de 80, y algunas graves), lo cual me ha avergonzado, cuando se trata de un libro que debería haberme llenado de satisfacción. Envié todo el libro a Quito por vía electrónica, y el editor metió cuchara en el texto a través de un infame corrector de estilo que casi echó a perder el mío.»<sup>92</sup> Es una lástima que, por problemas editoriales, no se conozca esa obra en México.

<sup>92</sup> *Id. Carta a ELA*, s. p.

## Gaspar Aguilera Díaz, inventor de Praga

### EL VIAJERO Y LAS CIUDADES

Pudo ocurrir en Morelia: nació en Parral, Chihuahua; pudo haber sido en otra fecha: pareció inevitable el año 1947, cuando al signo de Libra le faltaban tres días para irse ante la llegada del Escorpión. Esto fue así gracias a los azares derivados del hecho de haber sido el hijo primogénito de un itinerante jefe de estaciones de ferrocarril, cuyos años se trenzaron con los constantes cambios de residencia: sólo el paso del tiempo, los ascensos escalafonarios, la posibilidad de elegir un destino, algo parecido a un voto familiar y el deseo de permanecer en una ciudad elegida hicieron que, desde la adolescencia del poeta, todo ocurriera de manera que a Gaspar Aguilera Díaz se le pegara ese aire de haber nacido en Morelia y de tener metido el paisaje michoacano hasta los entresijos de su corazón. Esto no borra la querencia por un lugar donde transcurrieron sus dieciséis primeros años, llenos de lecturas y aprendizaje en medio de la nada, pues, por ejemplo, las condiciones adversas lo hicieron aprovechar la luz del día o la tenue luz de una lámpara de petróleo para leer vorazmente los libros que su padre llevaba a casa. Al cabo de esos primeros dieciséis años, parecía inminente la posibilidad de que heredara el oficio

de su padre, pues ya había aprendido casi todas las cosas que se hacen en las estaciones ferrocarrileras, incluido el manejo del código telegráfico. Sin embargo, fue en Michoacán donde él completó los años decisivos de su formación, optó apasionadamente por la literatura y estudió la carrera de Derecho, la más cercana a sus aspiraciones literarias ante la inexistencia de la de Letras en la Universidad Nicolaíta, a finales de los sesenta y principios de los setenta; fue en Tiripetío donde un pasado de trenes y estaciones lo alcanzó a la mitad de un trabajo en la estación local y de unos estoperoles adolescentes, y se le convirtió en un accidente ferroviario que pretendió anclarle los pies con unas alas que lo han hecho viajar a todos lados; fue en Morelia donde formó parte de algunas agrupaciones juveniles en las que se hablaba de literatura, donde mostró adelantos de su obra poética en varias revistas y periódicos, donde encontró sus primeros –y después– más definitivos amores, de donde salió hacia dilatados viajes (al fin y al cabo, plenamente fiel a la vocación peregrina de su padre) que lo retuvieron en La Habana, Salzburgo y Praga; también fue en Morelia donde dio clases en varios planteles de bachillerato, donde trabajó para el Instituto Michoacano de Cultura, y en donde comenzó su vida literaria pública en 1981, con la edición de su primer volumen de poemas, *Informe de labores*<sup>93</sup>, al que siguieron cuatro poemarios más durante la década de los ochenta: *Pirénico*<sup>94</sup>, *Los siete deseos capitales*<sup>95</sup>, *Zona de derrumbe*<sup>96</sup> y *Los ritos del obseso*<sup>97</sup>; en esa misma década, Homero Aridjis le seleccionó los poemas

<sup>93</sup> Gaspar Aguilera Díaz *Informe de labores*. Eds. de la Revista Punto de Partida, México, 1981. 23 pp.

<sup>94</sup> *Id. Pirénico*. Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, 1982. 83 pp. (Poesía Contemporánea de Michoacán, 2)

<sup>95</sup> *Id. Los siete deseos capitales*. UAZ, Querétaro, 1983. 20 pp. (Cuadernos de Praxis / Dos Filos)

<sup>96</sup> *Id. Zona de derrumbe*. Katún, México, 1985. 87 pp. (Serie Arte–Poesía, 7)

<sup>97</sup> *Id. Los ritos del obseso*. UAP / UAZ / Premiá, Tlahuapan, 1987. 92 pp. (El Pez Soluble, 9)

«Tango del naufragio» y «Nunca regresa el espejo» para incluirlos en la *Antología del Primer Festival Internacional de Poesía. Morelia, 1981*<sup>98</sup>. Después, durante los noventa, ha publicado *La ciudad y sus fantasmas*<sup>99</sup>, libro donde reunió algunos materiales de tema urbano de *Los ritos del obseso* y del volumen que se llamaría *Tu piel vuelve a mi boca*<sup>100</sup>, así como dos o tres poemas no incluidos en ninguna de esas dos colecciones; después, publicó *Diario de Praga*<sup>101</sup> y, finalmente, *Los ritos del obseso. Poesía 1985–1998*<sup>102</sup>, reunión (y selección) que procede de tres libros anteriores: *Los ritos del obseso* (1985–1987), *Tu piel vuelve a mi boca* (1988–1991) y *Diario de Praga* (1992–1994), a los que ha agregado *Imperfección del mundo* (1994–1998): en total, nueve poemarios con los que su autor ha conseguido un lugar propio dentro de la generación de los poetas nacidos entre 1945 y 1960; de esos nueve, los cinco últimos, por lo menos, ofrecen el resultado más maduro y personal en el que encarnan las búsquedas y atisbos sugeridos por los cuatro primeros.

Si a los cambios atestiguados por la movilidad de un padre que seguía el tendido ferroviario se agrega el hecho de que Gaspar Aguilera se encontró con otra acentuada vocación desde finales de los setenta, la de viajero, es comprensible que uno de los resultados de sus nomadismos es que él ha desarrollado diversos actos de lectura por medio de los cuales busca compartir y expandir su experiencia como viajero, lector y poeta. Es el caso de las dos antologías preparadas por él durante finales de los ochenta: *Un gru-*

<sup>98</sup> *Id.* «Tango del naufragio» y «Nunca regresa el espejo» en *Antología del Primer Festival Internacional de Poesía. Morelia, 1981*. Ed., selec. y notas de Homero Aridjis. Joaquín Mortiz, México, 1982. (Confrontaciones. Los Poetas)

<sup>99</sup> *Id.* *La ciudad y sus fantasmas*. UPN, México, 1991. 42 pp. (Cuadernos del Acordeón, 4)

<sup>100</sup> *Id.* *Tu piel vuelve a mi boca*. CNCA / Joan Boldó i Climent, San Luis Potosí, 1992. 89 pp.

<sup>101</sup> *Id.* *Diario de Praga*. UNAM, México, 1995. 82 pp. (El Ala del Tigre)

<sup>102</sup> Gaspar Aguilera Díaz. *Los ritos del obseso. Poesía 1985–1998*. Siglo XXI / UAM-A, México, 1999. 226 pp.

po avanza silencioso (antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972)<sup>103</sup> y *Continuación del canto. Muestra de poesía michoacana (poetas nacidos entre 1943 y 1969)*<sup>104</sup>; de alguna manera, el efecto también ha sido que varios de sus poemas se hayan incluido en diversas antologías: *Poesía erótica mexicana*<sup>105</sup>, *Muestra de poesía chihuahuense*<sup>106</sup>, *Todo se escucha en silencio. El blues y el jazz en la literatura*<sup>107</sup> y *Poemas eróticos. Antología hispanoamericana*<sup>108</sup>. Asimismo, como su obra ha sabido viajar hacia otras lenguas, ha sido divulgada en inglés mediante dos antologías: *Un ojo en el muro*<sup>109</sup> y *Light from nearly window*<sup>110</sup>; además, fue vertida al alemán por varios traductores a partir de una selección personal de sus poemas, la cual gira alrededor de tres temas que le resultan esenciales: *El amor, la ciudad y el olvido*<sup>111</sup>. Finalmente, también fue inevitable que la presencia de otras ciudades se hiciera visible en sus poemas: toda la sección «El lado oscuro de Venecia», de *Zona de derrumbe*, ofrece un recorrido por París, Venecia, Verona, Roma, Florencia y Londres, que el poeta realizó físicamente en 1981; y,

<sup>103</sup> Gaspar Aguilera Díaz (comp.). *Un grupo avanza silencioso (antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972)*. 2 vols. Pról. de GAD. UNAM, México, 1990. 134, 128 pp. (La Huerta)

<sup>104</sup> *Id.* *Continuación del canto. Muestra de poesía michoacana (poetas nacidos entre 1943 y 1969)*. Pról. de GAD. IMC, Morelia, 1990. 234 pp.

<sup>105</sup> Enrique Jaramillo Levy (comp.). *Poesía erótica mexicana (1899–1980)*. Domés, México, 1982.

<sup>106</sup> Rubén Mejía y Alfredo Espinosa (comps.). *Muestra de poesía chihuahuense*. Depto. De Publicaciones del Edo. de Chihuahua, Chihuahua, 1986.

<sup>107</sup> Alain Derbez (comp.). *Todo se escucha en silencio. El blues y el jazz en la literatura*. Alebrije / UAS / UAZ, México, 1987.

<sup>108</sup> José Tarszys (comp.). *Poemas eróticos. Antología hispanoamericana*. Pról. de JT. Surcos, Buenos Aires, 1992.

<sup>109</sup> Enrique R. Lamadrid y Mario del Valle (comps.). *Un ojo en el muro. An eye through the wall. Mexican poetry (1970–1985)*. Pról. de ERL. Enrique R. Lamadrid y Mario del Valle Editores, Santa Fe, 1988. P. 19. (Tooth of Timebooks)

<sup>110</sup> Juvenal Acosta (comp.). *Light from nearly window. Contemporary mexican poetry*. Civilized Publisher, San Francisco, 1994.

<sup>111</sup> *Id.* *Liebe, Stadt und Vergessen*. Selec. de GAD, ed. bilingüe español-alemán. Instituto de Romanística, Salzburgo, 1994.

en la llamada «Desde la ciudad más grande del mundo», de *Tu piel vuelve a mi boca*, donde el viaje se demora en Moscú, Leníngrado (borrado todavía su nombre original de San Petersburgo) y Praga, lugares visitados por el poeta en 1985. Ambas secciones son antecedentes de *Diario de Praga*, en tanto que incorporaron de manera parcial la recreación de un viaje a otras ciudades, pues el más reciente poemario de Gaspar Aguilera colocó en el centro de sus intereses poéticos la traducción de la experiencia del viaje, lateralizando un poco el itinerario amoroso.

Para sorpresa de muchos, Gaspar Aguilera también ha publicado un libro de cuentos, *Noviembre y pájaros*<sup>112</sup>, y uno de ensayos cortos, *Imágenes del viaje (de la ciudad, la literatura y la música)*<sup>113</sup>, en los que, lejos de escarmentar, el autor prosigue con sus obsesiones.

EN ZONA de derrumbe, Gaspar Aguilera se empeñó en fundar una poética del viaje y la ciudad, en tanto que experiencias literaturizadas, aunque fuera por vía negativa. Así lo enunció en un verso que tiene valor de declaración general: «nada tiene parís de tarjeta postal»<sup>114</sup> (donde la palabra París puede ser reemplazada por Praga, Venecia, México, Parral o Morelia...), y así lo confirmó en otro poema del mismo libro:

la verdadera gracia  
de los pintores ambulantes en los muelles de venecia  
no está en la copia fiel del perfecto perfil  
los cabellos dorados  
la tersura del cuello  
sino en lo que va quedando retenido en los ojos de la joven

<sup>112</sup> *Id. Noviembre y pájaros*. UAM-A / Verdehalago, México, 1998. 47 pp. (Tiempo de Voces, 23)

<sup>113</sup> *Id. Imágenes del viaje (de la ciudad, la literatura y la música)*. UAS / H. Ayuntamiento de Cuiliacán, Cuiliacán, 2000. 189 pp.

<sup>114</sup> «nada tiene parís de tarjeta postal...» en *id. Zona de derrumbe*, p. 19.

mujer  
 que posa inmóvil rodeada de curiosos:  
 la verde espesura del mar de la ciudad flotante  
 la tarde que ha empezado a caer como lentas gaviotas  
 las barcazas que pasan  
 las primeras luces a lo lejos  
 y un aire tibio y melancólico de julio<sup>115</sup>

Las premisas del poeta fueron indudables: Venecia y París no son la pintura barata ni la postal ofrecidas al goloso pintoresquismo de los turistas; por lo tanto, Aguilera Díaz sugiere que lo que él busca capturar con sus palabras es otra cosa: aquello que mira una joven mujer y se le queda capturado en los ojos, por ejemplo, o, en París, entre el carácter anodino de los visitantes y la oferta local para el consumismo, la súbita imagen que tiene el sentido de una revelación, en la plaza Pigalle:

[...] rita renoir a los 20 años muestra por 10 francos su sexo  
 aseado y flácido  
 en un sillón negro se acaricia el clítoris con el índice rojo  
 –ríe por el cristal y se agita parsimoniosamente–  
 ano y sexo son el cíclope dos veces que nos mira  
 se abre el gran ojo rosado deslumbrando todas las luces de  
 neón  
 la piel blanca recorre las piernas de escultura romana  
 5 minutos justifican el pago y una cara falsamente sonriente  
 [...] <sup>116</sup>

Si lo que vale la pena retener de la ciudad habita en los ojos de una mujer, y si ese lugar le queda grande a una tarjeta postal, ¿el poema no corre el riesgo de convertirse, a su vez, en tarjeta verbal? ¿Qué es lo que el poema busca retener de una ciudad visi-

<sup>115</sup> «la verdadera gracia...» en *ibid.*, p. 24.

<sup>116</sup> «Erotika» en *ibid.*, p. 17.



tada? No lo más obvio, desde luego; tampoco lo que se consagra en las jornadas cívicas ni en los libros de historia o de turismo: tal vez, la gracia de un instante transfigurado por las personas (por una persona), desde el erotismo o la desolación. Para Aguilera Díaz, entonces, una ciudad tiene sentido como espacio físico, pero, sobre todo, por la condición excepcional de las personas que la habitan o la contemplan. El poema donde se reinterpreta un lugar tendría, así, dos dimensiones: la primera, la búsqueda de ciertas esencias, tal como el poeta lo dictamina en una definición, igualmente negativa, desde un poema ambientado en Florencia:

la casa del dante es un engaño  
no se encuentran ninguno de los objetos personales  
sólo la divina comedia para verse con lupa y escenas de su  
participación política [...]<sup>117</sup>

La segunda, es la lucha contra el olvido y el deterioro: el poema se convierte en el campo donde un nuevo Jacob lucha contra el ángel de su desmemoria y el de la negligencia colectiva. En este punto, el poema corre el riesgo de ser, simultáneamente, la congelación de la experiencia y una memoria paralizada que no alcanza a desprenderse del conocimiento vivido, salvo que el poema enuncie ambos riesgos y los trascienda, como en «Lot y su mujer a la mitad del viaje», para magnificar las dos desobediencias implicadas en la historia bíblica: la de quedarse en una ciudad que Yahvé ha condenado y la de mirar atrás, para contemplarla por última vez antes de la destrucción (o de la partida). Por un procedimiento propio del arte, el texto de Aguilera Díaz propone que la poesía, sin perder coherencia, puede mirar atrás, permanecer y seguir adelante, simultáneamente:

al salir de florencia  
.nunca hay que volver los ojos a la estación del tren

<sup>117</sup> «la casa del dante es un engaño...» en *ibid.*, p. 27.

se corre el peligro  
de convertirse en sal  
o quedarse para siempre<sup>118</sup>

El poema elige quedarse y, al mismo tiempo, se permite volver la cabeza; sin embargo, al ser proferido desde una especie de intemporalidad (¿antes de llegar a Florencia? ¿después de haber estado en ella?) y al quedar sometido a la transformación dinámica a que lo somete el lector que lo escruta, rompe las barreras lógicas de la ubicuidad humana para moverse en el tiempo, hacia el futuro, mientras, simultáneamente, sale de Florencia, contempla nostálgicamente a la ciudad y decide permanecer en ella. El poema logra lo que el viajero no puede (irse, no irse y contemplar, al mismo tiempo) y con eso se explica parcialmente la manera en que el texto poético supera a la tarjeta verbal: no sólo retiene los instantes más significativos e inasibles de un espacio determinado, sino que los convierte en materia que perdura. Dentro de una visión que no se desconecta de cierta área levemente atormentada de Gaspar Aguilera, puede afirmarse que su propósito al insistir en la crónica poética de diversas ciudades (más que del paisaje y de las atmósferas bucólicas, pues este autor tiende a ser un bicho declarada y descaradamente urbano) se sintetiza en lo que Marco Polo le responde al Gran Kan en un parlamento imaginado por Italo Calvino:

–El infierno de los vivos no es algo que será; es aquél que existe ya aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, y hacerlo durar, y darle espacio.<sup>119</sup>

<sup>118</sup> «Lot y su mujer a la mitad del viaje» en *ibid.*, p. 30.

<sup>119</sup> Italo Calvino. *Las ciudades invisibles*. Trad. del italiano por Aurora Bernárdez. Minotauro, Barcelona, 1988. p. 175.

*Zona de derrumbe* fue, al mismo tiempo, un libro en el que Gaspar Aguilera desarrolló coherentemente una «teoría» y una práctica del paisaje urbano, de las ciudades y del viaje dentro del poema, lo cual explica que, dos obras después, en *Tu piel vuelve a mi boca*, desechara los enunciados de tipo general para detenerse en aquello que parecía haber quedado resuelto previamente: el viaje, la ciudad, sus personajes. Por dicha razón, todos los poemas de este libro se dedicaron a recrear de manera sabrosa una experiencia de viaje en el Este de Europa, la cual, de alguna manera, se continuó en *Diario de Praga*. Prueba de dicha continuidad es la cercanía existente entre poemas como «La muchacha de la calle Lenin», de *Tu piel vuelve a mi boca*, con «Descripción de Sylvie», de *Diario de Praga*. La joven prostituta de «La muchacha de la calle Lenin» es vista como alguien que posee una sabiduría otorgada por su juventud, el sexo y la ciudad, y parece plenamente consciente del reiterado adiós con que se despide de los fugaces hombres que la buscan:

sabe que el amor nace y muere en cada tocamiento  
 (la mitad de su cuerpo se humedece)  
 la ciudad no se ocupa de ellos / los festeja  
 sus ojos grises se entrecierran  
 y otros dedos la ciñen contra el viento

la muchacha de la calle lenin  
 [...] se reconoce eterna  
 en la piel de sus efímeros amantes.<sup>120</sup>

De manera complementaria, Sylvie se encuentra con la imagen de esa joven moscovita y se estrecha con ella a través de los múltiples destinos de sus entrañas y del mismo invariable adiós, aunque fogoso:

<sup>120</sup> «La muchacha de la calle Lenin» en *id. Tu piel vuelve a mi boca*, p. 75.

Cuánta dulzura había en su gesto  
 Cuánto deseo latente ocultaba su piel  
 Cuánto destino cruzaba sus entrañas  
 Cuánta eternidad en sus cabellos de muchacho  
 Cuánto grito desbordaba su silencio  
 Cuánto terrible fuego había en su adiós<sup>121</sup>

Además de los hilos que parecen ir de uno a otro poemario, es perceptible una evolución en el manejo de las imágenes de los poemas urbanos y de viaje, pues los de *Tu piel vuelve a mi boca* son mucho más concentrados que los de *Zona de derrumbe*; además, es posible que uno de ellos, perteneciente a *Tu piel...*, sintetice una de las obsesiones más importantes de Gaspar Aguilera: la fusión entre el viaje a través de una ciudad y el que se realiza sobre un cuerpo femenino, lo cual le da unidad a casi toda su obra, pues el viaje poético es el que engarza e incluye a los otros dos. En tal medida, «Escenas marinas desde la ciudad más grande del mundo» dio un paso adelante respecto a la poética enunciada en *Zona de derrumbe*:

No amaré más en otras calles, ella es la ciudad misma:  
 encierra en su boca y su piel el río grisáceo, las cúpulas do-  
 radas,  
 el viaje vuelto musgo carnosos entre sus piernas.<sup>122</sup>

Esto no quiere decir que Aguilera Díaz no hubiera intentado una síntesis entre erotismo y paisaje urbano en los poemas incluidos en la sección «El lado oscuro de Venecia», sino que la cristalización de dichas alquimias se logró en «Desde la ciudad más grande del mundo». Por si no hubiera sido suficiente la felicidad de la combinación antes comentada, las imágenes por medio de

<sup>121</sup> «Descripción de Sylvie» en *id. Diario de Praga*, p. 19.

<sup>122</sup> «Escenas marinas desde la ciudad más grande del mundo, I» en *id. Tu piel vuelve a mi boca*, p. 74.

las cuales se rescata a una ciudad adquirieron más exactitud y se volvieron menos vagas y generales. Mientras en *Zona de derrumbe* el poeta lanzaba su mirada hacia el tumulto de sensaciones que le ofrecían los diferentes destinos de sus viajes y textos, la mirada poética se concentró en imágenes mucho más seminales en *Tu piel vuelve a mi boca*, capaces de abrirse a significados ambiguos y amplias sugerencias:

los cuervos de Poe  
 graznan  
 horadando  
 el celaje de pinos<sup>123</sup>

Para un lector de Gaspar Aguilera, resulta llamativo el hecho de encontrarse en sus libros con abundantes referencias a diversas ciudades europeas y americanas, pero muy pocas o ninguna a Morelia o a cualquier otra de México. La observación, con todo y ser justa, no deja de ser pueril si se repara en una tentativa del poeta que no siempre parece evidenciarse en sus textos: la de buscar y, tal vez, encontrar a una ciudad arquetípica a través de todas las ciudades. Si es válida la poética urbana de Aguilera Díaz, en tanto que desprecia los rasgos pintoresquistas de un espacio para privilegiar los más hondos –los invisibles para el ojo del turista–, es más clara su actitud de no poetizar lo diferencial y turístico para tratar, en cambio, de encontrar los valores esenciales de una ciudad, sea ésta europea o mexicana. En tal sentido, puede aplicarse un juego cortazariano a las obsesiones de Aguilera: todas las ciudades son la ciudad, aquélla que tiene muchos nombres pero contiene una sola esencia, no siempre asible, y que se va dejando poseer a través de sus muchos accidentes en el espacio, ya sea que se llamen Praga o Viena, Morelia o La Habana. Por lo mismo, puede afirmarse de su poética viajera lo mismo que, alguna vez, respondió Borges cuando sus textos fueron acusados de poco argentinos, en tanto

<sup>123</sup> «Amanecer frente al Neva» en *ibid.*, p. 73.

que se demoraban en personajes y lugares extraños como Babilonia, Islandia o la India: «no hay libro más árabe que *El Corán* ni animal más árabe que el camello; sin embargo, no aparece ningún camello mencionado en *El Corán*». ¿Debería hablar el poeta acerca de Morelia, de manera insistente y evidente, para mostrar su michoacanía o su chihuahuensismo? Me parece que no. Más bien creo percibir las mismas búsquedas, obsesiones, preocupaciones y encuentros de Gaspar Aguilera, tanto en Morelia como en Praga, al margen de que no se explicita el lugar de origen: algo hay de Morelia en Praga y algo de Viena se traslada a Morelia, junto con el escritor. Aparte, los poemas siempre se concentran en diversas percepciones de una ciudad visitada que contiene a las demás ciudades, desde el punto de vista de un viajero que es siempre el mismo, pero distinto, lo cual extrema la idea heraclitiana de que nunca se baña uno en el mismo río: el bañista tampoco es el mismo al día siguiente. En este punto del viaje, al locutor poético y a la ciudad visitada les ocurre algo parecido: son siempre otros, son siempre los mismos: Gaspar Aguilera también se llama Lot, Gauvain, Odiseo, Simbad, Leónidas y Juan de Mandevilla; Morelia está en Praga, París, Verona, Venecia... y al revés, pues se trata de la vastedad del viaje y de las insatisfacciones y hambres que procrea.

Para entender esta hambre casi tantálica –derivada del hecho de ser todos los viajeros en el momento de emprender un peregrinaje que busca a la ciudad oculta detrás de cada ciudad–, debe agregarse una variante de las miradas hacia el lugar de origen, dispersa en los poemarios del autor: la partida, el regreso y la insistencia en la imagen de Itaca. Como todo viajero que se precie, Aguilera Díaz, igual que Cavafis, cree en el sentido del viaje por el regreso al terruño. No sólo lo propone así en la paráfrasis y homenaje poéticos al escritor griego y al cantautor catalán Lluís Llach en el poema «Kavafis, Itaca y Lluís Llach»<sup>124</sup>, no sólo lo

124 «Kavafis, Itaca y Lluís Llach» en *id. Zona de derrumbe*, p. 80.

sugiere en «Gauguin habla en silencio»<sup>125</sup>, sino que lo confirma muy abiertamente en «Días del regreso»:

Ansia de volar –no de quedarse– nos distingue  
 pasión por el fracaso en cada beso nos alienta  
 tercios en gastarnos la piel y su prodigio  
 no la canción febril que nos devora<sup>126</sup>

Si la divisa de Gaspar Aguilera se enunciara como «todas las ciudades, la ciudad», el lector aguzado podría encontrar lo que hay de Morelia en el mundo y lo que hay de extranjería en la capital michoacana, lo cual vuelve relativamente insustancial que los poemas del viajero surjan de una experiencia biográfica o del viaje inmóvil. Frente a las curiosidades del lector, lo único que se yergue frente a él, como evidencia palpable y constatación de un peregrinaje físico y metafísico, es el poema. Por eso, también, la técnica compositiva de Gaspar Aguilera opta por el registro de las experiencias, emociones e imágenes surgidas en un lugar a través de imágenes sugerentes, más que de *landscapes*, lo cual fue un recurso depurado por él desde *Zona de derrumbe*.

## EL VIAJE POÉTICO

Como el vehículo de expresión de las ciudades recuperadas por Gaspar Aguilera es el poema, tanto el acto poético de escritura como el de lectura deben ser considerados, simultáneamente, parte del viaje y otra clase del mismo; de esa manera, el poema construye y conduce al lugar rememorado, traducido o inventado por el autor: así se confirma que uno de los ejes decisivos de la poética personal de Aguilera Díaz sea el de un triple viaje cuyos puertos son el erotismo, las ciudades y la poesía, en cuyo trasfondo yace la obsesión por la memoria, que lucha afanosamente contra el olvido.

<sup>125</sup> «Gauguin habla en silencio» en *ibid.*, p. 81.

<sup>126</sup> «Días del regreso» en *id. Diario de Praga*, p. 51.

En tanto que vehículo de los demás viajes, el poema de Gaspar Aguilera suele ser fiel a una retórica personal, en constante evolución pero apegada a los principios que le fueron básicos desde los primeros libros. Para las expediciones poéticas que emprende, el autor parte de una visible propuesta formal que recuerda a e. e. cummings: la eliminación de mayúsculas y puntuación en (casi) todos los textos; a esa costumbre, Aguilera Díaz agrega su preferencia por un verso libre que oscila entre la línea de muy pocas sílabas y el versículo amplio, lo cual le permite manejarse cómodamente dentro de los poemas de tendencia narrativa o discursiva, en lo cual tampoco niega su filiación a un importante segmento de la experimentación prosaísta de José Emilio Pacheco; finalmente, resulta clara la omisión casi total de la rima en sus textos. Es raro que él se permita jugar ostensiblemente con la acentuación o el ritmo, como en «Otoño y elegía», poema en el que las esdrújulas se forman mediante el uso de los verbos en pretérito de indicativo y en imperativo, y del pronombre *me* en forma enclítica:

Maravíllome yo  
de tus pezones

Que besáronme así  
sin miramientos

Salvaguárdenme siempre  
tu caderamen y tus hombros

Que me proteja fiel  
tu mordedura  
Santifiquenme al fin  
el vino y el pan de tu sudario<sup>127</sup>

<sup>127</sup> «Otoño y elegía» en *id. Tu piel vuelve a mi boca*, p. 32.



De hecho, a veces merodea al lector la sospecha de que este poeta prefiere una especie de sordera musical, para no caer en el facilismo de la melodía esperada por su público, como en el ejemplo anterior, donde la tercera estrofa evitó el esperado «tus caderas y tus hombros», que hubiera mantenido una cierta unidad de ritmo y medida; sin embargo, este reparo musical desaparece al apreciarse que el escamoteo rítmico privilegia la formación de un hexadecasílabo truncado en dos segmentos, lo que se descubre al alinearse en uno solo los dos versos que forman la estrofa: *'salvaguárdenme siempre tu caderamen y tus hombros'*. Las dos primeras estrofas están compuestas por endecasílabos esdrújulos, rematados con la tercera, un hexadecasílabo, cosa que se repite en las últimas: endecasílabo más hexadecasílabo. Estas características muestran a un escritor decidido a renunciar a ciertos moldes y usos de la métrica tradicional, como el soneto y la estrofa endecasilábica, así como su deseo de no ser enfático en el manejo de metáforas e imágenes que pudieran parecer deliberadamente poéticas, lo cual impulsa a los textos de Gaspar Aguilera hacia una búsqueda de sencillez y transparencia casi esencialista, donde el despojamiento de vestiduras y oropeles verbales salen al encuentro de una poeticidad más profunda a través del manejo de imágenes simples y de una forma expresiva directa, limpia y poco afectada:

un hombre y una mujer  
a veces suelen encontrarse  
pasan bajo sus pies  
ríos de inconclusa ternura  
turbulencias de mar tiempo y distancia

a veces suelen encontrarse  
bajo el temblor del día  
bajo la luz tortuosa de la noche  
bajo espejos que los reflejan  
hermosamente solos

a veces  
 un hombre y una mujer  
 suelen rozarse mutuamente  
 en silencio terrible compartir sus deseos  
 y pasar de lado (oler su corazón) y no encontrarse<sup>128</sup>

Lo dicho antes no quiere decir que los juegos y la complejidad poéticos se encuentren excluidos de la escritura personal de Aguilera Díaz: en el poema precedente, no sólo las tres estrofas son simétricas (constan de cinco versos, cada una), sino que debe señalarse la relación parcialmente paradójica y antitética entre la expresión “*a veces*” con el verbo “soler”, que se resuelve en un oxímoron: en el mismo campo semántico de tiempo, la oposición entre algo que ocurre con poca frecuencia (“*a veces*”) y lo que ocurre como una costumbre (“*suelen encontrarse*”), produce un tercer sentido que apunta al carácter azaroso y circunstancial del cruce entre un hombre y una mujer. Así, de la aparente contradicción entre lo inusitado y lo frecuente, ocurre el chispazo de una coincidencia decisiva para la que los protagonistas no están preparados: ambos comparecen frente al milagro y lo dejan pasar, sin retenerlo.

Por otro lado, el uso anafórico del oxímoron «*a veces suelen encontrarse*», complementado con la frase «*un hombre y una mujer*» en el inicio de las dos primeras estrofas<sup>129</sup>, así como su trastocamiento en los versos once y trece, donde, además, se sustituye al verbo “soler” con uno nuevo: “rozar”, da al conjunto un ritmo que amplía la dimensión significativa del texto, como ondas en el agua, pues si las dos primeras estrofas apuntan hacia los mejores augurios para hombre y mujer, el tercero revela el verdadero sentido del texto: la maravilla desaprovechada.

<sup>128</sup> «Sin tarde lluviosa ni tiempo frío» en *ibid.*, p. 42.

<sup>129</sup> Así ocurre en los vv. 1 y 12; la frase “*un hombre y una mujer*” está implícita en el sexto verso.

De estas observaciones puede entenderse una técnica constructiva de los poemas de Gaspar Aguilera: él acostumbra partir de una imagen o idea matriz, alrededor de la cual se construye el poema; después de generarla, la va expandiendo hasta llegar al final, donde aguarda el remate significativo y ambiguo del texto. En tal sentido, sus versos finales no sólo redondean al resto del poema, desde el punto de vista formal y semántico, sino que reservan varias sorpresas para el lector, casi siempre por medio de una salida inesperada, pero coherente con las ideas previas: el verso «*pasar de lado [...] y no encontrarse*», al negar lo que se había ido afirmando hasta el anterior (la reiterada afirmación «*suelen encontrarse*»), ofrece la verdadera reflexión del autor: su idea suavemente estoica de que la falta de talento de las personas puede frustrar las mejores oportunidades ofrecidas por el azar. En este nivel, los oxímoros de cada estrofa terminan por elaborar un poema paradójico cuya ambigüedad deja intuir una revelación más profunda, que no pretende ser obvia en el primer acercamiento.

Es curioso: la habilidad y el colmillo poético de Gaspar Aguilera se disfrazan con formas e imágenes que no quieren parecer muy vanguardistas (¿debe seguirse considerando un valor la costumbre de pretender innovar permanentemente en la poesía?), como si la mesura y contención que permean toda su obra quisieran atenuar el ardimiento que la produce; sin embargo, basta una lectura más penetrante para entender que las renunciadas y disfraces formales del autor tienen más miga de la que parece, a primera vista: el verso libre está domado mediante combinaciones sabias de una métrica y rítmica que no son ajenas al conocimiento que él tiene de la preceptiva y la retórica, los juegos conceptuales y formales no son nada ingenuos y alcanzan un punto en el que no resultan evidentes. Aguilera Díaz es, en todo caso, un poeta al que no le gusta dejar ningún rastro de los andamios con los que edificó su obra, lo cual le produce al lector la sensación de que cuanto lee tiene una facilidad cuyas dificultades técnicas y constructivas no alcanza a percibir. No obstante lo antedicho, el efecto final de esta poesía no es irrelevante: su mesura (formal y expre-

siva) conmueve a quien la lee por la amplitud de las cosas dichas, así como por la serenidad, la ternura y la suave mordacidad que lo salvan del melodramatismo y el exceso, a los cuales atempera con una cortesía que pareciera ponerlo de lado, sin afanes de verbalismo protagónico ni de señalamientos agoreros.

Consecuencia del hecho de que la poesía de Gaspar Aguilera se erija contra el olvido, mediante fulguraciones y transparencias sustentadas en el trabajo formal, es la naturalidad con que se encuentran en ella varias alusiones al (auto)retrato y la fotografía, formas de la permanencia, que se suman a los empeños de la palabra poética de su autor, vehículo y sentido de esas batallas. Un primer atisbo de esto es el poema «Autobiografía», de *Los ritos del obseso*:

mi padre me mira  
 me observa  
 desde un lugar que sólo él y yo conocemos  
 me hace señas  
 me advierte  
 pero todo es inútil  
 los dados han sido arrojados y nadie detendrá el camino  
 hacia la inevitable muerte cotidiana [...] <sup>130</sup>

La idea del poema como materia semejante al de la fotografía o la pintura, fue desarrollada con mayor profundidad por Aguilera Díaz en la sección «Álbum de familia», de su séptimo poemario, a través de textos como el que sigue, donde la asimilación entre un trabajo muy sintético para describir un rostro y el estallido final del poema hacia un haz de preguntas que no se preveían en la enumeración inicial, son la muestra de madurez de su idea del arte como registro y permanencia de aquello cuya naturaleza es fugitiva; sin embargo, sus textos pretenden ir más allá del mero registro: también interrogan el valor de lo retratado y, de paso,

<sup>130</sup> «Autobiografía» en *id. Los ritos del obseso*, p. 89.

la perplejidad producida por el espejo donde se reflejan dichas búsquedas:

|   |  |
|---|--|
| los ojos tristes  | de mi madre                              |
| los labios carnosos y la frente surcada                                     | de mi padre                              |
| el rostro polígamo y desencajado  | de mi abuelo                             |
| cierta cursilería fiel y prudente   | de mi abuela                             |
| la cotidiana y sensual promiscuidad   | de mis tías                              |
| el entusiasmo alcohólico  | de mis tres ge-<br>neraciones anteriores |
| el ánimo constante de exiliado amoroso de los malos ejem-<br>plos recibidos |  |
| “este rostro me pertenece y no...”  |  |
| murmura el fondo del espejo <sup>131</sup>                                  |  |

Una vez que Gaspar Aguilera logró depurar su vinculamiento literario con la fotografía y las artes plásticas, no resultó extraño que su octavo poemario se concentrara en las rememoraciones de diversas ciudades europeas y que, además, dedicara una sección completa para homenajear libérrimamente a ciertos pintores, con una voluntad simétrica a la dedicada a la fotografía en *Tu piel vuelve a mi boca*: «Los lienzos del deseo».

#### EL VIAJE AMOROSO: PRAGA

Después de los alcances logrados en *Tu piel vuelve a mi boca*, un libro eminentemente amoroso y erótico, Gaspar Aguilera concentró los esfuerzos de *Diario de Praga* en la rememoración poética de una dilatada estancia en Salzburgo, entre 1992 y 1994, cuando fue invitado a dicha ciudad como Lector del Instituto de Romanística; y de una extensa visita a Praga, en 1994. La remem-branza de menos ciudades, el apasionado vínculo del autor con

<sup>131</sup> «Autorretrato» en *id. Tu piel vuelve a mi boca*, p. 45.

un espacio reconstruido a través de sus palabras y la capacidad de combinar paisajes amorosos con paisajes urbanos, fueron las notas que caracterizaron a este libro frente a los anteriores. De hecho, la primera sensación que deja el poemario corrobora lo que Carlos Fuentes afirmó en su prólogo a *La vida está en otra parte*, de Kundera:

En diciembre de 1968, tres latinoamericanos friolentos descendimos de un tren en la terminal de Praga [...] Cortázar, García Márquez y yo [...] Al acercarnos a Praga, su silencio sepulcral nos invitó a compartirlo.

No hay ciudad más hermosa en Europa. Entre el alto gótico y el siglo barroco, su opulencia y su tristeza se consumaron en las bodas de la piedra y el río. Como el personaje de Proust, Praga se ganó el rostro que se merece. Es difícil volver a Praga; es imposible olvidarla. Es cierto: la habitan demasiados fantasmas.<sup>132</sup>

Acorde con esta percepción de Fuentes, Gaspar Aguilera declara algo parecido desde el principio del libro, a través del caballero Juan de Mandevilla, un longevo heterónimo suyo (pues la redacción de su *Libro de viajes* está fechado en 1400, ochenta años después de haber subido por vez primera a bordo de un barco), con lo cual anuncia el tono general del poemario, resume su amor por el viaje y se declara capturado por la última ciudad occidental de Europa, antigua barrera contra las invasiones provenientes del Este:

Yo, Juan de Mandevilla, caballero innoble de una villa lejana, subí a bordo en el año 1320, contado a partir del nacimiento del Cristo, día de san Miguel, y navegué por el mar y permanecí allí mucho tiempo, y viajé por muchos mares e islas

<sup>132</sup> Carlos Fuentes. «El otro K» en Milan Kundera. *La vida está en otra parte*. Seix Barral, México, 1984. p. ix. (Biblioteca breve, 498)

[...] pero donde mi atormentado corazón estuvo a punto de naufragar fue en Praga...<sup>133</sup>

Para no contradecir su tendencia antidescriptiva ni su concepción del paisaje literario, Aguilera Díaz volverá a evitar las postales con el fin de entender por qué el atormentado corazón de Juan de Mandevilla estuvo a punto de naufragar en Praga; más bien, optará por elementos compositivos muy sintéticos y una sugerencia lateral para hacerlo, como en el siguiente poema, donde la economía de cisne más río más Castillo (el de Kafka) más pareja impudicamente sumergida en su deseo, observados desde el Puente de san Carlos, muestran un sentimiento que antes subyacía en los textos de viaje del poeta: la nostalgia sobre la que Tarkovski bordó en su célebre penúltima película, es decir, aquélla que se siente por un lugar al que todavía no se abandona, lo cual, de alguna manera, remite y completa al poema «Lot y su mujer a la mitad del viaje», antes comentado: el deseo de regresar al terruño (por el cual se siente nostalgia), el deseo de permanecer en la ciudad extranjera (por la cual también se siente nostalgia) y la dolorosa conciencia de que no se sabe lo que se tiene hasta que ocurre su abandono:

Un cisne solitario  
parte en dos al cálido Voltava  
bajo la sombra larga del Castillo  
y una pareja que desconoce la seducción  
en su envolvente lujuria

Ya sabrá  
lo que significa haber abandonado  
una ciudad más viva que el deseo<sup>134</sup>

<sup>133</sup> «Del libro de viajes de Juan de Mandevilla» en Aguilera Díaz, *Diario de Praga*, pp. 11–12.

<sup>134</sup> «Desde el Puente de san Carlos» en *ibid.*, p. 17.

Un cisne que abandona Praga, auspiciado por las sombras del Castillo y de una pareja lujuriosa, es observado por un extranjero que lo mira partir el río en dos bajo las sombras del Castillo y de una pareja lujuriosa: todavía no sabe la nostalgia que sentirá por haber abandonado a una ciudad que se impregna de la viveza erotizada de la pareja en el puente. Gaspar Aguilera no sólo se adelanta al extrañamiento de la ciudad que el cisne abandona (ave que, en cierta forma, lo representa a él en cuanto a personaje que camina por una ciudad, la parte en dos –metafóricamente hablando– y, eventualmente, la abandonará, apenas consciente del significado con que eso se va a revelar después, lo cual se traduce bajo la forma de un poema), sino que muestra uno de sus recursos más originales a la hora de escribir poesía con matices eróticos: la de desplazar el protagonismo del yo y el tú para hablar del testimonio que el locutor poético puede ofrecer de dos terceros en el trance del encuentro carnal.

Una razón para entender tal desmesura es el carácter inagotable de la ciudad, sí, pero también la manera inagotable como la mirada del poeta está dispuesta a contemplar y a dejarse poseer por un espacio donde él reinventa lo que se encuentra contemplando y donde, a la vez, él mismo se reinventa. En tal medida, la geografía itinerante de Gaspar Aguilera se parece al mapa de su corazón:

Regresamos por Parizká a Staremestká  
estremecidos  
a descubrir de nuevo una ciudad inagotable<sup>135</sup>

Es en otro texto, «Extremaunción», donde todo el hechizo se resuelve en una plegaria con la cual el poeta enfatiza los poderes de la palabra y la memoria, en tanto que son capaces de recuperar a una ciudad; en esa invocación, la palabra *utopía* no deja de ser

<sup>135</sup> «U–svícnu» en *ibid.*, p. 14.



perturbadora si se atiende a su connotación de lugar inexistente, inventado o idealizado, lo cual parece reforzar el sentimiento de que la interacción entre una ciudad concreta y un visitante peculiar culmina en la búsqueda de ese espacio acogedor, uterino y deslumbrante en el que es posible la bienaventuranza. Nuevamente, Praga y Morelia, Viena y Parral, se convierten en las ciudades del antes y el después, del aquí y el ahora, del nunca más y el para siempre, y en espacios en los que el poeta se mira al espejo de un modo más verdadero:

Concédeme oh ciudad de la utopía  
que nada borre tu imagen húmeda a las seis de la tarde  
[...]<sup>136</sup>

Quisiera insistir en el hecho de que ninguna ciudad mexicana aparece nombrada en los poemas de Gaspar Aguilera; también quiero insistir en la ausencia de secuencias descriptivas: sólo una cierta atmósfera, los nombres que ruedan entre los poemas y las emociones dilapidadas por el locutor poético le indican a quien lee que se encuentra frente a una ciudad con determinadas características. Lo más importante ocurre dentro del poema y fuera del paisaje: en el ánimo del viajero. Con esa perspectiva, los textos de Gaspar Aguilera quieren ofrecer una constancia del conocimiento adquirido y, por lo mismo, de alguna manera, se convierten en la inminencia de Itaca, en el instrumento empleado por Odiseo para hablar con Penélope después de matar a los pretendientes. Si la imagen del viajero griego le conviene al poeta de Parral, es porque su viaje nunca tiene reposo y porque, seguramente, terminará convertido en salmón, viajero incansable y dispuesto a ascender en contra de la corriente, tal como el mito afirma que le pasó a Odiseo en el transcurso de su último viaje. Si Itaca es el pretexto

<sup>136</sup> «Extremaunción» en *ibid.*, p. 18.

para viajar durante diez años en *La Odisea*, el poema y el regreso a Parral–Morelia es el de Aguilera Díaz.

Aparte del énfasis en la nostalgia (la de Tarkovski y la de Odisseo), el autor confiesa su admiración y amor por una localidad a través de la idea del merecimiento, la cual se expresa en dos momentos distintos del poemario; la primera, alrededor de Praga:

Ante tanta ruindad y tanta desesperanza  
el mundo se merece una ciudad como Praga<sup>137</sup>

Esta ciudad gótica y barroca, con su Reloj de los Turcos y el Palacio de los Defenestrados, que posee la Plaza de san Wenceslao, el Castillo y el teatro donde Mozart estrenó *Don Giovanni*, y fue sede de una primavera que luchó contra los tanques del socialismo «real», se convierte, desde los ojos de Gaspar Aguilera, en indicio de lo más elevadamente humano en medio de la ruindad y la desesperanza: vista así, Praga se convierte en milagro que borra los pecados del mundo, lo cual le da al autor una especie de franciscanismo que le permite englobar a todo el orbe en un abrazo amoroso y, otra vez, afirmar un apego sin rencores, como el que Lot opone a la furia de Yahvé, pues, para aquél, la suma de todos los pecados es motivo insuficiente para justificar la destrucción de Sodoma o de la Tierra. En otro poema, el autor expande la misma idea pues, lejos de insistir en el mérito como algo exclusivo para Praga, lo amplifica como algo que también puede ser propio de Salzburgo o Viena, y en esa coincidencia es que se aprecia que para él cada ciudad es individual y amable, el posible barrio de la ciudad arquetípica, indicio de la esencia buscada en las demás ciudades:

Por esta grava blanca  
paseó Trakl su angustia por el mundo

<sup>137</sup> «Confesiones» en *ibid.*, p. 22.

exiliado en su propio destino  
conoció una versión del sombrío paraíso  
que vio estallar en 1914  
en sus profundas caminatas oyó decir:  
“ese trashumante  
que halaga y reniega  
de una maravillosa ciudad  
que no merece...”<sup>138</sup>

Entre Viena y Praga, ciudades paralelas y casi gemelas, habitadas, visitadas y bienamadas por Mozart y Beethoven, lugares que sirvieron para la deambulación de Schubert, Grillparzer, Rilke, Kafka, Meyrink y Kundera, lo que se queda prisionero es el corazón del poeta, maravillado por ciudades milagrosas como las del Este europeo: el locutor de los poemas está dispuesto a aceptar con magnanimidad y asombro la geografía de una ciudad con la misma viveza con que acepta la geografía del cuerpo femenino, pues así lo confiesa en uno de sus primeros poemas, a través de las certidumbres de un corazón dispuesto a creer y aceptar ilimitadamente:

A veces  
como hoy  
me siento un miserable hijo de familia [...]   
un humilde lector de poesía desordenado y terco  
un amante potencial y crédulo de todas las mujeres que conozco  
con la única certeza de mi *optimismo histórico*<sup>139</sup>

Es en el amor potencial y crédulo, mencionado en el penúltimo verso, donde parece asentarse el espíritu totalizador, ecuménico y casi panteísta de los poemas de Gaspar Aguilera: en toda ciudad

<sup>138</sup> «Mirabel y el ocaso» en *ibid.*, pp. 32–33.

<sup>139</sup> «Diario» en *id. Informe de labores*, p. 3.

hay revelaciones, Praga es una consolación frente a la desventura y todas las mujeres son dignas de amor (no obstante que, por mera cuestión estadística, sea inevitable lo dicho por Arturo Trejo Villafuerte: «las mujeres que no han sido mías son más numerosas que las arenas del mar»). Escribí la palabra «panteísmo» y me corrijo: con Aguilera Díaz debe hablarse de panurbanismo y filopanginia: por allí deambula lo que él mismo llamó su «optimismo histórico». Si todo cabe en la amplitud de su corazón y su poesía, debe insistirse en la condición integradora de su obra: todo se incluye y nada se excluye: se ama a todas las mujeres a través de una sola y viceversa, se está en todas las ciudades a través de una sola y viceversa... por lo mismo, también la literatura cabe en sus poemas, como en «Rabbi Löw», poema de homenaje a Borges, Gustav Meyrink y el tema del gólem, tan inseparable de los mitos praguenses:

Bajo el dorado canto de los cuervos  
 ensordece el silencio de las tumbas  
 [...] Judá León preside esta elocuencia que sobrecoge el alma  
 la ciudad abreva en este espacio su energía

Ahora  
*el simulacro alzó los soñolientos  
 párpados y vio formas y colores  
 que no entendió, perdidos en rumores,  
 y ensayó temerosos movimientos*  
 y un temblor parecido al hechizo  
 atrapa al que contempla al Gólem  
 [...] Una mujer llora sin pudor ante tanto misterio<sup>140</sup>

Poco afecto a los juegos metaliterarios y de intertextualidad, este poema llama la atención por la manera como Gaspar Aguilera entremezcla algunos versos de «El gólem», de Borges, con

<sup>140</sup> «Rabbi Löw» en *id. Diario de Praga*, pp. 15–16.

versos propios, para recrear una atmósfera misteriosa, repleta de evocaciones nocturnales: la sinagoga, el cementerio, la noche, la criatura artificial hecha con barro y con palabras que lo reviven o lo destruyen, según se inserten en su boca las tablillas con las palabras *emet* (vive) o *met* (muere). Como ya es característico en él, establece una cierta distancia con la acción descrita e incorpora al contemplador mediante la imagen de un «temblor parecido al hechizo». Si es cierto que de todos los poemas del libro éste es el que se regodea en una mayor atmosferización, no debe dejar de señalarse que la imagen central del texto es ambigua: solamente lo que los ojos hayan podido retener en el breve lapso de un parpadeo y la certeza de un saludo a Borges y Meyrink, el rescate de un mito praguense y la infinita piedad por esa criatura que inventó Judá León, con el cual agregó al universo «otra causa, otro efecto y otra cuita».

Aparte de lo no dicho o de lo eludido (paisaje desde una postal, arquitectura, descripciones exhaustivas), ¿podría señalarse alguna otra razón por la que Praga puede volverse una ciudad íntima, una ciudad para la memoria? Es posible que la clave menos monumentalista se encuentre entre las líneas de «Salve, oh César!», donde Gaspar Aguilera regresa a sus obsesiones y al rechazo por lo más evidente para apropiarse de un lugar, de acuerdo a lo expresado por Lawrence Durrell: «una ciudad se convierte en un mundo cuando se ama a uno de sus habitantes»<sup>141</sup>.

Guárdate forastero  
 que más de seis siglos fueron testigos  
 de ese beso acariciante  
 que prodigaste entre muros amarillos y escaleras desgastadas  
 de la célebre Universidad Carolina de Praga<sup>142</sup>

<sup>141</sup> Lawrence Durrell. *El cuarteto de Alejandría*. Clea. 5ª. ed., trad. del inglés por Matilde Horne. Sudamericana, Buenos Aires, 1975. p. 237. (Horizonte)

<sup>142</sup> Gaspar Aguilera Díaz, «Salve, oh César!» en *op. cit.*, p. 21.

A fuerza de insistir en la pareja, la mujer y el erotismo como elementos que construyen la relevancia de una ciudad, además de los asombros de piedra y río que la edifican, el hecho de intercalar escenas y sugerencias eróticas en los poemas de ambiente urbano hace que el libro vaya imponiendo su estructura ramificante en el ánimo del lector: por un lado, como todo buen ejemplar aguile- resco que se precie de serlo, los epígrafes son notables y abundan- tísimos, ya sea al principio de la obra o al inicio de cada sección, como si el poeta quisiera ofrecer claves de lectura, homenajes, lecturas complementarias y un museo de objetos verbales que le gustan para viajar a través de un libro; por otro, la primera parte, «Diario de Praga», nunca abandona los límites de la ciudad esco- gida, cosa que sí ocurre en la segunda, «FloreCIMIENTO del otoño», que se ocupa de Salzburgo y Viena. La tercera, «La seducción y el fuego», comienza a ser mucho más insistente en los temas carnal y amoroso, y parece despedirse del esquema viajero de la obra mediante una rápida alusión a Londres, Florencia y La Ha- bana, pues desde el cuarto poema, «De nuevo Las Termópilas», se abandona el tema del viaje y se da paso, propiamente, al asunto erótico. La cuarta sección, «Los lienzos del deseo», se concentra en el amor y la pintura, como antes, en otros libros, su autor se había regodeado con la fotografía, el jazz y el blues. La quinta y última parte, «Aforismos apócrifos», es, literalmente hablando, una colección muy breve de pensamientos aforísticos. Así, pues, «Diario de Praga», «FloreCIMIENTO del otoño» y «La seducción y el fuego» son secciones en las que la protagonista es la ciudad (las ciudades), a través de escenas o imágenes que la reconstruyen desde diversas percepciones, aunque se intercalen varias menciones sexualizadas como en los poemas «Descripción de Sylvie», «Jar- dín de Invierno» o «En la fortaleza de Hohensalzburg». En «La seducción y el fuego», pues, el tema amoroso irrumpe desde ese magnífico poema llamado «De nuevo Las Termópilas»:

Han pasado esta noche  
los 150 000 guerreros de Alejandro Magno  
400 000 hombres comandados por el feroz Atila

4 000 nobles de Atahualpa  
y han dejado el vestigio sangriento de su poderío  
su admirable arrojó

pero ninguno  
–con todo y su violento estrépito–  
ha sido más devastador  
que tu sombra tibia y cruel sobre esta hoja  
y la blancura persistente del amanecer<sup>143</sup>

La misma noche que ampara a las hordas y ejércitos que concitan la desolación es aquélla en la que una presencia femenina, sugerida metonímicamente a través de su propia sombra –tibia y cruel– sobre la hoja en la que se escribe el poema, ha dejado sobre ésta un rastro devastador. No es accidental que la blancura de la hoja se parezca a la del amanecer mencionado en el último verso, a la de las sábanas y a la de la piel. Como a Gaspar Aguilera lo complace la ambigüedad, esa fantasmal presencia femenina (sombra, ella misma, y tan espectral como las sombras de los ejércitos) está caracterizada por dos adjetivos antitéticos: *tibieza* y *crueldad*. Sin embargo, la devastación no es una consecuencia exclusiva de la sombra tibia y cruel, sino, también, de «la blancura persistente del amanecer». El poema parece estar dirigido hacia dos significados contradictorios: uno, de lectura «feliz», en el que los adjetivos *tibia y cruel*, sumados a la devastación y al amanecer, aportarían un significado opuesto a lo que se expresa, como una lítote donde el grado de «exterminio» es una ponderación invertida, una manera al revés de expresar esa derrota victoriosa de la batalla entre los cuerpos, sobre el campo de la cama; el segundo, de lectura «infeliz», se apega mucho más al nivel superficial del sentido: la blancura del amanecer es un trasunto de la blancura de la página, sobre la cual debe inscribir el poeta las reverberaciones de la blancura de un cuerpo que no estuvo dispuesto al amor, de

<sup>143</sup> «De nuevo Las Termópilas» en *ibid.*, p. 45.

donde se deduce su carácter tibio y cruel: la noche se fue en blanco y, en soledad, el locutor poético añora a la ausente desde las devastaciones que produjo. Entre ambas lecturas, ¿cuál es la buena? Me temo que Gaspar Aguilera prefiere que el lector lo decida, independientemente de que el lector que es él tenga su particular versión del poema. Por otro lado, recuperar el tema de Leónidas y la batalla del Paso de las Termópilas contra los persas sólo ayuda a aumentar las incertidumbres, pues debe recordarse que el jefe militar espartano logró detener en ese punto geográfico a un ejército varias veces superior en número, merced a la estratagema de organizar a sus soldados por parejas, de manera que el amor y el deseo los hiciera más feroces a la hora de defender el paso. La victoria, la batalla y las parejas son rumores que le dan un sentido adicional al texto, pero no lo definen por completo: sólo quedan sobre él los colores blancos del alba, de la página, de una mujer tibia y cruel...

En el viaje erótico planteado por Aguilera Díaz, él vuelve a sus tonos y temas usuales, pero con una mayor madurez expresiva: siempre están en sus textos la suavidad y la ternura entreverados con una amable ironía que nunca llega al cinismo, un leve acento escéptico que no se convierte en amargura y una inequívoca elegancia para sugerir los encuentros carnales, pues así como el poeta no describe las ciudades a la manera del costumbrismo decimonónico, tampoco se demora en retratos femeninos ni en descripciones entusiastas de los cuerpos amados. Dentro de su contención característica, es interesante la aparición, en dos ocasiones, del epíteto de la Maga: «Apariciones del otoño 1» y «Modigliani y la Maga se encuentran en abril». Aparte de las resonancias de Cortázar y *Rayuela*, pareciera que Gaspar Aguilera juega con un código *à deux* en el que sólo una mujer, que el público quisiera real e involucrada, puede entender directamente el juego que se le propone, al margen de que el lector más ajeno quisiera imaginar la idealización de esa parte del universo femenino que Julio Cortázar cuajó, tan afortunadamente, en el personaje uruguayo de su novela. Estas suposiciones no pretenden pasar por biogra-



fismo barato sino que se fundan en algunos anacronismos que las toleran, como el hecho de entremezclar a Modigliani, muerto en 1920, con la Maga –Alicia–, el personaje cortazariano nacido para el público desde 1963. Dejando de lado tales especulaciones, el poema de «Modigliani y la Maga se encuentran en abril» también es interesante porque muestra una faceta relativamente original del escritor respecto a sus textos amorosos: en lugar de atenerse a la expresión en primera persona para hablar de (o con) una segunda, el locutor poético de sus textos opta por no ser siempre el protagonista de la historia que profiere pues, en muchas ocasiones, sólo es un testigo privilegiado que presencia una escena de amor y presta su voz para perpetuarla. Sin embargo, ésta sólo puede ser otra de las inteligentes máscaras de Aguilera Díaz: la mitad de la sección «La seducción y el fuego» es de tema amatorio y, en ella, el locutor del poema habla por sí mismo; «Los lienzos del deseo» se organiza sobre idéntico asunto, pero éste se disfraza con referencias pictóricas, traducción sutil de las zozobras y venturas del yo poético a través de la interposición de Modigliani, Mantegna, Bachmann, Turner, Matisse y Klimt:

Bajo el cuarto menguante  
y la diosa de piedra  
Amadeo descubre con asombro  
la piel que nunca tuvo en sus modelos

La fiebre lo enloquece:  
el cuerpo que descubre  
le ofrece otra textura  
de la mujer que inventa a la ciudad

Exiliado en su pasión y fuego  
sabe que la necesidad de cercanía  
(después de probar esa piel del desastre)  
se convierte en un vicio insoportable

Embriagado por el azar violento  
fijará sobre un diván magenta

el reposo desnudo  
en el lienzo fatal de la memoria<sup>144</sup>

Algo de lo más interesante de este poema es la manera como se integran los paisajes urbano y femenino en el último verso de la segunda estrofa, y cómo la Maga, mujer cortázar y mujer modigliani –pero, en primer término, mujer aguilera– que supera a las modelos reales del pintor (quien «[...] descubre con asombro / la piel que nunca tuvo en sus modelos»), se convierte en una suerte de encarnación del absoluto femenino. Con una solución muy original, aunque no exenta de reminiscencias dantescas, Gaspar Aguilera propone que, ante ella, Modigliani decide pintar su «reposo desnudo / en el lienzo fatal de la memoria», lo cual quiere decir que el poeta no pretende recomponer la génesis del célebre *Desnudo reclinado*, de 1917, ni sugiere que la mujer aludida sea una de las modelos de Amedeo, sino que el único recurso del pintor ante la desmesura de la persona vista y conocida, «(después de probar esa piel del desastre)» es guardarla en su memoria, instante privilegiado que, con mayor maravilla, Aguilera Díaz traslada a la página del poema. No es sorprendente el insoportable vicio de Modigliani después de conocer a la Maga en el texto comentado si se rememoran algunos versos de «Apariciones del otoño I», donde se comprueba que al locutor poético le ocurrió lo mismo y que éste se desdobra en el pintor italiano:

Maga definitiva  
alimenta esta pasión acumulada  
bajo la llameante canción del otoño  
implanta tu imperio de luz en este reino<sup>145</sup>

El final de *Diario de Praga* es una pequeña serie de ocho brevísimos «Aforismos apócrifos», que funcionan como una síntesis del

<sup>144</sup> «Modigliani y la Maga se encuentran en abril» en *ibid.*, pp. 66–67.

<sup>145</sup> «Apariciones del otoño I» en *ibid.*, p. 46.

poemario y, más aún, si se piensa en las estructuras musicales –tan caras y cercanas a Gaspar Aguilera–, como una coda en la que los temas del amor, la soledad, el tiempo y el desamparo son los ejes dominantes. En ellos, el tono deja de ser juguetón y desabrochado, el poeta se vuelve más grave y taciturno, y los textos apuntan a un balance serio, algo escéptico, más bien desapasionado y severo, como si la forma aforística se hubiera apoderado de los últimos acordes del poemario. Sin embargo, siguen siendo de la misma sustancia de los textos que se han recorrido previamente y el poeta que los escribe sólo muestra otra cara de su personalidad literaria. En todo caso, la última sección pareciera querer decir que todos los puertos recorridos por el inventario personal del autor son asunto muy serio, aunque, a veces, sean motivo de fiesta y regocijo. En el último de los aforismos se encuentra una declaración en tal sentido pues, además, expone uno de los tres demonios contra los que lucha la poesía aguileraiana: la soledad, el silencio y el olvido:

Contra la soledad  
no hay resquicio seguro  
ni tiempo solidario<sup>146</sup>

Cuando termina el viaje por la Praga de Gaspar Aguilera, el lector puede preguntarse si se ha conocido la ciudad real o sólo un artificio creado por el poeta: eso no importa. El lugar que él ha recobrado poéticamente se yergue en cada poema, con sus puentes, cisnes y mujeres, con sus palacios y su río, y desde cada texto se tiene la certidumbre de algo mejor que un mapa: la manera como la sensibilidad de un viajero con optimismo histórico lo tiene totalmente predispuerto para descubrir las mejores cosas en toda población y persona que conozca. Como en el caso de las *Ciudades invisibles*, de Calvino, esta Praga es más real porque sus

<sup>146</sup> «Contra la soledad...» en *ibid.*, p. 80.

palabras la erigen y exponen frente a nuestros ojos, haciéndonos mirar cosas que otros viajeros –y, con seguridad, los mismos pragueños– no han descubierto, dándole una condición que sólo adquiere a través de esos leves instrumentos que se devanan contra el olvido. Desde la perspectiva comentada, puede asegurarse que, más que un descubridor, él es un conspicuo y amoroso inventor de Praga, cuya provechosa guía se parece más a la de Virgilio que a los catálogos del señor Michelin.

En alguna medida, *Imperfección del mundo* parece proseguir el temperamento de los aforismos de *Diario de Praga*: la primera parte se detiene en los territorios del sueño y la muerte; de manera melancólica, levemente desencantada, la sección «Vestigios de la *saudade*» se detiene en el asunto amoroso, nuevamente mezclado a través de esa dicotomía tan aguileriana: la ciudad y la mujer; en cambio, en la sección «El juglar canta en Provenza sus desdichas», vuelve el tema de la pasión y del fuego amoroso, no exento de sesgos dolorosos que, en todo caso, parecieran ser parte del combustible que alimenta sus incendios; finalmente, en «Deslumbramientos de la navegación», sección con la que termina el libro, está compuesta por once prosas en las que, a manera de coda, paisaje, amor, evocaciones y un marcado sentimiento de *saudade*, el poeta parece recuperar sus convicciones respecto a la imperfección del mundo: lo inestable de los encuentros amorosos, su fugacidad, la materia huidiza de que está hecho su ser y las cosas que produce. La poesía, parece sugerir Gaspar Aguilera, ayuda a corregir la imperfección del mundo o, por lo menos, a registrar sus maravillas y tinieblas.

EL POETA viajó, hace poco, al territorio de la narrativa, vertiente no anómala en él pero que podría llamar la atención de aquellos lectores que no lo imaginan como narrador. *Noviembre y pájaros* reúne quince textos en los que los temas, los personajes y las circunstancias cambian, pero donde se mantienen algunas tensiones peculiares: la ausencia de textos felices o con final feliz, la derrota del erotismo, la persistencia de atmósferas opresivas y una cierta

contaminación de los protagonistas por la que todos tienden a compartir «ese sabor de eterno derrotado que ahora le mojaba los labios»<sup>147</sup>. Ésa es la verdadera sorpresa que el libro le depara al lector: quien haya frecuentado los textos poéticos de Gaspar Aguilera, recordará en ellos un suave tono de melancolía, la búsqueda de formas experimentales, el amor y el erotismo como ejercicios de salvación personal, una cierta felicidad que alcanzaba a preñar las relaciones fallidas y, finalmente, una suerte de optimismo esencial, aunque matizado. Lo que *Noviembre y pájaros* ofrece es un nuevo rostro del escritor, un lado oscuro y moridor que no contradice al que más le conocíamos, sino que lo revela en otra vertiente: frente al luminoso de la poesía, el pesimista y apesadumbrado de la narrativa.

El volumen se abre con «Pez de fuego», la desoladora historia de Rosalía, sirvienta de la Señora, y sometida a las vejaciones sexuales del Cherry, un perro; prosigue con el relato de un narrador que, al cabo de descubrir la jodidez que lo rodea, toma la decisión de asaltar un banco y perderse; en la tercera, «Tan intocable estrella», el protagonista–narrador, que tiene la capacidad de estar cerca de la protagonista, una actriz muy bella, no sólo desarrolla hacia la actriz una admiración masturbatoria, sino que su deseo se agudiza con la certidumbre de que la mujer deseada también es objeto de las fantasías y los tocamientos de otros hombres: la piel erotizada del personaje femenino se vuelve un territorio de todos, un lugar común y, a través de imaginar que la deseada es poseída por otros hombres, el narrador se descubre más incendiado por un deseo vicario. Diferentes en tono, los tres primeros relatos del libro son una verdadera obertura para todo el conjunto, pues el lector no encontrará reposo en los doce puertos restantes.

La manera como Gaspar Aguilera aborda el tema erótico y transgrede sus lenguajes, deja ver a otro Gaspar, una suerte de

<sup>147</sup> *Id.* «El protagonista entra en la “Tampico” y descubre la jodidez que lo rodea», en *Noviembre y pájaros*, p. 13.

lado *Hyde* donde «Acaso el mar» y «Hotel Normandy», por ejemplo, son antítesis narrativas de lo que muchos de sus poemas celebran. «Acaso el mar» comienza como una lenta ceremonia erotizada por la que una pareja se entrega a sus juegos; «Hotel Normandy» es la descripción celebratoria de la compañera de cuarto del narrador, una mujer «con cabeza de hidra voluptuosa», con «caderas de venus del espejo» y «esa doble negación del vacío: tus pechos». Gaspar Aguilera, escritor experto en desenvolver su lenguaje dentro de las lides eróticas, desarrolla en ambos cuentos una atmósfera por la que el lector creería encontrarse, por fin, en un remanso al cabo de tanta desolación, pero, en ambos, el final se resuelve en una voltereta sorpresiva, de las que Cortázar llamaba de *nocaut*: sobre todo en «Acaso el mar», cuento breve espléndidamente desarrollado, una voz que irrumpe en las evocaciones del protagonista le revela al lector la verdadera escena que está presenciando; en «Hotel Normandy», la mujer de cabellera torrencial, senos generosos y nalgas calipigias, es, en su desnuda brillantez, un acento de la soledad y el derrumbe personal del narrador, cosa que se vuelve a corroborar en el final del texto.

¿A dónde nos lleva Gaspar Aguilera con textos desoladores que contrapuntean sus desarrollos poéticos? Como los narradores de Gaspar Aguilera suelen poseer la condición de testigos o protagonistas, de manera que lo que acontece en el cuento finalmente les ocurre a ellos, el efecto resultante es el de una necesidad de compartir o comprender su destino; si la poesía es una celebración epifánica de instantes luminosos o nublados (pienso, sobre todo, en la propia poesía de Gaspar), el cuento y el texto corto, en manos de Aguilera Díaz, son las epifanías inversas, las que dejan ver la brutalidad del mundo y el escaso brillo que las relaciones y las cosas tienen en el mundo real. ¿Significa esto una polaridad entre la poesía y la narrativa de Gaspar? No lo creo. Reducir su trabajo poético a una bella ficción del mundo, mentirosa y retocada, sería tanto como afirmar que su poesía tiende a la idealización y su narrativa, al realismo. Más bien, creo que los contrastes obedecen a lo que los medios y los materiales parecen exigirle al escritor: la prosa, el cuento y el relato parecen más dúctiles, en manos de

Aguilera, para alcanzar ciertas áreas de la condición humana a las que siempre ha sido sensible; en tanto que el poema le permite tocar, con su breve ambigüedad, otras áreas de la realidad, otras entrevisiones; como discursos, la poesía y el relato resultan complementarios en la persona de Gaspar Aguilera, Jeckyll y Hyde donde se resuelven los muchos sueños que lo atarean.

Cuando termina la lectura del libro de relatos de Gaspar Aguilera, el lector puede preguntarse si *Noviembre y pájaros* es un documento del pesimismo. Creo que Gaspar es un viajero con optimismo histórico, totalmente predispuesto para descubrir las mejores cosas en toda población y persona que conozca. Así, con el mismo cuidado con que el poeta de Mantua condujo a Dante por los distintos caminos de su viaje ultramundano, el poeta de Parral lleva al lector hacia los mejores puertos conocidos por su corazón: este recinto de los afectos del artista es, por cierto, una de las geografías mejor exploradas por quien se decide a viajar con él desde sus libros, aparte de la de Morelia, la cual es visitada en ausencia y por contraste. Al término de la lectura de cualquiera de sus poemarios, no es insólito tener la firme convicción de que, ante tanta ruindad y tanta desesperanza, el mundo se merece una poesía como la de Gaspar Aguilera Díaz.

#### POSDATA DE 2008

Después de 1999, Gaspar Aguilera ha publicado un nuevo poemario y una antología de su obra erótica: *Los últimos poemas de Dante* y *Antología de poesía erótica*. En la *Antología...*, recoge varios aspectos de un trabajo de varios años alrededor de exploraciones verbales sobre el erotismo, y en *Los últimos poemas...*, endereza sus versos hacia la recreación de renovados encuentros entre Dante y Beatrice, ya convertidos, más que en personas, en símbolos de una manera de percibir y ejercer el amor: en la imposibilidad, en la distancia, en las palabras, el deseo se exalta pero el cuerpo sufre. Praga y Florencia pueden ser las ciudades, pero Una es la persona.





## Discursos de amor en algunos poemas de José Francisco Conde Ortega

Será por la querencia, pero José Francisco Conde Ortega, nacido en Atlixco, Puebla, en 1951, ha decidido quedarse a vivir en Ciudad Nezahualcóyotl, tal vez porque, casi casi, ahí está a medio camino entre Puebla y Ciudad de México y entre sensibilidades duales que se intermedian a través de la poesía y ese cruce de caminos que es su persona: es el caso de la cultura literaria del siglo XIX mexicano –desarrollada casi toda en los Estados o por provincianos que llegaban a lo que todavía no se llamaba De Efe–, que convive en él con una acendrada vocación de bicho urbano; asimismo, el de su afinidad con la poesía trovadoresca, que no es contradictoria con su amor y erudiciones alrededor del bolero, lo cual lo hace convertir a la cantina y el arrabal en la corte de amor de la que surgen los versos atrevidos y enamorados que se murmurarán, al oído y en privado, a la mujer amada, deseada; finalmente, un poco a la manera de Manuel Gutiérrez Nájera –modernista que no se aleja demasiado de sus preferencias epocales–, la obra de Francisco Conde escancia, mediante complejas permutaciones, esas sutiles metamorfosis que van del vino a la mujer, de la mujer al amor y del amor al vino. En el cruce de caminos, Con-

de se permite jugar con la inserción de versos o imágenes provenientes de otros poemas para completar alguno de los propios. Basten, en todo caso, para comprobar algo de lo que llevo dicho, los cinco títulos poéticos que anteceden a *Intruso corazón* (1994), pues en ellos consta una línea y una voz poética que han ido madurando y afianzando tesis y coherencias temáticas a lo largo de casi diez años de publicaciones: *Vocación de silencio* (1985), *La sed del marinero que regresa* (1988), *Para perder tus ojos* (1990), *Los lobos viven del viento* (1991) e *Imagen de la sombra* (1994).

*Vocación de silencio*<sup>148</sup> me sigue pareciendo un deliberado crepusculario, una compleja declaración de principios que apuntó hacia dos libros: *La sed del marinero que regresa*<sup>149</sup> y *Para perder tus ojos*<sup>150</sup>. *Vocación de silencio* fue un libro del primer crepúsculo, el que corresponde al amanecer, por inicial y porque iluminó las que serían las grandes zonas de trabajo de este poeta: el amor, la ciudad, la reflexión sobre el verbo poético asimilado al discurso amoroso; también fue una declaración de principios porque se complació en sugerirle al lector la raíz de ciertos tonos y las genealogías literarias entrevistadas en algunos versos, todo lo cual dejó ver una paradójica escritura nostálgica por la que la voz del autor oscilaba entre el silencio y el no callarse para decir sus cosas.

Esto no hizo de *Vocación de silencio* el libro de un novato que rompiera sus primeras lanzas, al contrario: Francisco Conde se probó en versos donde la musicalidad mostraba a un poeta con oído sensible, para quien la métrica ya era un juego formal que permitía la liberación del sentido de las palabras y para quien el discurso estético no cancelaba el ingreso de maneras coloquiales: si un primer libro puede parecer el tanteo general de un autor

<sup>148</sup> José Francisco Conde Ortega. *Vocación de silencio* UAM-Azcapotzalco, México, 1985. 36 pp. (Laberinto, 10)

<sup>149</sup> *Id.* *La sed del marinero que regresa*. UAM-Azcapotzalco, México, 1988. 80 pp. (Laberinto, 1)

<sup>150</sup> *Id.* *Para perder tus ojos*. Present. de Víctor Hugo Rodríguez Bécquer. UAZ, Querétaro, 1990. 42 pp. (Praxis / Dos filos)

dentro del vasto material poético, en Francisco Conde fue la conformación de su propia voz en torno del silencio y la expresividad verbal, de sus temas y exploraciones, que oscilaban entre el ceñimiento a formas ortodoxas y momentos de ruptura.

De atender las sugerencias del libro, todavía se puede escuchar a algunos poetas que se asomaron en él como homenajes y formas veladas con los que se intuía una formación personal. Cronológicamente, primero fue la liquidación del Modernismo; después, la del bolero; finalmente, la de cierta tradición que gravitaba en torno al quehacer de quien se ha adentrado, como estudioso, en algunas tesituras de la historia literaria mexicana reciente.

El poemario fue crepuscular no sólo por ser acto de inicio, sino por la clase de sentimientos e imágenes que el autor distribuyó entre sus páginas: octubres y hojas sin viento, campos de violetas, tardes declinantes en diciembre, lentas lluvias de junio, camelias adormecidas, senos azules y odaliscas con alas de azucena, pero las alusiones eran engañosas: en Conde existía, desde entonces, el deseo de transgredir la imagen que pareciera asegurada por el manejo que la tradición hubiera hecho de ella. Su poesía ha admitido la presencia de estructuras ajenas porque hay una fortaleza propia que las vuelve relativas y desplaza sus sentidos. Tal vez, más que una influencia, debería notarse la intención de convocar alusiones propias de la literatura mexicana para jugar con ellas y vaciarlas en una nueva modalidad: la de la poesía urbana contemporánea.

Pasar del homenaje a la referencia personal, del tono crepuscular a la definición de una actitud nueva frente al sentimiento amoroso, no dejó de tener sus riesgos. Así ocurrió con la resonancia arcaica de «Sábado», donde las imágenes florales, de la noche y la reiteración final del silencio remitieron, casi sin atenuantes, a José Asunción Silva y a la arquitectura poética del fin de siglo decimonónico, tan caro a Conde:

Como en campo de violetas  
cotejamos  
mi tristeza y tu sonrisa;

y la noche,  
 cargada de silencios,  
 nos llenó  
     de silencio...  
 y de silencio.<sup>151</sup>

La ambigüedad que convoca el final, con todo, salva al poema del lugar común posmodernista: el silencio duplicado (triplicado) conformó la sensación de un erotismo pudorosamente enunciado por la brevedad del texto, de la palabra que sobra ante el verbo hecho carne.

De aceptar la erudición modernista de Conde, de aceptar el paso del Modernismo al bolero, no puede extrañar el vínculo urbano que él siempre ha establecido entre ese patrimonio y el de su poesía. Así, y perdónense las trampas de las referencias biográficas, las extensas conversaciones con Francisco en cantinas del Centro o en cervecerías de Azcapotzalco, confirman el paso de esa intuición modernista a la plena asimilación de la nueva urbe en su obra. Si el Modernismo fue el primer movimiento literario mexicano que asumió a la ciudad como un espacio nuevo para poetizarlo, para extraer de él una sensibilidad nueva, la elección de Conde no fue casual: su liquidación personal consistió en cruzar los caminos a través de un homenaje que la denostó y la dignificó, a contrapelo de Efraín Huerta:

Platicamos, a veces,  
 sobre cosas triviales  
 y aparece nuestro miedo:  
  
 hablamos —como Sandra, Efraín—  
 sólo en líneas generales  
 y de nuevo la mudez de nuestras manos,  
 el abismo en tus ojos de paloma,  
 esa ausencia de tus manos como nubes.<sup>152</sup>

<sup>151</sup> «Sábado» en *id.*, *Vocación de silencio*, p. 10.

<sup>152</sup> «Sólo en líneas generales» en *ibid.*, p. 12.

Sin embargo, es necesario reconocer que en *Vocación de silencio* la ciudad todavía no aparecía con la plenitud con que lo iba a hacer en los siguientes dos poemarios: apenas se mencionaba de soslayo para privilegiar otros paisajes abstractos: las tardes, la referencia subjetiva del locutor poético frente a la asociación de sentimientos aglutinados en torno de atmósferas que no siempre se concretaban en un espacio.

Además de la obvia referencia a Rubén Bonifaz Nuño, enunciada desde el epígrafe del poemario, también debería citarse como influencia reconocida la estructura torturante, astillada, de César Rodríguez Chicharro. Más que en la elaboración de los temas del libro, apareció, eventualmente, en la manera como algunas palabras se acomodaban para sugerir, desde la forma, el carácter disonante de tonos y sentimientos con los que el autor quería matizar la fluidez del texto:

Víspera del silencio  
—aquí es—  
aquí donde la pareja  
(¿nosotros?)  
caminamos al borde del abismo.

No es de nuevo la sed  
o tu nombre reventando los tímpanos.

Es, acaso, la memoria nocturna,  
la historia de los amantes  
y de los nombres  
—dos tan sólo— tan solos  
que buscan su camino  
en el aire que inventa la noche.<sup>153</sup>

La ciudad apareció plenamente en un solo poema: «La muchacha del Metro 1» (se desconoce, hasta el momento, el para-

<sup>153</sup> «Víspera del silencio» en *ibid.*, p. 7.

dero de «La muchacha del Metro II»): un encuentro casual en el siempre misterioso y multitudinario sistema de transporte colectivo de Ciudad de México, llevó al autor a una reflexión erótica y desolada sobre el mecanismo de los encuentros y desencuentros ciudadanos: de la contemplación casi milagrosa de una mujer bella en el metro, el poeta pasó a la conciencia de la fugacidad y el anonimato:

Por tus manos azules  
que llenan el espacio de mis manos;  
por tus floridos ojos  
y por tu cuerpo en celo  
escribo yo estos versos para nadie.<sup>154</sup>

*Vocación de silencio* fue un libro esencialmente amoroso, pero el amor siempre estaba contemplado en forma episódica, momentánea, fugaz: la plenitud suponía la ruptura, la tristeza se agazapaba en la quietud, el encuentro preparaba la despedida. El amor, en todo caso, no era visto por Conde como inicio de la plenitud, sino como preparación del olvido y la nostalgia. De ahí el carácter crepuscular y atardecido del amor en este poemario: la plenitud estaba amenazada por los riesgos de la separación y en el momento del encuentro nacía la conciencia de ser dos, distintos:

No es el olvido, amor,  
el que auguramos  
cuando la tarde declinó  
en aquel diciembre;  
  
no es tampoco la lluvia  
o el sol...  
  
sino la suerte de tu cuerpo  
y de mi cuerpo.<sup>155</sup>

<sup>154</sup> «La muchacha del Metro I» en *ibid.*, p. 21.

<sup>155</sup> «No es el olvido» en *ibid.*, p. 11.

Si el amor no fue propuesto como un sentimiento trágico, sí fue visto como un poder que desangra a sus protagonistas, pero su sabor, medianamente nostálgico, se resolvió en el poemario a través de los últimos siete textos, todos ellos sonetos. Cada uno retomó, como una coda, los apuntamientos centrales del volumen y les dio una nueva dirección. Seguramente, en ellos estuvo la fuerza que trascendió la aparente languidez de algunos de los poemas iniciales; tal vez, en ellos estuvo la síntesis de las oscilaciones estilísticas, temáticas y métricas que fueron recurrentes en el resto del libro; así, imágenes, influencias y trabajo previo quedaron trascendidos por la experiencia de los sonetos, como en éste, que no deja de tener reminiscencias villaurrutianas:

Tu desnudez, amor, es quemadura  
que declina su brasa en mar aciago;  
es, también, la bandera sobre el vago  
venero de tu piel: arboladura

calcinada en tus pechos: quemadura.  
Tu desnudez esconde la violeta  
en tus muslos ansiosos, y es la meta  
de mi asalto feroz: desgarradura.

Tu desnudez es mar que navego  
vencido de antemano y por entero.  
Es tu desnudo mar a donde llevo

escaso de mi ser y de mi fuero:  
son tus muslos el mar en que navego,  
y descubro en tu cuerpo el mar entero.<sup>156</sup>

*Vocación de silencio* dejó ver a un poeta preocupado por el amor, por la estructura poética, por el manejo de imágenes más que de conceptos, por el ajuste de cuentas con una tradición que ama y

<sup>156</sup> «Más quemadura» en *ibid.*, p. 30.

que le pesa; los tres libros que se intermedian entre éste e *Intruso corazón*, exhibieron lo que el primero apenas mostró: el vuelco hacia la ciudad de México, hacia una voz menos preocupada por los saldos con sus ancestros y más orientada hacia la expresión personal.

LOS DIECIOCHO poemas de *Intruso corazón*<sup>157</sup> reúnen algunos de los itinerarios de los años precedentes, aunque agregan fuertes connotaciones recoletas y privadas que se pueden vislumbrar en las siguientes circunstancias: sacralizado, el espacio de los poemas suele ser el de la cama y la habitación conyugales; ofendido por las obligaciones del trabajo y la sobrevivencia, el tiempo de los encuentros será la noche; protagonistas de un juego de seducciones y diálogos permanentes, los nombres de quien se adueña de la voz masculina y de quien posee la interlocución femenina serán *yo* y *tú*. Un grupo de ocho poemas de *Intruso corazón* tiene, por lo mismo, una fuerte connotación conyugal: «Celebración», «Con las primeras sombras», «Sueño», «Vigilia», «Vivimos al oriente», «Otro sueño», «Licor» y «Resurrección», de lo cual es una muestra el siguiente texto, que propicia el encuentro de la pareja, a pesar de los recorridos citadinos, del trabajo y la jornada llena de obligaciones y minucias pragmáticas que separan a la pareja:

Vivimos al oriente  
de una ciudad *ojerosa y pintada*.  
Tiene su propio volcán de tierra  
y el trazo inhóspito de la emergencia.

Pero le ofreces tu luz  
y sabe encandilar mis pasos  
cuando regreso,  
por la noche,  
de una ocupación que no lastima.

<sup>157</sup> *Id. Intruso corazón*. UAM-Azcapotzalco, México, 1994. 39 pp.



La caminamos entonces,  
borramos sus cicatrices,  
deshacemos su accidentada geografía  
y construimos el templo de la noche.<sup>158</sup>

El resto de las circunstancias, en el libro, es asunto de los otros diez poemas, en los que el erotismo, la mirada al cuerpo femenino y los momentos luminosos del encuentro de la pareja alcanzan dimensiones más amplias y menos conyugales, lo cual significa que esos diez hablan de cualquier pareja, de todas las parejas, y no de una en particular, como la del *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez, lo cual, en última instancia, no es más que un problema de identidad que biógrafos y genealogistas literarios podrían intentar esclarecer. La pregunta pertinente sería: ¿eso vale la pena? Creo que vale más la pena señalar que, no obstante la clasificación de ocho poemas conyugales y diez de tono general, no sólo la de este libro, sino toda la poesía, se despoja de sus signos de identidad y de los accidentes particulares para viajar «universalmente» hacia sus lectores, cosa que Francisco Conde refuerza al implicar en cada texto, minuciosa y exclusivamente, las personas del *yo* y del *tú*. Una de las muestras más bellas de esta vertiente «abstracta» sería la del siguiente, brevísimo poema, que casi busca la concentración del *hai-kai*:

Casi inmóvil, paciente,  
me esperas como un lirio abierto;

dices algunas cosas  
y tiembles suavemente:

otra sombra exaspera la oscuridad  
en el centro de tu cuerpo.<sup>159</sup>

<sup>158</sup> «Vivimos al oriente» en *ibid.*, p. 21.

<sup>159</sup> «Dulce sombra» en *ibid.*, p. 23.

En los dos grupos de poemas que he localizado (vale decir, en los dieciocho que configuran el poemario), se entrecruzan símbolos personales del autor que, a fuerza de prodigarse en muchos textos, generan una red de significaciones complementarias y, casi, de lecturas entrecruzadas, por lo que terminan imponiéndose como una subestructura tonal de toda la *plaque*. Me parece distinguir cuatro emblemas muy visibles: el otoño, la arena, el ángel y el alcohol.

Aunque alguna de las menciones al verano crepuscular de agosto interrumpa el regodeo con la estación que coincide con la fiesta del cumpleaños del poeta, es indudable su predilección por el otoño. Hablar de los privilegios poéticos de cualquiera de las estaciones resultaría ocioso, porque todas acabarían teniéndolos, así que es más fecundo entender que, en el imaginario personal de Conde, el otoño —especialmente, el mes de septiembre— evoca, convoca y propicia los rituales carnales de la pareja, vaya uno a saber si porque *de las lunas, la de octubre es más hermosa*, o si porque los otoños suelen ser imborrablemente azules y transparentes en Ciudad de México (pero también los meses de enero y abril), o si porque existen razones zodiacales que el lector apenas intuye.

Al margen de lo dicho, *Intruso corazón* crea imágenes particulares y personales que el lector acepta porque ésa es parte de las relaciones de verosimilitud que se establecen entre el público y la obra: la voz poética del libro logra convencer a quien la escucha de que la estacionalidad del amor debe ser como ella dice y de que todo ocurre en la pareja, como se debe, sólo en el otoño —aunque, íntimamente, uno pudiera preferir las primaveras, los veranos o los inviernos—, pues Conde dice así:

Yo conozco el cuarto día de septiembre,  
cuando se afila el aire,  
cuando naciste  
al amparo de todos los presagios.

Y septiembre es unos labios  
que me llaman desde el otro lado de la tarde...

El presagio de septiembre es un pájaro  
de arena y el perfume de una tarde...<sup>160</sup>

Hay que decirlo nuevamente, no obstante que uno ya se haya convencido de las bondades del otoño en contra de otras preferencias personales: algunos poemas tienen mucha cercanía entre sí por el *leit motiv* de la otoñalidad y las alusiones al noveno y décimo mes del año, como en «Con las primeras sombras» (“De pronto sabemos / que el otoño es un poco de horizonte...”<sup>161</sup>), al igual que en «Tercer acto» (“El recuerdo de septiembre / es un temblor de claveles cerca de la tarde...”<sup>162</sup>), y como en «El aroma de tu piel» (“A la mitad de agosto / el aroma de tu piel [...] Luego el inicio de la flama / y diez veces el fragor del almanaque...”<sup>163</sup>), lo cual le da al conjunto un tono crepuscular (otra vez) que no se contradice con el protagonismo de tardes y noches de amor que pululan en el poemario, pues edifica una afirmación otoñal en la que los impulsos del erotismo parecieran obstinarse contra el que va a ser el inminente descanso de la tierra: no debe olvidarse que la tercera es la estación de la siega, de la cosecha, la vendimia y la recolección de los frutos.

Junto al símbolo personal de los tiempos otoñales, es necesario agregar el de la arena, cuya primera asociación es la del infinito y la vastedad, como ese «polvo incalculable que fue ejércitos», de Borges. Casi siempre, el tópico condesiano de la arena aparece alrededor de la inminencia erótica: es el caso del “pájaro / de arena y el perfume de una tarde”, ya citado arriba. Más adelante, en «Tercer acto», reaparece el símbolo: “un mensaje de arena / en la palma de la mano”<sup>164</sup>, pero también es

<sup>160</sup> «Presagio» en *ibid.*, p. 11.

<sup>161</sup> «Con las primeras sombras» en *ibid.*, p. 13.

<sup>162</sup> «Tercer acto» en *ibid.*, p. 29.

<sup>163</sup> «El aroma de tu piel» en *ibid.*, p. 31.

<sup>164</sup> «Tercer acto» en *ibid.*, p. 29.

Lo sabemos  
 porque en las primeras sombras  
 de los meses que tocamos con dedos temerosos,  
 tus ojos se suavizan,  
 con una ternura nueva,  
 hasta convertirse en polvo de oro.<sup>165</sup>

La arena no deja de recordar la materia carnal y terrestre de la que procede el hombre, por lo menos desde la visión de los mitos del *Génesis*, de modo que, junto a esa creación original que es el erotismo, las exactas visiones de pájaro, palma de la mano y ojos, asociados con una imagen de arena y polvo de oro, no dejan de aludir al Adán hecho de arcilla roja, al barro del que surge el extraño matrimonio de la primera triada: Lilith, Adán, Eva. Entre la primera, amante erótica a la que no le importa derramar la simiente del amado, siempre y cuando se cumplan los ritos del placer, y la segunda, mujer y esposa que garantiza la progenie y la dispersión de la familia humana sobre la tierra, se encierran y atormentan las noches y los desvelos del más frágil de los Adanes. La arena, recuerdo de un destino y un origen es, en las imágenes eróticas de Conde, la constancia de una materia que confirma su fragilidad y fortaleza en el instante inminente de los cuerpos. Además, si se recuperan las asociaciones de color y textura entre el polvo de oro y la arena, la nobleza del oro alquímico y su maleable invulnerabilidad parecen reforzar la carga hermética del erotismo como piedra filosofal de los dos cuerpos, que se encuentran entre el fragor de las sábanas y las páginas de un libro.

En cuanto al tercer símbolo recurrente, el del ángel, Conde lo incluye en *Intruso corazón* de las siguientes maneras: “Abril es el mes más cruel / y asediamos la ventura del ángel...”<sup>166</sup> o “una fiesta de ángeles adolescentes...”<sup>167</sup> o “el aroma de tu piel / sobre

<sup>165</sup> «Con las primeras sombras» en *ibid.*, p. 13.

<sup>166</sup> «Presagio» en *ibid.*, p. 11.

<sup>167</sup> «Tercer acto» en *ibid.*, p. 29.

el crepúsculo del ángel<sup>168</sup> o “la resurrección de los labios / en una oscuridad con alas...”<sup>169</sup>. El juego del autor es ambiguo y exacto, a la vez: por un lado, dentro de la cultura urbana tan bien manejada por él, la primera asociación angélica remite al cruce de Reforma, Florencia y Río Tíber, y a esa *niké* mexicana que el arquitecto Rivas Mercado nunca imaginó transformada en el descaro de un ángel femenino, cuyo ascetismo es tan sospechosamente espiritual como el de la *Diana cazadora*. En otro nivel del significado, sólo lo que se augura en la antes citada «oscuridad con alas» pareciera aludir a la condición mensajera en los ángeles, pues la angelología de Conde es, en todo caso, carnalmente terrible, sin ninguna connotación rilkeana, ya que, para él, no hay más religiosidad que la de los cuerpos. Si lo que he dicho es cierto, la lectura angelológica de Conde es moderna, desacralizadora y profana, y está más cerca de la idea de que los ángeles son, por ejemplo, las putas del cielo, o de que sus semblanzas cercanas deben buscarse en personajes ambiguos y deliciosamente perversos como los que pueblan cierta pintura prerrafaelista o la de Gustav Klimt, o de que su condición actual está prefigurada por ese ángel, no por celestial menos tentador, representado por Nastassja Kinski en *Tan cerca, tan lejos*, de Wim Wenders.

Finalmente, frente al tópico del alcohol, es necesario señalar que éste siempre aparece como emisario o agente propiciatorio de ciertas cercanías eróticas:

*Agosto es lirio en el ojo de un gato*  
y leemos chorros de alcohol  
en el acecho de las aves de rapiña...

una piel que madura su tibieza  
en la sombra de mi cuerpo, la sonrisa  
que suaviza el licor del otoño más artero.<sup>170</sup>

<sup>168</sup> «El aroma de tu piel» en *ibid.*, p. 31.

<sup>169</sup> «Resurrección» en *ibid.*, p. 35.

<sup>170</sup> «Presagio» en *ibid.*, p. 11.

En «Tercer acto», los ángeles adolescentes se encontraban “bajo el imperio del alcohol”<sup>171</sup> y, en «Resurrección»,

La noche impone su designio:  
la ceremonia del alcohol  
y la historia de los cuerpos...<sup>172</sup>

Buen capitalizador de una herencia de la poesía maldita, que Conde recibe por el lado del Modernismo y el Romanticismo mexicanos, el paraíso artificial del mundo erótico, presidido por Lilith, puede asociarse con ese otro, el del alcohol, inductor de estados de ánimo propiciatorios, de revelaciones diferentes, de desinhibiciones milagrosas, por no hacer menos la erudición cantinesca y el amor por la ciudad que, en el poeta, se vuelven parte de una nueva manera de nombrar al ser, pues ciudad, alcohol y erotismo son los emblemas de un nuevo paisaje que, a la manera de De Quincey, representan el novedoso destino de un artista que sabe viajar por el filo más oscuro del postromanticismo postmoderno.

Más allá de boleros, modernismos y erudiciones, con los cuatro mencionados, ya son suficientes los enigmas: ¿hacia dónde apuntan otoño, arena, ángeles, alcohol y el intruso corazón? A la indecible y parcial biografía de un órgano en el que los latinos quisieron colocar los impulsos de los sentimientos amorosos y eróticos, a la certeza de que «no se manda en el corazón» porque *mi rival es mi propio corazón, por traicionero*. Lo que sus impulsos traicionan es el orden de los *otros*, de quienes no son *yo* ni *tú*, así como la propia idea racional de que hay jerarquías, instituciones, horarios, oficinas de Hacienda, embotellamientos de tránsito, clases de redacción y fumarolas en el Popo: el corazón se vuelve intrusivo porque trastoca el principio de realidad, el deber ser, el superyó y el ámbito de la superestructura para arriesgarse en esa

<sup>171</sup> «Tercer acto» en *ibid.*, p. 29.

<sup>172</sup> «Resurrección» en *ibid.*, p. 35.

empresa, no por cotidiana menos virginal y renovada, del erotismo y del amor, la más célebre de sus enfermedades. Esto puede volver a decirse de la siguiente manera, si uno quisiera transvasar al poeta en formatos impíos: el corazón introduce en el ánimo, contra los sustos de la moral, cierta borrachera y un amor por los ángeles ante los que la arcilla de los hombres se yergue en el otoño.

#### POSDATA DE 2008

Después de 1994, José Francisco Conde ha publicado siete poemarios, difíciles de adquirir como un grano de la arena de las playas. Es de lamentar que muchos de ellos aparezcan en *plaquettes* un tanto marginales y en ediciones breves, lo cual los vuelve prácticamente inaccesibles. Ahí reitera su oficio en el quehacer poético y su instinto creativo, e incorpora temas nuevos, como el de la meditación acerca de la muerte.

El catálogo poético de Conde, posterior a 1994, consiste en siete nuevas recopilaciones: *Rosa de agosto* (1995), *Estudios para un cuerpo* (1996), *Codicia de la calle* (1997), *La arena de los días* (1999), *Práctica de lobo (poesía reunida 1985–1999)* (2001), *Cuaderno de febrero* (2005) y *Fiera urgencia del día* (2007).





## Un viaje por la poesía de Ángel José Fernández

Ángel José Fernández (Xalapa, 1953), nacido bajo el signo de Tauro, es uno de los más dotados escritores que nacieron entre 1951–1960, lo que es una manera de afirmar que, conforme pasa el tiempo, se va convirtiendo en uno de los más jóvenes, tanto por la experiencia acumulada como por la sabiduría en torno a los oficios poético y ensayístico, entre los que se despliega su vocación literaria. Su amor por la palabra se distribuye no sólo entre los dos géneros de creación artística mencionados, sino también en el trabajo de editor, en Xalapa, donde produjo la primera época de la colección «Luna Hiena», una de las mejor cuidadas y más decorosas de México, no obstante el papel de estraza y la cartulina minagrís; también, en la amistad con los libros viejos, las ediciones raras y un trabajo de lector atento, del que han surgido *Florilegio de «Antorchas contra el viento»*, una antología de Porfirio Barba-Jacob<sup>173</sup>, *La poesía veracruzana*<sup>174</sup>, *Veracruz. Dos*

<sup>173</sup> Porfirio Barba-Jacob. *Florilegio de «Antorchas contra el viento»*. Sel. y pról. de AJF. UNACH, México, 1985. (Maciel, 5)

<sup>174</sup> Esther Hernández Palacios y Ángel José Fernández. *La poesía veracruzana (antología)*. UV, Xalapa, 1984. 282 pp. (Rescate, 5)

*siglos de poesía (XIX y XX)*<sup>175</sup>, *Lira de San Andrés y de Los Tuxtlas*<sup>176</sup> y una *Antología poética* de Miguel Bustos Cerecedo<sup>177</sup>, esfuerzos (los cuatro últimos) para recopilar la nutrida historia poética de Veracruz; y, desde luego, su amor por la palabra también se cumple en las artes de la conversación y la amistad, debilidades que lo hacen navegar durante largas horas alrededor de un buen café o un vaso de whisky. En cuanto a su trabajo como poeta, Ángel José Fernández ha sostenido, hasta 1995, una obra apreciable no sólo por su volumen, sino también por el rigor que la preside y la evolución que se deja ver en dos libros que recogen, sintetizan y culminan dos épocas de su autor: *De un momento a otro (1972–1984)*<sup>178</sup> y *Reino posible*<sup>179</sup>.

*De un momento a otro* resumió los variados caminos de una primera época con doce años de trabajo y nueve de publicaciones que, espigados, fueron algo más que doscientos y pico de páginas y la reunión de los siguientes ocho poemarios: *Sombras, voces y presagios*<sup>180</sup> (del que sólo se incluyó un poema en la reunión de 1984: «El ventanal del alba (una visita a la tumba de Rainer María Rilke)»), *Sobre la muerte*<sup>181</sup>, *Escribir sin para qué*<sup>182</sup> (del que su autor seleccionó el poema «Yo no inventé nada...» para presentar-

<sup>175</sup> *Id. Veracruz. Dos siglos de poesía (XIX y XX)*. 2 vols. CNCA, México, 1992. 486, 673 pp. (Letras de la República)

<sup>176</sup> Ángel José Fernández y Jorge Lobillo. *Lira de San Andrés y de Los Tuxtlas*. Sel. pról. y notas de ÁJF y JL. IVEC, Xalapa, 1995. LV + 445 pp. (Ciencia y sociedad)

<sup>177</sup> Miguel Bustos Cerecedo. *Antología poética*. Pról. y sel. de ÁJF. IVEC, Xalapa, 1995. 67 pp. (Cuadernos de Cultura Popular)

<sup>178</sup> Ángel José Fernández. *De un momento a otro (1972–1984)*. UNACH, México, 1985. 234 pp. (Maciel, 10)

<sup>179</sup> *Id. Reino posible*. CNCA / Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 1994. 168 pp. (Los cincuenta)

<sup>180</sup> *Id. Sombras, voces y presagios*. uv, Xalapa, 1975. 48 pp. (Cuadernos del Caballo Verde, 11)

<sup>181</sup> *Id. Sobre la muerte*. uv, Xalapa, 1976. s/p.

<sup>182</sup> *Id. Escribir sin para qué*. La Máquina de Escribir, México, 1978. 64 pp.

lo en la *Asamblea de poetas jóvenes de México*<sup>183</sup>, *Algo así*<sup>184</sup> (que antes de ser publicado tuvo el título, felizmente pasajero, de *Amanecer por instrumentos*<sup>185</sup>), *Aprender de una sombra*<sup>186</sup>, *Epigramas de mayo*<sup>187</sup>, *Arenas de cristal*<sup>188</sup> y *Nocturno al amanecer*<sup>189</sup>, publicados entre 1975 y 1984. Dos años después, dio a la imprenta *Furia en los elementos*<sup>190</sup>, breve cuerpo de poemas aparecido en una antología y que, en realidad, debe ser considerado como la recuperación de ese proyecto inconcluso que se había llamado «Furia en mis elementos» en *De un momento a otro* —sección que, por cierto, fue una de las que Fernández incorporó en este libro sin haberla publicado previamente—. Por esta razón, me parece que, aunque *Furia en los elementos* sea cronológicamente posterior a *De un momento a otro*, tanto la brevedad (no rebasa las dimensiones de una *plquette*) como las características de tono y temperamento, lo hacen pertenecer a la primera época de su autor. Después de la recopilación de 1984, revisada y corregida, y de *Furia en los elementos*, Fernández disminuyó la frecuencia de sus publicaciones en aras de una mayor concentración, pues entre los siete años que fueron de 1987 a 1994, publicó sólo dos obras: *Orbayu*<sup>191</sup> y la

<sup>183</sup> *Id.* «Yo no inventé nada...» en Gabriel Zaid. *Asamblea de poetas jóvenes de México*. Siglo XXI, México, 1980. p. 95. (La creación literaria). En la edición de *Escribir sin para qué*, p. 8, el poema tomaba su título de un epigrafe de Dylan Thomas: «Para empezar por el principio».

<sup>184</sup> *Id.* *Algo así*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Michoacán, 1981. 87 pp. (Trilce-Pireni, 3)

<sup>185</sup> Cohen, *op. cit.*, p. 239.

<sup>186</sup> *Id.* *Aprender de una sombra*. El Tucán de Virginia, México, 1981. 31 pp.

<sup>187</sup> *Id.* *Epigramas de mayo*. Eds. Del Mar Jala la Luna su Inocencia, Xalapa, 1982. s/p.

<sup>188</sup> *Id.* *Arenas de cristal*. Papel de Envolver / uv, Xalapa, 1982. 34 pp. (Luna Hiena, 0)

<sup>189</sup> *Id.* *Nocturno al amanecer*. Oasis, México, 1984. 30 pp. (Los libros del fakir, 42)

<sup>190</sup> *Id.* *Furia en los elementos en Azoro de voces. 18 poetas veracruzanos y un intrépido*. Eds. de la Nueva Imprenta Truaba, Córdoba, 1986. pp. 253–270.

<sup>191</sup> *Id.* *Orbayu*. Patronato Cultural Iberoamericano, Malinalco, 1991. 28 pp. (Cuadernos de Malinalco, 24)

ya mencionada *Reino posible*; en los siguientes catorce, de 1994 a 2008, lo que ha sucedido es un silencio poético, por lo menos en el terreno editorial.

DE LA primera época, *Sombras, voces y presagios*, *Sobre la muerte y Escribir sin para qué*, constituyeron una especie de trilogía en la que se perciben las pruebas de armas de su autor: experimentos formales, versolibrismo, prosaísmo, contaminación de palabras y contextos cotidianos con palabras y contextos cultos, la búsqueda por fusionar poéticamente los temperamentos hispánico e indígena. Algunos de esos experimentos persistieron, de manera depurada, hasta *De un momento a otro*, y llegaron a la sección llamada «Mester de miscelánea», la cual se formó con poemas inéditos: puede decirse que una de las claves constantes para seguir los itinerarios antedichos fue la reelaboración de lo cotidiano para hacerlo experiencia poética. En esa perspectiva, un automóvil pudo volverse espacio de la incomunicación amorosa:

Toco el claxon, a fondo, pero ella no escucha  
y no quiero morirme  
ni siquiera un buen rato.  
Más bien quiero ignorarme, ser, sentirme  
importante por dentro, parecerme  
a cualquiera en la calle, patear una piedra  
que me duela mucho, hasta olvidar [...] <sup>192</sup>

o un avión, recinto del desencuentro:

Esta mañana el cielo,  
a once mil pies de altura,  
me concedió en tu rostro a un ángel.  
Vaya calamidad en el prodigio:  
toda de azul, tus ojos

<sup>192</sup> *Id.* «Toco el claxon a fondo» en *De un momento a otro*, p. 198.

incendiaban al sol,  
y eras más bella, así,  
de lo que tú creíste.

[...] De regreso del viaje, desde Tuxtla  
al infierno,  
una señora gorda con su niña chimuela  
de asiento en Tapachula,  
me propuso de aquello que tú y yo no pudimos.  
Y tú y yo no pudimos.<sup>193</sup>

Si *Sombras, voces y presagios*, publicada en 1975, se ha convertido en un libro cuyo autor prefiere mantener en la piedad de su propio olvido (entre otras causas, por las erratas con que se poblaron sus páginas), eso no obsta para que conste la prefiguración, aunque imperfecta, de muchas de las direcciones posteriores en la obra de Ángel José Fernández. En cuanto a su idea del poema, él preparó la primera serie de textos episódicos o presentados en forma de polípticos: «Poema fébrico (sueños avernales)», «Asesinato genial de orografía», «La mariposa cursi y/o páiride<sup>194</sup>» y «Sombra intranquila»; además, introdujo tres poemas en prosa, modalidad que no volvería a repetir sino hasta *Arenas de cristal*: «Después de la batalla (encadenados a la histeria)», «La muerte no es reflejo de nadie» –sin duda, la más interesante de las prosas– y «Mallarmé»; por otro lado, dejó asomar las presencias de escritores entrañables que, sólo en algunos casos, lo seguirían acompañando como sombras tutelares en su trayectoria poética posterior: Borges, García Márquez, Lugones y Darío, Miguel Hernández, Rilke y el Mallarmé de “*un coupe de dés jamais n’abolira l’hasard*”; finalmente,

<sup>193</sup> «Apunte en el aire» en *ibid.*, pp. 199–200.

<sup>194</sup> **Pairo (AI)**: «dícese de la nave que se mantiene quieta con las velas tendidas», según Ramón García Pelayo y Gross. *Pequeño Larousse ilustrado*. Librairie Larousse, México, 1979. p. 754. De ser correcta esta lectura de *páiride*, como adjetivo femenino que modifica a un sustantivo para atribuirle a la mariposa la condición de “mantenerse quieta con las alas tendidas”, aquí se vería uno de los primeros indicios de la capacidad fernandeciana de jugar con las palabras para propiciar hallazgos verbales.

varios tropiezos verbales dieron cuenta de la búsqueda de estilo y de un camino expresivo que, en ese momento, delataron sus pesquisas de originalidad y, más adelante, lo llevaron a alcanzar la riqueza verbal que ahora lo caracteriza: “se me refunfuñe en el cacumen / la *Venus* de Sustris”<sup>195</sup>, “...y si avanzamos, veremos épocas de cementerios, miradas enjabonadas”<sup>196</sup>.

En algunos casos, ciertas derrotas estróficas fueron eliminadas del poema seleccionado para la versión de *De un momento a otro*:

(Mi memoria se adelanta unas cuantas sílabas  
a la nostalgia:  
giro en hexagonal donde los ojos no se cruzan;  
pero se toman la mano  
como dos senos agrietados que se frotan  
para darle al niño dios de Biafra un pezón de esperanza,  
dos amamantadas de consuelo y un oh, my God,  
thank you for your kisses...)<sup>197</sup>

Borges ha dicho que los vanguardistas de principios del siglo xx, en su afán por buscar la originalidad, acabaron escribiendo de la misma manera. En términos generales, puede decirse lo mismo de *Sombras...*, pues, desde ese punto de vista, fue un libro muy parecido al tipo de búsquedas formales y verbales de varios de los escritores nacidos en los cincuenta y que, alrededor de 1975, andaban entre sus veinte y veinticinco años. Sin embargo, en algunos poemas asomaron indicios de la tersura, precisión y tonalidad que caracterizarían al Fernández posterior: «Aniversario», «No me preguntes por qué escribo», «A Miguel Hernández (nota suelta a condición mínima)», «La mariposa cursi y/o páiride» –no obstante el mancomunamiento bancario del nexo–. En el caso de «Aniversario», lo más llamativo fue la sencillez, una cierta ambi-

<sup>195</sup> «Poema fébrico (sueños avernales)» en *id. Sombras, voces y presagios*, p. 10.

<sup>196</sup> «Después de la batalla (encadenados a la histeria)» en *ibid.*, p. 16.

<sup>197</sup> «El ventanal del alba (una visita a la tumba de Rainer María Rilke)» en *ibid.*, p. 30.

güedad (los “pequeños labios”) y el vislumbramiento de campos metafóricos más sugerentes que las peripecias verbales de otros textos:

Sé de besos  
porque conozco soledades y pequeños labios.  
En este jardín la alondra  
y el mirto  
son los suspiros del amanecer, Patricia,  
y eres tú.<sup>198</sup>

A pesar de versos resbaladizos como “aguarda la agenda libidinosa del día”, «No me preguntes por qué escribo» resulta interesante porque vale como declaración de un arte poética de los inicios. En el texto, que define por vía negativa un proyecto personal de escritura literaria, no debe preguntarse al locutor del poema por qué escribe pues su “riguroso sayal de hombre profano” lo hace aguardar la penumbra en su “memoria / de hombre de mar” que pierde “en la nostalgia” al mismo tiempo que gana “una melancolía hinchada”, no debe preguntársele, pues el “acecho de inútiles fragancias / y de interrogantes versos” no “forman un poema ni un beso”, “si la pluma no desata enredos”. Los versos que rematan el poema dejaron una afirmación que no tardaría en corregirse, tres años después:

No me preguntes por qué escribo, sino por quién  
cultivo el verso bordado con angustia.<sup>199</sup>

*Sobre la muerte* –libro en el que el tema de la muerte es explorado desde la familiaridad con que lo veía la cultura prehispánica y, simultáneamente, desde el peso y gravedad con el que lo ha

<sup>198</sup> «Aniversario» en *ibid.*, p. 11.

<sup>199</sup> «No me preguntes por qué escribo» en *ibid.*, pp. 14–15.

considerado el mundo español-, puede ser considerado el primer conjunto en el que Fernández definió varios de los caminos de su trayectoria posterior: la creación de poemas extensos y episódicos en torno a un solo tema –en tal sentido, este poemario es equiparable a *Algo así-*, las alusiones a Xalapa y al paisaje, así como la exploración formal, que a veces lo hizo incurrir en tropiezos como el de la estancia: «Altísimo señor de los difuntos...»:

Altísimo señor de los difuntos:  
 vos tenéis el luto  
 como *modus vivendi*;  
 tu peligro doloso  
 es la burla a ti mismo:  
 el no fallecer,  
 porque la ofrenda mexicana  
 será pesebre tuyo,  
 las tibias y los radios  
 aunados del pasado/presente  
 y anquilosados futuros.<sup>200</sup>

Es por esto que *Escribir sin para qué* (espléndido título que procede de Alejandra Pizarnik: «Habría que escribir sin para qué, sin para quién»), a la vez que resolvió las interrogaciones del poema «No me preguntes por qué escribo», fue el libro que cristalizó las búsquedas dilatadas entre 1972 y 1978: fue el mejor resuelto formalmente, pues abandonó el verso libre para buscar el peso propio de cada poema en los metros tradicionales (combinados, eso sí, de manera muy imaginativa): la complejidad de la expresión comenzó a ser manejada por Fernández como parte de una totalidad del poema en la que fondo y forma se volvieron indiscernibles. Además, fue el primer volumen en el que apareció una serie de sonetos –cinco, en total–: los sonetos blancos y el primero, que

<sup>200</sup> «Elegía impune por el misterioso Señor de los Muertos» en *id. Sobre la muerte*, s/p. La versión que aparece en *De un momento a otro*, p. 24, ofrece numerosas variantes y correcciones.



juega con la rima (ABAB, CDDC, EEF, FEE), muestran a un escritor que había abrevado en varias fuentes poéticas y pretendía depurar su instrumental expresivo, como se puede ver en los encabalgamientos, en la introducción de expresiones como «bah» o en la dificultad melódica que ofrecen las rimas de la segunda estrofa:

¿Cómo hacer a un lado la soledad,  
trasegarle la luz, hoja cerrada,  
devolverle a sus ojos la ebriedad  
donde tomo las manos y la nada?

Así como el pinar, rompa el otoño  
tu dolor, sacrifique sus pestañas.  
Mi dolor, bah, mi dolor, pirañas  
residiendo en las torvas del retoño.

Cuánta edad en el sol hay habitada.  
Cuántos hombros y besos en la nada;  
cuánta lluvia en la palabra noviembre.

Siento tu pecho cerca de mi nombre  
donde a fuerza de hacerte, haces entrada,  
dulsoledad hiriente, por ser creada.<sup>201</sup>

El tema amoroso que deviene en separación, ruptura y desencuentro, dominó casi todo el poemario:

Gime tu pecho en sus mitades rombos:  
todo el vestido de alba exuda la vigilia;  
del costado del tiempo –no hablo de postura–  
surgen los cascos del azabache en vela,  
y era el cuervo incendiándote los ojos;  
era tu grito prensado entre los labios.<sup>202</sup>

<sup>201</sup> «Para ocultarse en lo mismo, 1» en *id. Escribir sin para qué*, p. 13.

<sup>202</sup> «Elegía entre mar y sombra para Angélica Prieto, 2» en *ibid.*, p. 29.

Dicho tema le permitió a Fernández varios hallazgos que, después, serían llevados a soluciones más complejas y personales: precisión en la forma, contrapunto tonal mediante la irrupción de un tópico cotidiano o humorístico (como en la cesura del tercer verso), contaminación de los mundos «poético» (la imagen del “costado del tiempo”) y «cotidiano» (la casi alburera declaración: “no hablo de postura”) para alcanzar un nivel de sentido más poderoso, pues el costado del tiempo no es una postura corporal o sexual sino, a través de una contaminación de tiempo y espacio, la evocación de pecho, ojos y labios de la amada ausente.

Algunas de las búsquedas del libro supieron sucumbir frente al riesgo del experimento, como «Instauración de Cortés, el soberano», no obstante el oficio y la ironía desplegados en él; otros, delataron las preferencias poéticas de su autor, aunque es necesario reconocer la riqueza de su reelaboración personal, como en los siguientes dos versos, que evocan el remate del soneto «Umbrío por la pena, casi bruno...», de Miguel Hernández (“¿cuánto penar para morirse uno!”<sup>203</sup>):

Tanto cincelar luz para esculpir la nada;  
una costra marchita para ya no ser nadie.<sup>204</sup>

SIN EMBARGO, *Algo así* es el libro en el que el autor encontró y aclimató sus mejores modalidades estilísticas: barroquismo, sí, pero también ternura, sentido del humor, poemas de lectura múltiple y una informalidad sostenida en el cuidado extremo de la forma, lo cual ya se había apuntado vigorosamente desde el poemario precedente. La relevancia de *Algo así* en la trayectoria personal de su autor –tanto por la madurez alcanzada como por ser la primera

<sup>203</sup> Cf. Miguel Hernández. *El rayo que no cesa*. 7a. ed. Losada, Buenos Aires, 1979. p. 35. (Biblioteca clásica y contemporánea, 44)

<sup>204</sup> Fernández, «Telegrama con respuesta incluida sin porte pagado» en *op. cit.*, p. 12.

obra en la que el poeta alcanzó la plenitud de su voz y porque el poemario no tiene desperdicio en ninguno de sus textos–, convirtió en precursores fernandecianos a los tres primeros libros.

El modelo prestigioso más reciente, en México, para jugar con la pluralidad de lecturas y sentidos en textos de lecturas entrecruzadas, lo ofreció Octavio Paz con su poema «Blanco». Ángel José Fernández, poeta más bien alejado de la estética paciana, realizó seis exploraciones –entre *Escribir sin para qué* y *Algo así*– alrededor del poema de lectura múltiple, en el que la distribución tipográfica de los versos va señalando, como en una partitura, las variadas direcciones de una interpretación trenzada (tres, por lo menos, según se lean exclusivamente los versos de la columna izquierda, los de la derecha o la totalidad del texto): «Brevedad de Estela»<sup>205</sup>, el segundo y tercer poema de «Enmienda de unos ojos en tres tiempos»<sup>206</sup>, «Los fantasmas (1)»<sup>207</sup>, «El día del derrumbe»<sup>208</sup>, «Para variar (esto es un Heráclito)»<sup>209</sup>, «Era yo un tonto corazón, y *The ballad medley* –Charly Parker, Concierto del 52– me ha dicho y hecho tres palabras y uno solo (Un Huidobro en Sí Menor)»<sup>210</sup> y «Con sólo mirar la jacaranda le brotan florecitas moradas a tu nombre (Ernesto Cardenal imita a José Emilio Pacheco)»<sup>211</sup>. A los tres últimos poemas, su autor los agrupó en una sección llamada «De opción múltiple» en la recopilación de

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>206</sup> «Enmienda de unos ojos en tres tiempos» en *ibid.*, pp. 31–32.

<sup>207</sup> *Id. Algo así*, p. 25.

<sup>208</sup> *Ibid.*, pp. 26–28.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>210</sup> *Ibid.*, pp. 74–77. En la edición de *De un momento a otro*, el final del título se convierte en «(Pieza en Huidobro menor, para solista)». La edición de *Reino posible* lo elimina. Asimismo, en la edición de *De un momento a otro*, el poema se dedica «al Perseguidor de Cortázar», mientras que en *Algo así* y *Reino posible* no hay dedicatorias. Los títulos en *Algo así* y *De un momento a otro* ofrecen pequeñas variantes tipográficas y de puntuación respecto a *Reino posible*, a la que considero la versión definitiva.

<sup>211</sup> *Ibid.*, pp. 82–84.

1984; de entre todos ellos, «Era yo un tonto corazón...» fue el poema que culminó esta línea de exploraciones: así lo confirman la exactitud de todas las lecturas y su ensamblaje riguroso para producir, por lo menos, tres textos en uno. Por otro lado, desde el título del poema, Fernández se permitió anunciar esa realidad trinitaria (una referencia poética, «Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos», de Rafael Alberti<sup>212</sup>, más dos referencias musicales –Bill Evans y Charly Parker– son el vehículo epifánico por el que se revelan –dicen y hacen– tres palabras o tres líneas de significado, al tiempo que ese decir y hacer sobre el autor lo hacen a él y al poema uno solo: su persona y el poema son integraciones individuales, crisoles en los que se resuelven los misterios de esa trinidad musical, personal y verbal).

Era algo así dolor eterno  
 al que me adhiero  
 cada que nunca estás al pie  
 de mis rodillas  
 bajo la espesa niebla  
 de sentirme en casa  
 a solas  
 diminuto  
 un don nadie sin Dios  
 en insepulto augurio  
 o algo así  
 como el cielo  
 y la techumbre el mar [...] <sup>213</sup>

<sup>212</sup> Rafael Alberti. «Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos» en *Roma, peligro para caminantes*. Losada, Buenos Aires, 1972. (Biblioteca clásica y contemporánea)

<sup>213</sup> «Era yo un tonto corazón, y *The ballad medley* –Charly Parker, Concierto del 52– me ha dicho y hecho tres palabras y uno solo» en *id. Reino posible*, p. 44. Lo que transcribo es un fragmento de la versión corregida (¿definitiva?) que aparece en este libro.

Otra impresión causada por este libro es que, para Fernández, el poema no es un solo poema sino una serie agrupada bajo distintos **polípticos**, de ahí que en su obra exista lo que Paz considera una de las características de la cultura poética moderna: el poema extenso en el que se percibe, más que un tono «narrativo», el transcurrir de una voluntad expansiva, integradora, contemplativa, lo cual hace de un grupo de textos una historia agazapada subterráneamente del otro lado de la objetividad, historia que no suma acontecimientos, descripciones y peripecias a través de un argumento, sino que sugiere las entrevisiones que desvelan esas otras posibilidades –las verdaderas– ocultas bajo el orden cartesiano. Este mecanismo se ejecuta, así, en «Ni siquiera tu cara se acordará del tiempo», «Canto y celebración por quien hace llorar a mis piedras», «El convivio según Stephan Lochner (1410–1451)», «Paseo en bicicleta», «Aprender de una sombra», «Hondo es el darse en alegría», «Arenas de cristal», «Tempestad en la lumbre», «La inscripción en tu cuerpo», «Manantial en la arena (cantata frustrada)», «Exordios a mi silla rota», «A Pame, *in illo tempore*», «El suicidio de Estela (en *agua quemada*)», «Palafitos», «Trilogía del orfebre», «Diario de sábado y domingo», «Mal tercio de aleluyas» y «Al laurel de Las Ánimas»: por decirlo de alguna manera, describen el rostro velado de las cosas, son crónicas con imágenes de instantes que se niegan a las leyes de la causalidad.

AUNQUE *Aprender de una sombra* apareció en 1981, el mismo año que *Algo así*, y comparte con éste la madurez expresiva, me parece encontrarle más afinidad con el que Fernández publicó el siguiente año: *Epigramas de mayo*. Ambos coinciden en una temperatura homogénea para enfrentar el tema amoroso y el de la separación, ambos coinciden en una mayor mesura de la forma (se abandona en los dos el experimento del poema trenzado, por ejemplo, o la tendencia a ciertas formas versiculares que aparecieron en *Algo así*); en ambos, las imágenes buscan reforzar la transparencia del sentido y se apoyan en la (otra vez) reelaboración de los asuntos y frases cotidianos para reubicarlos en un nivel poético diferente.

En los dos libros anteriores, el amor, la ternura y la separación ya habían sido asuntos recurrentes; sin embargo, creo que el tema alcanzó sus elaboraciones más sencillas, frescas, serenas y equilibradas en *Aprender de una sombra* y *Epigramas de mayo*; *Arenas de cristal*, *Nocturno al amanecer* y *Furia en los elementos* alcanzarán otras iluminaciones al respecto, tal vez con más depuración, pero con un acercamiento menos exclusivo, en cuanto a la temática general de esas colecciones, y con formas más alambicadas. En ambos libros, también, Fernández define las características de su acercamiento al asunto amoroso: hablar al *tú* femenino de los poemas y, después de haberlo mirado y asediado con la palabra poética, regresar al *yo* que habla para entender los efectos que el amor o la separación han dejado en él, lo cual hace de la mujer un camino y espejo de conocimiento, simultáneamente gozoso y doloroso.

SANDRO Cohen publicó un polémico ensayo en 1986<sup>214</sup>, en el que, analizando los temas del amor y el erotismo en las obras de Ángel José Fernández y Vicente Quirarte, despachó con algún apresuramiento el complejísimo tema de la poesía erótica, tachándola –no sin peyoración– de superficial<sup>215</sup>, sin que tampoco hubiera profundizado en su tesis respecto a la hondura –por contraste– del también complejísimo tema de la poesía amorosa. Salvo estas debilidades contextuales, y salvo que no me parece encontrar en la obra de Fernández un énfasis especialmente erótico, la mirada de Cohen es muy penetrante al interpretar la obra de ambos escritores. En el caso de *Aprender de una sombra*, describe de manera sintética y aguda el proyecto de ese libro: «gira alrededor de este

<sup>214</sup> Cf. Sandro Cohen. «Amor y erotismo en la poesía de Ángel José Fernández y Vicente Quirarte» en *Revista A.* (México, D. F.) mayo–agosto de 1986: vii, núm. 18, pp. 111–117.

<sup>215</sup> Cf. *ibid.*, p. 112: «El poema erótico se agota en la superficie, mientras que el amoroso sólo empieza con la exploración de la piel; su asunto es llegar al alma.»

sentido de pérdida [el *withdrawal*] para ver el amor a través de su ausencia, de la sombra que dejó. Pero el poeta lo entiende como un aprendizaje, y todo aprendizaje es positivo porque, a su vez, implica reconocimiento.»<sup>216</sup> Eso es, en efecto, *Aprender de una sombra*: un poema extenso acerca de la declaración y del descubrimiento de amor a través de la ruptura, la separación, la distancia y el ya-no-estás, de la sombra que enseña mediante la ausencia del ser al cual representa, como si fuera un trasunto de esa esquivia sombra suspendida del soneto sorjuanesco o rememoración de los adioses de Dido, en la versión de Henry Purcell: «*Remember me, but ah!, forget my fate*»:

No a ti, sino a quien fuiste, me dirijo  
como aquél que, desnudo el corazón,  
alerta hacia quien fue su ojo único,  
el que te inscribe a saco en sus palabras,  
cuando quiere que te hablen al oído.

Intangible y ausente, distraída,  
clausurada tu boca para el beso,  
hoy me nace la gana, al encontrarla  
insólita y vacía entre mis labios,  
por tenerla aquí junto, como idea.<sup>217</sup>

Si hubiera que hacer de lado la belleza de estas dos estrofas y la naturalidad que, de alguna manera, prefigura lo que Fernández habría de retomar en *Orbayu*, diez años después, es necesario señalar el impacto de una nueva sombra tutelar en la voz del poeta, menos obvia y más profundamente asimilada que las huellas dejadas en *Escribir sin para qué*: Rubén Bonifaz Nuño a través de, especialmente, *Fuego de pobres*:

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>217</sup> Fernández, *Aprender de una sombra*, p. 14.

Y si pregunto, no sé contestarme  
 en qué estación de trenes, por vez última,  
 no te encontré, qué instante ya caduco  
 era para nosotros; conducida  
 por qué veloz ventana miras; dónde,  
 ya de espaldas a mí, me estás buscando  
 mientras quedé de espaldas al buscarte.<sup>218</sup>

Sin embargo, más allá de los ancestros literarios creados por la obra de Fernández, es necesario señalar la originalidad y la importancia de *Aprender de una sombra*: se puede perseguir la presencia de Bonifaz Nuño, pero el estilo ya es de Ángel José Fernández; se trata del primer poema extenso de su autor en el que se despliega más exitosa y concentradamente una visión totalizadora acerca de un tema: el amor revisado desde la separación; la forma es estricta y simétrica: treinta y cuatro estrofas endecasilábicas, de cinco versos cada una: ciento setenta versos con muchos juegos de espejos y asonancias; el optimismo vence al desgarramiento (la ternura, al dolor; el epicureísmo, al estoicismo) y se depuran los juegos verbales entre los niveles cotidiano y poético:

Al alimón, con tu alma, en mansedumbre,  
 nos brotó la desgracia. Fue de cisco [...]<sup>219</sup>

El brevísimo *Epigramas de mayo* (mes en el que, coincidentemente, festeja su cumpleaños Ángel José Fernández) toleró dos variaciones respecto a la abstracta ambigüedad de su predecesor: la primera es que la constante interlocutora de los epigramas se llama Berta (¿la *Truchita* de la dedicatoria?), cuando en el otro libro la interlocutora permaneció innombrada; la segunda, que el tono del libro es afirmativo, ya que no mostró los nostálgicos

<sup>218</sup> Rubén Bonifaz Nuño. *Fuego de pobres*. FCE, México, 1985. pp. 79–80. (Tezontle)

<sup>219</sup> Fernández, *op. cit.*, p. 15.



aprendizajes obtenidos de una sombra, sino las felicidades actuales otorgadas por la presencia gozosa:

La gente sabrá no sólo por ti que nuestro amor  
fue un amor imposible pero llevado a cabo,  
un amor como nunca se lo han imaginado los directores  
de cine o los periodistas de la fatalidad [...] <sup>220</sup>

Si la presencia ha de volverse ausencia, Fernández propuso por optimista y primera vez:

Tarde o temprano en la mañana un día  
se enterarán que alguien fue captor de tu vida  
[...] Y el águila en picada responderá al pasado,  
les dirá que fue cierto en vuelos nuevos. <sup>221</sup>

Por otro lado, el tono del conjunto fue más desabrochado, lo cual contrastó con el modo serio y elevado de *Aprender de una sombra*, a la vez que lo complementaba:

En mar abierto amar a Berta,  
vertiginosamente hablando.  
Del mar,  
del mar marea,  
del mar marea baja  
al pie del entusiasmo.

Del mar marea alta al pie del entusiasmo. <sup>222</sup>

Este desabrochamiento, que no negaba una relación fraternal con la poesía de Efraín Huerta, se percibe en una serie muy bien

<sup>220</sup> *Id.*, *Epigramas de mayo*, s. p.

<sup>221</sup> *Ibid.*, s. p.

<sup>222</sup> *Ibid.*, s. p.

estructurada de paronomasias, modalidad retórica muy visible por destacar entre las elaboradas por Fernández hasta ese momento ('mar' – 'amar' – 'marea', 'Berta' – 'vertiginosamente'), y quiasmos (los tres últimos versos del epigrama). Por otro lado, fue el primer poemario en el que, aparte de esos juegos, también se experimentó lúdicamente con algunas imágenes privilegiadas por la poesía vernácula, no del todo inocentes de Julio Jaramillo:

Así hay en este mundo seres, Berta,  
 que en la vida se dan, si así crecieron,  
 con el alma de flor, a flor del alma  
 en el rostro, y en los ojos huracanes  
 desde adentro, de ya, desde su llanto.  
 Yo soy el colibrí si tú me quieres.  
 Yo soy el colibrí, si tú la flor.<sup>223</sup>

LO BREVE del volumen de los *Epigramas...* fue sorprendente, sobre todo después del aliento desplegado en *Aprender de una sombra*; sin embargo, sus alcances lograron continuarse, tanto en tensiones de tono como de búsquedas estilísticas, en *Arenas de cristal*, el siguiente poemario, publicado por Fernández en 1982. Por lo pronto, la dedicatoria evocó las paronomasias exploradas en *Epigramas de mayo*, casi en el mismo campo semántico que el desarrollado en el epigrama «En mar abierto amar a Berta...»: *Mírate en este mar, Anamaría*. Y, si en *Epigramas...* apareció con más fuerza un nuevo tema que había tenido pocos acercamientos en la obra precedente –el paisaje–, puede decirse que el mar, los colibríes, las águilas y otras referencias paisajísticas –como éstas, de *Epigramas...*– prepararon una verdadera irrupción de otro tipo de realidad en *Arenas de cristal*. Es necesario señalar que, en este libro, el paisaje se encontró asociado con el tema amoroso, de manera que el cuerpo o el temperamento de la mujer amada coincidieron con lo que se decía del mundo:

<sup>223</sup> *Ibid.*, s. p.

Comido por el sol, el alba  
es la precaria muerte de la noche;  
su pantalla de azules te vigila  
a trasmano  
y en la luz transparente de ese mar  
te acontece  
una montaña de ocres adunados  
en su éxtasis  
de mirarte y mirarse entre las nubes.<sup>224</sup>

El paisaje también le permitió a Fernández una alegorización del conflicto religioso que se desarrolló en dos de los poemas del libro:

Trama de gris o negra en su coraje,  
la gaviota reniega en sus palomas  
el mundo cotidiano. Su otra vida,  
la nuestra, la de un nunca, se le tiende  
sin raíces de mar. Y entre su tiempo  
de levación y atados de anclas, tiembla,  
con rubor de amargura, su tambor  
encallado en lo triste, bajo el agua.<sup>225</sup>

Por otro lado, si la ternura pudo haberse sospechado en algunos momentos de *Aprender de una sombra* y *Epigramas de mayo*, «Amanecer de Chalchihuecan...» hizo irrumpir dicho tono para matizar la alegría de la pareja sumergida en un paisaje de revelación, cómplice y acogedor, espejo del personaje femenino y, a la vez, mediante el recurso de la prosopopeya, para que el ser personificado compartiera los efectos transformadores del amor:

<sup>224</sup> «Amanecer de Chalchihuecan, Veracruz, 1» en *id. Arenas de cristal*, p. 15.

<sup>225</sup> «Padecer de gaviota» en *ibid.*, p. 29.

Para que el mar, de gusto, diera un brinco,  
le tiramos anzuelos.

Para que el mar, de gusto, se abarcase  
a sus anchas  
le pedimos la ola, y la otra ola,  
la que vierte su furia en nuestros cuerpos,  
vino a darnos un beso y abrazarnos.

Para que el mar se acostara tranquilo,  
fuimos a visitarlo una mañana.<sup>226</sup>

Es cierto que, como totalidad, *Arenas de cristal* extendió y completó, en cierto sentido, las anticipaciones de *Epigramas de mayo*, y que tres de sus poemas –«Hondo es el darse en alegría», «Amanecer de Chalchihuecan, Veracruz» y «Arenas de cristal»– retomaron la idea del poema extenso y episódico que se había suspendido con *Aprender de una sombra*, pero el poemario también apuntó a algunas novedades dentro de las costumbres estilísticas de su autor: por un lado, «Arenas de cristal», que le da título al volumen, fue una serie inaugural en prosa, a pesar de las prosas que ya habían aparecido en *Sombras...*; por otro, el tema religioso fue desarrollado con toda consistencia por vez primera en la obra del autor; finalmente, retomó y redifinió algunos cauces estilísticos que, después, se proyectaron hacia *Nocturno al amanecer*, tal vez el más difícil de sus libros.

Para lograr un efecto de unidad y tensión en el poemario, Fernández le dio una forma musical a la organización del conjunto, como de cuarteto, con lo que logró una variedad de poema extenso no desarrollado por él hasta ese momento. Un acercamiento, así, a la música, no fue algo insólito en la poesía fernandeciana, pues «Era yo un tonto corazón...» –desde 1981 y el jazz– se extendería hasta «Manantial en la arena (cantata frustrada)» –alusión, de

<sup>226</sup> «Amanecer de Chalchihuecan, Veracruz, 4» en *ibid.*, p. 18.

1985, a una de las taxonomías renacentistas para clasificar a la música: la *cantada* frente a la *sonada*—, lo mismo que referencias constantes y veladas a la música vernácula, especialmente el bolero. Desde la perspectiva musical que comento, «Hondo es el darse en alegría» fue la obertura (o proemio en evidente *allegro*) en la que se definió la actitud general del poemario:

Tú mira esto y sonrío; luego canta:  
hondo va el hombre de la brisa al agua,  
del sabor a la risa de tu cuerpo [...] <sup>227</sup>

Dicho optimismo, compartido cómplicemente con una interlocutora femenina y nacido entre dos, se proyectó hacia el resto de los poemas para preñarlos, haciendo de lado la pesadumbre que pudiera resultar de alguno de sus temas: si la experiencia de amor fecunda a la pareja, el amor se dirige al mundo, apropiándose de él, para transformarlo y devolverlo a la pareja original. En este sentido, la sección «Amanecer de Chalchihuecan, Veracruz» equivalió al desarrollo de lo anunciado en «Hondo es el darse en alegría» y a un segundo *allegro*:

La sonrisa nos llama por el nombre  
con su amar saludable, como el cielo  
se nos cala en los huesos de alegría  
al sabernos y amar tierra en la tierra.

Y si alguien tiembla en el mar mar tranquilo,  
muy profundo y contrito, ni lo toques:  
este ser no es un mar de tu sonrisa  
y ya sabes la envidia que eso da,  
como todo en la vida, si tú quieres. <sup>228</sup>

227 «Hondo es el darse en alegría, 1» en *ibid.*, p. 11

228 «Hondo es el darse en alegría, 2» en *ibid.*, p. 12.

La sección «Arenas de cristal» significó un contrapunto en el desarrollo del libro, especie de *adagio misterioso*: en un modo grave (y en tono menor, para proseguir con las afinidades musicales), las cuatro prosas que lo integran fueron un acercamiento zozobranante al tema de Dios y a la crisis religiosa vivida por el autor. «Arenas de cristal» comienza con una primera persona: «Miro pasar el camión de la guerra con sus niños a bordo, su olor a ropa de primer uso, su ración de vapores de muerte»<sup>229</sup>. Después de un momento de confusión, en el que la primera persona podría parecerse a la voz de don Lencho, el padre del poeta, quien estuvo cerca de la Primera Guerra Mundial y de la Guerra Civil española; después de sospechar que el interlocutor del poema en prosa podría ser la voz de Ángel José Fernández desdoblándose consigo mismo, la imagen casi onírica del principio se resuelve en:

Miro mi ausencia en su quietud marcial y me contemplo en los soldados de aplomo acojonante, esbeltos de sabiduría [...], criaturas en estado de gracia, inocentes y sin concordia, solemnes de tanta rebeldía póstuma, juguetes que se llevan eternos en las huellas de la memoria<sup>230</sup>.

Los niños convertidos en soldados y los soldados casi de plomo, casi juguetes de otros designios, así como las alusiones al estado de gracia, la inocencia, la rebeldía y la eternidad, encaminan el sentido de la lectura: el yo que habla desde el texto con la voz del poeta se dirige a un tú, en el que vagamente se reconoce a Dios: “Soy lo que en el fondo quieres ser sin que te ocurra, lo que habrías de soñar y ya viviste en la encarnación de mi idéntico, lo que te ofende si la verdad ocurre entre nosotros”<sup>231</sup>. Sin embargo, el inicio de la tercera parte no dejó lugar a dudas: “Turbio, nunca

<sup>229</sup> «Arenas de cristal, 1» en *ibid.*, p. 23.

<sup>230</sup> *Loc. cit.*

<sup>231</sup> «Arenas de cristal, 2» en *ibid.*, p. 24.

ameno, semejante al que raja la mar y precede a la muchedumbre aun en su increíble ausencia, desconcertado ante lo que de ti me vaga en la noche inconfesable”<sup>232</sup>. Es en la ausencia de Dios y en la condición humana, llena de dudas y preguntas, de incertidumbres y carencias, donde reposa el carácter sombrío del poema, no importa que el remate de la tercera parte aluda, irónicamente, a unos versos del bolero «Miénteme»: “como quien palpa su realidad no a través del mapa del tesoro sino por comprender la soledad de la palmera, yo te conmino, enemiga, a que me mientas en otra eternidad”<sup>233</sup>.

La súbita irrupción de un interlocutor femenino, calificado de “enemiga”, no debería hacer pensar en la muerte sino en la presencia de una mujer, último asidero optimista y dadora endeble de una fe ya quebrantada:

Tus ojos detienen mis relojes.  
Ese amor que tú tienes, lo resiste todo.<sup>234</sup>

El sorpresivo desenlace ofrecido por este dístico final, parece detener el tumulto de las incertidumbres en los ojos de la mujer amada, suspenso que alcanza el atisbo de una última mirada al tema, entre resignada y melancólica, en «Padecer de gaviota» (*andantino*) y que sólo se resolverá en *Nocturno al amanecer*, el siguiente poemario de Fernández:

La gaviota en el mar de su tragedia  
no hace albor de sus alas, ni aletea  
  
[...] con sus gestos de cruz, hechos de palo  
ante el clamor de oleajes furibundos.

<sup>232</sup> «Arenas de cristal, 3» en *ibid.*, p. 25.

<sup>233</sup> *Loc. cit.*

<sup>234</sup> «Arenas de cristal, 4» en *ibid.*, p. 26.

[...] la gaviota reniega en sus palomas  
 el mundo cotidiano. Su otra vida,  
 la nuestra, la de un nunca,  
 se le tiende  
 sin raíces de mar. Y entre su tiempo  
 de levación y atados de anclas, tiembla,  
 con rubor de amargura, su tambor  
 encallado en lo triste, bajo el agua.<sup>235</sup>

El poema con el que se clausura el libro, «Estar triste», resulta un texto en *allegretto* para resolver el tema que anuncia desde su título: la tristeza sin desgarramientos producida por una ausencia (la de la mujer amada y, después de las secciones precedentes, la inevitable, de Dios, como casi fraternal despedida a un amigo que se fue). En la cuarta estrofa del poema, Fernández retoma el aliento bonifaciano y la contaminación entre los tonos poético y cotidiano, para terminar disolviéndose en una declaración que evita los desgarramientos:

Cuando solo te pienso, alegre, esbelta,  
 pálida y aún sollozante, eres.  
 Cuando te pienso, estoy. Y si te pienso  
 con lenguaje de pobre, sin miseria,  
 esos gritos que vuelan como el polvo  
 de mis palabras  
 vuelven a resucitarme  
 un día de cualquier milenio  
 de estar pensando en ti, con mi tristeza.  
 Eso lo digo yo, porque llorar  
 es un lugar común.

[...] Duele sentirse solo, solo, solo.  
 Esto me pone triste.<sup>236</sup>

<sup>235</sup> «Padecer de gaviota» en *ibid.*, p. 29.

<sup>236</sup> «Estar triste» en *ibid.*, pp. 33–34.



El libro fue, entonces, un periplo de la alegría («Hondo es el darse en alegría») a la tristeza («Estar triste») que concluye, misteriosamente, no en un poemario dominado por los sentimientos de tristeza sino por una nueva sensibilidad en la que predominó un afirmativo amor por la vida, a pesar de las dudas y las soledades.

LOS CAUCES estilísticos de *Arenas de cristal* incluyeron formas peculiares de adjetivación que ya se habían empleado en otros poemarios: eliminando el sustantivo al que debería modificar el adjetivo enunciado, Fernández logró la sustantivación del adjetivo para volver más ambiguo y rico el sentido de la frase. Así ocurrió con momentos de *Algo así*, como “en mi ciego...”<sup>237</sup> o como en los versos “¿Qué hora es? –Despierta / te hablo eterna”<sup>238</sup>. En los ejemplos citados, las palabras *ciego* y *eterna* equivalen al impacto abstracto de una frase musical: no sería lo mismo agregar sustantivos como *corazón* o *entendimiento*, para completar gramaticalmente la frase, ni transformar la forma elegida –*ciego*– por *ceguera*: “en mi ciego” tiene la virtud de incluir a la ceguera, al corazón y al entendimiento, y de equivaler a una construcción que se enunciaría así: “mi parte ciega”. Lo mismo ocurre con la ambigüedad de *eterna*: ¿ya es eterna la interlocutora del poema? ¿se le habla de manera eterna? ¿se le habla en la eternidad? ¿se le eterniza al hablarle?

En la sección llamada «Arenas de cristal», Ángel José Fernández volvió a las andadas al jugar de la misma manera con las palabras *idéntico* y *tenaz*: “Soy lo que en el fondo quieres ser sin que te ocurra, lo que habrás de soñar y ya viviste en la encarnación de mi idéntico, lo que te ocurre si la verdad ocurre entre nosotros”<sup>239</sup>;

<sup>237</sup> *Id. Algo así*, p. 30.

<sup>238</sup> «Canto y celebración por quien hace llorar a mis piedras, 20» en *id. De un momento a otro*, p. 72.

<sup>239</sup> «Arenas de cristal, 2» en *id. Arenas de cristal*, p. 24.

más adelante, añadió: "...así, encamínate cual tenaz; miénteme hasta saciarte de infames caminos de salvación..."<sup>240</sup> Este universo experimental se continuó en *Nocturno al amanecer*, de manera todavía más persistente: "era mi solo arrinconado"<sup>241</sup>, "de tierno medieval y obesa estirpe"<sup>242</sup>, "con su temple motor"<sup>243</sup>, "...sólo el torpe / que uno mismo se erige en el abajo"<sup>244</sup>, "A tu niña yacente sobre el cuerpo..."<sup>245</sup>, "pesadilla del solo"<sup>246</sup>. Es cierto que el adjetivo *solo* adquirió una indudable sustantivación mediante el pronombre *mi* y el nexos *del*, y es cierto que *torpe* se encuentra en ese mismo nivel de juegos gramaticales, pero Fernández rizó el rizo al manejar ambiguamente el sustantivo *niña*, que no se refiere a una hija de la interlocutora poética, sino a la niña que ella fue y ya no es; también, al cambiar la forma esperada del modificador (*templado*) del sustantivo *motor*, por el más bien inesperado *temple*, anfibología con la que *motor* podría convertirse en el adjetivo del sustantivo *temple*: "temple motor(izado)" –'dinamizado', por decirlo de manera inelegante– o "templ(ado) motor" –'puesto a punto, equilibrado, valiente', por cometer la misma inelegancia– se convierten en las dos barajas con que se combinan e intercambian dos palabras contiguas cuyo valor gramatical y semántico depende de la lectura que se haga.

Como si le hubieran parecido pocas a Fernández algunas de las exploraciones verbales de *Arenas de cristal*, el autor decidió citar al personaje bíblico de Moisés de la siguiente manera: "semejante al que raja la mar y precede a la muchedumbre"<sup>247</sup>. Este alarde

<sup>240</sup> «Arenas de cristal, 3» en *ibid.*, p. 25.

<sup>241</sup> «Tempestad en la lumbre» en *id. Nocturno al amanecer*, p. 11.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>244</sup> *Loc. cit.*

<sup>245</sup> «La inscripción de tu cuerpo» en *ibid.*, p. 21.

<sup>246</sup> «Tu elegía, 11» en *ibid.*, p. 28.

<sup>247</sup> «Arenas de cristal, 3» en *ibid.*, p. 25.

de complejidad metafórica –en el que no son invisibles Góngora, Lezama Lima ni Bonifaz Nuño–, puesto que entre el referente real y el metaforizado no se percibe a simple vista ningún vínculo inmediato, se repitió por segunda vez, con el mismo personaje, en el mismo poema en prosa y en el campo semántico ya definido, pero las dificultades de interpretación persistieron: “Como el que abre un mar en veda para que el pueblo se abandone y en el señoría perdure la ensoñación concedida...”<sup>248</sup>

*Arenas de cristal*, poemario que debió su título a un epígrafe de St.–John Perse (“...y el sol entierra sus bellos sestercios en las arenas...”), abrió el camino a la discusión del tema de la duda fideísta y al de una mayor complicación de la forma, especialmente a través de ciertas heterodoxias gramaticales y la elaboración de campos metafóricos de no siempre fácil persecución. Dos años después, en 1984, Ángel José Fernández anunció, desde el oxímoron de *Nocturno al amanecer*, que en dos años se habían cocinado nuevos proyectos verbales, los más complejos de toda su trayectoria poética, hasta ese momento; simultáneamente, cerró el ciclo de sus reflexiones religiosas.

*NOCTURNO al amanecer* fue nominado para el premio «Los Abriles», en 1984, el cual fue otorgado una sola vez por la efímera Asociación Mexicana de Críticos Literarios del Periodismo. Este reconocimiento a la trayectoria poética de Fernández (que sólo se quedó en nominación) era, también, un reconocimiento de la cúspide alcanzada por el poemario: construido con dos poemas extensos, ambos parecían resolver dos de los caminos seguidos por su autor: el de Dios, explorado en el poemario precedente, y el de las ambiguas relaciones de amor y odio, encuentro y separación, que son características del pensamiento amoroso del poeta. Puede pensarse que el tema de la pérdida de Dios y el de la pérdi-

<sup>248</sup> *Loc. cit.*

da de una relación amorosa serían los goznes que le dan unidad al libro, o que ambos son variantes de un solo amor producido por la misma persona, pero el poemario también se construyó alrededor de otra unidad: la angélica. Dentro de una tenue referencia a las *Elegías de Duino*, de Rilke, autor muy querible para Fernández de entre los ancestros personales elegidos por él, «Tempestad en la lumbre» muestra el amor a un Dios que, inexorablemente, se va disolviendo en su propia ausencia; ya sin Dios y como ángel caído, la voz del poeta Ángel compara a la mujer del segundo poema con otro ángel y él mismo habla de sus ángeles (no es impertinente aclarar que el poemario está dedicado así: «para Ángela y Sergio Galindo»):

Mi torrente en mis ángeles de fuerza  
pues contigo son vida y sin ti sólo manso  
caudal hecho pedazos [...] <sup>249</sup>

Sin embargo, ningún mensajero y ningún espíritu puro pudieron detener la segunda pérdida, la de la mujer amada. A pesar de que *Nocturno al amanecer* refleja el desastre producido por dos rupturas, el primer poema terminó con un «¡Nunca!» que funciona como una ambigua distribución de responsabilidades entre Dios y el Ángel que le habla, ambigüedad que parece apuntar a la persistencia del ser y del mundo, no obstante la muerte de Dios:

Me asiste mi temor, y tu temor es tuyo.  
Acabo de estar en mi paciencia  
contigo  
y mi paciencia nunca, mundo nunca.

¡Nunca! <sup>250</sup>

<sup>249</sup> «La inscripción en tu cuerpo, III» en *id. Nocturno al amanecer*, p. 26.

<sup>250</sup> «Tempestad en la lumbre, 13» en *ibid.*, p. 19.

El segundo poema, al concluir con una exclamación semejante: “¡Hasta nunca! ¡Hasta pronto!”, se entroncó con el espíritu del primero, contaminando ambas lecturas y relativizando el efecto de las despedidas y rupturas para proponerlas como un reencuentro dilatado en las incertidumbres del futuro:

y algún día aprenderá a olvidar con ternura lo que con odio fue imposible.

De eso estoy seguro. ¡Hasta nunca! ¡Hasta pronto!<sup>251</sup>

El primer poema, «Tempestad en la lumbre», consta de trece cabalísticas secciones. Estrictamente hablando, es una despedida de Dios, entre tierna y rabiosa, que se construye con un recuento del ausente, del silencioso, del muerto:

En mi país tienes prestigio: Eres,  
sin demostrarme lo contrario,  
lo mejor conocido.  
Por eso hay calles que no llevan  
tu nombre [...] <sup>252</sup>

Para documentar esa nostalgia, Fernández hizo un recorrido que no desdeñó la alusión a los pasajes crísticos, a la manera como Dios parece estar en el paisaje xalapeño, a la inocencia del creyente y a la de esa Potestad inasible que construyó realidades tan imperfectas como la nuestra, y a la pérdida de la inocencia del propio locutor poético. En esta tesitura, el poeta no temió recurrir al expediente de don Lencho, su padre, para magnificar un sesgo de ese Ausente:

Mi padre, que es del tiempo  
de los tiempos modernos,

<sup>251</sup> «Post-elegía» en *ibid.*, p. 30.

<sup>252</sup> «Tempestad en la lumbre, 7» en *ibid.*, p. 15.

te sabe una debilidad: El Hombre,  
y te perdona.<sup>253</sup>

Sin embargo, no obstante el amor y la evidencia de que a Dios todo mundo lo conoce, éste no comparece por ningún lado. En esos íntimos adioses, Fernández desplegó más una visión agnóstica que ateísta, lo cual se condijo con la exclamación final del poema:

Enterré a Dios en el cielo.  
Me cundió muerto y yaapestaba el alma;  
era mi solo, arrinconado  
con sus novias rotas [...]

Tenía ojos vivos, asequibles  
como si cavilaran vejez, eternidad  
y decidí cerrárselos  
de no caberme en la memoria.<sup>254</sup>

El segundo poema, «La inscripción en tu cuerpo»<sup>255</sup>, consta de seis partes, dos de las cuales se subdividen en tres secciones. En él, Fernández se refirió a la evocación y despedida de una mujer, aunque nunca perdió contacto con las ideas teístas desarrolladas en la primera parte del poemario, ya por alusión oblicua al tema de Dios, ya por simetría con ciertos momentos de «Tempestad en la lumbre»: «Anoche se murió la mujer de mis sueños»<sup>256</sup>. Asimismo, predominó en él un tono parecido al de la primera parte: el objeto amoroso fue evocado a partir de una ambigüedad afectiva que osciló entre el amor y el odio, de manera que resultó indudable que el locutor iba construyendo el recuerdo de una mujer y de

<sup>253</sup> «Tempestad en la lumbre, 11» en *ibid.*, p. 17.

<sup>254</sup> «Tempestad en la lumbre, 1» en *ibid.*, p. 11.

<sup>255</sup> Así está titulado con toda claridad en la edición de *Reino posible*.

<sup>256</sup> «Nocturno al amanecer» en *ibid.*, p. 23.

un amor que ya no estaban con él pero le habían dejado hondas huellas, como Dios.

Por primera vez, Fernández estableció el itinerario completo de una relación amorosa: si «La inscripción de tu cuerpo» equivale a la aceptación de la pareja, «Nuestro génesis» se fue precipitando hacia una ambigua felicidad en la que acechaba la ruptura:

Abril pone un pie en el otoño  
y las hojas se caen.  
Si esto ocurre, recuérdame  
atar cabos o perder la memoria.<sup>257</sup>

Acto seguido, «Nocturno al amanecer» enunció la ruptura y la aparición del tema del rencor (contaminado con el sentimiento amoroso, lo cual será *leit motiv* del poema completo): “Juro que no voy a extrañarla sino sólo por el rencor de la costumbre, por esa milenaria necesidad que me tiene con ella, por ese siglo absurdo de infinitos instantes de andarme sólo en ella...”<sup>258</sup>. El políptico «La inscripción en tu cuerpo» recuperó, en el primer apartado, la evocación de los tiempos felices; el segundo estuvo dedicado a la nostalgia de la amada; en el tercero, se desarrolló el reconocimiento de que el *yo* del locutor poético se desmembra sin la presencia del *tú*. Después, «Tu elegía» fue, paradójica y deliberadamente, la edificación de la presencia del objeto amoroso a partir de sus respuestas:

Yo te advierto que me tengo prohibido  
hacer memoria  
de los ratos felices.  
Yo le advierto mi olvido a tu quién eras,  
la vez que estoy en ti, la inolvidable  
momentánea presencia.<sup>259</sup>

<sup>257</sup> «Nuestro génesis» en *ibid.*, p. 22.

<sup>258</sup> «Nocturno al amanecer» en *ibid.*, p. 23.

<sup>259</sup> «Tu elegía, III» en *ibid.*, p. 29.

También, la segunda sección de «Tu elegía» resolvió las aparentes contradicciones entre el amor y el odio:

Con mi odio te construyo esta casa.  
 Quisiera odiarte más  
 pero me vence la ternura.<sup>260</sup>

Finalmente, «Post-elegía» volvió a reunir los temas de los ángeles, de la desaparición del otro (Dios, la mujer amada), del amor y el odio, de la ternura y la rabia, para resolver el poemario desde la afirmación de la soledad del *yo* poético frente a la palabra y los amores vencidos, derruidos, pero reconstruidos con la palabra misma y la memoria: “Estoy seguro que quien pone sus manos en tu hombro y blasfema, llora y blasfema, se burla, se enfurece y llora para volver a reír como a ti te ha pasado; duda igual que tú de ti y tú de él...”<sup>261</sup>. En tal sentido, la paradójica noche que se abre con el amanecer o el nocturno (forma romántica enamorada de la noche) dirigido al amanecer, metaforiza la súbita consunción de lo que apenas va naciendo desde el libro más ceñido, unitario y redondeado de los escritos por Fernández hasta 1984: la necesidad de Dios y el amor por una mujer.

Si *NOCTURNO al amanecer* fue, después de *Aprender de una sombra*, el mejor integrado de los poemarios de Fernández, las tensiones de estilo buscadas por el autor casi desde *Escribir sin para qué*, llegaron a un punto de solidez y densidad no vistos en los libros precedentes. Por un lado, volvió a aparecer la insistencia en figuras ya trabajadas por Fernández, como el juego de palabras:

Así se nos cubrió el mundo de caos,  
 en un abril y cerrar de ojos.

<sup>260</sup> «Tu elegía, II», en *ibid.*, p. 29.

<sup>261</sup> «Post-elegía» en *ibid.*, p. 30.



Desde entonces no hay noviembre que valga.<sup>262</sup>

También, como en *Arenas de cristal*, Fernández prosiguió con los experimentos gramaticales, como convertir el complemento usual de un pronombre posesivo en uno abstracto e inusual en español: “no me acuerdo de nada... ni dónde vives”<sup>263</sup>. La última construcción resulta más rica en sentido que haber dicho: “ni dónde vives”, por ejemplo, pues el pronombre posesivo mantiene la idea de que, a pesar de la separación y las declaraciones de olvido, el locutor poético reconoce que en algún lugar de él mismo habita vivamente esa amada. Otro ejemplo de este recurso es el siguiente, en el que se sustituye *momento*, la palabra esperada del complemento circunstancial, por *olvido*:

Hace cientos de miles de naufragios  
me distraje un olvido  
y después lo ignoré [...]<sup>264</sup>

Los oxímoros y paradojas tampoco fueron infrecuentes: desde el título del poemario, Fernández anunció la insistencia en un proyecto retórico, el cual siempre ha buscado la ambigüedad de expresión para multiplicar la riqueza del sentido y propiciar lecturas más profundas del poema. Aparte del ya comentado *nocturno al amanecer*, habría que mencionar versos como “Hace un porvenir corté la flor...”<sup>265</sup>.

Finalmente, las construcciones con hipérbaton, que fueron avanzando en la obra de Fernández desde *Escribir sin para qué*, aunque de manera esporádica, comenzaron a perfilar sus logros más personales. Es el caso del siguiente verso: “Fui –comparez-

<sup>262</sup> «Nuestro génesis» en *ibid.*, p. 22.

<sup>263</sup> «Tu elegía, III» en *ibid.*, p. 29.

<sup>264</sup> «Tempestad en la lumbre, 12» en *ibid.*, p. 18.

<sup>265</sup> «Nuestro génesis» en *ibid.*, p. 22.

co— el siervo hambriento...<sup>266</sup>, cuyo hipérbaton podría deshacerse de la siguiente manera: *Comparezco: fui el siervo hambriento...*; es cierto que *Nocturno al amanecer* no está construido alrededor de esta tesitura gramatical, pero la exploración de los hipérbatos se extendería hasta el siguiente poemario, en el que algunos textos se volverían más complicados en el nivel expresivo:

Alguien de mí, conmigo, no extranjero  
de los casos que soy, pero alguien roto  
de muy dentro de mí, de mi convoy

tremendo —duro en sombras—, sordo puede  
vivir de mis ayunos, de mi sal,  
pues con morirme un poco, sigo entero.<sup>267</sup>

A riesgo de perder la dimensión poética de las dos estrofas anteriores, el hipérbaton puede deshacerse de la siguiente manera: *Alguien de mí, [que está] conmigo, roto y sordo, muy dentro de mí [y] de mi convoy tremendo —duro en sombras—, [que] no [es] extranjero [o ajeno] de los casos que soy, puede vivir de mis ayunos [y] de mi sal, pues sigo entero [a pesar de] morirme un poco.*

*DE UN momento a otro* no reunió la totalidad de la obra compuesta por Fernández hasta 1984, pero la selección que realizó junto con Alfredo Pavón, crítico achotaleño, y las *addenda et corrigenda* que preparó el autor, fueron un indicio de lo que éste pretendía dejar en la memoria de sus lectores. En tal sentido, los ocho poemarios que confluyeron en ese libro (más los textos concebidos, *ex professo*, para el mismo, y *Furia en los elementos*) adquirieron formas más definitivas y señalaron las direcciones y búsquedas que, después, devinieron en las siguientes dos obras. Las novedades del

<sup>266</sup> «Tempestad en la lumbre, 5» en *ibid.*, p. 13.

<sup>267</sup> «Alguien de mí...» en *id. De un momento a otro*, p. 139.

libro fueron «El convivio según Stephan Lochner (1410–1451)», «Furia en mis elementos», «Tres sonetos» [«La ceniza del rayo me despierta...», «Por tus ojos me penetra...», «Alguien de mí...»], «Manantial en la arena (cantata frustrada)» y nueve textos de «Mester de miscelánea». Las variantes del breve y posterior *Furia en los elementos* (pues está formado por ocho poemas) respecto a «Furia en mis elementos», fueron las siguientes: en 1986, se agregó a esta sección la llamada «Tres sonetos», a excepción de «Alguien de mí...»; aparte, el poeta extrajo de «Mester de miscelánea» los siguientes dos poemas: «Golpe en la noche» y «Este día de pasión»; la única novedad fue «Exordios a mi silla rota», más las adiciones y correcciones con las que Fernández suele aderezar cada poema en cada nueva versión de su obra.

De los poemas aledaños a «Furia en mis elementos» y los que después se agregaron a éste, «El convivio según Stephan Lochner (1410–1451)»<sup>268</sup>, es uno de los más llamativos: es el único que se abre con una nota entre erudita y biográfica –sólo los ingenuos considerarían que aclara ciertas circunstancias del poema–, en la que se propone una cronología de composición: “Es este [*sic*] un texto escrito en 1970 y vuelto a escribir siete años más tarde o más temprano. En su escritura definitiva pongo unos versos y los transcribo sin tocarlos ni traicionarlos, en 1984”<sup>269</sup>. La sexta sección del poema está fechado, entre paréntesis, de la siguiente manera: “(1977, quizás)”<sup>270</sup>. Como las fechas se relacionan con circunstancias que pretenden ser autobiográficas, no está de más echar un vistazo al resto del proemio en prosa:

<sup>268</sup> Stephan Lochner fue un pintor alemán del siglo xv que nació en Meersburgo en el año de 1410 y murió en la ciudad de Colonia en 1451. Casi todas sus obras fueron de carácter religioso y se conservan en la misma ciudad donde murió. La crítica considera que su obra más notable es la *Virgen de la Rosalera*. Cf. *Diccionario enciclopédico Espasa*. T. 15. 8a. ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1979. p. 290.

<sup>269</sup> «El convivio según Stephan Lochner (1410–1451)» en *De un momento a otro*, p. 74.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 82.

El óleo contiene cuatro personajes: Catalina, Quirino y Huberto, conocidos en nuestros días como santos por la gracia de sus intercesiones con el Cristo, aunque a mí, en el caso de los varones, me recuerden solamente algunos amigos. El cuarto personaje es un monje que quiso prestarme su indumentaria anónima. La Santa Catalina de marras desaparece y toma su lugar, junto a un venado, una muchacha mexicana de nuestros días, y que en el futuro dejará de ser creyente de ese Dios de piedra que la atormenta, aun en su aparente felicidad. Años más tarde, en mi vida, la historia se repite sin variantes.<sup>271</sup>

En las gentiles mentiras del prólogo parece indicarse que el poeta compuso este texto en 1970 y que, tal vez, años más tarde (¿hacia 1976 o hacia 1984?), se repitió en su vida lo que él sólo había considerado una recreación poética de una pintura piadosa:

Mi sayal, Lochner, como el suyo —hablo del monje  
 intuye  
 la historia de Himeneo,  
*ob Himen Himeneo* —en Catulo,  
 centurias antes. Y amanece  
 en discordia la luz  
 y los ancestros ven el signo  
 de la virginidad  
 en los pantanos de la santa.  
 Mi Santa Catalina.<sup>272</sup>

Las indicaciones del poeta acerca de Dios, la santa y la “muchacha mexicana” parecieran relacionar a la protagonista de «El convivio...» con la misma de «Canto y celebración por quien hace llorar a mis piedras»:

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 77.

Sé que no quieres verme,  
¿pero sentiste alguna vez a Dios  
mallugando tu cara, besándote, provocando  
el humor de tus entrañas?  
¿Lo viste tendido en el asfalto?  
¿Le preguntaste si todo estaba por demás?  
¿Fuiste la metralla de su vigilia?  
¿Te regaló su descendencia?  
¿Te dijo chíngate, jódete, abre los ojos?  
¿Te creó en la cama  
de tus padres?  
¿Te desnudó y quiso, te dijo grita?  
¿Me debes algo?  
-Ni siquiera los versos.

Sé que no quieres verme  
porque siempre me viste,  
porque soy dios masacrado en mi tiempo  
y soy tu dios el hombre, tu Mesías  
difunto.<sup>273</sup>

El fracaso de la carne y el deseo ante las razones de Dios, del desencuentro o de la virtud, conduce un hilo que va de la rabia del poema antes citado a la suavidad contemplativa del de Lochner y desemboca en las frialdades de «Estatua de alguna virtud (si la hay)»: las urgencias del verbo traducen las del cuerpo: encontrarse carnalmente sin más intermediarios que *yo* y *tú*. Sin embargo, la furia y el desencanto apreciables en «Canto y celebración...» se trasmutaron en una curiosa suavidad en «El convivio...»:

En cambio, el ojo es terco –pregúntenle  
a la santa; ella me observa  
en devoción– y quiero yo  
mirarte a ti,

<sup>273</sup> «Canto y celebración por quien hace llorar a mis piedras, 18» en *Ibid.*, p. 70. La primera versión del poema apareció publicada en *Algo así*.

mujer de ojos de otoño,  
 como el ciego dichoso  
 en la flaqueza de mi estatura.<sup>274</sup>

Si la “mujer de ojos de otoño” es la verdadera interlocutora del poema, es inevitable pensar en la del soneto «Por tus ojos me penetra el otoño...», cuya presencia parece llenar todo el conjunto de *Furia en los elementos*<sup>275</sup>. Sin embargo, tan inasible como el Dios de la pintura y tan fugaz como el tiempo de los humanos, la identidad del *tú* poético queda en penumbras y se mantiene en la memoria del lector como eso, como un *tú* abstracto e indescifrable; asimismo, el poema se resolvió en una levedad entre resignada y hierática que, nuevamente, confirmó la idea fernandeciana de que toda plenitud, por pasajera que haya sido, ha depositado sus efluvios benéficos en la persona:

En la sombra de Lochner, en el hueco  
 del tímido sayal,  
 bajo el umbrío de tanto vuelo,  
 yo siento una sonrisa  
 que apenas fue y será.<sup>276</sup>

En *De un momento a otro*, Fernández alcanzó un equilibrio afortunado entre la reflexión acerca de temas dolorosos o punzantes (aunque no todos los poemas tengan esta temperatura) y una forma cada vez más desabrochada que regresó al verso libre, acentuó la contaminación de las atmósferas poética y cotidiana, y llevó más lejos el constante juego con las palabras. El resultado fue un volumen en el que forma y contenido se opusieron en sus tonos para evitar la caída en el desgarramiento verbal o en las formas melancólicas, lo cual produjo, a su vez, si se tolerara el oxí-

<sup>274</sup> «El convivio...» en *ibid.*, p. 80.

<sup>275</sup> V. *infra*, p. 245 ss.

<sup>276</sup> Fernández, «El convivio...», 6» en *op. cit.*, p. 82.

moron, una poesía risueñamente triste que produce una sensación esperanzada, afirmativa y antisolemne. Ejemplos de esto podrían ser los ya citados poemas «Toco el claxon, a fondo» y «Apunte en el aire»<sup>277</sup>.

Me parece que «Manantial en la arena (cantata frustrada)» surgió, desde su paréntesis, no una frustración sino el único fracaso del libro de poemas de 1984: un canto neolópezvelardeano a la ciudad de Xalapa (cuya toponimia se traduce como *manantial en la arena*), no obstante las reverberaciones de Cavafis y la impecabilidad formal, propia de un poeta en plenitud, no fue suficiente para evitar la tiesura del texto y un tono totalmente pompa y circunstancias y desfiles y carros alegóricos y feria de las flores y turismo y qué lindo es mi terruño (resulta sintomático que el mismo Fernández ya no incluyera este poema en *Reino posible*):

[...] pues la mano, agitada,  
le hace fiesta a quien viene  
y quien se va  
lleva suerte y ventura.<sup>278</sup>

Como parte de *De un momento a otro*, *Furia en los elementos* ofreció una unidad interesante, puesto que el propio Fernández la desgajó para integrarla en la antología *Azoro de voces*... En tal medida, resulta un conjunto relativamente independiente de las demás secciones de ese nuevo libro que, sin la reunión de las obras que se publicaron entre 1975 y 1984, también puede llamarse *De un momento a otro*.

Si el tema amoroso que lo recorre dio unidad al conjunto de *Furia en los elementos*, el sistema de contrapunto resolvió temáticamente los itinerarios elegidos por Fernández: los momentos desazonados de la soledad no bastan para deshacer los alcances

<sup>277</sup> V. *supra*, pp. 210–211.

<sup>278</sup> Fernández, «Manantial en la arena (cantata frustrada)» en *op. cit.*, p. 187.

gozosos del amor. Por otro lado, *Furia en los elementos* también se resolvió en una unidad alrededor de las exploraciones formales, hasta el punto del abigarramiento, especialmente en los dos primeros textos. Así, en los ocho poemas no hay una verdadera interrupción en los juegos formales ni en el flujo del recorrido feliz que, melopeicamente, inaugura el primer soneto, desde ojos que entrecruzan sus miradas y miran lunas –elevando la conciencia del locutor poético hasta el punto de hacerlo tocar sus mejores y más extremos límites personales–, desde un sistema de rimas cuya dificultad y rispidez melódicas hace pensar más en alguien como Stockhausen que en Mozart (–oño, –unda, –ismo, –umo), y desde una complejísima experimentación de encabalgamientos, elisiones (“el cielo [es] otoño”), hipérbatos (“De tu pelo castaño el cielo otoño con tu luna...” > *El cielo de tu pelo castaño [es] otoño con tu luna...*), juegos de palabras (‘otoño’ – ‘otoñado’), aliteraciones (‘vez’ – ‘voz’ – ‘luz’) y oxímoros asimilados en una paradoja (“bajo hoy mismo / a lo alto...”):

Por tus ojos me penetra el otoño  
de tu luz, a mis ojos, me circunda  
tu otoñado mirarme y la iracunda  
hoja de sed que soy, en puro otoño.

De tu pelo castaño el cielo otoño  
con tu luna; tu rostro se me inunda  
de mirarte a los ojos y me funda  
todo a la vez, la voz, tu luz de otoño.

Bebo a tus ojos mi mirarte; abismo  
mi tiempo en tu saeta, vuelo en grumo  
hacia ti en mi mirar; ya soy el mismo

que baja por tus ojos como en humo  
al ser de tus palabras; bajo hoy mismo  
a lo alto, a tus ojos, me soy sumo.<sup>279</sup>

<sup>279</sup> «Por tus ojos me penetra el otoño...» en *id.* «Furia en los elementos» [*Azoro de voces...*], p. 255.



El segundo poema, «Enésima nostalgia» (o número indeterminado de nostalgias), exacerbó los juegos de palabras ('venir' – 'vengar', más varias connotaciones del verbo *venir*) y otra vez los oxímoros resueltos en paradojas ("más por menos, da más", "ni menos siempre, / como nunca"), con lo cual Fernández asumió gozosamente (desde la forma) el desencuentro implícito en el texto. El campo semántico del desplazamiento físico (*caminar, regresar, venir, ir, traer*) le permitió al poeta sumar la idea de un recorrido físico, geográfico, con la del recorrido abstracto y metafórico de la vida, con la del recorrido corporal sobre la piel de la mujer amada; además, el juego de ir y venir le permitió agregar al verbo *venir* ('transportarse de un lado a otro donde está el que habla')<sup>280</sup> el significado de 'suceder algo con intensidad, rápida o repentinamente'<sup>281</sup>.

Vengo de caminar, regreso y vengo.

Vengo de caminar, de venirme,  
y vengo de venirme sin caminar  
y me vengo sin vengarme y me vengo  
–sin venirme  
ni venirme–  
y te tengo sin venirme ni venirme  
por el camino  
que nos trajo de un ala

<sup>280</sup> García-Pelayo y Gross, *op. cit.*, p. 1056.

<sup>281</sup> Undécima acepción del verbo *venir* en Luis Fernando Lara (coord.). *Diccionario básico del español de México*. ColMéx, México, 1991. p. 545. Ésta es la acepción más cercana a la forma coloquial empleada en México y otros países hispanoamericanos para designar la culminación orgásmica del acto sexual en cualquiera de sus modalidades, la cual podría definirse de la siguiente manera, como compensación de esos prejuicios puritanos que siguen manteniendo los diccionarios en lo que se refiere a ciertas áreas de la realización lingüística de los hablantes (la inelegancia estilística de la siguiente definición debe ser atribuida al celo por mantener la fidelidad al formato exigido para los diccionarios): **venirse**: *suceder la culminación del acto sexual –o sucedáneos– con intensidad, rápida o repentinamente, después de haberse desarrollado las actividades carnales, manuales o mentales necesarias para llegar hasta dicho punto.*

con tal de hacernos el amor  
o viceversa [...] <sup>282</sup>

Después de un misterioso *a ya saben quién*, en la dedicatoria, el locutor poético propuso un viaje lleno de vaivenes en el que el ir y venir equivaliera a un encontrarse y desencontrarse carnalmente, hasta el punto de que el camino que lleva al amor pudiera ser recorrido a la inversa: “por el camino / que nos trajo de un ala / con tal de hacernos el amor” también puede ser leído como “con tal de hacernos el camino / por el amor / que nos trajo de un ala”. Ante el fracaso de la pareja, Fernández declaró:

pues amar es amar para los tontos  
que no acatan que amar es el amor  
cuyo principio y fin  
es uno mismo. <sup>283</sup>

Es cierto: el amor que se construye desde el yo –y que engendra todo sentimiento– es la fuente inaplazable para la salud de cuerpo y alma: el amor va hacia el otro y regresa al uno, pero la amplia disposición hacia tan generoso egoísmo puede ser insuficiente para alcanzar todas las garantías de la felicidad, porque también existe el misterio de ese otro *yo* al que se nombra como *tú*, y también está el mundo, donde habitan los *otros*. A pesar de todo, como en *Aprender de una sombra*, el autor reiteró los balances positivos del amor, no obstante las múltiples nostalgias de cuerpo y alma, no obstante la inminencia solitaria de ciertos venires que ya no necesariamente se ejercieron en compañía:

más por menos, da más  
cuando menos más tarde

<sup>282</sup> «Enésima nostalgia» en Fernández, *op. cit.*, p. 256.

<sup>283</sup> *Loc. cit.*

ni menos siempre,  
como nunca.<sup>284</sup>

Tras la suma felicidad del soneto «Por tus ojos me penetra el otoño...» y tras la gozosa formulación de los sinsabores del amor en «Enésima nostalgia», Fernández prosiguió sus exploraciones con un (no tan) sorpresivo «Golpe en la noche» (oscura del alma), poema en el que, invocando a san Juan y santa Teresa, se zambulló en los espejos del amor divino traspuesto en rastros humanos:

Hay un pez en la lluvia de tu sueño  
y es el pan ázimo en el horno  
y es la vid derramándose madura  
tu sed.<sup>285</sup>

Este poema fue, tal vez, el último eslabón de las dudas religiosas inauguradas con *Arenas de cristal* y casi resueltas con «Tempes-tad en la lumbre», de *Nocturno al amanecer*: la sed del vino y del pan transustanciados y, en la lluvia del sueño, del *Ἰκτῶσ*<sup>286</sup> aludían a san Juan de la Cruz pero, también, al Ángel José Fernández que miraba envidiosa, amorosa y nostálgicamente los jardines de otros.

Después de tres poemas de amor, pero distintos entre ellos, sobrevino «Esta misma razón valdrá para las dos partes (Zenón)», poema en el que su autor, retomando los motivos de la luz y los ojos, no sólo pareció recurrir a la interlocutora del soneto inicial (caracterizada con esos mismos elementos), sino que agregó referencias musicales, en tono mayor y en *allegro risoluto*, con lo que se entiende que amores, miradas, sonrisas, iluminaciones, palabras «de tiempo compartido» y conciertos de voces y cuerpos dados

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>285</sup> «Golpe en la noche» en *ibid.*, p. 259.

<sup>286</sup> *Iesous, Khristos, Theou Uios, Soter*: Jesús, Cristo, Hijo de Dios, Salvador.

en libertad, forman la misma (regocijada) razón que vale para las dos partes:

Viene de ti, con estos ojos;  
 en sol mayor los tuyos siembran a quien se asombra.  
 La sinfonía del ser –como quien dice–  
 nos nace, para ser exactos.<sup>287</sup>

Si «Esta misma razón...» es un poema simétrico con el soneto inicial del poemario, «Estatua de alguna virtud (si la hay)» es el espejo de «Enésima nostalgia» y de la amada que se rehusa carnalmente o con la que los vaivenes de la piel terminan produciendo sentimientos encontrados. El pretexto poético es una de las cuatro esculturas que ornamentan el costado sur del Parque Juárez, de la ciudad de Xalapa; tras la descripción bienhumorada de la frialdad escultórica –que debe ser trasladada a la frialdad de una mujer–, el final del poema concreta las angustias del contemplador de la estatua –¿qué virtud hay donde sólo hay frío?–:

me pregunto por qué no quiere saber  
 nada de la lujuria  
 y no lo sé. Yo no sé nada del amor  
 ni de las almas que me quitan el sueño.<sup>288</sup>

Si, hasta este punto, el poemario había avanzado por medio de un sistema de oposiciones entre encuentro–desencuentro, búsqueda–euforia compartida, frialdad–calidez, el soneto «La ceniza del rayo me despierta...» se entroncó con «Golpe en la noche» a través de sus obvios elementos nocturnos y de iluminación, mediante los cuales la sed por el Cristo vislumbrado, pero no asido, se convirtió en sed por la sombra del *tú* proyectada en el *yo*, explicado sólo por los vestigios de un *tú* que ya no está junto, físicamente, y que se

<sup>287</sup> «Esta misma razón valdrá para las dos partes (Zenón)» en *ibid.*, p. 260.

<sup>288</sup> «Estatua de alguna virtud (si la hay)» en *ibid.*, p. 262.

ha adelgazado como figura de bulto, pero no como figura en la memoria de la piel y de la cama:

[...] Soy vestigio de esa raya  
quemándose, pues soy lo que ha de ser  
tu cuerpo, en mi noche, más delgado.<sup>289</sup>

El penúltimo poema, «Este día de pasión», retomó algunos de los tópicos del poemario: el de Dios (“Uno puede vivir, a veces, siete años / hablándose solo los domingos de este Dios / de lunes a domingo...”); pero el *leit motiv* de ojos, luz y luna lo reentroncaron con el soneto del principio, donde el pronombre posesivo ‘sus’ no necesariamente se refería a los de una indeterminada primera persona, sino a los de una tercera, los de *ella*:

Uno puede vivir, a veces, este día de pasión  
con sus ojos abiertos  
muy abiertos –como si fueran los mismos de siempre–  
en el camino del sol  
bajo la luna.<sup>290</sup>

Embozada con las apariencias de la resignación, la agridulce alegría del día del *pathos* (sacrificio, enfermedad, padecimiento, euforia), admitió una última claridad: “Uno puede vivir, es cierto, amigo”<sup>291</sup>. A la luz de este verso, los «Exordios a mi silla rota» dejan de ser los versos desolados de un ser solitario, caído y triste, para convertirse en los de un *yo* dispuesto a los avances del estado naciente y de fundación, que Alberoni considera necesarios para el proceso de enamoramiento<sup>292</sup>:

<sup>289</sup> «La ceniza del rayo me despierta...» en *ibid.*, p. 263.

<sup>290</sup> «Este día de pasión» en *ibid.*, pp. 264–265.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>292</sup> Francesco Alberoni. *Enamoramiento y amor. Nacimiento y desarrollo de una impetuosa y creativa fuerza revolucionaria*. GEDISA, México, 1988. 167 pp. (Libertad y cambio) *Passim*.

no me hallo ni encuentro  
 ni me tengo en mi cuerpo, nada obtengo  
 sino esta silla rota de estar siempre sin ti,  
 lo suficientemente rota.<sup>293</sup>

POR LO que he venido comentando hasta aquí, pareciera natural que la primera impresión producida por *De un momento a otro* (incluido *Furia en los elementos*) debiera ser la de un libro denso y difícil, aunque algunas de las dificultades de la poesía del volumen no sean más que pruebas de inicio previas a la seducción que le aguarda al lector en cuanto se deja zambullir definitivamente en ella. Esa impresión traduce una de las características de la primera época de Ángel José Fernández: la densidad formal, que, en ocasiones, parece oscurecer el sentido del texto por la complicación alcanzada en los poemas, disfrazada de sencillez y relacionada con los precursores creados por su autor: St. John-Perse, Rainer-María Rilke, Rafael Alberti, Eliseo Diego, Miguel Hernández, Vicente Huidobro, César Vallejo, Rubén Bonifaz Nuño, Efraín Huerta y Jaime Sabines, entre los más conspicuos. Mediante la presencia de algunos de estos precursores, se vuelve visible la idea fernandeciana del objeto poético (a pesar de que su poesía es muy poco dada a la reflexión autorreferencial, a eso que algunos críticos llaman el discurso metaliterario): el texto como unidad autónoma, algo que se añade al universo y hace parecer a la naturaleza una imitación del arte. La diferencia entre, por ejemplo, Ángel José Fernández y Huidobro radica en la manera como cada uno maneja la posibilidad de ruptura entre mundo y poema: Huidobro imaginaba al proyecto artístico como cosa aparte, con leyes e imágenes propias; Fernández también, pero lo hace regresar a las preocupaciones que están de este lado de la página: no llega a la disolución insignificante de *Altazor*, sino que la autosuficiencia del poema se vuelve lectura del mundo:

<sup>293</sup> Fernández, «Exordios a mi silla rota» en *op. cit.*, p. 270.

Ya basta. Hoy no estoy para imágenes.  
Tengo demasiada tierra  
en los tobillos del corazón.

[...] A veces el alma se enfurece:  
No hay palabras que nombren su vacío,  
no tienen medida para nombrarte;  
medir es desbaratar, desbaratándonos.  
Las palabras son mi ceguera [...] <sup>294</sup>

Esto enfrenta al lector con la certeza de que se encuentra frente a los despliegues de un poeta culto, entendiendo con este adjetivo que lo cultivado no depende de su capacidad para exhibir inventarios enciclopédicos en cada texto, sino la constelación de significados, alusiones, reminiscencias y juegos métricos que siempre ha sabido generar mediante el poema.

Por eso, no está de más tener algún cuidado al leer la obra de Fernández, pues no es difícil ceder a la tentación de juzgarlo como hermético, «barroco» o pesimista: para contradecir estos prejuicios, baste señalar el hecho de que no es nada raro su acceso a tonos bienhumorados o a maneras que rompen con la propiedad del discurso poético, pues él siempre está alerta para transgredir las fronteras y los prejuicios del lector. Por ejemplo, en el ya mencionado poema, «Estatua de alguna virtud (si la hay)», donde los protagonistas son el locutor poético y una estatua (no del todo exenta de reminiscencias villaurrutianas), puede pasar que

[...] En salva sea la parte de su atuendo,  
de cero grados a la sombra  
del sexo,  
me pregunto por dónde, le brotó esa palidez  
a sus furibundos cosméticos de los años veinte;  
me pregunto cómo se desvanecieron las manchas

<sup>294</sup> «Jurado final» en *id. De un momento a otro*, p. 49.

de sus lacrados enormes deshabitados pezones,  
 si uno como hombre  
 siempre espera la posibilidad de la virtud  
 aun ante la carente presencia del ser  
 del estar solo  
 en el pleno de los parques públicos [...] <sup>295</sup>

Tras el juego y la complejidad es donde se matiza la pesadumbre y se encuentra la ya comentada ternura, una de las claves más conscientes de la poesía de Ángel José Fernández y de la propia relación del autor con su materia de trabajo: el experimento verbal que va del poema en prosa al soneto, del verso libre a las combinaciones métricas, del juego tipográfico a la ortodoxia, indicios del comercio del poeta con la palabra, donde el amor no sólo es asunto del texto sino problema del poeta frente a su oficio.

No es difícil ver, entonces, que entre *Algo así* y *Furia en los elementos* se constituye el segundo y más dilatado momento de la primera época de Fernández, con seis poemarios aparecidos entre 1981 y 1986, caracterizado por una constante vocación de la forma, complejidad en el vehículo formal y una plena naturalidad en el comercio con la palabra.

CINCO años después, Ángel José Fernández publicó *Orbayu*, breve *plaque* con doce poemas que representaban el producto de un lustro silencioso. La razón más poderosa para producir tan extraño mutismo en un poeta que se había caracterizado por la fecundidad, traducida en diez poemarios durante once años de vida literaria pública, debe buscarse en dos fechas: el 6 de diciembre de 1986, cuando murió don Lorenzo Fernández, padre del poeta, después de una larga agonía, y el 20 de abril de 1987, día en que don Lencho hubiera cumplido 80 años y en el que doña Clemen-tina Sierra Castillo, abuela adoptiva del poeta (no por eso menos

<sup>295</sup> «Estatua de alguna virtud (si la hay)» en *ibid.*, p. 109-110.



cercana y verdadera), murió súbitamente durante el sueño que pasó de esa noche hacia el amanecer del 21. La experiencia cercana de ambas muertes hizo de Fernández un escritor a cuentagotas, pues los doce textos de *Orbayu* fueron, literalmente hablando, el resultado de su trabajo poético durante los cinco años que transcurrieron entre 1986 y 1991. La presencia del padre muerto desembocó de varias maneras en la vida y la obra del poeta: por un lado, lo decidió a emprender un viaje de cuarenta días por Asturias en 1989, tierra de sus ancestros por la vía paterna; por otro, la asociación plástica y ambiental de los paisajes asturiano y xalapeño lo llevaron a organizar el siguiente poemario alrededor de la palabra bable *orbayu*, que es esa brisa menuda, casi chipichipi, que los habitantes de Xalapa-Enríquez (Veracruz) y Villaverde (Vega de Cebarga, Concejo de Amieva, Cangas de Onís, Principado de Asturias), conocen tan bien.

Fernández publicó *Orbayu* en 1991, no obstante la errata del colofón de dicha *plaqueette*, que fecha la publicación en 1990. La multitud de erratas en esa edición y los escasos ejemplares que se tiraron (trescientos cincuenta), hicieron que el autor del poemario se decidiera a enterrarlo y olvidarse de él antes de vislumbrar su reedición en el libro que se llamó *Reino posible*, en 1994. En este libro, Fernández volvió a antologar su trabajo poético e incluyó todo *Orbayu*, pero agregó el poema «Un gavilán anónimo», en la sección «Lienzos de basalto», así como los tres poemas que forman la nueva sección «Mal tercio de aleluyas» y cambió a la cuarta sección, «Final», la que en *Orbayu* se había llamado «Al laurel de las Ánimas».

*Reino posible*, publicado en 1994, no significó un cambio demasiado grande respecto al silencio de Fernández: si se considera el tiempo transcurrido entre 1986 y 1994, esos ocho años se tradujeron en doce poemas, publicados en 1991, más cuatro agregados en 1994. Eso no quiere decir que el poeta no hubiera estado cocinando nuevos proyectos literarios, pero no deja de ser llamativo el contraste entre la constancia productiva sostenida durante sus primeros once años como autor édito y la parquedad de los nueve posteriores.

Aparte del carácter eminentemente autoantológico que posee *Reino posible* (en este libro no intervinieron otras manos que las de su creador, a diferencia de *De un momento a otro*), la lectura de los materiales seleccionados deja entrever dos cosas: la primera, que Fernández ha decidido que el inicio de su carrera poética comienza con *Escribir sin para qué*; segundo, que los libros y los poemas seleccionados muestran a dos Fernández, desde el punto de vista estilístico: uno relativamente sencillo y otro muy complejo, tal como puede inferirse después de la lectura de las páginas anteriores.

*REINO POSIBLE*, previsiblemente, está construido a partir de los duelos que marcaron los años recientes de Ángel José Fernández, situación que lo hizo volcarse de manera afirmativa hacia el mundo de sus padres (la dedicatoria del libro dice: *a mi madre en el mundo / a mi padre en la tierra*) y hacia la terrenalidad de la existencia humana. Por otro lado, en lo recopilado de *Algo así*, volvió a incluir «Cédula irreal para mi padre», que también había sido recogido en *De un momento a otro*, salvo que en la tercera versión aparecieron muchas variantes respecto a las dos primeras<sup>296</sup>: si en *De un momento a otro* desapareció el subtítulo de *Algo así* («Romance de agravio al corrido mexicano»), *Reino posible* cambió la dedicatoria (de *a la Doña*, se pasó al nombre completo de la madre del poeta y al asentamiento de su dirección), se agregaron las señas precisas del pueblo de Villaverde, se corrigió la fecha de salida de España de don Lorenzo (1924 en lugar de 1925), se agregó la cuarta estrofa y, al final, se dio fecha a las enmiendas, como si se tratara de una cédula notarial.

Finalmente, los poemas «Apunte» y «Un gavián anónimo» aluden directamente a la figura paterna, aunque no es imposible que «Da tristeza...» y «Canción» también citen, aunque oblicua-

<sup>296</sup> Cf. «Cédula irreal para mi padre» en *id. Algo así*, pp. 85–87; *De un momento a otro*, pp. 196–197 y *Reino posible*, pp. 40–43.

mente, los sentimientos derivados de esa ausencia. En todo caso, la sección llamada «Lienzos de basalto» fue un repertorio de duelos resueltos poéticamente: el suicidio de Estela, la ruptura con la mujer encubierta bajo el anagrama de *Pame*, la desaparición física del padre, la soledad... Los versos de los que procede el título del libro dan una clave de los mundos explorados por Fernández:

Del estanque del tiempo, el jade se alza verde, apunta  
la obsidiana  
y el diamante da forma al corazón del vidrio, el agua fluye,  
siempre el agua, pero avanza más lenta que el tiempo,  
tan verde en este reino donde todo es posible.<sup>297</sup>

Saber que ese laurel ubicado en Las Ánimas, Xalapa, le fue revelado al poeta por su padre, es entender el homenaje elegiaco prodigado a través de la contemplación «paisajística» de un árbol; cotejar la fe en la vida natural y telúrica (de árboles, agua, ganado y hombres que, después de muertos, fecundan a la tierra: algo entre el canto a un dios vegetal y una oda a la seminalidad de los trópicos) es, también, entender la clase de relación que puede establecer con el mundo un pastor y conocedor de la agricultura como el padre de Ángel José Fernández: si éste parece haberse encaminado hacia la poesía «bucólica» y si anuncia su amor por Miguel Hernández, el «poeta pastor», las raíces de tales cambios y filiaciones deben entenderse en el amor del poeta por su padre, así como en la raíz de su poesía puede entenderse, así sea de modo parcial, la fecundación verbal en la tierra de una página. Por si esto no fuera suficiente para esclarecer el sentido de un libro de tono tan marcadamente elegiaco, la segunda sección, «Sinsabor del amante», ofrece una reflexión entre resignada y no, de la soledad del enamorado (tópico que ya es parte de la temática desarrollada por Fernández, aunque «Sinsabor del amante» se despoja de toda carga quejumbrosa para asumir dicha soledad como algo propio

<sup>297</sup> «Al laurel de las Ánimas» en *id. Reino posible*, p. 168.

del ser). No es de extrañar, pues, que los tres recogidos poemas que forman parte de la sección «Mal tercio de aleluyas» irrumpen dentro del tono grave –y sencillo, estilísticamente hablando, salvo el último texto– elegido para el poemario: son tres piezas que disuenan con su jolgorio amoroso y con su luz optimista dentro de la neblina generalizada de *Orbayu*.

Además de la belleza de los tres poemas que configuran el «Mal tercio de aleluyas», lo notable en ellos fue su tono feliz, extraño en el caso de la poesía amorosa de Fernández. Ni siquiera los *Epigramas de mayo* habían celebrado tan gozosamente al amor ni se había enunciado el asunto amoroso desde el presente, sin inminencias amenazadoras ni evocaciones de lo que ya terminó:

Morder el grueso surco de los labios  
 (carne roja de higo, fermentada a mi sombra)  
 sin resistencia alguna ni reposo.<sup>298</sup>

Es cierto que, admonitorio, «Variación sobre un tema» recuerda que la desolación está al acecho:

Así me siento hoy, ya sin augurio,  
 por creerme contigo en su concierto,  
 soy la nada voraz que vive en vano.<sup>299</sup>

Sin embargo, «Al ibisco bermejo de mi casa» resume optimistamente el viaje vertiginoso que pasa de un amor en pleno a la declaración de que todo parece acabarse: como el ibisco, la vida se obstina en seguir, y con la vida, sus impulsos fructíferos, lo cual entronca este poema con «Al laurel de las Ánimas» y «Un gavilán anónimo»: aunque muerto, en apariencia, el laurel se sostiene en una vida casi imperceptible para el hombre; aunque Lorenzo Fernández acecha el vuelo de un gavilán, en «Un gavilán anónimo»,

<sup>298</sup> «Talle, cuerpo y boca del destino» en *ibid.*, p. 155.

<sup>299</sup> «Variación sobre un tema» en *ibid.*, p. 158.

Con firmeza y sigilo, pone al hombro su rifle  
y lo centra en la mira, pero no le dispara.<sup>300</sup>

En la convicción de estas afirmaciones vitalistas, Fernández dice en «Al ibisco bermejo de mi casa»:

Ruego a los grandes copos bermellones  
para que sólo esperen lo imposible,  
así sea infructuoso su milagro  
vuelto polen maduro por tus ojos.<sup>301</sup>

Por convicción y declaración de su autor, *Orbayu* es el mejor poemario de Fernández. ¿Cómo saberlo? El público puede optar por libros más o menos queribles, aunque no coincida con la opinión del escritor. Por otro lado, siendo *Reino posible*, en términos del conjunto, la primera gran decantación de la obra fernandeciana, el único poemario incluido de manera completa fue, precisamente, *Orbayu*. Como libro que cierra a *Reino posible*, parece inaugurar la incorporación de nuevos temas y actitudes en la obra del poeta: el paisaje, la serenidad, un discreto estoicismo, un mayor refinamiento de los ecos populares (como el del poema «Canción»), la sólo aparente sencillez expresiva, el deslizamiento hacia juegos formales menos evidentes y que no dificultan el acercamiento del lector (como las rimas asonantes *al mezzo* de las estrofas de «Talle, cuello y boca del destino», compuestas por dos endecasílabos y un alejandrino). Por estas razones, *Orbayu* representa el paso hacia una segunda época de Fernández, y *Reino posible*, duodécimo poemario de Ángel José Fernández que reúne la primera época para encontrarla dibujada en el proyecto de la segunda, propone una divisa nueva: el reino de la vida es posible en este mundo de tierra y árboles, no obstante la muerte, la enfermedad o el irse quedando solo.

<sup>300</sup> «Un gavilán anónimo» en *ibid.*, p. 129.

<sup>301</sup> «Al ibisco bermejo de mi casa» en *ibid.*, p. 160.

*REINO posible*, como libro en el que su autor quisiera legar una rigurosa recopilación de cuanto ha escrito hasta ahora, de aquello que él cree que verdaderamente lo representa como poeta, no sólo es una síntesis decantada de diecinueve años de publicaciones, sino un recorrido por el tema del amor, que tanto ha atareado las páginas de Fernández. Baste con la siguiente revisión: tres poemas en *Sombras, voces y presagios*, casi tres secciones de *Escribir sin para qué*, seis poemas de *Algo así*, todo *Aprender de una sombra*, los *Epigramas de mayo*, tres poemas de *Arenas de cristal*, la segunda sección de *Nocturno al amanecer*, doce poemas de *De un momento a otro*, seis poemas de *Furia en los elementos*, una sección más un poema de *Orbayu*, y dos poemas de la sección «Mal tercio de aleluyas», que Fernández agregó a *Orbayu* en la versión de *Reino posible*.

Fernández suele enfocar el tema amoroso desde una perspectiva en la que el *yo* que habla a través de los poemas va articulando el reconocimiento de su propia imperfección al mirarse en el espejo del *tú*. De esta manera, implícitamente, el interlocutor poético completa y perfecciona lo que ese estado de caída, innominado e indefinido, rompe y deteriora en la persona del locutor. No es desdeñable la hipótesis de que esa situación de carencia, tan semejante al estado inicial estudiado por Francesco Alberoni<sup>302</sup>, haya pasado desapercibido en el *yo* hasta el momento del encuentro con el *tú*, lo que haría de éste, además de un donador, el vehículo de una revelación. ¿Quién es ese *tú*? Fernández lo caracteriza con la cualidad de la frescura y la posesión de una ontología que sólo pareciera residir en el *tú* femenino —en nadie más—, por encima de su paz y de su cuerpo; tales circunstancias exhiben la construcción de un principio yoico que oscila entre la vampirización y un carácter expectante como de pueblo judío que, en el desierto, buscara la Tierra Prometida y esperara la lluvia cotidiana del maná:

<sup>302</sup> Alberoni, *op. cit.*, *passim*.

Necesito de ti lo de muchacha  
fresca, lo que tienes tú para dármelo,  
porque a pesar de tu cuerpo y tu paz  
me hará falta, un buen tiempo, ese disfrute  
que en nadie lo he encontrado, aunque lo busco.<sup>303</sup>

Si el *tú* es agente de revelaciones y redentor de caídas, perfeccionador y vehículo de conocimiento y, por tanto, un complemento perfecto del *yo*, esa poderosa suma de perfecciones define, con lo que otorga, las cosas que faltan en el sujeto del discurso poético. Las intangibilidades regaladas por el *tú* se definen, también, de manera intangible, por Fernández: sus imágenes apuntan al ascenso, a la transgresión de las fronteras en que pareciera vivir, precariamente, el ser humano, y a la posesión de territorios considerados como utópicos: peregrinación, autoconciencia, comunión con el ser del otro. Fernández pareciera tener la certeza de que conocer al *tú* (en el sentido bíblico y en el espiritual) es, simultáneamente, acto de autoconocimiento solidario y, en el juego erótico de dos, un paradójico proceso de olvido, de apropiación del otro y de ascenso a partir del otro:

[...] Lo que yo sé de mí, lo que he entendido  
por saberme el más solo,  
fue a partir de tu piel, que era la mía,  
y a pesar del silencio que tú fuiste.  
Y cuando te hice hablar, con mi silencio  
de peregrinación  
y mi más callado entusiasmo,  
no quisiste saber ni tus rencores,  
que entonces fueron míos.  
Y mi pálido ascenso  
de no tenerte aquí,  
se volvió convicción.<sup>304</sup>

303 Fernández, «Aprender de una sombra» en *op. cit.*, p. 54.

304 «Canto y celebración por quien hace llorar a mis piedras, 1» en *ibid.*, pp. 28–29.

Sin embargo, el problema que subyace bajo el reconocimiento de tantas perfecciones es que éstas se encuentran en posesión de un ser que es, simultáneamente, un *yo* y un *otro*: un prójimo que, reconocido en su libertad, puede desaparecer del lado del locutor poético. Por lo tanto, las perfecciones de la dádiva y del instante del encuentro están supeditadas a las vicisitudes que ese *tú* pudiera sufrir, con la consecuente pérdida de donaciones y revelaciones obtenidas a través de su ser y de su cuerpo. Por tanto, la amenaza arquetípica del andrógino desgajado pareciera merodear a toda relación amorosa, pues nada garantiza que la perfección de la esfera reconstruida se rompa, nuevamente, en dos, con lo que el *yo* del poema no sólo corre el riesgo de regresar a su antiguo estado de caída, sino que éste será más hondo después de haber tenido el cielo, el ascenso, la comunión y la autoconciencia entre las manos. Resulta notable cómo, en Fernández, persiste la idea de que, aun en la presencia del otro, sea inevitable la inminencia de la separación, lo cual parece sugerir que la ausencia sea la esencia del *tú*.

Al hablar de la locura amorosa desde un presente solitario en el que se evoca un tiempo pretérito con acontecimientos ricos en buena compañía, ya concluidos en ese pasado pero cuyos efectos se dilatan hasta el instante de la enunciación, Fernández corrobora la idea del momento apartado; sin embargo, ese momento y la locura de dos incuban la nostalgia desolada del paraíso perdido:

[...] Eran tiempos de manicomio real  
ese río respirable  
al ser tu piel de pronto mi claro continente.

Eran tiempos, también, de ay alabados miedos  
repentinos  
bajo el cuerpo único y el mundo cayéndose  
en un grito de amor, con importancia.

Fueron tiempos. Hoy son mi escaso cementerio,  
insomnio en cama helada, un consuelo en apuros



con la sábana limpia y el pie izquierdo  
de la hora en que debo olvidarme.<sup>305</sup>

Ante la catástrofe de la ausencia (ese dejar de estar junto a uno la esencia del otro), ante esa muerte y fin de mundo, acto que, por lo que se lee en los poemas de Ángel José Fernández, se cumple más allá de intuiciones y evocaciones, existe una solución estética que se puede enunciar así: «tu ausencia es tu presencia». Decir al otro, pensar al otro, nombrar al otro, por más fugitivo que se encuentre, es darle una prisión sorjuanesca, labrada más allá de la fantasía y puesta más acá de la memoria: el poema se vuelve la constancia de que no hay olvido y, mejor aún, la certidumbre de que, verbalizando la ausencia del *tú*, se alcanza la constatación de su presencia permanente: la memoria de la piel se convierte en memoria de palabra, el hueco del otro es su evidencia, la huella es la persona, la sombra es una forma con peso y circunstancias discursivas.

Fernández, contraponiendo soledades, sugiere sutilmente la doble marca de la ausencia en las dos memorias y las dos sombras, sin importar que sea el *yo* quien lo diga, pues la historia vivida en común supuso comuniones y el atisbo de puentes compartidos, cruzados de ida y vuelta por el locutor y el interlocutor del texto, así fuera en el pasado: si *yo* y *tú* fueron espejo algún día, resulta inevitable que, bien o mal, las huellas sentidas por el *yo* también las sienta el otro en el presente:

En mi casa hay un hueco  
cavado de silencios, alma  
tan ausente de ti  
como yo mismo.

Desde hace un siglo estoy  
sin señas personales.

305 «La inscripción en tu cuerpo, 1» en *ibid.*, pp. 100–101.

Doy vueltas, procuro no soñarte  
ni encontrarme contigo.

Te levanto mi casa de palabras,  
respiro de sus muros  
para dejarte libre en mi abandono,  
tan sola con tu alma.<sup>306</sup>

Poéticamente hablando, pareciera inevitable que una manera de resolver el problema de la presencia en la ausencia sea mediante la solución de que la ausencia se disuelva vicariamente en el verbo: traducir a la memoria, decir de otra manera a la piel, contar de otra manera una historia, decantar los efectos de una sombra: todo encuentra sentido en el verbo poético (de acuerdo a su etimología, en la palabra que puede volver a crear o, mejor todavía, en la palabra que asienta, transfigura y hace permanecer lo que en la vida es pura fugacidad y cambio).

Fernández enfatiza el hecho de que pensar, decir y recordar al otro, aunque actos tristes, recuperan la ontología del *tú* que se ha desvanecido:

[...] Cuando solo te pienso, alegre, esbelta,  
pálida y aún sollozante, eres.  
Cuando te pienso, estoy. Y si te pienso  
con lenguaje de pobre, sin miseria,  
esos gritos que vuelan como el polvo  
de mis palabras  
vuelven a resucitarme  
un día de cualquier milenio  
de estar pensando en ti, con mi tristeza.  
Eso lo digo yo, porque llorarte  
es un lugar común.<sup>307</sup>

<sup>306</sup> «Trilogía del orfebre, 1» en *ibid.*, pp. 144–145.

<sup>307</sup> «Estar triste» en *ibid.*, p. 72.

LA POESÍA amorosa de Fernández pareciera caracterizarse por una tesitura melancólica, aunque algunos de sus poemas se detengan en los instantes gozosos; sin embargo, lo más constante en él es la convicción de que toda experiencia amorosa, presente o ausente, produce un aprendizaje constructivo en la estructura personal del *yo*. Casi todos sus poemas de amor suelen proferirse desde un presente en el que las realidades tangibles son la soledad, la tristeza y la ausencia, lo cual les da un tono de nostalgia, a veces rabiosa, a veces feliz, pues los momentos de encuentro se han convertido en materia del pasado. Este acercamiento de Fernández, que se altera en muy pocas ocasiones, hace que en sus poemas se pueda percibir una idea que es parte de su arte poética personal: el texto se cumple como crónica de esa fugacidad que es el paraíso, aunque ni siquiera el texto puede recuperarlo por completo, pues lo excepcional del instante amoroso es inamovible y perfecto, pero concluido y fijo en el pasado. Debo insistir, sin embargo, en que Fernández logra construir un universo poético en el que el gozo de vivir es más fuerte que el impulso de la tristeza, gracias a ingeniosas oposiciones formales entre lo que dice y la manera en que lo dice.

En Fernández, el *yo* se activa por su capacidad para amar; el *tú*, aunque donador, desaparece y deja al *yo* en desamparo, en orfandad; por lo tanto, el poema es el espacio en el que se disciernen y resuelven los estados de conciencia amorosa y ontológica del *yo*. La poesía de Ángel José Fernández previene a sus lectores respecto al sentido del trabajo y la consolación poética: las experiencias de amor y desamor pueden ser compartidas por todos, de la misma manera en que el sentimiento de ausencia puede ser algo más general de lo que supone el enamorado, pero el verbo traduce y traduce las palabras de la tribu, más allá de mujer y hombre, más acá de la precariedad del ser. Entre la felicidad del encuentro en un pasado que no se olvida y en un presente que se deshace todo el tiempo, Fernández erige, con la palabra poética, la constancia de un *tú* que en el poema no es ausencia sino sombra amada, retenida, creada, y que revive, incesante, entre sus versos.

Así, pues, con Fernández se está frente a uno de los poetas nacidos en la década de los cincuenta que, indudablemente, va a sobrevivir a la embriaguez del tumulto. *De un momento a otro* y *Reino posible* han sido de los mejores libros de poemas publicados entre 1984 y 1994, al margen de que su autor haya sido de los «jóvenes» o de que viva en Xalapa o de que sus antepasados sean asturianos. Estas declaraciones quisieran invitar al lector a dejarse llevar por el entusiasmo y la emoción cuando se enfrenta con una obra relevante, como la que ha sido motivo de estas páginas. Agregaré que la única manera de aclarar la euforia por un viaje como el que aquí concluye, es acercándose a la obra comentada (no hay otra mediación posible) y dejar que Ángel José Fernández tome la palabra.

#### POSDATA DE 2008

Después de 1994, Ángel José Fernández no ha vuelto a publicar ningún poemario, lo cual no significa necesariamente que no lo tenga escrito, o que haya abandonado la escritura poética: el tiempo se encargará de mostrar a los lectores el fruto de ese largo silencio editorial que se ha extendido por casi tres lustros (salvo el trabajo como editor y los frutos encarnados en antologías, artículos y ensayos académicos, en los cuales Fernández ha sido perseverante).

## Blanca Luz Pulido, su mensaje luminoso

Blanca Luz Pulido (Teoloyucan, Estado de México, 1956), nacida bajo el signo del Escorpión, comenzó su camino literario desde 1977, publicando tres prosas narrativas breves en un volumen colectivo, *Esta historia pasa de aquí a su comienzo*<sup>308</sup>, al que siguieron unas prosas poéticas y narrativas en el también colectivo *Ahora las palabras*<sup>309</sup>. Sin embargo, su trayectoria definitiva la emprendió desde 1979, con la aparición de una pequeña *plaque* de poemas que tuvo el título de *Fundaciones*<sup>310</sup>, del que Zaid eligió «Del fuego», para incluirlo en la *Asamblea de poetas*

<sup>308</sup> Blanca Luz Pulido, «La flauta de Hamelín», «Crimen perfecto», «Luz estroboscópica» en Roberto Bravo Beltrán *et al.* *Esta historia pasa de aquí a su comienzo*. Eds. de la Revista Punto de Partida, México, s/f, pp. 21–23. (Cuadernillos de Taller y Seminario, 6) Los trabajos de este cuadernillo y los de *Ahora las palabras*, aparecieron firmados bajo el nombre de Blanca Luz Varela.

<sup>309</sup> *Id.*, «Él», «Esa estúpida», «Nadie», «Buscarte», «Livia», «Otra voz», «Fin», «Crisal de lo oscuro» en María Elena Azpiroz *et al.* *Ahora las palabras*. Eds. de la Revista Punto de Partida, México, 1978, pp. 85–100.

<sup>310</sup> Blanca Luz Pulido. *Fundaciones*. Cuadernos de Estraza, México, 1979. s. p.

*jóvenes de México*<sup>311</sup>. Pasados cuatro años, publicó *Ensayo de un árbol*<sup>312</sup>, poemario que luego se sumó a *Fundaciones* y a nuevos materiales en un primer libro de reunión de lo que habían sido nueve años de trabajo poético, *Raíz de sombras*<sup>313</sup> (volumen del que, por distracciones del azar y de la autora, quedó excluido el poema que dio título a *Ensayo de un árbol*). El carácter módico de *Raíz de sombras* y el conteo de sólo tres libros publicados en el lapso de casi una década, exhibió una de las características más notables del trabajo de Blanca: la lentitud con la que va depurando y decantando los sucesivos borradores hasta convertirlos en obra visible para el público. Ésta, también, es la razón por la cual su trabajo poético muestra muy pocas caídas o desperdicios. Después de *Raíz de sombras*, ella publicó *Estación del alba*<sup>314</sup>, incluyó un poema en el ejemplar de homenaje al cuadragésimo quinto aniversario de la muerte de Xavier Villaurrutia, *La sangre de su sombra*<sup>315</sup>, y ofreció al público *Reino del sueño*<sup>316</sup>. Tanto en éste como en *Estación del alba*, aparte de los nuevos avances realizados, lo inusitado fue la presencia de algunos poemas en prosa, experiencia que ella parecía haber abandonado desde la publicación de los dos primeros libros colectivos en los que exploró universos prosísticos.

Pese a la relativa brevedad de su producción, Blanca Luz Pulido se ha mostrado como una escritora llena de rigor para trabajar el verso y ceñir sus formas, como poetisa pudorosa para quien el cuerpo sólo debe mostrarse y entreverse en la palabra. La concentración de sus poemas hace de ellos la punta de un *iceberg* que

<sup>311</sup> *Id.* «Del fuego» en Gabriel Zaid. *Asamblea de poetas jóvenes de México*. Siglo XXI, México, 1980. p. 209. (La creación literaria). Para confusión de los desprevenidos lectores, el texto aparece firmado por Blanca Luz P. Varela, al igual que *Fundaciones*.

<sup>312</sup> *Id.* *Ensayo de un árbol*. Oasis, México, 1983. 28 pp. (Los libros del fakir, 13)

<sup>313</sup> *Id.* *Raíz de sombras*. FCE, México, 1988. 70 pp. (Letras mexicanas)

<sup>314</sup> *Id.* *Estación del alba*. UAM, México, 1992. 42 pp. (Margen de poesía, 14)

<sup>315</sup> *Id.* «Sueño de la estatua» en *La sangre de su sombra*. Museo de Arte Moderno / INBA, México, 1995. P. 58.

<sup>316</sup> *Id.* *Reino del sueño*. Aldus, México, 1996. 70 pp. (Los Poetas)

invita al lector a explorar sus profundidades. En ella hay algo de Julio Torri, por lo módica, y su tono exige la intimidad, no importa el asunto al que se refiera. El símil que mejor le conviene es el de la música de cámara, el del claustro, el de la perfección miniaturista.

Aparte del oficio poético, Pulido ha distribuido su atención entre el ensayo breve, que ha aparecido en publicaciones periódicas como *El Nacional Dominical*, *Los Universitarios* y *Casa del Tiempo*; en diversas traducciones que, contra lo esperado por sus lectores, han abarcado el ámbito de la narrativa antes que el de la poesía: del francés, ha traducido a Marguerite Yourcenar, Julien Green y Michel Tournier, entre otros; del inglés, a e. e. cummings; y del italiano, a Italo Calvino y Dino Buzzatti. Asimismo, durante más de diez años sostuvo una actividad como editora, en los que colaboró con el Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, la Dirección de Difusión Cultural de la UAM, el CEMCA (Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, de la Embajada de Francia) y la Agrupación Sierra Madre. No le son ajenos el arte de la conversación, el amor por la música, el embrujo de la naturaleza, el miniaturismo y la pasión cinematográfica, que la convierte en una muy sensible conocedora de las realizaciones del erráticamente llamado «séptimo arte»: lo que importa es que estas cinco actividades, en muchas ocasiones, han sabido encontrar reflejos relevantes en su obra poética.

*FUNDACIONES* definió el camino literario que después seguiría su autora. Constaba de sólo ocho poemas y sorprendía advertir, sobre todo para una colección primeriza y tan breve, un lenguaje ceñido que buscaba la precisión del adjetivo y la riqueza de las imágenes, aunque una especie de voluntad conceptista cruzara sus textos. Creo que eso sigue siendo característico de su poesía: cada edificación poética busca girar en torno a una idea central, no alrededor de una imagen, y de la mezcla de ambos elementos surge un tono que se recata, lleno de pudor: la imagen cede ante el concepto para acabar construyendo los pasos de una voz concen-

trada y poco efusiva, en apariencia, pero que proporciona al lector las pistas necesarias para rastrear al ser oculto tras la inteligencia, tras el distanciamiento de su material poético y la aparente frialdad de la exactitud. Sin embargo, lo mencionado produce un efecto paradójico, pues el recato y los pudores sólo son algunos de los nombres de la coquetería de esta escritora en tanto que, tras lo apenas sugerido, se percibe el incendio de un impulso apenas sofrenado. De este modo, en tanto que una de las tensiones de los poemas parece consistir en la habilidad de sugerir lo más cuando se dice lo menos y de proponer una gran expresividad bajo las máscaras del contenimiento, puede concluirse que la lítote es una de las figuras básicas con las que la poetisa concibe la construcción tonal de sus poemas:

Deshabitado el aire de tu gesto,  
 el sitio que poblaba tu figura  
 ya en silencio, miro crecer la tarde  
 en el lento color de las ventanas.<sup>317</sup>

Curiosamente, los disfraces verbales empleados por Blanca Luz Pulido para ocultarse le dieron a su voz una distancia que la hace parecer siempre testigo, contempladora de lo dicho en los poemas: en lugar de ser protagonista, la voz de Pulido queda al margen, pues enuncia, como circunstancialmente, algo que le puede ser ajeno pero que debe decirse porque ella *estaba allí*:

Toda la noche vi crecer el fuego  
 y no pude tocarlo  
 ni sumarme a su encuentro luminoso.<sup>318</sup>

No es extraño, después de todo: sus poemas siempre han delatado dos influencias que fortalecen, por lo menos, esa actitud

<sup>317</sup> «Imagen» en *id. Fundaciones*, s. p.

<sup>318</sup> «Del fuego» en *ibid.*, s. p.



distante e intelectualizadora: sor Juana y Borges. La voluntad de la inteligencia exige, así, que la voz y los personajes de los textos parezcan intocados y afuera de los universos más bien melancólicos de la autora, y ése es uno de sus aciertos: simular un aparente desapego, aunque el hecho de nombrar algo casi sea una profesión de fe: hablo de esto y de aquello porque sí me importa:

El aire está roto  
Se vive tan cerca  
de haber muerto.<sup>319</sup>

Posiblemente, los verdaderos poemas de *Fundaciones* sean «Imagen» y «Del fuego», y los demás, las tentativas y procesos de definición de su autora. A pesar de todo, ahí estaban los tonos, algunos hábitos verbales y las mejores cualidades de la poesía de Blanca Luz Pulido. Los defectos de entonces no volvieron a repetirse en los poemarios posteriores: la falta de concentración en algunos textos, la imprecisión formal y homenajes demasiado evidentes que hacían que la voz de la poetisa se pareciera demasiado a la de Borges, por ejemplo, si bien es cierto que ella siempre se cuidó mucho de que las voces de los poetas más queridos por ella se dejaran escuchar en su obra:

Mírate sola, de figura ajena.  
Camina por tus plazas y gobierna  
tu piel que ya la noche deshabita,  
recoge tu memoria  
y su costumbre ordena y reconstruye.  
Celébrate en tus ruinas y concierta  
el viento que te asombra y desordena.<sup>320</sup>

319 «Aire» en *ibid.*, s. p.

320 «Paisajes» en *ibid.*, s. p.

PASADOS cuatro años desde la publicación de *Fundaciones*, Blanca Luz ofreció otra *plaque* a los lectores, *Ensayo de un árbol*. La brevedad de la mayoría de los textos es un síntoma de lo que ella buscaba: encontrar la clave de formas que no parecieran truncas sino cerradas, operantes en sí mismas. En tal sentido, se repitieron los síntomas de sus primeras recopilaciones, perfeccionados: concentración, rigor, juego de imágenes con tendencia a la desnudez, inteligencia y, con todo ello, una aparente frialdad y cierta distancia entre el locutor del poema y el texto, lo cual produjo una nueva sensación de serenidad que no estaba tan marcada en el primer poemario. A diferencia de *Fundaciones*, en *Ensayo de un árbol* el lector ya no tuvo la impresión de que uno o dos poemas fueran los centrales y los demás, los tanteos de la autora: si algo resultó admirable en esta colección poética es que ya no había desperdicio con ninguno de los textos, no obstante las preferencias afectivas del lector.

Ciertos ancestros se vislumbraron en el segundo volumen, ahora velados y asumidos como parte de la voz de Blanca, quien impuso a cada poema nuevos matices con tonos propios, aunque algún vocablo o construcción todavía dejaran entrever alguna de las sombras tutelares, como la insinuación barroca del remate en la siguiente secuencia:

[...] Largo es el viento que corre entre la espuma  
y erige en vano su aérea muchedumbre,  
desnudo el alto vuelo de las olas  
en su imagen violenta prisión del aire [...] <sup>321</sup>

Otro cambio visible fue que el poema extenso de *Fundaciones* dejó lugar al texto breve, y los largos periodos del primer volumen se convirtieron en estructuras y desarrollos ceñidos, precisos, lo cual consta en el hecho de que el poema más extenso de *Ensayo de un árbol* fuera de dieciocho versos:

<sup>321</sup> «Palabras del ahogado» en *id. Ensayo de un árbol*, p. 28.

De tu piel a mi nombre  
acechan los silencios.  
El tacto nos vigila, íntimo y ciego.

Puntuales, las horas nos dispersan.<sup>322</sup>

DESPUÉS de los dos primeros poemarios, *Raíz de sombras* fue un volumen tripartito en el que la contención de la autora sólo bosquejó el erotismo, en el caso de los poemas amorosos, pero desde una perspectiva pesimista. Cada reflexión y cada imagen señalaron la imposibilidad de la verdadera unidad erótica y el deterioro que produce el tiempo: el *otro* se comparte en el amor sólo durante un breve lapso y la unidad amorosa resulta deficiente por naturaleza, ya que los trabajos del amor parecieran contener su propia consunción:

No sólo te vas cuando miro tu ausencia  
juntarse entre mis dedos, cuando veo  
que el espacio se define y acoge las formas  
que tu silencio me devuelve.  
Ya junto a mí, en la desnuda espera  
de marcharte, no era tu cuerpo  
sino el turbio testimonio de una pérdida [...] <sup>323</sup>

Por la fragilidad de los objetos, de las personas y de sus relaciones amorosas, todo cuanto rodea al hombre se vuelve un asunto deleznable y frágil, desde las palabras hasta las construcciones que él pretende más sólidas. Sólo aquello que atenta contra la consistencia de lo humano parece adquirir vigor en la poesía de Pulido o lo que permanece afuera de las personas, es decir, el paisaje.

Este tema parece uno de los más caros a la autora, desde *Fundaciones* y *Ensayo de un árbol*. El reino de las cosas, que depende de

<sup>322</sup> «De tu piel a mi nombre...» en *ibid.*, p. 10.

<sup>323</sup> «No sólo te vas cuando miro tu ausencia...» en *ibid.*, p. 13.

la mirada del hombre para su existencia, es también más perseverante y tenaz que la endeble criatura que lo puebla. En todo caso, resulta inquietante en la poesía de Blanca Luz el hecho de que el amor, una de las pulsiones que más atarea al ser humano, sea más frágil que cualquier lugar del mundo:

El paisaje se cansa de su gesto.

Un día  
desatará su inmensa cabellera  
y nada volverá a su antiguo nombre.<sup>324</sup>

RAÍZ DE SOMBRAS, libro de reunión y síntesis, cerró un primer tiempo en la producción poética de Blanca Luz Pulido. No obstante que la autora ha sostenido una tonalidad estilística durante toda su obra, me parece entrever un segundo momento en su trabajo, el cual se abre con *Estación del alba*, en el que la autora profundizó en los avances formales realizados desde su tercer poemario. Sin embargo, así como se puede apreciar una mayor depuración de las herramientas de Blanca Luz, a la hora de cuantificar los temas de la poetisa es notable que éstos hayan sido tan constantes (el paisaje, los elementos, los objetos, el mar) que resulta claro su relativo desapego del amoroso: solamente los dieciséis poemas de la sección «Poemas a una sombra», de *Raíz de sombras*, y los diez poemas de la sección «La voluntad encarcelada», de *Estación del alba*. Sin embargo, ella suele enfocar el tema amoroso desde una perspectiva en la que el *yo* que habla a través de los poemas va articulando el reconocimiento de su propia imperfección al mirarse en el espejo del *tú*. De esta manera, implícitamente, el interlocutor poético completa y perfecciona lo que ese estado de caída, innominado e indefinido, rompe y deteriora en la persona

<sup>324</sup> «Paisaje» en *ibid.*, p. 23.

del locutor. No es desdeñable la hipótesis de que esa situación de carencia, tan semejante al estado inicial estudiado por Francesco Alberoni<sup>325</sup>, haya pasado desapercibido en el *yo* hasta el momento del encuentro con el *tú*, lo que haría de éste, además de un donador, el vehículo de una revelación. ¿Quién es ese *tú*? Pulido lo describe, por vía de atribuciones, de la siguiente manera:

Nada permanece  
 –permaneces tú.  
 Pasa lo que no queda  
 –pero me quedas tú.  
 Este día y su acento  
 no tendrán regreso  
 pero regresas tú,  
 mi aliento,  
 mi alimento.<sup>326</sup>

Las identidades del *tú*, en la visión de Pulido, se configuran con permanencia y regreso, aliento y alimento. Si el *tú* es agente de revelaciones y redentor de caídas, perfeccionador y vehículo de conocimiento y, por tanto, un complemento perfecto del *yo*, esa poderosa suma de perfecciones define, con lo que otorga, las cosas que faltan en el sujeto del discurso poético. Las intangibilidades regaladas por el *tú* se definen, también, de manera intangible, por Pulido: las imágenes de ambos apuntan al ascenso, a la transgresión de las fronteras en que pareciera vivir, precariamente, el ser humano, y a la posesión de territorios considerados como utópicos: sueño, olvido, cielo, peregrinación, autoconciencia, comunión con el ser del otro. Para un breve registro de lo que el *tú* ofrece, ella apunta:

<sup>325</sup> Francesco Alberoni, *op. cit.*, *passim*

<sup>326</sup> Pulido, «Nada permanece...» en *Raíz de sombras*, p. 53.

¿No serás, acaso,  
 el Esperado,  
 el Pródigo,  
 vaso de tinieblas  
 en la antigua noche?

¿Y no traerás contigo  
 el cántaro del sueño,  
 el olvido de mí,  
 el cielo de otra vida?<sup>327</sup>

En la dicotomía *pródigo* – *esperado*, Pulido evoca la idea de *integración* – *desintegración* expuesta en el banquete platónico: el que se ha desgajado de la esfera perfecta del andrógino debe regresar, evangélico y enriquecido, con los tres talismanes de sueño, olvido y cielo. Sin embargo, el problema que subyace bajo el reconocimiento de tantas perfecciones es que éstas se encuentran en posesión de un ser que es, simultáneamente, un *yo* y un *otro*: un prójimo que, reconocido en su libertad, puede desaparecer del lado del locutor poético. Por lo tanto, las perfecciones de la dádiva y del instante del encuentro están supeditadas a las vicisitudes que ese *tú* pudiera sufrir, con la consecuente pérdida de donaciones y revelaciones obtenidas a través de su ser y de su cuerpo. Por tanto, la amenaza arquetípica del andrógino desgajado pareciera mero-dear a toda relación amorosa, pues nada garantiza que la perfección de la esfera reconstruida se rompa, nuevamente, en dos, con lo que el *yo* del poema no sólo corre el riesgo de regresar a su antiguo estado de caída, sino que éste será más hondo después de haber tenido el cielo, el ascenso, la comunión y la autoconciencia entre las manos.

Resulta notable cómo, en Pulido, persiste la idea de que, aun en la presencia del otro, sea inevitable la inminencia de la separación, lo cual parece sugerir que la ausencia sea la esencia del *tú*.

<sup>327</sup> «Encuentro» en *id. Estación del alba*, p. 27.

Así, en el instante del encuentro, desde una visión enunciada en el presente, la autora puede decir:

Mejor no abras, amor, esa ventana  
y vamos a descansar nuestro cansancio.  
[...]  
No me digas de ti lo que aún ignoro.  
Quiero soñar que somos otros,  
que estamos junto al mar,  
en algún puerto,  
y que el brillo de la luna sobre el agua  
y las hondas sirenas de los barcos  
quieren entrar por todas las ventanas.  
[...]  
No hay que saber  
que en la mañana  
el mar habrá partido.<sup>328</sup>

En el poema (donde mucho se inventan al Otro y al Momento Amoroso), es evidente la sugerencia de que Blanca Luz Pulido habla de la locura de amor desde un presente solitario en el que se evoca un tiempo pretérito con acontecimientos ricos en buena compañía, ya concluidos en ese pasado pero cuyos efectos se dilatan hasta el instante de la enunciación.

Ante la catástrofe de la ausencia (ese dejar de estar junto a uno la esencia del otro), ante esa muerte y fin de mundo, acto que, por lo que se lee en los poemas de Blanca Luz Pulido, se cumple más allá de intuiciones y evocaciones, existe una solución estética que se puede enunciar así: «tu ausencia es tu presencia». Decir al otro, pensar al otro, nombrar al otro, por más fugitivo que se encuentre, es darle una prisión sorjuanesca, labrada más allá de la fantasía y puesta más acá de la memoria: el poema se vuelve la constancia de que no hay olvido y, mejor aún, la certidumbre de

<sup>328</sup> «Con vista al mar» en *ibid.*, p. 26.

que, verbalizando la ausencia del *tú*, se alcanza la constatación de su presencia permanente: la memoria de la piel se convierte en memoria de palabra, el hueco del otro es su evidencia, la huella es la persona, la sombra es una forma con peso y circunstancias discursivas. Pulido envuelve así a esa ausencia:

[...] Cerca de ti, donde tú alientes,  
 lejos de ti como el azar prefiera,  
 encontraré tu imagen y su eco  
 en la sombra infinita de tus actos,  
 que te rodean distantes,  
 te tocan sin asirte  
 y te inventan sin ti, que sólo existes  
 en la incesante huella de tu ausencia.<sup>329</sup>

Poéticamente hablando, pareciera inevitable que una manera de resolver el problema de la presencia en la ausencia sea mediante la solución de que la ausencia se disuelva vicariamente en el verbo: traducir a la memoria, decir de otra manera a la piel, contar de otra manera una historia, decantar los efectos de una sombra: todo encuentra sentido en el verbo poético (de acuerdo a su etimología, en la palabra que puede volver a crear o, mejor todavía, en la palabra que asienta, transfigura y hace permanecer lo que en la vida es pura fugacidad y cambio). A la ausencia presente que es presencia que vendrá, Pulido ofrece la siguiente invocación en la que las palabras *nombre* y *labios* no resultan casuales:

Nada en el mundo te alcanza todavía:  
 son tus labios de sombra,  
 y tu voz un fantasma.

Has surgido a la luz para mis ojos,  
 y te aumenta mi sangre,  
 y te encumbran mis venas.

<sup>329</sup> «De tu ausencia» en *Raíz de sombras*, p. 58.



Ya sin saberlo te acercas a tu forma,  
y encenderás la llama  
en la incesante noche que te espera.

Y sin saberlo escribirás tu nombre,  
tu no nacido nombre, entre mis labios.<sup>330</sup>

La poesía amorosa de Pulido se caracteriza por sostenerse en una tensión preñada de inminencias, pues casi todos sus poemas ofrecen la perplejidad del instante en el que el *yo* encuentra, describe, nombra o contempla al *tú*. Incluso cuando el sujeto de sus poemas está a punto de tocar la perfección del momento feliz, siempre subyace un sustrato amenazador que da al tiempo amoroso una certidumbre casi insoportable de que todo lo que se toca y se posee ocurre precariamente. Por lo tanto, para ella, el carácter excepcional del presente amoroso se encuentra amenazado por las vaguedades del futuro, de lo que apenas está por venir. No en balde, los poemas amorosos de Pulido suelen enunciarse en el presente, como aconteceres que coinciden con el momento de la enunciación poética: con eso logra que la felicidad parezca frágil y se encuentre amenazada, pues la soledad y la falta del otro merodean como constantes inminencias. Los textos de Pulido recuerdan pocas veces el pasado amoroso: sus poemas actualizan permanentemente el instante, sosteniendo a duras penas aquello que es de esencia frágil y fugaz, aunque bella.

En ella, el *yo* se activa por su capacidad para amar; el *tú*, aunque donador, desaparece y deja al *yo* en desamparo, en orfandad; por lo tanto, el poema es el espacio en el que se disciernen y resuelven los estados de conciencia amorosa y ontológica del *yo*. La poesía de Blanca Luz Pulido, mensaje luminoso, previene a sus lectores respecto al sentido del trabajo y la consolación poética: las experiencias de amor y desamor pueden ser compartidas por todos, de la misma manera en que el sentimiento de ausencia pue-

<sup>330</sup> «Presagio» en *ibid.*, p. 66.

de ser algo más general de lo que supone el enamorado, pero el verbo tradice y traduce las palabras de la tribu, más allá de mujer y hombre, más acá de la precariedad del ser. Entre la felicidad del encuentro en un pasado que no se olvida y en un presente que se deshace todo el tiempo, Pulido erige, con la palabra poética, la constancia de un *tú* que en el poema no es ausencia sino sombra amada, retenida, creada, y que revive entre sus versos.

BLANCA LUZ Pulido ha mostrado mucha constancia alrededor de las formas poéticas autónomas, breves y concentradas, en las que también ha explorado el versolibrismo y los trabajos sonetísticos, aunque hasta ahora haya resultado indudable su inclinación para trabajar las formas intensas; el estilo de esta poetisa tiende a la llaneza expresiva, es decir, a la creación de versos de apariencia sencilla en su construcción gramatical (pues no gusta del uso de hipérbatos ni de juegos de palabras, por ejemplo), aunque la riqueza metafórica y de imágenes produzca diversas tensiones en el nivel del concepto, en lo cual, por lo pronto, deja ver su amor hacia dos escritores, ya mencionados, con los que encuentra muchas afinidades: sor Juana y Borges, con los cuales, a veces, establece guiños de complicidad, como en los siguientes versos, que bordan, metamorfosean, juegan y citan, de lejos, a «Las causas», del escritor argentino, pero con una tonalidad y un universo imaginista propio de Blanca:

[...] pero en tu rostro contemplo  
 los infinitos seres que en ti han sido,  
 las constelaciones, las mareas,  
 los naufragios que habitan en tu sangre,  
 las estrellas que fueron necesarias  
 para inventar el cielo que, una noche,  
 ambicionó que tus labios existieran.<sup>331</sup>

331 «Tu rostro» en *id. Reino del sueño*, p. 24.

Además, como ella ha sostenido un proyecto verbal que aspira a la elegancia, a la precisión del dibujo bello y exacto, es difícil hallar en su obra esas contaminaciones entre los niveles poético y coloquial que se observan en la obra de otros escritores, en lo cual muestra un aprendizaje que caminó por los jardines de Xavier Villaurrutia, a quien homenajea en el poema «Sueño de la estatua»:

La estatua acecha mientras las sombras duermen  
entre el silencio y la luz petrificada.  
Perderse en el eco de sus pasos,  
en su mirada, hermana del insomnio,  
en el rostro cubierto  
por el blanco grito  
que su sangre derrama en los espejos [...] <sup>332</sup>

Aparte de ese universo personal de filiaciones poéticas, las características ya mencionadas de concentración y elegancia han sido puestas por Blanca al servicio de un volumen extraordinariamente unitario, cuyo tema es el sueño: *Reino del sueño*. Sin embargo, hay que matizar este concepto, pues, del reino que da título al poemario, la autora ofrece una geografía de cinco comarcas que, desde su perspectiva, configuran los territorios más reconocibles o visitados por sus palabras y desvelos: el primero es el de la conciencia del sueño y de la noche, desde una voz que se resiste al dormir de los otros y que, insomne, dibuja contra la oscuridad la tensa lucidez de la vigilia: su nombre es «Sueños en vela». Desde el primer poema, la poetisa establece los principios del sueño como una segunda vida en la que se adentra el soñador, pero sin distinción entre el mero acto de dormir y la producción de ese teatro sobre el viento armado en el que el soñador es, simultáneamente, dramaturgo, actor y escenario. Esto obliga al lector a adentrarse en los caminos por los que la autora conducirá cada expectativa: en un primer momento, el concepto de sueño abarca

<sup>332</sup> «Sueño de la estatua» en *ibid.*, p. 11.

al tiempo “inerte” que acompaña al hombre desde la noche hasta el amanecer, al lapso en que los otros duermen y el *yo* se encuentra en vela y, también, al periodo del descanso. En todo caso, desde una visión más amplia, el sueño es eso que parece responder a una pregunta del primer poema:

Porque el sueño es la rosa más profunda,  
y late en él  
la vida que te espera.<sup>333</sup>

Como dije antes, al referirme a *Raíz de sombras* y *Estación del alba*, Pulido suele enfocar el tema amoroso desde una perspectiva en la que el *yo* que habla a través de los poemas va articulando el reconocimiento de su propia imperfección al mirarse en el espejo del *tú*. Implícitamente, el interlocutor poético completa y perfecciona lo que ese estado de caída, innominado e indefinido, rompe y deteriora en la persona del locutor. La segunda comarca de *Reino del sueño*, «Constancia de tu sueño», se encarga de describir a ese *tú*, sombrío y fantasmal, soñado e inventado, evocado y ausente, cuya inasibilidad deja ver las ideas amorosas de su autora, como lo sugiere el poema «Sueño en fuga», que parece haber dado título a la última parte del libro. Sin embargo, a pesar de que el tema refuerza la idea del carácter inaprensible del *tú*, o el espejismo en el que desembocan algunas relaciones amorosas, la sección «Constancia de tu sueño» enfatiza más el sustantivo *constancia* que la forma adjetiva *de tu sueño*: tal vez se trate de la primera ocasión en que la poetisa afirma la felicidad del *nosotros*, en lugar del desgajamiento de éste en un *tú* y un *yo*, no obstante las amenazas de un peligro, enunciado como la muerte:

Soñé que me soñabas,  
que tu voz como estela de naufragios  
amanecía en mi aliento.

333 «Porque el sueño es la rosa más profunda...» en *ibid.*, p. 9.

[...] De ese sueño sin fin  
 ya no despiertes:  
 que el alba nos encuentre suspendidos,  
 sin voz, sin figura, sin recuerdos,  
 habitantes  
 de un sueño en fuga  
 hacia su propia muerte.<sup>334</sup>

Una característica del territorio amoroso de este libro es que ojos y labios se vuelven derrochadores (“[...] tu forma que ya mis ojos dilapidan”<sup>335</sup>; “[...] tus labios dilapidan / los eternos minutos del presente”<sup>336</sup>) y de que se potencia el sentido del verbo *aumentar* en distintos poemas, como si algo del ser amado tuviera la capacidad de amplificar, positiva o negativamente, ciertos aspectos del mundo objetivo y subjetivo del *yo* poético: “[...] para aumentar el aire existes”<sup>337</sup>, “[...] tu voz aumenta el mundo [...]”<sup>338</sup>, “[...] en tus manos que aumentan mi destierro”<sup>339</sup>.

Es cierto que la poetisa siempre ha sabido encontrar en el paisaje aquellos elementos especulares que terminan por describir las obsesiones y posibles raíces de la persona que lo contempla, pero, en esta ocasión, Blanca Luz Pulido, lapidaria que se sumerge en las honduras de la piedra para extraer de ella sus enseñanzas más inusitadas, asocia la inercia de las casas, las rocas y las piedras preciosas, con esa muerte activa que es el sueño y con el mundo de los seres que se mueven. Así, el tercer territorio, «Sueños de la luz», distribuye su atención entre el mundo mineral y la paradoja de que la luz parezca prisionera en la inmovilidad de las piedras

334 «Sueño de la estatua» en *ibid.*, p. 11.

335 «Sueño de tu aparición» en *ibid.*, p. 21.

336 «Vivo a tu lado...» en *ibid.*, p. 22.

337 «Sueño de tu aparición» en *ibid.*, p. 21.

338 «Constancia de tu voz» en *ibid.*, p. 23.

339 «Sueño del ausente, III» en *ibid.*, p. 31.

y el paisaje, trasunto de las cosas vivas y cercanas que, a su vez, reflejan al universo de piedra, como en el siguiente poema, donde granate y mármol establecen una relación dinámica –poco rígida– con sangre y cuello:

El granate  
 es un ejercicio de sangre derramada  
 en el profundo mármol  
 de tu cuello.<sup>340</sup>

La cuarta parte, «Sueño el mar», cuyo anfibológico título sostiene la idea de un *yo* que anuncia la acción de soñar al mar y, a la vez, la afirmación de que el mar es un sueño o de materia parecida a la de los sueños, aunque eslabonado con los «Sueños de la luz» por el tema del paisaje, tendría una razón para distinguirse dentro del imaginario personal de la poetisa: por un lado, su vínculo apasionado con el mar, visible desde los demás poemarios, no le permitiría la contaminación entre el reino mineral y el de ese paisaje privilegiado y de excepción que, para ella, es el del universo marino; por otro, existe una coherencia poética que permite el discernimiento entre los reinos de piedra y agua: si aquéllas son agua firme, como lo quiere la metáfora borgeana, ésta es, redundantemente, elemento en libertad y agua suelta. Blanca Luz opta por convertirse en una paradójica minera de ese cuerpo acuático con el que sabe establecer una relación amorosa, no obstante la inasibilidad de su contundencia:

Tan breve es el oleaje de la dicha  
 como inasible el canto de todas las sirenas.  
 Perdido está mi aliento entre tus brazos  
 que me saben ceñir,  
 que vuelven, que se han ido,  
 que sólo he de soñar,

<sup>340</sup> «Cristales» en *ibid.*, p. 37.

ausentes,  
míos.<sup>341</sup>

Finalmente, el último reino, «Sueños en fuga», lejos de ser la sección miscelánea del volumen, es más una coda en la que dibujos, sombras y silencio anudan, con sus deshilvanamientos, un estado próximo al del despertar, aunque la entrevisión lúcida y asombrada de la autora sugiere que el estado intermedio del sueño es el más verdadero, el que mejor describe a la existencia y sus accidentes. No en balde, los temas de esta parte son la memoria, el silencio, la música, el reflejo, la ilusión y las palabras; en ellos, la fugacidad del sueño alcanza a tocar la existencia de la voz que enuncia los poemas:

[...] me miro en el reflejo del cristal  
que en la noche me repite  
y me adivina en las calles  
interrogando mi sombra  
en medio de la lluvia

Los mudos rincones de la casa  
reservan sus opiniones circunspectos  
y nada dirán si un día de pronto,  
entre las sombras,  
el reflejo que habita el cristal  
desaparece<sup>342</sup>

Como en cualquier territorio, las cinco partes del libro son autónomas pero interactúan con las demás para formar el sugerente mapa de un reino cuyo sustento es el sueño. El poemario no propone los puertos de la anábasis ni la ensoñación ni el universo onírico de los románticos ni las metáforas barrocas entre vida y

<sup>341</sup> «Memoria del mar, 11» en *ibid.*, p. 50.

<sup>342</sup> «Reflejo en sombras» en *ibid.*, p. 64.

muerte. Más bien, entre el sueño real y las ficciones reveladoras producidas durante el acto de dormir, entre el arte y la sensación de que la vida está en otro lado, Blanca Luz Pulido ofrece un poliedro poético por el que la suave ironía, los desencantos que no quieren ser enfáticos, la íntima convicción de que el arte permite alcanzar ciertas revelaciones por las que vale la pena luchar y una obstinada afirmación vitalista, se entremezclan en esa frontera donde apariencias y esencias alcanzan a tocarse, aunque sea un instante, como en la perplejidad del sueño que está a punto de terminar. A manera de constancia de lo inasible, Blanca Luz Pulido ofrece la ambigua certidumbre del poema, confiada en que lo demás será interpretación, recuerdo, análisis y rescate; después de haber soñado con el Paraíso, sus poemas son la evidencia de que se ha podido traer, para este lado, la rosa que sólo parecía pertenecer al reino del sueño.

#### POSDATA DE 2008

Después de 1996, además de traducciones literarias del francés y el portugués al español, Blanca Luz Pulido ha publicado una antología de su obra en Costa Rica, *Materia habitada* (2007), y cuatro poemarios, en los que su mirada se ha ido deteniendo, más que en el paisaje marginado por las ciudades, en la naturaleza, con especial atención en el reino ornitológico: *Cambiar de cielo* (1997), *Los días* (2003), *Pájaros* (2005) y *Al vuelo* (2006). Hasta hoy, sigue trabajando como traductora, aunque no siempre puede hacerlo alrededor de su amada materia literaria. Felizmente, para sus lectores, ella no ha dejado de publicar, así sea bajo un ritmo cuidadoso y pausado, celoso de la búsqueda de la precisión de sus formas verbales.



## Bibliografía

- Acosta, Juvenal (comp.). *Light from nearly window. Contemporary mexican poetry*. Civilized Publisher, San Francisco, 1994.
- Aguilera Díaz, Gaspar. *Antología de poesía erótica*. Jitanjáfora / Secretaría de Cultura de Michoacán, Morelia, 2007. (Poesía contemporánea de Michoacán)
- \_\_\_\_\_. *La ciudad y sus fantasmas*. UPN, México, 1991. (Cuadernos del Acordeón, 4)
- \_\_\_\_\_. *Continuación del canto. Muestra de poesía michoacana (poetas nacidos entre 1943 y 1969)*. Pról. de GAD. IMC, Morelia, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Diario de Praga*. UNAM, México, 1995. (El Ala del Tigre)
- \_\_\_\_\_. *Imágenes del viaje (de la ciudad, la literatura y la música)*. UAS / H. Ayuntamiento de Culiacán, Culiacán, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Informe de labores*. Eds. de la Revista Punto de Partida, México, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Liebe, Stadt und Vergessen*. Selec. de GAD, ed. bilingüe español-alemán. Instituto de Romanística, Salzburg, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Noviembre y pájaros*. UAM-A / Verdehalago, México, 1998. (Tiempo de Voces, 23)
- \_\_\_\_\_. *Pirénico*. Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, 1982. (Poesía Contemporánea de Michoacán, 2)

- \_\_\_\_\_. *Los ritos del obseso*. UAP / UAZ / Premiá, Tlahuapan, 1987. (El Pez Soluble, 9)
- \_\_\_\_\_. *Los ritos del obseso. Poesía 1985–1998*. Siglo XXI / UAM–A, México, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Los siete deseos capitales*. UAZ, Querétaro, 1983. (Cuadernos de Praxis / Dos Filos)
- \_\_\_\_\_. *Tu piel vuelve a mi boca*. CNCA / Joan Boldó i Climent, San Luis Potosí, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Los últimos poemas de Dante*, Colibrí / Secretaría de Cultura de Puebla, México, 2005. (As de oros)
- \_\_\_\_\_. *Un grupo avanza silencioso (antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972)*. 2 vols. Pról. de Gaspar Aguilera Díaz. UNAM, México, 1990. (La Huerta)
- \_\_\_\_\_. *Zona de derrumbe*. Katún, México, 1985. (Serie Arte–Poesía, 7)
- Alatorre, Antonio. *Los 1,001 años de la lengua española*. Ed. corr. y aum. FCE, México, 1989. (Tezontle)
- Alberoni, Francesco. *Enamoramiento y amor. Nacimiento y desarrollo de una impetuosa y creativa fuerza revolucionaria*. GEDISA, México, 1988. (Libertad y cambio)
- Alberti, Rafael. *Roma, peligro para caminantes*. Losada, Buenos Aires, 1972. (Biblioteca clásica y contemporánea)
- Aridjis, Homero. *Antología del Primer Festival Internacional de Poesía. Morelia, 1981*. Joaquín Mortiz, México, 1982. (Confrontaciones. Los Poetas)
- Aristóteles. *Ética nicomáquea*. Intr. de T. Martínez Manzano; trad. y notas de Julio Pallí. Gredos, Madrid, 2000. (Biblioteca básica Gredos, 32)
- Azpiroz, María Elena et al. *Ahora las palabras*. Eds. de la Revista Punto de Partida, México, 1978.
- Balbuena, Bernardo de. *Grandeza Mexicana y Compendio apologético en alabanza de la poesía*. est. prel. de Luis Alfonso Domínguez, 2a. ed. Porrúa, México, 1975. («Sepan Cuantos...», 200)
- Barba–Jacob, Porfirio. *Florilegio de «Antorchas contra el viento»*. Sel. y pról. de Ángel José Fernández. UNACH, México, 1985. (Maciel, 5)
- Bonifaz Nuño, Rubén. *Fuego de pobres*. FCE, México, 1985. (Tezontle)
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas. 1975–1985*. Emecé, México, 1989.
- Bravo Beltrán, Roberto et al. *Esta historia pasa de aquí a su comienzo*. Eds. de la Revista Punto de Partida, México, s/f. (Cuadernillos de Taller y Seminario, 6)

- Bustos Cerecedo, Miguel. *Antología poética*. Sel. y pról. de Ángel José Fernández. IVEC, Xalapa, 1995. (Cuadernos de Cultura Popular)
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Trad. del italiano por Aurora Bernárdez. Minotauro, Barcelona, 1988.
- Clavijero, Francisco Javier. *Historia antigua de México*. (facsimil de la ed. Ackermann, 1826). T. I, pról. de Miguel León-Portilla. uv, México, 1985. (Rescate, 14)
- Cohen, Sandro. «Amor y erotismo en la poesía de Ángel José Fernández y Vicente Quirarte» en *Revista A*. (México, D. F.) mayo-agosto de 1986: VII, núm. 18.
- Conde Ortega, José Francisco. *La arena de los días*. Daga, México, 1999. (Carmesí coagulada)
- \_\_\_\_\_. *Codicia de la calle*. Mandala, México, 1997. (Ciudad flamígera, 1)
- \_\_\_\_\_. *Cuaderno de febrero*. UAM-A. México, 2005. (Libros del Laberinto, Serie Menor, 2)
- \_\_\_\_\_. *Estudios para un cuerpo*. Tintas, México, 1996. (Las mil y una historias)
- \_\_\_\_\_. *Fiera urgencia del día*. Talión, México, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Imagen de la sombra*. Toque, Guadalajara, 1994. (Colección de Poesía, 10)
- \_\_\_\_\_. *Los lobos viven del viento*. UNAM, México, 1992. (El ala del tigre)
- \_\_\_\_\_. *Para perder tus ojos*. Present. de Víctor Hugo Rodríguez Bécquer. UAZ, Querétaro, 1990. (Praxis / Dos filos)
- \_\_\_\_\_. *Práctica de lobo (poesía reunida 1985-1999)*. UAM-A, México, 2001. (Libros del Laberinto, 61)
- \_\_\_\_\_. *Rosa de agosto*. Arlequín, México, 1995. (Poesía / Narrativa, 3)
- \_\_\_\_\_. *La sed del marinero que regresa*. UAM-Azcapotzalco, México, 1988. (Laberinto, 1)
- \_\_\_\_\_. *Vocación de silencio*. UAM-Azcapotzalco, México, 1985. (Laberinto, 10)
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas. Lírica personal*. T. I. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. FCE, México, 1976. (Biblioteca Americana, 18)
- \_\_\_\_\_. *Obras completas. Villancicos y letras sacras*. T. II. Ed., pról. y notas de Alfonso Méndez Plancarte. FCE, México, 1976. (Biblioteca Americana, 21)
- \_\_\_\_\_. *Obras completas. Comedias, sainetes y prosa*. T. IV. México, FCE, 1976. (Biblioteca Americana, 32)

- Derbez, Alain (comp.). *Todo se escucha en silencio. El blues y el jazz en la literatura*. Alebrije / UAS / UAZ, México, 1987.
- Diccionario enciclopédico Espasa*. T. 15. 8a. ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
- Domínguez Michael, Christopher. «Escalera al cielo», en *Reforma*. (México, D. F.) 21 de marzo de 1999.
- Durrell, Lawrence. *El cuarteto de Alejandría*. Clea. 5ª. ed., trad. del inglés por Matilde Horne. Sudamericana, Buenos Aires, 1975. (Horizonte)
- Fernández, Ángel José. *Algo así*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 1981. (Trilce-Pireni, 3)
- \_\_\_\_\_. *Aprender de una sombra*. El Tucán de Virginia, México, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Arenas de cristal*. Papel de Envolver / uv, Xalapa, 1982. 34 pp. (Luna Hiena, 0)
- \_\_\_\_\_. *De un momento a otro (1972-1984)*. UNACH, México, 1985. (Maciel, 10)
- \_\_\_\_\_. *Escribir sin para qué*. La Máquina de Escribir, México, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Epigramas de mayo*. Eds. Del Mar Jala la Luna su Inocencia, Xalapa, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Furia en los elementos en Azoro de voces. 18 poetas veracruzanos y un intrépido*. Eds. de la Nueva Imprenta Trueba, Córdoba, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Nocturno al amanecer*. Oasis, México, 1984. (Los libros del fakir, 42)
- \_\_\_\_\_. *Orbayu*. Patronato Cultural Iberoamericano, Malinalco, 1991. (Cuadernos de Malinalco, 24)
- \_\_\_\_\_. *Reino posible*. CNCA / Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 1994. (Los cincuenta)
- \_\_\_\_\_. *Sobre la muerte*. uv, Xalapa, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Sombras, voces y presagios*. uv, Xalapa, 1975. (Cuadernos del Caballo Verde, 11)
- \_\_\_\_\_. «Yo no inventé nada...» en Gabriel Zaid. *Asamblea de poetas jóvenes de México*. Siglo XXI, México, 1980. (La creación literaria).
- Fernández, Ángel José y Jorge Lobillo. *Lira de San Andrés y de Los Tuxtles*. Sel., pról. y notas de ÁJF y JL. IVEC, Xalapa, 1995. (Ciencia y sociedad)
- Fuentes, Carlos. «El otro K» en Milan Kundera. *La vida está en otra parte*. Seix Barral, México, 1984. (Biblioteca breve, 498)
- Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica (1750-1900)*. Trad. del italiano de Antonio Alatorre, 2a. ed. corr. y aum. FCE, México, 1982. (Obras de Historia)

- García Márquez, Gabriel. «Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe», en *Texto Crítico* (Xalapa, México). V:1979, núm. 14.
- García Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse ilustrado*. Librairie Larousse, México, 1979.
- Garfias, Pedro. *Antología poética*. Sel. de Juan Rejano. CNCA, México, 1990. (Lecturas Mexicanas, Tercera serie, 19)
- González de Esclava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. T. 1. Ed., pról. y notas de José Rojas Garcidueñas, 2a. ed. Porrúa, México, 1976. (Biblioteca de Escritores Mexicanos, 74)
- Hernández, Miguel. *El rayo que no cesa*. 7a. ed. Losada, Buenos Aires, 1979. (Biblioteca clásica y contemporánea, 44)
- Hernández Palacios, Esther y Ángel José Fernández. *La poesía veracruzana (antología)*. uv, Xalapa, 1984. (Rescate, 5)
- \_\_\_\_\_. *Veracruz. Dos siglos de poesía (XIX y XX)*. 2 vols. CNCA, México, 1992. (Letras de la República)
- Jaramillo Levy, Enrique (comp.). *Poesía erótica mexicana (1899–1980)*. Domés, México, 1982.
- Lamadrid, Enrique R. y Mario del Valle (comps.). *Un ojo en el muro. An eye through the wall. Mexican poetry (1970–1985)*. Pról. de ERL. Enrique R. Lamadrid y Mario del Valle Editores, Santa Fe, 1988. (Tooth of Timebooks)
- Landívar, Rafael. *Por los campos de México*. Pról., versión y notas de Octaviano Valdés, 2a. ed. UNAM, México, 1973. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 34)
- Lara, Luis Fernando (coord.). *Diccionario básico del español de México*. Col-Méx, México, 1991.
- López Velarde, Ramón. *Obras*. Ed. de José Luis Martínez. FCE, México, 1979. (Biblioteca Americana, 45)
- Martínez Ocaranza, Ramón. *Poesía insurgente*. 2a. ed. UNAM, México, 1987. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 94)
- Mejía, Rubén y Alfredo Espinosa (comps.). *Muestra de poesía chihuabense*. Depto. de Publicaciones del Edo. de Chihuahua, Chihuahua, 1986.
- Méndez Plancarte, Alfonso. *Humanistas del siglo XVIII*. Intr. y sel. de AMP, 2a. ed. UNAM, México, 1979. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 24)
- \_\_\_\_\_. *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521–1621)*. 2a. ed. UNAM, México, 1964. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 33)
- Mier, Fray Servando Teresa de. *Memorias*. T. 1. Ed. y pról. de Anto-

- nio Castro Leal, 2a. ed. Porrúa, México, 1975. (Col. de Escritores Mexicanos, 37)
- Monsiváis, Carlos. *Amor perdido*. 6a. ed. Era, México, 1979. (Biblioteca Era)
- Navarrete, Fray Manuel. *Poesías profanas*, Pról. y sel. de Francisco Monterde, 2a. ed. UNAM, México, 1972. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 7)
- O'Gorman, Edmundo. *La invención de América*. 2a. ed. FCE, México, 1977. (Tierra Firme)
- Pacheco, José Emilio. *La poesía mexicana del siglo XIX (antología)*. Empresas Editoriales, México, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Tarde o temprano*. FCE, México, 1980. (Letras Mexicanas)
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 2a. ed. rev. y aum. FCE, México, 1981. (Popular, 107)
- \_\_\_\_\_. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. 3a. ed. México, FCE, 1992. (Obras de Lengua y Estudios Literarios)
- Pulido, Blanca Luz. *Cambiar de cielo*. Verdehalago / UAM-Azcapotzalco, México, 1997. (La creación literaria).
- \_\_\_\_\_. *Los días*. Colibrí / Secretaría de Cultura de Puebla, México, 2003. (As de oros)
- \_\_\_\_\_. *Ensayo de un árbol*. Oasis, México, 1983. (Los libros del fakir, 13)
- \_\_\_\_\_. *Estación del alba*. UAM, México, 1992. (Margen de poesía, 14)
- \_\_\_\_\_. «Del fuego» en Gabriel Zaid. *Asamblea de poetas jóvenes de México*. Siglo XXI, México, 1980. (La creación literaria).
- \_\_\_\_\_. *Fundaciones*. Cuadernos de Estraza, México, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Materia habitada*. Casa de Poesía, San José de Costa Rica, 2007. (Casa de Poesía)
- \_\_\_\_\_. *Pájaros*. LunArena, Puebla, 2005. (Poetas de una sola palabra)
- \_\_\_\_\_. *Raíz de sombras*. FCE, México, 1988. (Letras mexicanas)
- \_\_\_\_\_. *Reino del sueño*. Aldus, México, 1996. (Los Poetas)
- \_\_\_\_\_. «Sueño de la estatua» en *La sangre de su sombra*. Museo de Arte Moderno / INBA, México, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Al vuelo*. Educación y Cultura, México, 2006. (Íntimos)
- Rivas Iturralde, Vladimiro. *Los bienes*. Premià, México, 1981. (La Red de Jonás)
- \_\_\_\_\_. *Carta a ELA*. Ms. inédito, Ciudad de México, 3 de julio de 2008.

- \_\_\_\_\_. *El legado del tigre*. UAM-A, México, 1996.
- \_\_\_\_\_. *La caída y la noche*. México, Verdehalago / UAP, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Vivir del cuento*. Est. intr. y notas de Diego Araujo Sánchez. Libresa, Quito, 1993. (Antares, 91)
- Sabines, Jaime. *Otro recuento de poemas (1950–1991)*. Joaquín Mortiz, México, 1995. (Las dos orillas, Serie Mayor)
- Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. 11ª. ed. Porrúa, México, 2005. («Sepan Cuantos...», 300)
- Sandoval Zapata, Luis de. *Obras*. Est. y ed. de José Pascual Buxó. FCE, México, 1986. (Letras Mexicanas)
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Relaciones históricas*. Sel., pról. y notas de Manuel Romero de Terreros, 3a. ed. UNAM, México, 1972. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 13)
- Singer, Irving. *La naturaleza del amor. De Platón a Lutero*. Vol. 1. Trad. del inglés por Isabel Vericat. Siglo XXI, México, 1992. (Filosofía)
- Tarszys, José (comp.). *Poemas eróticos. Antología hispanoamericana*. Pról. de J.T. Surcos, Buenos Aires, 1992.





*Cuaderno de conversaciones*

**Universidad Autónoma Metropolitana**  
*Unidad Azcapotzalco*

División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Coordinación de Difusión y Publicaciones.

Impresión offset, en papel cultural de 90 grs., 296 páginas.

Portada en cartulina sulfatada 1 cara de 12 pts.

Medida final 13.5 x 20.5, Encuadernación rústica cosida

Cuidado de la Edición, Diseño, impresión y acabado

*Concepto impreso*

Fray Bernardino de Sahagún núm 99  
Col. Vasco de Quiroga, Deleg. Gustavo A. Madero  
CP 07440, México DF

La edición consta de 500 ejemplares

**octubre de 2008**





**Horizontes y códigos culturales de la historiografía**



**Tema y variaciones de Literatura**

ADMINISTRACIÓN  
DERECHO  
ECONOMÍA  
HUMANIDADES  
SOCIOLOGÍA

El título de este libro de meditaciones literarias recupera la solución que Beethoven ofreció para comunicarse con sus interlocutores: un cuaderno en el que los demás escribían lo que el compositor no podía escuchar y en donde, a la vez, se pueden deducir las partes "conversacionales" y orales que él hizo, pero no quedaron escritas: texto y palimpsesto, diálogos implícitos y cruzados, borradores y definiciones.

Los ensayos de *Cuaderno de conversaciones* han surgido de la reflexión derivada del intercambio de ideas del autor con sus alumnos, de la conversación con los libros y las obras de los autores seleccionados, de conversaciones directas con la obra y los autores vivos, así como de la conversación del autor consigo mismo: todo ocurre entre México e Hispanoamérica. El libro es heterogéneo por los temas y la clase de estrategia empleada para acercarse a ellos: incluye trece ejercicios de acercamiento a diversos fenómenos escriturales mediante la aproximación, el ensayo literario y el ensayo académico.

