

01086



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LOS OCHO POETAS MEXICANOS: SU GENERACION Y SU POETICA

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS
(LITERATURA MEXICANA)

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

PRESENTA:

BENJAMIN BARAJAS SANCHEZ



DIRECTOR DE LA TESIS: MTR. ARTURO SOUTO ALABARCE

CIUDAD UNIVERSITARIA, SEPTIEMBRE DE 2005

H: 350295



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco la confianza y la generosidad sin par del maestro ARTURO SOUTO, también me declaro en deuda con mis profesoras de la Facultad: ALICIA CORREA, BEATRIZ ESPEJO, SUSANA GONZÁLEZ, MARCELA PALMA y EUGENIA REVUELTAS. Reconozco, asimismo, los comentarios del doctor PEDRO SERRANO y de mi amigo RAÚL BERA.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Benjamin Barajas Sánchez

FECHA: 21 octubre 2005

FIRMA: [Firma]

LOS OCHO POETAS MEXICANOS:
SU GENERACIÓN Y SU POÉTICA

INTRODUCCIÓN, 1

1 LAS GENERACIONES Y LA CONFIGURACIÓN DE *LOS OCHO POETAS MEXICANOS*

- 1.1 El concepto de generación, 5
- 1.2 La *Generación de Medio Siglo*, 24
- 1.3 Antecedentes de los integrantes, 36
- 1.3 Convivencia y participación grupal, 57

2. POÉTICAS DE LA REVELACIÓN

- 2.1 *La isla en llamas*: poesía de Honorato Ignacio Magaloni, 68
- 2.2 *Al pie de la montaña diaria*: poesía de Roberto Cabral del Hoyo, 97
- 2.3 *El verso cometido*: poesía de Octavio Novaro, 124
- 2.4 *Viento quebrado*: poesía de Dolores Castro, 150

3. POÉTICAS DE LA MEDITACIÓN

- 3.1 *El camino evaporado*: poesía de Efrén Hernández, 183
- 3.2 *Árbol prudente*: poesía de Alejandro Avilés, 208
- 3.3 *El remo solitario*: poesía de Javier Peñalosa, 237
- 3.4 *Contra la ternura derrotada*: poesía de Rosario Castellanos, 262

CONCLUSIONES, 297

BIBLIOGRAFÍA, 302

INTRODUCCIÓN

La presente investigación es el resultado, en principio, de nuestro interés inicial por la obra de Rosario Castellanos y Dolores Castro. En nuestra tesina de licenciatura analizamos, desde una perspectiva estructural, *Balún Canán*, primera novela de la autora. Al bosquejar el contexto en que vivió y escribió Castellanos supimos que había mantenido una relación de amistad muy estrecha con Dolores Castro, poeta cuya obra no había sido reconocida en su justo valor.

De este modo, en la tesis de maestría nos dimos a la tarea de estudiar la poética de Dolores Castro a través de la lectura cabal de los poemarios que había escrito hasta entonces, para luego recurrir a la información propia de su biografía, que resultó de gran interés para nuestro trabajo.

En diversas conversaciones con Dolores Castro –primero sobre Castellanos, luego sobre ella misma– se nos fue revelando una nómina de autores que había permanecido al margen de la historia literaria como grupo. Supimos, en seguida, que la mayoría de estos autores había llevado a cabo su labor en la década de los cincuenta y que estaban unidos por una serie de lazos propios de una promoción literaria.

Dichos creadores recibieron el nombre genérico de la antología que publicaron en 1955: *Ocho poetas mexicanos*, y fueron, en orden alfabético: Alejandro Avilés, Roberto Cabral del Hoyo, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Efrén Hernández, Honorato Ignacio Magaloni, Octavio Novaro y Javier Peñalosa.

De este modo, fue a partir de las charlas con Dolores Castro, de la lectura de la compilación antes citada y de la información parcial que hasta entonces teníamos sobre ellos, como surgió nuestro interés por llevar a cabo un trabajo más amplio sobre el grupo, trabajo que hoy se concreta en esta tesis de doctorado.

Así, los objetivos que pretendemos obtener consisten en averiguar cuáles fueron los factores (literarios, culturales, históricos e incluso familiares) que contribuyeron a la constitución del grupo y cómo éstos elementos intervinieron en la escritura y difusión de sus obras. En un segundo momento nos detenemos en la lectura y análisis de la poesía de cada uno de los integrantes del grupo para encontrar las relaciones de estilo y las temáticas comunes entre ellos.

Para la integración de los materiales de estudio nos hemos servido de la investigación documental, misma que ha sido difícil porque, salvo en los casos de Castellanos, Castro y Hernández, la crítica directa es escasa o nula. Lo mismo puede decirse de los poemarios que se encuentran dispersos, o inéditos, como son los de Magaloni, Avilés, Novaro y Javier Peñalosa. Pese a esto se integró el corpus básico sobre el que se ha realizado el análisis, con especial énfasis en la lírica, aunque algunos autores hayan incursionado en otros géneros literarios.

Sobre el sustento teórico, nos hemos servido de los planteamientos y conceptos de la teoría generacional para delinear el perfil grupal de nuestros poetas. En todo caso se ha pretendido aprovechar los planteamientos sin el dogmatismo en que suelen incurrir los teóricos de esta postura histórico - sociológica.

Por otro lado, en el análisis estilístico de las obras nuestro criterio ha consistido en hacer una lectura detallada del conjunto de poemarios de cada autor, para luego comentar los poemas más significativos por su estilo, su temática y su correspondencia con el conjunto

de su obra y, en lo posible, su relación con las obras de los otros poetas que aquí se estudian. En última instancia, la mirada a las obras parte de una lectura personal que está delimitada por el gusto y la subjetividad; tono que habrá de percibirse en el acercamiento particular a cada autor.

Así, la tesis que hemos titulado *Los ochos poetas mexicanos: su generación y su poética* consta de tres capítulos. En el primero, como ya se ha sugerido, se hace una exposición abreviada sobre los presupuestos de la teoría de las generaciones, con el interés de establecer un concepto operativo para el desarrollo posterior de nuestro trabajo. Después de este preámbulo teórico, que consideramos necesario para sustentar nuestra postura sobre la constitución del grupo de los Ocho, se hace un recuento somero sobre el contexto cultural e histórico de la década de los cincuenta para ubicar a nuestros autores en el marco de la “Generación de Medio Siglo”. Luego, a través de la recuperación de algunos datos biográficos y demás información relacionada con las tertulias, publicaciones de libros y revistas, establecemos la *identidad* de los Ocho, haciendo énfasis en su “participación grupal”.

En el segundo capítulo, bajo el título de “Poéticas de la revelación” se estudian las constantes estilísticas de Honorato Ignacio Magaloni, Roberto Cabral del Hoyo, Octavio Novaro y Dolores Castro; mientras que en “Poéticas de la meditación”, correspondiente al tercer capítulo, se analiza la producción lírica de Efrén Hernández, Alejandro Avilés, Javier Peñalosa y Rosario Castellanos. Esta división obedece, en principio, al tratamiento de las constantes temáticas.

Desde luego, el propósito fundamental de esta investigación consiste en llamar la atención sobre un grupo de autores que, salvo excepciones, no ha merecido la atención de la crítica periodística y universitaria. Este descuido puede tener explicaciones que van

desde los criterios estéticos hasta el desconocimiento de las obras por la marginación de sus autores.

En todo caso, consideramos que la riqueza de la década de los cincuenta no se agota con los nombres más o menos conocidos que hasta ahora se manejan, y que la necesaria pluralidad de las voces siempre contribuirá a aumentar el atractivo de este periodo. Por nuestro lado también creemos que toda literatura verdaderamente sana no se sostiene por unos cuantos libros, sino por la convergencia, en una misma época, de un buen número de obras pertenecientes a diversos autores, incluso con inclinaciones estéticas diferentes a las predominantes. En la literatura la univocidad mata. Corresponderá, entonces, al crítico y al investigador recuperar otras voces que, acaso por la prisa, tendemos a olvidar.

Por todo esto deseamos que el grupo de los Ocho sea un referente del devenir histórico de las generaciones –guardando las proporciones según su aporte– como lo han sido el Ateneo, los Estridentistas, Contemporáneos, Taller, entre otras.

LAS GENERACIONES Y LA CONFIGURACIÓN DE LOS OCHO POETAS MEXICANOS

En este capítulo deseamos aproximarnos al concepto de “generación literaria” con el propósito de dar sustento teórico a la presente investigación. Para ello, seguiremos las especulaciones de los dos autores más reconocidos en la materia: José Ortega y Gasset y Juilius Petersen. En una segunda etapa, ya con las bases teóricas indispensables, reconoceremos el contexto socio cultural de los años cincuenta para, finalmente, estudiar los elementos que influyeron en la conformación del grupo de los Ocho poetas mexicanos.

1.1 EL CONCEPTO DE GENERACIÓN

Juan de Mairena, que murió en los primeros años del siglo XX, mantuvo hasta última hora su fe ochocentista, pensando que los siglos no empiezan ni terminan con la exactitud cronológica que fuese de desear, y que algunos siglos como el suyo, *bien pudieran durar siglo y medio.*

Antonio Machado

El concepto de “generación” forma parte del lenguaje de un amplio sector de la crítica literaria. Tanto es así que se aplica con naturalidad y con aparente conocimiento de lo que la palabra designa. Sin embargo, cuando se estudia el origen y la trayectoria del término, se observa que hay un intenso encono entre detractores y partidarios de tal denominación. Para unos se debe proscribir la categoría, dada su ambigüedad y poco significado, para otros ha de mantenerse porque esclarece los mecanismos de periodización y continuidad literarias¹,

¹ Mención aparte merecen algunos términos cuya utilidad consiste en dividir la “historia” literaria en secciones que respondan a ciertas características. Se habla de una *época*, o *periodo*, cuando en un lapso

y otros más consideran que se debe reformular, por ejemplo, cambiándole de nombre. Entonces, para proseguir expondremos los hitos de tal debate con el propósito de aclarar el término y establecer, en la medida de lo posible, una definición apropiada para el desarrollo posterior de esta investigación.

La palabra “generación”, en su raíz, supone la “acción o efecto de engendrar u originar.”² Motivado por esta etimología, Julián Marías, uno de los más entusiastas estudiosos del tema, buscó en algunos textos de la antigüedad el significado y el uso del término. Encontró que el asunto es de raigambre milenaria, pues tanto en la cultura egipcia, como en la judaica y la griega, se habla de las generaciones humanas –contadas, en promedio, a razón de tres por siglo– como medida del tiempo.³ El caso más relevante se refiere a la famosa genealogía de Jesucristo perfilada por san Mateo, quien reconstruye la ascendencia de su maestro en concatenación familiar, o sea, de padre a hijo: “Libro de la genealogía de Jesucristo, hijo de David, hijo de Abraham.// Abraham engendró a Isaac, Isaac a Jacob, y Jacob a Judá y a sus hermanos [...] De manera que todas las generaciones desde Abraham

determinado se suscita un cúmulo de hechos simultáneos que contribuye a plasmar un espíritu de homogeneidad temporal (Cf. José María Monner Sans, *El problema de las generaciones*, pp. 14, 56). Por su parte, René Wellek y Austin Warren observan que un periodo es “una sección de tiempo dominada por un sistema de normas, pautas y convenciones literarias, cuya introducción, difusión, diversificación, integración y desaparición pueden perseguirse” (*Teoría literaria*, p. 318). Ahora bien, dentro de los periodos habrá escuelas, entendidas como “una agrupación o asociación artística o literaria, que implica la existencia de maestros transmisores de una cultura y unos ideales estéticos, y de unos discípulos que comparten ese valor de la cultura como *thesaurus* (Demetrio Estébanez, *Diccionario de términos literarios*, p. 828), como ejemplo se habrá de recordar el Mester de Clerecía. Al interior de dichas escuelas, por último, habrán de ubicarse los grupos o generaciones. Como se ve, la terminología clasificatoria es amplia, pero aquí sólo se ha tomada aquélla que nos interesa de manera directa en virtud de que se desea insertar el concepto de “generación” en el ámbito de la periodología. Un tratamiento más exhaustivo –que no concluyente– del asunto puede encontrarse en “El principio de los periodos en la ciencia literaria”, texto de Herbert Cysarz.

² Véase entrada en Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*.

³ Cf. Julián Marías, *Generaciones y constelaciones*, p. 21 y ss.

hasta David son catorce; desde David hasta la deportación a Babilonia, catorce; y desde la deportación a Babilonia hasta Cristo, catorce.”⁴

Sin embargo, la idea de “generación” como un concepto aplicable, ya no digamos a los estudios literarios sino sociales, se empieza a perfilar en el siglo XIX o “Siglo de la historia”, como se le ha llamado.⁵ Se atribuye al filósofo positivista Augusto Comte la idea según la cual “el organismo social” y los cambios que experimenta se ven influidos por la duración (generacional) de la vida humana.⁶ Este pensador intuyó que el ritmo de la vida se transfiere al ritmo social y que entre ambos hay mutuas correspondencias.

El predominio generacional en la marcha de la sociedad también fue reconocido por el filósofo positivista inglés John Stuart Mill, quien observó que las transformaciones sociales de cada época se debían a la acción de los “equipos” de individuos que se habían preparado para inducirlos.⁷

No obstante, será al filósofo y humanista alemán Wilhelm Dilthey a quien se atribuya la primera mención expresa del término “generación”. En su estudio sobre Novalis, Dilthey señala algunos de los factores que contribuyen a la vinculación de un conjunto de poetas.

⁴ Mateo, I, 17. Las otras fuentes en las que hay menciones generacionales son la *Iliada* y las *Historias* de Heródoto. En el primer caso, Glauco, a pregunta de Diomedes, habla de su ascendencia: “¿Por qué razón preguntas mi linaje?/ Cual la generación es de las hojas,/ asimismo es también la de varones./ Unas hojas al suelo esparce el viento,/ otras, en cambio, hace brotar el bosque/ al florecer con fuerza, y sobreviene/ la sazón de primavera;/ así ocurre también con los varones:/ este linaje brota, aquel fenecer.” (Canto VI, vs. 144-152). Heródoto, por su parte, al reconstruir la historia egipcia, a través de los informes que recibe, dice lo siguiente: “Hasta este punto del relato me lo contaron egipcios y sus sacerdotes, mostrando que desde el primer rey hasta este sacerdote de Efesto –el último que había reinado– había habido trescientas cuarenta y una generaciones de hombres [...] Ahora bien, trescientas generaciones de varones equivale a diez mil años, pues tres generaciones de varones son cien años [...]” (*Historias*, II, 142).

⁵ Antes que los filósofos positivistas, Augusto Comte y Stuart Mill, ya se aprecian alusiones al término de “generación” en las conferencias sobre historia antigua y moderna de Federico Schlegel, publicadas en 1815. En ellas se advierten tres generaciones, según lo cita José Antonio Portuondo: “la primera de 1750 a 1770, es la de Lessing, de Klopstock, de Wieland y de Winckelman; la segunda, de 1770 a ‘1780 o 90’, dice con notable imprecisión Schlegel, es la de Goethe, de Herder, de Lavater, de Johannes Müller; la tercera, de ‘1780 o 90’ a 1800, es la de Schiller, de Fichte, de Kant.” (*La historia de las generaciones*, p. 53). El estudio de Schlegel, con seguridad, fue conocido por Wilhelm Dilthey.

⁶ Cf. Julián Marías, *op. cit.*, p. 37 y ss.

⁷ *Ibid.*, pp. 42 y ss.

Entre ellos destaca el patrimonio cultural anterior y la vida circundante, en sus manifestaciones políticas y sociales.⁸ En el ensayo de referencia, Dilthey usa esporádicamente la palabra y menciona que el método generacional será útil para el historiador de la literatura. De hecho, en su trabajo sobre la vida y obra de Novalis hace una reconstrucción de la atmósfera cultural y *espiritual* de la época. Primero destaca las convergencias entre Federico Schlegel, Novalis, Hölderlin, Schelling..., después las actitudes “defensivo-ofensivas” que asumieron estos creadores contra las tendencias caducas, luego distingue las influencias recibidas, en este caso del pensamiento filosófico. Dice Dilthey: “Las condiciones bajo las cuales aquellos hombres iban madurando paralelamente sus ideas residían en la filosofía de Fichte, en el triunfo de una explicación dinámica de la naturaleza por obra de Kant y en una serie de progresos de las ciencias naturales [...]”⁹ En suma, Dilthey habrá de obtener información relevante para esclarecer la obra del creador, de todos los factores selectos que inciden en la vida espiritual de Novalis; y dichos factores le permitirán delinear lo que él entiende por método generacional.

Posteriormente a ese estudio, Dilthey habrá de precisar sus ideas sobre el tema al agregar las unidades de *tiempo* y *espacio* como elementos que influyen en la convergencia de un grupo. De este modo una generación será, para él, un estrecho círculo de individuos que están ligados por los acontecimientos de su época, que han recibido influencias similares y reaccionan de manera conjunta ante determinados problemas.¹⁰

Ahora bien, es el filósofo español José Ortega y Gasset quien analiza de manera sistemática el concepto de las generaciones. Es él quien propone, además, un procedimiento

⁸ Cf. Wilhelm Dilthey, *Vida y poesía*, p. 288.

⁹ *Ibid.*, p. 310.

¹⁰ Cf. Julián Mariás, *op. cit.*, pp. 69-70 y Julius Petersen, “Las generaciones literarias”, p. 155.

de estudio, en virtud de que ve en ellas uno de los fundamentos de la estructura social y uno de los motores del cambio histórico.

En *El tema de nuestro tiempo*, obra que procede de una serie de lecciones que Ortega impartió entre 1921 y 1922, considera que el individuo como tal es una mera abstracción y que sólo adquiere realidad en la convivencia histórica, donde el conjunto (o las masas) y el sujeto conforman un cuerpo social íntegro. Inmersa en la dinámica social se habrá de encontrar la generación, pues representa el “compromiso dinámico entre masa e individuo – y además– es el concepto más importante de la historia, y por decirlo así, el gozne sobre que ésta ejecuta sus movimientos.”¹¹

A continuación, el filósofo establece algunas precisiones al decir que una generación es un *marco de identidad* y que cada uno de los grupos “representa una cierta actitud vital, desde la cual se siente la existencia de una manera determinada.”¹² Por último, clasifica las generaciones entre aquellas que son *polémicas* y establecen, de algún modo, una ruptura con sus antecesoras, y las que son *acumulativas* porque fraternizan y continúan la herencia cultural recibida.¹³

Pero habrá de ser en su obra *En torno a Galileo* donde Ortega complete y enriquezca su idea sobre las generaciones. En ella opina que “la estructura de la vida” es “la sustancia de la historia” y, como ya se ha visto, esa estructura tiene su base en la “generación”. El filósofo considera que la vida es un drama en el cual el hombre actúa y se afana por ser; las acciones del hombre (derivadas del drama) son el fundamento de los cambios o las variaciones que constituyen la historia, y a la vez representan “el concepto que expresa” su

¹¹ José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, p. 7.

¹² *Idem*.

¹³ Cf. *Ibid.*, p. 8.

articulación.¹⁴ Para él, el sujeto “hace mundo” porque “forja su horizonte” y con ello modifica “la estructura del drama vital.”¹⁵ Asimismo, la vida se ejecuta en un tiempo y un espacio donde convergen las manifestaciones culturales de una época, mismas que habrán de influir en las diversas actitudes de las personas.

En seguida, Ortega y Gasset, enmarca dos conceptos capitales para su teoría: “Todos somos *contemporáneos* –escribe–, vivimos en el mismo tiempo y atmósfera –en el mismo mundo–, pero contribuimos a formarlos de manera diferente. Sólo se coincide con los *coetáneos*.”¹⁶ Para él los coetáneos se unen a un “circulo de convivencia” y serán los que integren una generación porque tienen la misma edad y “algún contacto vital.”¹⁷ Después subrayará que una generación “no es una fecha sino una *zona de fechas*”¹⁸ que habrá de renovarse cada 15 años. Movidio por este “descubrimiento”, por cierto cuestionable, Ortega supone que en el desarrollo de una generación ocurren estos intervalos:

ETAPA	LAPSO	ACCIONES
Niñez	Primeros 15 años	“Sin actuación grupal”
Juventud	De 15 a los 30	“Aprendizaje”
Iniciación	De 30 a los 45	“Gestación e inicio de influencia”
Predominio	De 45 a los 60	“Toma del poder”
Vejez	De 60 a los 75	“Supervivencia histórica”

El esquema precedente es mecanicista para los estudios de la historia, ya no digamos aplicado a la hipotética sucesión de creadores en la literatura. Resulta difícil acaptar que cada quince años se renueva la planilla de escritores de un país, o que los autores “viejos” dejen de influir y ya sean obsoletos en plena madurez.¹⁹ Cabe precisar, no obstante, que

¹⁴ José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, p. 26.

¹⁵ Cf. José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, p. 17.

¹⁶ José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, p. 20.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ Acaso en la percepción ordenada (y mecánica) de las generaciones de Ortega influyó el estudio pretencioso del francés Justin Drommel quien había creído descubrir las leyes del cambio histórico a partir de los vaivenes políticos. En su obra monumental, aparecida en 1862, *La loi des révolutions, les générations, les nationalités*,

Ortega se interesa por un método que involucre tanto el acontecer social como el artístico; de ahí las notables objeciones que habrá de recibir su trabajo por parte de los críticos literarios.

Después de Ortega, será Julius Petersen quien se ocupe de manera sistemática del tema: para él la idea de las generaciones es un concepto transversal que lo mismo implica a las ciencias sociales que naturales.²⁰ En el ámbito literario considera nodal dicho concepto para entender la sucesión de autores y obras; incluso le parece un sustituto de los “viejos” términos “espíritu” y “estilo” de la época. En su ensayo “Las generaciones literarias” el autor pasa revista a los estudios sobre el tema, incluidos los de Dilthey y Ortega, para finalizar con los ocho factores que, a su juicio, forman un grupo. Estos son:

1. Herencia.
2. Fecha de nacimiento.
3. Elementos educativos.
4. Comunidad personal.
5. Experiencia de la generación.
6. El guía.
7. El lenguaje generacional, y
8. Anquilosamiento de la vieja generación.

Petersen, basándose en el teórico Ottokar Lorenz, recupera la idea de que la herencia biológica influye en el desarrollo generacional. Esto es, que hay rasgos peculiares en el comportamiento de un grupo, debidos al “parentesco de sangre y por la mezcla de las series de antepasados.”²¹ Lo anterior podría ser verdad –sobre todo en el caso de las dinastías monárquicas– en el ámbito de la política, pero en el mundo literario, y del arte en general, es más difícil de constatar, pues es muy raro que el hijo del “genio” supere al padre y, más

les dynasties, les religions “pretendía determinar [y certificar] el porvenir”, como dice José Antonio Portuondo. Drommel establece una tabla con estas coordenadas: la edad del aprendizaje político va de los 22 a los 25 años; de 25 a 65 es la etapa de la “gran actividad” y de los 65 en adelante sobreviene la caducidad y la muerte. (Cf. José Antonio Portuondo, *op. cit.*, pp. 46-47).

²⁰ Julius Petersen, “Las generaciones literarias” en *Filosofía de la ciencia literaria*, p. 137.

²¹ *Ibid.*, p. 164.

aún, que siga sus pasos. Lo común es que los grandes artistas brillen solitarios y opaquen los nexos del entorno familiar. Así, por ejemplo, ni Shakespeare ni Cervantes dejaron descendencia (de sangre) para efectos de la literatura, tampoco Goethe o Víctor Hugo, que se sepa. El genio es raro y más aún su calco.²²

Sobre “la fecha de nacimiento” de los miembros de una generación, Petersen no aporta grandes elementos, prefiere subyugar su teoría al “golpe de dados de la naturaleza”.²³ En este sentido, se limita a admirarse de la fortuna del drama “cuando en 1564 nacieron Shakespeare, Marlowe, Alejandro Hardy y el conde Enrique Julio de Braunschweig”.²⁴ De ahí que parezca más sensato pensar en la fecha de nacimiento de una generación a partir de algunos hechos vitales, derivados del acontecer histórico literario y de la consecuente acción de los integrantes de un grupo. Se trataría, como dice Guillermo de Torre, de valorar más la fecha de nacimiento espiritual y menos la biológica pues ésta, a fin de cuentas y hablando en términos de personalidades destacadas en el arte, es profundamente azarosa.²⁵

En cambio, los “elementos educativos” suelen ser cruciales y de posible verificación. En el plano interpersonal la gente se reúne en virtud de las lecturas compartidas, de los gustos por obras artísticas determinadas o por amor a las conversaciones sobre temas de mutuo

²² Sobre el parentesco de sangre y su relación con la literatura, a la escritora Virginia Woolf se le ocurrió esta analogía en su obra *Un cuarto propio*: ¿qué hubiera sucedido si Shakespeare hubiera tenido una hermana? Ella instrumenta la fantasía: “Imaginemos, ya que los hechos son tan difíciles de atrapar, qué hubiera sucedido si Shakespeare hubiera tenido una hermana, maravillosamente dotada, llamada Judith, supongamos. Shakespeare iba, es muy probable –su madre era una heredera– a un liceo donde aprendería latín –Ovidio, Virgilio y Horacio– y los elementos de la gramática y de la lógica. Era, quien no lo sabe, un muchacho travieso que robaba conejos, tal vez mató un ciervo, y tuvo, antes de lo debido, que casarse con una mujer de la vecindad, que le dio un hijo, también antes de lo debido. Esa aventura lo llevó a Londres a buscar fortuna. Tenía, parece, inclinación por el teatro; empezó cuidando caballos en la puerta.

Pronto consiguió trabajo en el teatro, tuvo éxito como actor, y vivió en el centro del universo [...] Mientras tanto, su bien dotada hermana, supongamos, se queda en casa. Era tan audaz, tan imaginativa, tan impaciente de ver el mundo como él. Pero no la mandaron a la escuela.” (Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, trad. Jorge Luis Borges, p. 43). Este relato, aparte de la cuestión de género y de su intrínseca feminista, podría enseñarnos que en la literatura no hay determinismo genético, por fortuna.

²³ *Ibid.*, p. 167.

²⁴ *Ibid.*, p. 166.

²⁵ Cf. Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, t.1, p. 59.

interés. Asimismo, en los espacios de enseñanza se uniforman los contenidos de manera que las personas que concurren a ellos reciben información similar. También influyen los grandes fenómenos espirituales que lo mismo involucran a la gente sensible de toda una nación que a la de varios países. Tal fue el caso del Renacimiento que puso en crisis precisamente un sistema educativo teológico e instauró otro de perfil humanista. Sobre este punto escribe Petersen: “El Renacimiento italiano ofrece en seguida el ejemplo clásico del cambio del hombre medieval en el hombre moderno, que se lleva a cabo con la expansión de la formación helénica, con la resurrección de Platón, con la nueva concepción de la naturaleza, con los efectos de las grandes invenciones y descubrimientos y con la ‘ilustración’ religiosa”.²⁶

Claro está que los grandes cambios en los sistemas educativos, o más bien, las transformaciones que involucran la concepción del mundo, no ocurren muy a menudo, pero sí acompañan —y en muchos casos preceden— a las revoluciones históricas. Los grupos, por pequeños que sean, interactúan con ellas.

Por otra parte, “la comunidad personal” será el epicentro de la conformación de un grupo. De hecho, el mencionado factor remite a la coincidencia de los *coetáneos*, como dijera Ortega y Gasset, en un espacio y en un tiempo. Se trata, pues, de una porción de vida que se comparte a través del establecimiento de nexos personales en función de la amistad y del trabajo. Esta “comunidad” podrá estar ligada a las revistas, a los espacios educativos, a las tertulias (o cafés), al ambiente bohemio, a los proyectos culturales, etcétera.

Por otro lado, la “experiencia de la generación” está sumamente vinculada a la “convivencia” porque entre ambos factores intervienen el tiempo y el espacio como acicate de los hechos que acaecen. En términos amplios se supone, como dijera Ortega y Gasset,

²⁶ Julius Petersen, *op. cit.*, p. 168.

que el hombre “hace mundo” y “forja horizonte”, pero este “hacer” también lo afecta y lo reconfigura en virtud de que pertenece a una colectividad. En este sentido, los grupos asisten a las transformaciones que resultan de las guerras, de las revoluciones científicas o de los cambios de índole cultural.

En el caso de la literatura española es bien conocida la guerra hispano-estadounidense como un hecho que influye en el ánimo de la llamada generación del 98. En México la Revolución de 1910 habrá de ejercer, para bien o para mal, su poderoso influjo en las agrupaciones del Ateneo, los “Siete Sabios” y hasta en “Contemporáneos”. Al parecer el factor de la experiencia generacional es indiscutible porque todo escritor, lo quiera o no, crece *con* o *contra* los diversos valores de su tiempo, incluso si su obra tiene aliento futurista o clásico, hay, de cualquier modo, una intersección en que la época lo reclama como suyo.

Factor de interés resulta la existencia del “guía”. Esta palabra, en el ensayo de Julius Petersen, tiene un doble significado. Se puede hablar de “guía” en términos de “caudillo”, o bien, para aludir a un *arquetipo* o ideal de época. Petersen considera que los caudillos suelen pertenecer a un período anterior al grupo.

José Luis Martínez, para el caso mexicano, hace un espléndido seguimiento del caudillo en el ámbito de nuestra literatura. Este notable investigador prefiere aplicar el término ‘cacique’ porque viene más a cuento con el ambiente vernáculo de nuestras latitudes. Su ensayo “Los caciques culturales” empieza en este tenor: “Así como en el mundo político, en el de la cultura existen también caciques: el personaje más fuerte que guía a los demás, que dicta las reglas, protege a su grey y, excepcionalmente, castiga a los

rebeldes. Suele llamársele maestro.”²⁷ Acto seguido enumera los periodos de vigencia de cada cacique en nuestras letras. A Ignacio Manuel Altamirano corresponde el periodo de la República restaurada que abarca de 1867 a 1889; fecha, ésta última, en que se va a España de cónsul. Le sigue Justo Sierra como escritor, funcionario y patrono de la joven agrupación que habría de ser el Ateneo. Este par de caciques (el tono de José Luis Martínez no es despectivo) establece las bases (se entiende que aun sin proponérselo) para todo aquel que aspire a ocupar dicho puesto. Escribe:

1. Deberá ser un escritor importante y en lo posible el mejor de su tiempo.
2. Deberá ocupar puestos que le permitan ayudar y proteger a los escritores jóvenes.
- 3 Deberá vivir en México.²⁸

A juicio de José Luis Martínez fueron caciques el dominicano Pedro Henríquez Ureña (aunque sin poder) y Alfonso Reyes cuyo influjo y fuerza se deja sentir, con algunos vaivenes merced a sus estancias diplomáticas, hasta su muerte en 1959.²⁹ Fue cacique por vocación José Vasconcelos quien “organizó la educación popular, creó bibliotecas, promovió la pintura mural, hizo espléndidas publicaciones, fomentó la importación de educadores hispanoamericanos y se rodeó de un renacentista conjunto de maestros, filósofos, escritores, artistas y poetas”.³⁰ Pero el gran sucesor de este par de caciques fue, sin duda, Octavio Paz, quien a partir de 1959 asume el gobierno de la República de las letras que había dejado vacante Alfonso Reyes, y lo abandona hasta 1998, año de su muerte. Desde entonces el puesto no ha sido ocupado más que *lateralmente* por Carlos Fuentes y Carlos Monsiváis.

²⁷ José Luis Martínez, “Los caciques culturales”, p. 28.

²⁸ *Idem.*

²⁹ De hecho, Alfonso Reyes es el emblema del quehacer cultural en la primera mitad del siglo XX mexicano. Sin él, como dijera Octavio Paz, la nuestra sería media literatura. Así se le reconoció en vida y parece que eso fue lo que lamentó su grupo a la hora de su muerte. Así, también, lo observa José Agustín: “En 1959 el grupo en pleno lloró la muerte de Alfonso Reyes, quien, sin duda, era su tata espiritual y modelo intelectual.” (*Tragicomedia mexicana I*, p. 207).

³⁰ *Idem.*

Pero volviendo al “guía” en el sentido de arquetipo –y se habrá de reconocer que este concepto es muy abarcador cuando refiere a la espiritualidad de una época–, tal vez no se puede advertir si no es con la distancia y la perspectiva históricas. Al respecto escribe Julius Petersen:

Cada época y, si se mira con atención, cada generación, tiene ante sus ojos un determinado ideal de hombre: el Renacimiento *l'uomo universale*, el barroco, al cortesano, la Ilustración francesa, la *bel spirit*, la inglesa, al *gentleman*, la alemana, al hombre honrado, la época de *Sturm und Drang* al genio sensible, la época de la Restauración al desgarrado, la decadencia del siglo XIX al *dandy*, mientras que, a fines del siglo se convierte en consigna el superhombre.³¹

El esquema precedente, aunque mecanicista, es una de las bases, o improntas, sobre las que se ha fincado la historia de la literatura. Parece verdad que el arquetipo de las épocas tiene estrecha relación con la vida cotidiana de los que han vivido en ellas. Esto lo sabemos por los documentos históricos, pero, sobre todo, por los textos literarios que, se habrá de subrayar, no reflejan la realidad sino que la decantan, estilizan y transfiguran.

Como complemento al arquetipo, o espíritu de una época, cabría situar a aquellos personajes literarios que representan, de algún modo, los valores, las aspiraciones o los vicios sociales concomitantes. Así, hay periodos que aportan personajes de talla universal que, a su vez, son emblemáticos de su entorno y también de las generaciones futuras. De este modo, a lo mejor Cervantes, en don Quijote, certificó la locura no sólo como un choque entre la realidad y la fantasía sino también como una marca de la modernidad; o bien, Tirso consagró en don Juan Tenorio, no al personaje libertino sino al individuo vacío; y Goethe vio en Fausto el fracaso de la ciencia ante la mortalidad del hombre. En esta lucha contra el tiempo el siglo XIX ofrecerá dos respuestas en el cuerpo de dos personajes de raigambre: Frankenstein y Drácula. Pero frente a esta galería ¿qué es lo que aporta el

³¹ Julius Petersen, *op. cit.*, pp. 179-180.

siglo XX? A nuestro juicio, y dicho sea de manera modesta, nuestra literatura ha aportado a la posteridad al psicópata. Este es el arquetipo que, a lo mejor, entre todos hemos construido. Hay antecedentes de él en el texto escalofriante de Roberto Arlt *Los siete locos*, pero adquiere su perfil concreto en *El túnel* de Ernesto Sábato. En realidad el personaje, Juan Pablo Castel, tiene muchos padres. En la pluma de Sábato confluyen las ideas y emociones de Dostoievski, Freud, Nietzsche y Kafka, por hablar de los autores más contundentes.

En cuanto al siglo XX, en términos de espíritu de época, acaso las vanguardias en sus diversas vertientes dirigen los cambios y moldean las actitudes de las personas. Tomados en conjunto estos grupos aportan un nuevo *estilo de vida*, algunos suponen que esto es lo único.³² El ideal palpable del vanguardismo será la libertad como premisa, lo mismo en la vida que en el arte. El surrealismo de André Breton acaso sea el ejemplo más palpitante.

El penúltimo factor que distingue a un grupo será “el lenguaje generacional”, Según Petersen este elemento es de los más relevantes “en la medida en que toda comprensión recíproca, las actitudes ante experiencias comunes, toda la crítica de las situaciones a superar, todo acuerdo sobre metas comunes, requiere del medio del lenguaje”.³³ Todo esto puede ser verdad si se considera al término “lenguaje” desde una perspectiva amplia y, acaso, semiótica. Sobre todo desvinculándolo, en principio, de la noción de “estilo”. En primera instancia, el “lenguaje” estaría en la base comunicativa de todas aquellas manifestaciones artísticas verbales o no que transmiten un contenido mediante un repertorio de signos. En este ámbito, estarían las artes plásticas, la música, el teatro, etcétera. En un

³² Escribe Sábato: “En cierto modo, la única actitud consecuente de los surrealistas desde el punto de vista teórico eran los espectáculos a base de alaridos y tambores. Y, para mí, lo más valioso que han producido: un estilo de vida.” (*Hombres y engranajes*, p. 82).

³³ *Ibid.*, pp. 182-183.

segundo plano el lenguaje nos remitiría a la expresión verbal de los poetas y narradores, donde sus textos revelarían un estilo. Sobre este asunto escribe Francisco Montes de Oca:

[el estilo] es la unión del fondo y la forma de la obra literaria, la resultante de la fusión del pensamiento y del lenguaje. Todas las facultades del escritor dejan marcado su sello característico en la obra literaria. Cada escritor se distingue por su estilo como cada hombre por su fisonomía.³⁴

En sentido similar, Ernesto Sábato dice lo siguiente:

El estilo es el hombre, el individuo, el único: su manera de ver y de sentir el universo, su manera de ‘pensar’ la realidad, o sea esa manera de mezclar sus pensamientos a sus emociones y sentimientos, a su tipo de sensibilidad, a sus prejuicios y manías, a sus tics.³⁵

En una concepción más amplia, Ermilo Abreu Gómez habla de los factores que influyen en la conformación del estilo de un escritor y en este orden aparecen las peculiaridades propias del idioma, el contexto histórico social en que vive, la geografía,³⁶ entre otros elementos. A este marco contextual pareciera referirse Petersen cuando afirma que “el estilo no es únicamente una práctica individual [...] sino que esta configuración individual tiene como base el uso lingüístico general de una comunidad”.³⁷

De ahí también que los cambios en el área del conocimiento –y las generaciones tendrían, como hemos visto, mucho que ver en ellos– partan de la transformación del lenguaje. Así lo expresa también Octavio Paz en su famosa obra *El arco y la lira* cuando dice que “La historia del hombre podría reducirse a la de las relaciones entre las palabras y el pensamiento. Todo periodo de crisis –agrega– se inicia o coincide con una crítica del lenguaje”.³⁸

³⁴ Francisco Montes de Oca, *Teoría y técnica de la literatura*, p. 56.

³⁵ Ernesto Sábato, “El estilo” en *Antología. Textos de lengua y literatura*, p. 260.

³⁶ Cf. Ermilo Abreu Gómez, *Discurso sobre el estilo*, pp. 7-38.

³⁷ Julius Petersen, *op. cit.*, p. 186.

³⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 29.

La crisis aparece como un factor de cambio histórico en la teoría de Ortega y Gasset y, a su modo, Petersen retoma la idea en lo que él llama “anquilosamiento de la vieja generación”. Este concepto supone que un nuevo grupo ocupa el lugar del precedente en virtud de que toma posesión de los espacios y asume un conjunto de compromisos de “avanzada”. Sin embargo, la parálisis de la generación anterior no siempre ocurre y es más común la sucesión como ya lo planteaba Ortega al afirmar que hay grupos de ruptura y de continuidad. En la literatura mexicana, por ejemplo, nadie –al menos entre los grupos reconocidos– disiente de modo categórico del Ateneo, de Contemporáneos o de Taller; se llega, cuando mucho, a plantear algunas diferencias. Parece que la ruptura, como se ha visto en el espectro de la historia literaria, sucede en el lindero (que por cierto tampoco se puede medir con cinta métrica) de los grandes periodos: de la Edad Media al Renacimiento, del Romanticismo al Neoclasicismo, del Realismo a las vanguardias, etcétera. Serían, pues, rupturas amplias que involucran diferencias profundas en el orden cosmogónico.

Para concluir, Julius Petersen define la generación como “una unidad de ser debida a la comunidad de destino, que implica una homogeneidad de experiencias y propósitos”.³⁹ Asimismo, le otorga un papel relevante en el ámbito de la secuencia histórica de la literatura, pues, a su juicio, la generación “permite engarzar el devenir literario en el acontecer del tiempo, en los grandes acontecimientos políticos, las corrientes espirituales, las conmociones de los estados de espíritu a través de las cuales se va cambiando la índole de los hombres”.⁴⁰

Por lo que hemos visto, tanto Ortega como Julius Petersen están convencidos de la teoría generacional como factor de cambio. Como estos autores, hay muchos que confían

³⁹ Julius Petersen, *op. cit.*, p. 188.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 189.

en la explicación, digamos, sistemática del devenir histórico. De modo que repiten, con algunos matices, la definición precedente.

Uno de ellos es Guillermo de Torre, quien asume como pilar de su estudio sobre las vanguardias dicha teoría. Más que disentir de los planteamientos sobre el tema sintetiza lo que se ha dicho sobre él y establece una definición en consonancia con las especulaciones de Ortega y Petersen. Escribe de Torre: “una generación es un conglomerado de espíritus suficientemente homogéneos, sin mengua de sus respectivas individualidades, que en un momento dado, en el de su alborar, se sienten expresamente unánimes para afirmar unos puntos de vista y negar otros, con auténtico ardimiento juvenil”.⁴¹ El concepto de Guillermo de Torre está más cercano a los grupos de ruptura o polémicos que a los que se insertan en una tradición. Esto se entiende porque él se ocupa de las vanguardias, conocidas por su tendencia beligerante. Y eso del “ardimiento juvenil” suena a futurismo marinetista, a derroche de energía con o sin causa, a fuerza viril desenfrenada.

En las letras españolas fue aplicada la teoría de Ortega y Petersen a dos grupos de escritores y poetas: los del 98 y del 27. Lo hicieron dos poetas y estudiosos de incuestionable calidad por lo que, a pesar de las diferencias suscitadas, el término se ha ido imponiendo. Pedro Salinas en su texto “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98” cumple el cometido que expresa en ese título y sigue las pautas que establece el autor alemán para delinear la conformación del grupo finisecular español.⁴² Salinas no dice nada

⁴¹ Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 63.

⁴² En realidad, el bautizo del grupo de fin de siglo partió del propio Ortega y Gasset y de Azorín hacia 1913. Los nombres que se empezaron a perfilar fueron, además de Azorín (1873-1967), Miguel de Unamuno (1864-1936), Pío Baroja (1872-1956), Ramón María del Valle Inclán (1866-1936), Antonio Machado (1875-1939) y Juan Ramón Jiménez (1881-1958). Azorín, en su artículo “La generación de 1898”, establece como precedente de la misma a Campoamor, Galdós y Echegaray, y elige la fecha categórica bajo el sello de una exclamación: “¡Oh tragedia de España!” La tragedia de haber perdido sus dominios de ultramar, o sea, la pérdida del imperio en pro de la incipiente nación. Esta nación es la que habrán de imaginar y descubrir los escritores del noventa y ocho. (Cf. *Clásicos y modernos*, pp. 185-191).

en torno a la “herencia familiar” como ingrediente de una generación, pero sí reconoce los elementos educativos en común, el autodidactismo, la comunidad concretada en las relaciones interpersonales, las revistas en las que escribieron, la experiencia generacional frente al trauma del 98, la presencia de un guía como Nietzsche, el lenguaje generacional modernista y su distanciamiento de la generación anterior. De este modo, Pedro Salinas concluye categórico: “Para mí la consecuencia no ofrece duda: hay una generación del 98. En ese grupo de escritores, los elementos exigidos por Petersen como indispensables para que exista una generación se encuentran casi sin falta”.⁴³

En términos similares, Dámaso Alonso, se ocupa del grupo que posteriormente se ha ubicado en el año de 1927. En el artículo “Una generación poética (1920-1936)” recrea el viaje, por demás emblemático, que él y sus compañeros realizaron en medio de una *noche oscura* por el río Guadalquivir rumbo al Ateneo de Sevilla,⁴⁴ en cuyo espacio, a mediados de diciembre de 1927, leyeron sus poemas. Ahí se congregó la célula germinal del grupo: Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, José Bergamín, Juan Chabás, Luis Cernuda; a los que se habrían de unir, Pedro Salinas y Vicente Aleixandre.

Alonso considera que a partir de esta primera aparición pública nace el grupo y, aunque rehúsa suponer que éste sea una generación en toda la regla, opina que hay elementos suficientes para unir a sus integrantes. A su juicio, ellos no se alzan contra nada, tampoco “hubo un sentido de protesta política”.⁴⁵ “Los poetas de mi generación –dice– no abominan de los ya famosos (Unamuno, los Machado, Juan Ramón Jiménez). Más aún: la filiación

⁴³ Pedro Salinas, “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98”, p. 32.

⁴⁴ El recorrido está lleno de guiños literarios; la barca parece zozobrar ante el terror, casi sagrado, de Federico García Lorca; asimismo queda de manifiesto que todos son conscientes de su alto destino. Hay, pues, un simbolismo (en varios sentidos) y por eso nos recuerda el célebre poema de Mallarmé “Saludo”, donde el vate arenga a sus amigos desde su alegre popa. Alonso describe, en suma, el itinerario no sólo de un viaje sino de la primera gesta de un grupo de creadores.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 161.

del grupo con Juan Ramón Jiménez es evidente”.⁴⁶ Alonso también niega la presencia del caudillo y la comunidad de técnica o de inspiración (algo así como la existencia de un *lenguaje* común y un *arquetipo*, en términos de Petersen, claro). Sin embargo, reconoce que hubo una manera común de reaccionar en el homenaje que se le rindió al ‘príncipe de las tinieblas’, o sea, a Góngora.

Pese a este escepticismo, afirma que la suya fue una generación, incluso bajo los términos de Julius Petersen y José Ortega y Gasset. Escribe: “Lo que quiero es, simplemente, afirmar que esos escritores no formaban un mero grupo sino que en ellos se daban las condiciones mínimas de lo que entiendo por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes externos”.⁴⁷

Así, con la distancia histórica de por medio, podemos afirmar que tanto la del 27 como la del 98 son las generaciones, en el sentido ortodoxo de la teoría, mejor delineadas y son las que más han influido en la propagación del membrete a otros grupos, al menos en la literatura en lengua castellana. Asunto que ha reconocido Andrés Amorós, para quien es un hecho que, en términos pedagógicos, ya se ha impuesto el concepto por lo menos para referir al grupo del 98 (y diríamos que también para la generación del 27) pero eso sí, recomienda ser cautos para no etiquetar grupos y periodos de manera artificial.⁴⁸ Opinión que, por supuesto, compartimos.⁴⁹

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁸ Cf. Andrés Amorós, *Introducción a la literatura*, pp. 161-172.

⁴⁹ Desde luego el método de estudio de las generaciones ha tenido muchos oponentes; entre ellos, los propios escritores que son catalogados en un grupo determinado. Así, Pío Baroja pensaba que la del 98 era “una sociedad secreta” que, si la hubo, “no tiene puntos de vista comunes.” Luego agrega: “En España se ha inventado, para explicar la revolución, esa generación fantasma de 1898, que es una entelequia que sirve de blanco. Es como el chivo emisario, o como algunos de los sortilegios de los pueblos salvajes.” (*Opiniones y paradojas*, pp. 110-111). Siguiendo esta línea negativa el crítico Ricardo Gullón observa que la del 98 fue una invención y, por eso mismo, “el suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica en el presente siglo.” (*La invención del 98 y otros ensayos*, p. 7). Un punto medio se observa en la postura de Manuel Azaña para quien el grupo incidió más en el ámbito de la literatura que en las transformaciones

Desde luego hay que usar el término 'generación' con ciertas precauciones. Robert Escarpit recomienda evitar la *tentación cíclica* y asegura que las generaciones literarias difieren de las biológicas; de ahí que la periodicidad como una regla constante no sea aplicable. En consecuencia, Escarpit propone un concepto intermedio:

La noción de generación, que nos seduce de entrada, no es pues absolutamente clara. Quizá sería mejor sustituirla por la de *equipo*, más dúctil y más orgánica. El equipo es el grupo de escritores de todas las edades (aunque de una edad dominante) que, en ocasión de ciertos acontecimientos, *toma la palabra*, ocupa la escena literaria y, conscientemente o no, bloquea el acceso a ella, prohibiendo a las nuevas vocaciones realizarse.⁵⁰

Claro que la palabra "equipo" resulta muy modesta si se le compara con la de mayor sonoridad y abolengo. A estas alturas sería muy difícil erradicar el uso indiscriminado del término "generación", pero sí se lo podría acotar dependiendo del grupo de creadores que se estudie. Así, por ejemplo, se podría evitar la frase "generación de los cincuenta" para hablar, en cambio, de una *década* con ciertas características. También se debería incrementar el uso del término "promoción" para aludir a los diversos grupos que convergen en un periodo específico.

De su empleo correcto, y sin dogma, dependerá su aprovechamiento en los contextos históricos y literarios que lo permitan, como dice Enrique Krauze: "Existen ámbitos específicamente culturales en los que la teoría generacional funciona dentro de sus limitaciones propias".⁵¹ Siguiendo este planteamiento ubicaremos al grupo de los Ocho poetas mexicanos en la década de los años cincuenta del siglo XX.

sociales de España, dice: "La generación del 98 [...] Innovó, transformó los valores literarios. Esa es su obra. Todo lo demás está lo mismo que ella se lo encontró. Su posición crítica, que no tenía mucha consistencia." (*¡Todavía el 98!*, p. 42).

⁵⁰ Robert Escarpit, *Sociología de la literatura*, p. 33.

⁵¹ Enrique Krauze, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana" en *Caras de la historia*, p. 124.

1.2 LA GENERACIÓN DE MEDIO SIGLO

El historiador Wigberto Jiménez Moreno llamó “Generación de Medio Siglo” a una promoción amplia de personajes que, en principio, tienen en común el haber creado una obra en la década de los años cincuenta del siglo XX. Tomó el nombre de una revista homónima que publicaron Carlos Fuentes y Porfirio Muñoz Ledo en la Facultad de Derecho de la UNAM.⁵² Esta nominación tuvo éxito y pronto la crítica literaria la hizo suya. Así, por ejemplo, Carlos Monsiváis descubre en ella “la precisión y la vaguedad necesarias” para referirse al periodo. Sin embargo, aunque la frase es económica es más *vaga* que *precisa*, y cualquier estudio que se pretenda sobre esa década habrá de aproximarse con cuidado a los autores y a sus obras.

En este tenor, nuestro propósito, en las siguientes páginas, consistirá en observar el contexto o serie histórica de la década; después se verán algunas manifestaciones culturales y, por último, aparecerán los grupos literarios, entre los Ocho poetas mexicanos.

Se atribuye la paternidad del concepto “serie” al formalista ruso Juri Tinianov, quién, en su ensayo “Sobre la evolución literaria” trata de responder a esta pregunta: “¿cómo y *en qué* la vida social entra en la literatura?” y luego responde: “La vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal”.⁵³ Esta sencilla conclusión parece inobjetable, el asunto estaría en ver cómo el lenguaje *expresa* los elementos sociales; y a la inversa habría que explicar los mecanismos de influencia de la obra en la época.

⁵² La revista se publicó entre los años 1953 y 1957, en ese lapso salió de escena tres años para reanudarse en 1956. En la nómina de sus colaboradores aparecen, entre otros, Juan Bañuelos, Salvador Elizondo, Sergio Pitul y Raymundo Ramos. “En la primera entrega de la segunda época –consigna Armando Pereira– se aclara que la revista tiene como propósito ser un espacio de expresión para los jóvenes interesados en analizar a la sociedad.” (*Diccionario de literatura mexicana*, p. 218).

⁵³ Juri Tinianov, “Sobre la evolución literaria”, p. 97.

Por lo pronto, Tinianov advierte zonas de influencia, o series, contiguas a la obra literaria. Tanto Helena Beristáin como Angelo Marchese, en sus respectivos diccionarios, han imaginado esta correlación a manera de círculos concéntricos. De éste modo, las series se organizarían desde lo más general hasta lo específico, como se observa en esta enumeración decreciente:

4. Serie histórica: elementos socioeconómicos.
3. Serie cultural: manifestaciones artísticas que, en conjunto, conforman la visión de mundo (*Weltanschauung*).
2. Serie literaria: promociones de escritores, géneros, estilos, etc.
1. Obra: texto en sí como estructura y sistema.⁵⁴

Así, para nuestros fines, y a partir del cuadro precedente, se empezará por reconocer algunos datos históricos de la década.

Al periodo que va de 1940 a 1968 se le conoce como “El milagro mexicano”, o la etapa del ‘desarrollo estabilizador’, en virtud del crecimiento económico sostenido. Dicho crecimiento va acompañado de la “estabilidad” y la “paz social”, luego de una década de lucha armada (1910-1920) y de 14 años en que priva el enfrentamiento entre caudillos (1920-1934). Con la expulsión de Plutarco Elías Calles, a quien Lázaro Cárdenas amablemente le costeó un boleto de avión al extranjero, empieza la verdadera institucionalización no sólo de las dependencias de gobierno, sino de la vida nacional en pleno. Todo ello se reflejará en políticas sociales cuyo objetivo será integrar a los marginados al conjunto de la nación.

Cuando Cárdenas concluyó su mandato, la Revolución ya había rendido sus primeros frutos en el reparto agrario, en el fomento a la soberanía⁵⁵ a través de la expropiación

⁵⁴ Cf. “Serie” en Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*.

⁵⁵ También resulta memorable la solidaridad del gobierno de Cárdenas con la República española, y su política a favor del exilio para un importante número de combatientes por la libertad y la democracia cuando

petrolera en 1938, y en el fortalecimiento de la estructura de poder, mediante la figura del *Señor Presidente*, que habrá de imperar sobre las facciones y los intereses de grupo en pro de un gran proyecto. Ese “Proyecto” se convirtió en una utopía que como todas las que ha habido en la historia fue rebasada, si no derrotada por la realidad. La indulgencia con los pobres ha sido desde entonces un reiterado y noble propósito de logros ínfimos. Lo constatan hoy cuando de cien millones de mexicanos setenta viven en la pobreza y cincuenta millones en condiciones de miseria, mientras dos por ciento de la población forma parte del *jet set* internacional.

Pero la utopía cardenista ni siquiera aguardó las veleidades del tiempo: fue debilitada, en la práctica, con el solo cambio de mando sexenal durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), y prácticamente liquidada en el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952), el ‘cachorro’ mayor de la Revolución.⁵⁶ En este sentido, Ávila Camacho llega al poder con el propósito de apaciguar los ánimos de los empresarios y los grupos confesionales y derechistas en general, que veían con horror el sesgo gubernamental hacia el “socialismo.” Así que se gana al empresariado a través de las concesiones y las prebendas. De modo que los hombres de negocios dejan de coquetear con el opositor Partido Acción Nacional de entonces y deciden “aprovechar la oportunidad”, incluso pasan a ocupar “altos puestos políticos”,⁵⁷ en virtud de que el “Presidente Caballero” no había caído en los “errores” (de omisión y exclusión inconfesables) del anterior.

Con un gobierno proclive al empresariado (pero no a un empresariado competitivo a la manera de los tigres de Asia, sino más bien mimado y corrupto) la política económica

aquella fue sustituida por la dictadura franquista. “A su llegada a México –consigna Armando Pereira– fundarían La Casa de España, dirigida por Alfonso Reyes y Daniel Cosío Villegas, que en 1940 se convertiría en El Colegio de México.” (*La Generación de Medio Siglo*, p. 19).

⁵⁶ Desde luego, este golpe de timón no se comprendería sin una mirada al panorama internacional, que orienta a los países hacia alguno de los dos polos autoritarios, como consecuencia de la guerra fría.

⁵⁷ Cf. José Agustín, *Tragicomedia mexicana*, p. 18.

continuó sus avatares durante el sexenio de Miguel Alemán. A lo mejor este personaje es el segundo más célebre de cuantos presidentes tuvo México en el siglo XX (el primero desde luego es Cárdenas). Su visión del país es la que ha prevalecido, respondiendo, desde entonces, a un interés minoritario en la conducción de la administración pública. La idea del político y magnate (bien peinado y trajeado, y a veces con título universitario) se afianza en ese periodo, de tal modo que se funden (y confunden) la *res-pública* y la '*res-privada*' en un solo y gran negocio. No en vano aún hoy es tan festejado por un sector que comparte su doctrina y los beneficios que de ella se derivan.⁵⁸

Esta herencia habrá de ser, con más o menos intensidad, la constante en los gobiernos del Partido Revolucionario Institucional hasta el año 2000 en que deja la presidencia. Así pues, no se puede decir que los sexenios posteriores –el de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y el de su tocayo Adolfo López Mateos (1958-1964) y el de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970)– fueron de austeridad republicana. Hubo discursos, eso sí, que denunciaban la corrupción, pero ante todo privó el interés de la clase gobernante por mantenerse en el poder a cualquier precio. Esto incluyó la represión de los partidarios de Juan Andrew Almazán durante el conflicto poselectoral de 1940, con un saldo de 30 muertos y 157 heridos; la irrupción en la huelga de los ferrocarriles en 1959, el encarcelamiento de Demetrio Vallejo y, por último, el drama de 1968.

⁵⁸ Sobre este personaje, José Agustín pinta el siguiente cuadro: Alemán no sólo nos dio el charrismo, sino que también nos regaló el guarurismo nacional, y él mismo se rodeó de abultados guardias nacionales, lo cual hizo que los demás funcionarios pronto lo imitaran. Ya entonces también se podía advertir que, además de sus íntimos (llamados el "gabinete paralelo"), los beneficiarios del grupo de Miguel Alemán eran el grupo de empresarios conocidos como la "Fracción de los Cuarenta" (todos ellos hicieron sus fortunas en esa década), y quizá por eso a la gente le gustaba referirse a "Alí Babá y los cuarenta ladrones." Jorge Pasquel y Melchor Perrusquía eran empresarios muy cercanos al presidente, al igual que Bernardo Quintana, Bruno Pagliai, Eloy Vallina, Carlos Hank González [de quien el Obispo Primado de México, monseñor Rivera Carrera, dijo al momento de su muerte, palabras más o menos, que Dios lo puso donde había y él supo servirse], Gastón Azcárraga, Rómulo O'Farril, Gabriel Alarcón y Carlos Trouyet. De todos estos magnates con el tiempo surgieron los poderosos grupos ICA, Comermex, Atlántico e Industria y Comercio, además de que, años después, Alemán y sus amigos llegaron a tener un gran control de los medios de comunicación a través de empresas como Televisa... (*Ibid.*, p. 90)

Por otra parte, los cambios en la “estructura social”, consignan los historiadores Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, influyen sobre el incremento poblacional. “En 1940 – escriben– México era un país relativamente poco poblado, con 19.6 millones de habitantes [...], en 1975 México tenía ya 60 millones de habitantes y al iniciarse el decenio de los ochenta había más de setenta millones de mexicanos”.⁵⁹ O sea que en menos de 35 años el país triplicó su población. ¡Fenómeno insólito! Pero los datos continúan. “En 1940 –agregan los historiadores– apenas el 7.9 de los mexicanos vivía en ciudades de más de un millón de habitantes; veinte años después el porcentaje había subido a 18.4, en 1970 a 23 por ciento y la tendencia se mantenía”.⁶⁰

El crecimiento de la población, asimismo, fomentará la nueva cultura de masas que empieza a vertebrarse en la década de los años cincuenta, con el despegue de la televisión, los anuncios publicitarios espectaculares, el uso de aparatos electrodomésticos que harán la vida más amable, etcétera. O sea que la sociedad mexicana entra de lleno a la era del consumo. Así lo prueba la importación de las *fiestas* angloamericanas que alteraron desde entonces, y para siempre, nuestro ritmo de compras. De este modo, el día de muertos y los ritos de las ofrendas han tenido que competir –y desaparecer paulatinamente– por la “noche de brujas”; también Santaclós ha opacado el eterno peregrinar de los Reyes Magos.

La cultura popular se beneficia ampliamente con el desarrollo de la radio en las décadas de 1940 y 1950. Las estrellas de entonces, recuerda José Agustín, fueron Francisco Gavilondo Soler (Cri-Cri), Agustín Lara (artista que sustituye a los poetas modernistas en el gusto del pueblo, según Carlos Monsiváis), Chava Flores que aplica la *psicología de masas* en sus canciones para describir los vicios del mexicano. Pero también forma parte

⁵⁹ Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, p. 206.

⁶⁰ *Idem.*

del elenco el cantautor José Alfredo Jiménez; el hombre que jamás tuvo trono ni reina, pero siguió siendo el rey; el hombre que pregonó su desencanto con “La vida no vale nada”, y que supo hacer llorar a los “machos” porque al llorar reafirman su hombría. Pero José Alfredo tuvo como antípoda en el ronroneo machista a una ilustre antecedente: Lucha Reyes, mujer de ‘pelo en pecho’ quien, como celebra José Agustín: “contenía en sí todo el México bronco que estaba dispuesto a desayunar huevos a la mexicana espolvoreados con pólvora y que no se quitaba la pistola ni para dormir”.⁶¹ Las que le siguieron fueron, a excepción honrosa de Chavela Vargas, un poco más sosegadas; fue el caso de las intérpretes Lola Beltrán (“La Grande”) y Lucha Villa, dueña de un timbre donde se interceptan las dos potencias del ser.

Pero la comidilla mayor, en un ambiente acostumbrado a crear ídolos (y fetiches) ocurre con el enlace de dos estrellas carismáticas. El de Agustín Lara con María Félix, La Doña. José Agustín lo describe así:

Lara llegó a la cúspide de su popularidad cuando se hizo celebrísimo su romance con María Félix. Esta nueva versión de la Bella y la Bestia, o del Triunfo del Espíritu sobre la Materia conmocionó al público mexicano.⁶²

Por otro lado, entre los años cuarenta y cincuenta el cine mexicano adquiere talla internacional en virtud de que construye ciertos iconos para el consumo interno, pero que resultan de interés fuera de nuestras fronteras. La lista de las figuras es amplia. Descuellan Dolores del Río y Pedro Armendáriz con *María Candelaria*; María Félix que encarnó en la pantalla y fuera de ella a *Doña Bárbara*, el Indio Fernández con *Enamorada* y, sobre todo, Pedro Infante con *Tizoc* y *Nosotros los pobres*, máximo ídolo popular que hundió al país en el luto con su muerte trágica ocurrida en 1957. Asimismo, en el ámbito de lo cómico

⁶¹ José Agustín, *Tragicomedia mexicana*, p. 30.

⁶² José Agustín, *op.cit.*, p. 30.

destacan Germán Valdés, “Tin Tan”, y Mario Moreno “Cantinflas”, hombre, éste último, de talento indiscutible a quien el mismísimo Charles Chaplin considerara el mejor del mundo. Papel destacado, asimismo, ocupará la producción cinematográfica de Luis Buñuel. Con obras como *Viridiana*, *Los olvidados* y *El ángel exterminador*.

En la pintura destaca la Escuela Mexicana de los muralistas con tres figuras estelares como fueron José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Todos ellos, imaginaron un arte popular, revolucionario, al servicio de las mayorías, mismo que se puso en práctica a partir de 1921, con la llegada de José Vasconcelos a la Secretaría de Educación y que habría de continuar vivo por lo menos hasta los años sesenta, con la muerte de Rivera. Los “Tres grandes” tuvieron como precursor a Santurmino Herrán quien, según Jorge Alberto Manrique, imaginó “una pintura que representara las aspiraciones y el carácter nacionales”.⁶³

Esta concepción del arte de masas fue rechazada por los pintores jóvenes de la década de los cincuenta quienes inauguran un “Renacimiento” de la pintura, independientemente de proyectos inscritos en políticas públicas. Destacan entre los inconformes Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Lilia Carrillo y el egotista José Luis Cuevas.

El nacionalismo en la pintura, comenta Jorge Alberto Manrique, también se refleja en la música. Manuel M. Ponce, quien unió a su sólida formación musical la investigación sobre

⁶³ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, p. 16. Asimismo, José Clemente Orozco, en su *Autobiografía* comenta que en 1922 la escuela de muralistas se encontró con ‘la mesa puesta’, pues estaban dadas las condiciones para recuperar lo indígena y unirlo a la lucha revolucionaria, ‘obrerismo incluido.’ Considera que el aire popular también se respiraba en la música, pues hacia 1913, Manuel M. Ponce descubría su significación. También habla del sindicato de pintores y escultores que formaron Diego Rivera, Xavier Guerrero, el propio Orozco y David Alfaro Siqueiros, a quien se debe la redacción del Manifiesto, que supuso: ‘socializar el arte’, ‘Destruir el individualismo burgués’, ‘Repudiar la pintura del caballete’, ‘Producir solamente obras monumentales’, etc. Lo interesante es que por estas mismas causas habrá de ser repudiada la escuela, en las siguientes décadas. (Cf. pp. 59-66). Por su lado, Xavier Villaurrutia escribe que José Vasconcelos, “Como un agrarista, llegó y repartió muros –iba a decir terrenos– a nuestros artistas que por un momento no ambicionaron llamarse sino, simplemente, trabajadores” (“La pintura mexicana moderna” en *Obras*, p. 754).

las tradiciones mexicanas, “lo que le permitió componer a un nivel de modernidad y de calidad excepcionales”.⁶⁴ Después de él vinieron Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo y Blas Galindo.

En el ámbito de las ideas, fue tentadora la búsqueda de la “independencia filosófica” a través de la inmersión y el viaje en nosotros mismos. Ya José Vasconcelos había hablado de una “raza cósmica”, peculiar y vernácula, producto de lo mejor de las mezclas entre europeos, africanos y americanos autóctonos. Esta raza se regiría por la fuerza de un espíritu superior impregnado de lo mejor de la cultura occidental.⁶⁵

De algún modo, a esta línea de pensamiento corresponden los asedios posteriores sobre “lo mexicano.” Así, Samuel Ramos, en *El perfil del hombre y la cultura en México* —obra publicada en 1951— estudia la “Psicología del mexicano” a través de su historia y encuentra, apoyándose en Alfred Adler, en aquello de que “toda infancia es destino”, que:

Al nacer México, se encontró en el mundo civilizado en la misma relación del niño frente a sus mayores. Se presentaba en la historia cuando ya imperaba una civilización madura, que sólo a medias puede comprender su espíritu infantil. De esta situación desventajosa — agrega— nace el sentimiento de inferioridad que se agravó con la conquista, el mestizaje y hasta por la magnitud desproporcionada de la naturaleza.⁶⁶

El “complejo de inferioridad” y sus manifestaciones marginales, violentas, nihilistas, abúlicas, festivas, y hasta carnales será, quizá, uno de los goznes sobre los que se pretenda, desafiando a Heidegger, construir una *ontología local*. A este ímpetu no escapa, incluso, el texto más famoso de Octavio Paz, cuyo título es emblemático de un estado del espíritu solitario y enmascarado del mexicano: *El laberinto de la soledad*. El mexicano para salvarse, para ocultar sus limitaciones, se esconde detrás de una máscara.

⁶⁴ Jorge Alberto Manrique, *op.cit.*, p. 23.

⁶⁵ Agustín Basave Benítez, en su obra *México mestizo*, estudia la tradición de la “mestizofilia” en autores como Andrés Molina Enríquez, el antropólogo Manuel Gamio y el propio José Vasconcelos. El mestizo será, de algún modo, pauta de identidad y promesa de futuro.

⁶⁶ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, p. 51.

El ensayo de Paz es una hermosa construcción verbal que se leyó, y se lee, por lo que tiene de evocador, de expresión lírica y de construcción de *una idea* sobre nuestro ser.⁶⁷ En este sentido, la obra parece culminar, desde la perspectiva literaria, un proceso recreativo de nosotros mismos a la vez que representa un compromiso magisterial, asumido para combatir el nacionalismo que le parece asfixiante. La obra, de todas formas, tiene un sentido ‘nacionalista’ merced a una tradición de la que es deudora. En este sentido, el historiador David A. Brading ha mostrado la filiación romántica del texto, que nos descubre a través de un viaje al pasado, nuestra condición presente.⁶⁸

Sin embargo, los asedios a “lo mexicano” parecieran contrastar con la expresión literaria de la década de los años cincuenta. Ante todo, en el periodo surge una amplia promoción que deja atrás algunos atavismos derivados del “México profundo” para entregarse a la creación de una obra que retoma lo mejor de las generaciones precedentes, como la del Ateneo, Contemporáneos o Taller, y sin entrar en polémica con ellas continúa sus hallazgos y los expande al plano internacional.

El crítico Manuel Andrade ha señalado que “Todos o casi todos –los autores de este periodo– se formaron bajo el influjo de la poesía inglesa y francesa modernas” y que, la mayoría de ellos, asumió su labor con “una conciencia extrema acerca de la soledad en que se funda toda obra de arte [...]”.⁶⁹ Además este autor considera que la del Medio Siglo es la primera promoción que cuenta con un amplio número de escritoras que habrán de cimentar la literatura femenina en México.

⁶⁷ Sobre *El laberinto*, escribe Alberto Ruy Sánchez: “A diferencia de los tratados de Samuel Ramos sobre la psicología del mexicano, de Portilla sobre ‘el relajo’, de Emilio Uranga sobre la ontología del mexicano, Paz intentó más bien un ‘ejercicio de imaginación crítica’: exploración literaria de creencias ocultas, muchas veces nocivas.” (*Una introducción a Octavio Paz*, p. 71).

⁶⁸ Cf. David A. Brading, *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*, pp. 40-50.

⁶⁹ Manuel Andrade, “Presentación” a Dolores Castro, *No es el amor el vuelo. Antología poética*, p. 12.

Los géneros que más se cultivan son la narrativa y la poesía lírica, y en menor proporción el teatro y el ensayo, aunque hay manifestaciones importantes de estos dos últimos. El “crecimiento” de la producción literaria es deudora como ya se ha dicho, del “auge” económico, del robustecimiento de la clase media, del incremento de la oferta cultural y del afincamiento de una tradición literaria que *prescribe* las rutas que deben recorrer los “jóvenes” creadores.

Así, en novela serán precursores importantes José Revueltas con obras como *Los muros de agua* (1914), *El luto humano* (1943) y *Los días terrenales* (1949), y Agustín Yáñez con su obra *Al filo del agua* (1947), libro “clave —escribe Armando Pereira— no sólo por el hecho de haber sido considerado por la crítica como el acontecimiento más importante del país, desde la narrativa de la Revolución Mexicana sino, sobre todo, porque en él confluyen y se resuelven las tendencias literarias básicas que habían marcado la década”.⁷⁰

Después de estos autores aparece Juan Rulfo con un par de libros espléndidos y también únicos: *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). Luego Juan José Arreola publica sus libros de relatos *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952). Asimismo habrá que mencionar al escritor guatemalteco Augusto Monterroso, dueño de un estilo prosístico impecable, renovador, además, como nadie en tiempos recientes, de la fábula. De modo que estos autores influirán en los gustos y en la técnica de los narradores más jóvenes como José Emilio Pacheco, José de la Colina, Eraclio Zepeda y Carlos Fuentes quien, hacia 1958, dará a luz *La región más transparente*; novela urbana que habrá de ser una segunda síntesis de las búsquedas tanto en la temática citadina como en la técnica narrativa de este periodo. Al respecto, escribe José Agustín: “El éxito mexicano de *La región* se extendió con rapidez

⁷⁰ Armando Pereira, *La Generación de Medio Siglo*, pp. 19-20.

a Estados Unidos y a Europa y propició el surgimiento formal del horriblemente llamado ‘Boom’, o auge, de la literatura mexicana de los sesenta”.⁷¹

Asimismo, en el teatro destaca Sergio Magaña y Emilio Carballido. En poesía se aprecia una importante nómina que incluye a Griselda Álvarez, Margarita Michelena, Emma Godoy, Margarita Paz Paredes, Enriqueta Ochoa, Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño, y Jaime García Terrés. Serán parte de este elenco los Ocho poetas mexicanos: Alejandro Avilés, Roberto Cabral del Hoyo, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Efrén Hernández, Honorato Ignacio Magaloni, Octavio Novaro y Javier Peñalosa.

Todos ellos, aparte de compartir la atmósfera social de una década, están relacionados e influidos mutuamente por las actividades literarias que llevaron a cabo y por las instituciones de las que recibieron apoyo. Así, por ejemplo, las revistas fueron un importante nexo y vehículo de difusión de los diferentes grupos, y una de ellas, acaso de las más valiosas fue la *Revista Antológica América* (1940-1969), dirigida durante buena parte de su existencia por Marco Antonio Millán y Efrén Hernández. Otra fue la *Revista mexicana de literatura*, que ejerció el papel de epicentro generacional, fundada y dirigida en principio (1955-1958) por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. También sobresale el suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades* (1949-1973), dirigido por Fernando Benítez hasta 1961. En él colaboraron autores consagrados como Enrique González Martínez e Isidro Fabela, incluso los más jóvenes como Jaime García Terrés y muchos más. Por último, habrá que nombrar otra publicación significativa para la generación de Medio Siglo: la revista *Universidad de México*, fundada en 1930 bajo la dirección del dramaturgo Julio Jiménez Rueda y de la que hacia 1953 asume el control Jaime García Terrés.

⁷¹ José Agustín, *op. cit.* p. 144.

Otro elemento que propició la convergencia grupal fue la creación del Centro Mexicano de Escritores, en 1951, por iniciativa de la autora norteamericana Margaret Shedd, quien consiguió becas de la Fundación Rockefeller para los jóvenes creadores. Este espacio estuvo asesorado, en principio, por Alfonso Reyes, Julio Torri y Agustín Yáñez; posteriormente corresponderá este honor a Juan José Arreola y Juan Rulfo. Según consigna Armando Pereira, entre la década de los cincuenta y sesenta reciben el apoyo Jorge Ibarguengoitia, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Fernando del Paso y José Emilio Pacheco.⁷²

También las actividades de difusión cultural comunitarias tuvieron su efecto. Hacia 1956 se creó un “movimiento escénico” de nombre “Poesía en Voz Alta”, cuyo propósito era renovar las representaciones teatrales. Según informa Pereira “Octavio Paz y Juan José Arreola fungieron como los primeros directores literarios del grupo. Antonio Alatorre y Margit Frenk –agrega– fueron los consejeros literarios sobre el Siglo de Oro español [...]”.⁷³ Este quehacer involucró a gente como Elena Garro, Sergio Fernández, Juan García Ponce y María Luisa (la China) Mendoza; a los artistas plásticos Juan Soriano y Leonora Carrington; a los dramaturgos Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez, y al director de escena Juan José Gurrola, entre muchos otros.

Todas estas actividades, y las interrelaciones concomitantes, nos hablan de una constelación de creadores en la que convergen varias promociones o grupos. La idea según la cual todos los autores del periodo constituyen una generación es poco creíble; no obstante, se puede pensar –merced a un estudio cuidadoso– en grupos que podrían serlo frente a sus dinámicas particulares. Se requiere, pues, de una investigación que descubra la riqueza expresiva de este importante periodo, evitando así los juicios superficiales y abusivos. Esa sería la apuesta con el “deslinde” que haremos en seguida de hacerse de los Ocho poetas mexicanos.

⁷² Armando Pereira, *op. cit.*, p. 33.

⁷³ *Ibid.*, p. 25.

1.3 ANTECEDENTES DE LOS INTEGRANTES

El grupo de los Ocho no responde, en estricto sentido, a los factores que, según el estudio de Julius Petersen, determinan una generación, por tanto en este apartado se reunirán los factores como la “fecha de nacimiento” y los “elementos educativos” para establecer los antecedentes familiares y sociales de cada integrante.

El primer poeta que aparece es **Honorato Ignacio Magaloni Duarte** (1898-1974)¹, fue el mayor del grupo, aunque no ejerció mucho liderazgo en él. Su producción lírica se redujo prácticamente a tres libros: *Polvo tropical* (1947), *Oído en la tierra* (1950) y *Signo* (1952), obra en que además recupera algunos de los textos publicados en sus primeros dos libros.²

Honorato Ignacio Magaloni nació en Mérida, Yucatán, y su abuelo era de origen italiano. De su contacto con los pueblos de la península le vino el gusto por la cultura maya. Incluso en sus momentos de mayor exaltación llegó a encontrar similitudes asombrosas entre la cultura egipcia —cuyos vestigios visitó en una gira que se extendió por tres meses— y la maya. Magaloni conjeturó que en la representación de la serpiente emplumada se encontraba la síntesis de la evolución de las especies, pues en esta deidad se unía, nuevamente, el reptil con el ave.

Honorato Ignacio Magaloni entró en contacto con el resto de los poetas del grupo a principios de la década de 1950. Dolores Castro lo recuerda como un hombre que a los

¹ Honorato Ignacio Magaloni estudió hasta la preparatoria en su estado natal, luego adquirió experiencia como periodista, pues en 1921 fue jefe de redacción de *El diario del sureste*, cuando era gobernador de la entidad Felipe Carrillo Puerto. También escribió en *La voz de la revolución*, *La revista de Yucatán* y el *Diario de Yucatán*. Sobre la formación intelectual de Magaloni comenta Rubén Reyes Ramírez: “se forjó una vasta y polifacética formación que, además del periodismo y la literatura, se orientó a la historia, y especialmente a la arqueología y la filología, centrando su interés en el conocimiento de la cosmovisión teogónica y la cultura de la antigua civilización maya y de los pueblos precolombinos o preamericanos”. (Véase Honorato Ignacio Magaloni. *Poesías*, p. 18-19).

² Honorato Ignacio Magaloni también publicó un poemario en colaboración con su hermano Humberto: *Horas líricas* (1944).

cincuenta años de vida se declaraba cansado porque padecía el “bullicio” de la ciudad de México; ciudad que estaba muy lejos, por cierto, de ser lo que ahora es. Castro confiesa que el poeta se negaba a atravesarla por las fatigas derivadas de este esfuerzo.

Quizá por esta fatiga temprana Magaloni se retiró de la poesía en pro de los negocios, pues en esa misma década se dedicó a administrar un hotel de su propiedad. También habría que agregar a este desistimiento su creencia de que no podría ser *buen* poeta porque “la vida lo había tratado muy bien y siempre había sido feliz”.

Pese a la variación del rumbo de sus actividades, Magaloni editó con su dinero la revista *Poesía de América* misma que se publicó entre 1952 y 1955. En ella abrió las puertas a los poetas españoles en el destierro, a los de México —especialmente a los de su grupo—, y a los del resto de la América Latina. Dolores Castro lo recuerda con afecto en este retrato:

Honorato Ignacio Magaloni podría haber sido un gran personaje de Shakespeare. Alto, moreno, ojos árabes, serio, amable, hombre de palabras precisas, certeras palabras en poesía.

Nació en Mérida, Yucatán, sus padres, de origen italiano, dirigían una escuela. Él tuvo una esmerada educación sobre todo en lo que se relacionaba con la sensibilidad. Contaba esta anécdota de su padre: una vez, viajando en un coche de caballos, el cochero, enojado, golpeaba al caballo sin misericordia. El padre del poeta dijo al cochero:

—Tenga usted la bondad de parar. Baje si me hace el favor. ¡Un animal no se debe tratar así! ¿Cree usted que no siente? ¡Pruebe! —y le dio una bofetada.

Creo que de su padre heredó Honorato Ignacio el amor, el respeto por todo ser vivo, particularmente el respeto a los seres humanos; pero también la defensa del más débil. Mucho podrían decir los peruanos de izquierda que huían de algún dictador de su país, sobre la ayuda incondicional que les dio. Alguien le dijo entonces: “Nacho, los peruanos lo estafan” y recuerdo que contestó: “Ni ellos serían capaces de cometer esa mala acción, ni yo de permitirlo”.

Si opiné que Roberto Cabral se parecía a Don Quijote físicamente, digo ahora que Honorato Ignacio Magaloni tenía alma, corazón y capacidad imaginativa de Quijote. Empezó la empresa de publicar una revista, *Poesía de América*, sabiendo de antemano que no había de producir un solo centavo de ganancias. Sostuvo la revista y estableció comunicación con los mejores poetas de América y de España. Realizó también antologías de César Vallejo y de otros poetas destacados.

De la cultura maya, decía que deberíamos aprender la transparencia y la simplificación. Trató, con éxito, de realizarlo en su poesía. La administración de su revista residía en el último piso de un edificio situado frente al Deportivo Chapultepec. Ahí, en conversación

constante con Honorato Ignacio Magaloni, con su esposa Ana María y sus hijos Ignacio y Ana María aprendí más del mundo, de la poesía, de la amistad, que casi en toda mi vida anterior. Por los Magaloni conocí a Pedro Garfías, a Roberto Ibáñez y Sara de Ibáñez; a Cintio Vitier y los poetas de la revista *Orígenes*, por correspondencia. Pero sobre todo conocí al poeta y gran hombre.³

En la obra lírica de Magaloni casi no hay ecos del poeta de carne y hueso; todo él se muestra alienado por la voz de un *yo* plural del pueblo indígena. Este afán por diluir la personalidad propia para asumir la de un ser colectivo, semejante a lo que él suponía que era el espíritu del pueblo indígena parece haber encarnado en su propia biografía. En las bibliotecas reconocidas no se encuentra nada de él, y su hija, Ana María Magaloni, dice haber regalado todos sus papeles a las bibliotecas porque las residencias no son aptas para guardar libros. “Si van ustedes a mi casa –nos dijo– verán que no hay un solo libro... ni de mi padre ni de ninguno”.

Así que por ahora uno se conforma con lo que sabe de oídas y se queda con la imagen de un Magaloni de clase media, interesado en la escritura de la poesía, en su difusión y, sobre todo, con un hombre que asumió una postura vital alimentada por el deseo de recuperar el pasado indígena para oponerlo a la influencia europea.

El siguiente miembro del grupo ha gozado de mayor reconocimiento y estima, pese a la intención declaradamente gris de sus actos y su persona. En **Efrén Hernández** (1904-1958) se tiene a una de las figuras clave de la cultura de los años cincuenta. Sin embargo, y pese a este consenso, tal vindicación parece haberle llegado medio siglo después, tiempo en el que los creadores que él cobijó e impulsó adquirieron notoriedad; la mirada retrospectiva de

³ Entrevista realizada por nosotros.

este grupo de favorecidos obligó a un sector del público, sobre todo académico, a poner atención a su obra.⁴

Hoy se sabe que Efrén Hernández le apostó a Juan Rulfo, a Juan José Arreola, a Rosario Castellanos, a Emilio Carballido y, en fin, a toda una pléyade de autores incipientes que encontraron resguardo y proyección en las páginas de la muy famosa *Revista Antológica América*. A pesar de este trabajo de titán, Efrén Hernández no brillaba ante figuras como Alfonso Reyes (“El señor de Monterrey”) ni ante Xavier Villaurrutia, que aunque prefería los entretelones su influencia era poderosa, ni frente a Octavio Paz que ya había atravesado el *Laberinto de la soledad* y ahora le cantaba a la *Piedra de sol*. Entre tanto, Efrén Hernández sólo era admirado por el grupo de los Ocho, quienes miraban en él a un guía.

Octavio Paz, en un famoso retrato, pinta al autor de “Tachas”, cuando trabajaba en la Secretaría de Educación Pública, al lado Salvador Novo y Xavier Villaurrutia:

Efrén Hernández asomaba entre los papeles y libros de su enorme escritorio una sonriente cara de roedor asustado. Detrás de los espejuelos acechaban unos ojos vivos, irónicos. Vestía como un escribiente de notaría. Tenía una vocecita que de pronto se volvía aguda y metálica, como el chirrido de un tren de juguete al dar la vuelta en una curva. Era el personaje de sus cuentos: inteligente, tímido, reticente, perdido en circunloquios que desembocaban en paradojas, falsamente modesto, extravagante y, más que distraído, abstraído, girando en torno a una evidencia escondida cuya aparición era inminente. Novo era brillante adrede; Hernández, también adrede, opaco.⁵

La grisura de Efrén Hernández le produjo una biografía íntima de la que sabemos por las relaciones que mantuvo con sus amigos y discípulos más cercanos. Así, por boca de Marco Antonio Millán –segundo director de la revista *América*– sabemos que Hernández despreciaba los ríos caudales tanto de Neruda como de Alfonso Reyes y que, en principio,

⁴ Fue en el centenario de su nacimiento cuando se le rindió un homenaje en el marco de la Feria Internacional del Libro de Minería. En ese acto Lourdes Franco Bagnouls lo recordó como un “novelista extraordinario y ensayista mordaz a quién no se ha valorado con justicia” (Arturo García Hernández, “Ignorado ahora, Efrén Hernández es figura clave de la literatura mexicana del siglo XX”, en *La Jornada*, 1º de marzo de 2004, p. 5a).

⁵ Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas*, pp. 86-87.

las corrientes estéticas derivadas de los movimientos de vanguardia le parecían una pérdida de tiempo frente a la mina inagotable que representó para él la literatura de los Siglos de oro.⁶

En entrevista con Alejandro Avilés, Efrén habla de su origen y de sus primeras búsquedas en el mundo de la literatura:

Soy leonés –responde a nuestra primera pregunta– y nací en 1904. Estudié la preparatoria en mi ciudad. Y en la Nacional de Jurisprudencia estuve tres años. No quise continuar porque me convencí de que yo no era para abogado [...] durante mi vida de estudiante, me dediqué algo al dibujo y aun a la pintura; pero luego me di cuenta de que no podía ser pintor [...] He vivido de todo –dice respondiendo a una pregunta–. He sido librero, empleado público, tuve un taller de plásticos, vendí figuras de yeso en La Lagunilla. Casi siempre con problemas económicos. No sé cómo he venido a parar en un señor que tiene más o menos sus tres comidas [...] Desde los catorce años empecé a escribir poesía; pero todo aquello no cuenta. Estaba aún metido en el romanticismo obligado de mi adolescencia, con Jorge Isaac, Manuel Acuña, Juan de Dios Peza y hasta Campoamor [...] Leí a Bécquer, que está por encima de las modas, y a Gutiérrez Nájera, que me sigue gustando. Después a Amado Nervo y a González Martínez [...].

–¿Cuándo vino usted a la capital?

–Creo que tenía yo unos veintitrés años. Fue a fines del movimiento estridentista, que no me entusiasmó. Me sonó a cosa rara, simplemente. Conoci luego a los Contemporáneos, en los que no pude evitar la impresión de cierta cosa postiza. Era yo el payo que ve muchas cosas y no entiende. Tuve entonces el propósito de dejar la poesía porque, según lo que me rodeaba, creía haber llegado a donde podía llegar en esta línea, y me dediqué a escribir novelas y cuentos. Pero por 1933 descubrí a san Juan de la Cruz y me dejó sensitivamente espantado; es algo prodigioso. Conoci también a fray Luis. Me gustan mucho los místicos españoles. Después de leerlos tuve que volver a la poesía.⁷

La pobreza de Hernández resultó casi proverbial. Dolores Castro recuerda que “de tan pobre hacía aretitos y los vendía”, mientras que Marco Antonio Millán, con estilo jocoso, recuerda “la instalación de una pequeña librería suya en el viejo barrio universitario, donde iban a caer las personas más inverosímiles y divertidas de que se tenga idea”.⁸ Asimismo reconoce su “inquietud fértil” en el ámbito social y fabril, como la ocurrencia que tuvo de

⁶ Cf. Marco Antonio Millán, “América – Revista Antológica” en *Las revistas literarias de México (segunda serie)*, pp. 120-127. En el prólogo a *Bosquejos*, edición que agrupa algunos de los ensayos más importantes de Hernández, la doctora Lourdes Bagnouls documenta de manera detallada el perfil biográfico y los gustos literarios de este autor (véanse las páginas 7-26).

⁷ Alejandro Avilés, “Entre apagados muros” en *Revista de la semana de El Universal*, 16 de nov., de 1952.

⁸ Marco Antonio Millán, *op.cit.*, p. 125.

convertir el servicio militar en cursos de agricultura “para enaltecimiento moral y físico de todos”; a ello se agregaba su destreza para elaborar “aretes, pulseras y adornos diversos que él fabricaba de un plástico cristalino, del que también hizo lámparas sin par radiosas y deslumbrantes plumas-fuente”.⁹ Pero acaso una de las acciones más importantes de Efrén Hernández —esto en el ámbito de la promoción cultural— fue el descubrimiento del escurridizo Juan Rulfo, a propósito de “cierta casual vecindad burocrática”¹⁰ que mantuvieron en la Secretaría de Gobernación. A partir de este encuentro, Hernández lo anima para que publique sus relatos inéditos en la revista *América*, relatos que después se agruparán en *El llano en llamas*.

Por esta y otras acciones, a la hora de su muerte, Efrén Hernández fue llorado minuciosamente en ceremonia privada, a diferencia de Amado Nervo, Alfonso Reyes o Rosario Castellanos, cuyos funerales, se convirtieron en espectáculo público.

Dolores Castro escribió una nota temprana de sumo reconocimiento a su labor: “Junto al recuerdo de su figura menuda —dijo—, crece aún la sombra de su ternura, de su gracia, del don abundante y noble que sus palabras significaban; junto al recuerdo de su figura menuda, crece la sombra grandiosa que proyecta la obra de Efrén Hernández”.¹¹ Mientras que Javier Peñalosa delinea su retrato: “Te veo de pie, con tu impermeable al hombro, el sombrero echado hacia atrás, entre fanfarrón y jovial; con las manos atrás balanceándote ligeramente sobre la punta de los pies. Y sonriendo, sonriendo como duende recién salido de no se sabía qué gruta misteriosa [...]”.¹²

⁹ *Ibid.*, p. 126.

¹⁰ *Ibid.*, p. 127.

¹¹ Dolores Castro, “Un gran escritor muy bien agradecido” en *Revista América*, sept.-oct. de 1959, p. 27.

¹² Javier Peñalosa, “Apuntes para un retrato de Efrén” en *Revista América*, septiembre-octubre de 1959, p. 23.

Estas palabras de admiración, o declaraciones de amor temprano, demuestran el importante papel que dicho autor desempeñó en el interior del grupo de los Ocho, como se verá más adelante. Dichos elogios también nos hacen pensar en el papel que cumplió Hernández, no sólo como literato, sino como maestro de escritores y promotor cultural, todo ello nos hace extrañar una biografía más detallada de su figura.

El jalisciense **Octavio Novaro** (1910-1991)¹³ fue abogado de profesión y otro de los miembros del grupo de los Ocho. Estuvo casado con María Luisa, hermana de Javier Peñalosa, a su vez casado con Dolores Castro; de ahí que hubiera una convivencia casi de por vida entre ambas parejas.

Octavio Novaro es recordado como una persona inteligente y jovial, como un explorador en el ámbito de las letras: escribió teatro (*Judas o el amor de Dios*); perpetró un encomio bajo el título de *Vigilias por Adolfo López Mateos*; hizo periodismo; redactó un libro de viajes (*Las jornadas del escriba*); fundó una editorial y algunas revistas fugaces; fue servidor público, etcétera. Pero es en la poesía lírica donde, a nuestro juicio, adquiere una dimensión especial, en virtud de sus aciertos en el soneto.

La poesía lírica de Octavio Novaro es más bien escasa. Su libro *Inventario de cenizas* (1964) recupera prácticamente toda su obra anterior: *Sorda la sombra* (1935), *Canciones para mujeres* (1936) y *Palomas al oído* (1937). En 1978 publicó cuatro sonetos magistrales bajo el título, entre humorístico y certero, de *Obra completa*. Según se sabe, buena parte de

¹³ Octavio Novaro llevó a cabo una amplia labor periodística. En la década de los cuarenta trabajó en los diarios *El Universal*, *La Prensa*, *Novedades*, *El Día* y en la agencia *United Press*. En 1949 dirigió *Prensa Gráfica*, en 1956 el semanario *El Clarín* y colaboró en *México en la cultura* hasta 1973. Los textos aparecidos en esta última publicación se agruparon después en *Las Jornadas del escriba*. También editó, entre 1935 y 1957 las revistas *Acento*, *Simbad* y *Mundo Nuevo*. En el ámbito de su participación social, Gerardo Ochoa Sandy escribe lo siguiente: "En 1934 dio clases en la Universidad Obrera. Al año siguiente fundó, en Mérida, Yucatán, el internado de la Secundaria para obreros y campesinos, con el apoyo del presidente Lázaro Cárdenas [...] Todavía con Cárdenas, dirigió la escuela Secundaria y Preparatoria para Hijos de Trabajadores de Coyoacán". ("Octavio Novaro (1910-1991): un poeta olvidado", p. 48).

su producción se halla en calidad de manuscrito, bajo el cuidado de su hija María, la cineasta.

Pero la influencia de Novaro en el grupo de los Ocho no estuvo dada por las pautas del estilo literario –dicha influencia, como veremos, prácticamente no existió entre ellos– sino por la conversación, el intercambio de impresiones sobre las lecturas y, sobre todo, por la difusión que hizo de algunas obras de sus compañeros. Dolores Castro recuerda a su conuño de este modo:

Octavio Novaro conservó algo en su persona de su ascendencia italiana: su agradable apariencia, sensibilidad artística y amoroso modo de ser. Había dentro de él contradicciones que no siempre se resolvían en forma dialéctica: marxista de convicción y empresario, escritor y hombre de negocios, defensor de los desvalidos (como abogado) y rico.

De niño vivió en la pobreza, esta experiencia lo acercó a una posición de izquierda y al marxismo, pero la sensibilidad poética y su trabajo constante –primero en el periódico *La Prensa*, luego con su hermano Luis, en la Editorial Novaro–, lo condujeron a la riqueza.

Nunca perdió de vista, a pesar de todo, su postura como hombre de izquierda y su vocación literaria. Quizá por sus fidelidades y sus contradicciones, siempre tenía presente como en dos líneas paralelas cualquier tema que abordara; así pasaba inmediatamente a la ironía, o a la apasionada defensa.

Buen marido, buen padre, buen amigo, Octavio se sintió desolado cuando murió su esposa, y si su producción poética había sido ya importante, se acrecentó en los últimos años de su vida, en los que vivió solo, muy modestamente, y dedicado a escribir poemas, inéditos hasta hoy.

Octavio era alegre, irónico, fiel a su vocación de poeta, verdadero hermano. Octavio fue quien quiso salvar a Judas en una de sus obras de teatro. Octavio fue quien defendió sus primeras convicciones hasta el fin de sus días. Octavio, el poeta orador, inquieto, revolucionario de su época de estudiante en la Preparatoria de San Ildefonso. Octavio alegre, entusiasta. Octavio, solitario y triste en la última época de su vida, se transparenta todo él, en su inolvidable poesía.¹⁴

Asimismo, Octavio Novaro, en sus tiempos de bachiller, trabajó relación con Adolfo López Mateos (1910-1969), quien sería Presidente de la República entre los años de 1958 a 1964. La amistad que los unió fue genuina y desinteresada, aunque en este periodo Novaro fue embajador en Suiza. Cuando López Mateos dejó la presidencia –ya asediado por la

¹⁴ Entrevista realizada por nosotros.

apoplejía y en cuerpo de Tlatoani derribado– Novaro lo acompaña en largas horas de conversación.

En esos encuentros Novaro le propone escribir su biografía, pero el proyecto se aborta por la enfermedad que aqueja al ex presidente y por otra razón de peso: en 1968 el tristemente célebre Gustavo Díaz Ordaz pidió a López Mateos hacerse cargo de la organización de las olimpiadas. Novaro recuerda el hecho de este modo:

Convenimos, pues, en esperar el transcurso de esos dos o tres meses [en que el ex mandatario sabría hasta donde iba a llegar su incapacidad física] para empezar nuestro trabajo en común para las “Conversaciones con López Mateos” [...] Dos o tres días después de aquella entrevista fue encargado de los Juegos Olímpicos en México. Cuando volví a insistir en el tema algunas semanas más tarde, me *paró en seco* con una expresión que no admitía réplica: “Qué memorias ni qué nada. Sería tanto como anticipar mi liquidación. Estoy dedicado a cumplir con la comisión que me ha encargado el señor Presidente de la República”.¹⁵

De ese proyecto, pues, solo queda el lamento de las *Vigilias*, poema de encomio al amigo que muere. Pero más interesante fue, sin duda, en el ámbito de la recuperación de los personajes históricos, la entrevista que realizó al chispeante escritor inglés George Bernard Shaw. Novaro la recuerda de este modo:

En 1943, o algo así, estuve como corresponsal de un periódico –era yo periodista y demás–, y claro, como todos los periodistas latinoamericanos que estaban allí, nuestro empeño era entrevistar a George Bernard Shaw, naturalmente. Yo lo conseguí del modo más curioso: “¿Usted es Bernard Shaw?” A lo que él me contestó que sí y añadió: “¿Y usted quién es?” “Pues soy un periodista mexicano que está aquí de invitado del British Consul y quiero hacerle una entrevista”. “Ah, usted es uno de esos que me han estado molestando con peticiones”. “Pues sí, señor, a sus órdenes [...] y perdone usted mi mal inglés”. “¿Mal inglés el suyo?” *No. it is awful! But it is better than the English spoken by my countrymen* [...] Ah, y me dijo: “¿Hágame una pregunta, una y si no es una pregunta idiota se la contesto!” Entonces llegué a la embajada de México, donde estaba viviendo, hice una cartita con mi mal inglés: “Señor Shaw, usted es un hombre muy importante, un gran escritor, etc. Tiene usted unas barbas espléndidas, pero me permito recordarle que Jehová era más importante que usted, que tenía muchas más barbas que usted y a Moisés le dio doce respuestas... y a mí va usted a darme doce [...]” Pues me lo gané al viejo.¹⁶

¹⁵ Octavio Novaro, *Vigilias por Adolfo López Mateos*, p. 50.

¹⁶ Joseph F. Vélaz, “Carmen Castellote y Octavio Novaro” en *Escritores mexicanos según ellos mismos*, pp. 141-142.

El siguiente miembro de los Ocho fue el zacatecano **Roberto Cabral del Hoyo** (1913-1999). Fue autor de una extensa obra poética que, a pesar de haber sido acogida por el Fondo de Cultura Económica, no gozó de mucho reconocimiento ni de los críticos ni de los lectores.

Los antepasados de Cabral del Hoyo eran dueños de importantes haciendas en Zacatecas, de modo que al poeta le tocó una pizca de la feneciente aristocracia porfiriana y el endoso completo de la destrucción que trajo el movimiento revolucionario. A consecuencia de esto su familia se arruinó y de ahí se desencadenaron otros males: su padre murió víctima de la cornada de un toro, y su madre lo siguió pocos años después. De modo que el adolescente, y poeta en ciernes, tuvo que vigilar las ruinas de su hacienda. En una entrevista que a su vez constituye un valioso documento autobiográfico, Cabral mira su pasado en estos términos:

Mi niñez transcurrió toda en Zacatecas. Hice allá mis estudios primarios, mis estudios secundarios y la mayor parte del bachillerato. Mis padres eran, en realidad, de familia de mineros. De esas gentes que unos años tenían mucho dinero, y otros años no tenían nada [...] Mi abuelo tenía una hacienda, la hacienda de San Miguel. A esa hacienda había ido yo en mi juventud y en mi niñez, de vacaciones, pero, cuando murió mi madre, en 1929, pues me encontré yo con que la fortuna de mis padres era más de nombre que de realidad [...] Allí viví de 1931 a 1938. Fue en aquella soledad donde empecé yo a escribir [...]¹⁷

Después el poeta verá en el aprendizaje precoz de la lectura –pues leía por sobre el hombro de su madre viendo bloques negros que descifraba por conjetura– un signo importante de su vida ulterior. Tanto fue así que confiesa con gusto: “cuando me llevaron al colegio a los siete años, yo ya sabía leer, porque había aprendido leyendo lo que ella leía, que eran [los autores] Gustavo Adolfo Bécquer, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Manuel José

¹⁷ Joseph F. Vélez, “Roberto Cabral del Hoyo” en *Escritores mexicanos según ellos mismos*, pp. 127.

Othón, Amado Nervo, Rubén Darío, Lugones, en fin, una serie de poetas”.¹⁸ Poetas que dejarán huella perenne en su obra.

Cabral del Hoyo cambió su vida de terrateniente fantasma por la de poeta ciudadano, merced a un concurso de poesía que ganó en la capital. Este hecho lo llevó a una reflexión en estos términos: “[si] yo vivo aquí en un rancho y compito con los poetas de México y les gano: pues ¡soy bueno!” Ello lo obligó a vender sus bienes y a repartirlos entre sus hermanos menores. Llegó a México en 1938, donde probó suerte como empresario radiofónico. Fundó la XEVZ que transmitía melodías clásicas y que, desde luego, quebró a pesar de que hizo una “labor bonita”. Luego abrazó el oficio de toda su vida: el de publicista.

Un dato revelador en la trayectoria de Cabral del Hoyo es el de su cercanía con Adolfo López Mateos, al igual que su compañero Octavio Novaro. Cabral rememora, según la sintaxis humilde del entrevistador, lo siguiente:

Cuando un grupo de amigos míos tomaron el poder en México —entre ellos estaba el señor licenciado Adolfo López Mateos, a quien había yo conocido desde unos concursos de oratoria de *El Universal*, allá por los años treinta [...] Y cuando él se lanzó como candidato a la Presidencia de la República, muchos amigos de él eran también amigos míos, me llamaron para colaborar con ellos. Dejé la cosa de la publicidad; estuve con él durante toda la campaña en trabajos de escritor, en trabajos de investigación de situación social del país, de la economía política [...] Cuando López Mateos salió electo Presidente de la República, me dijo: “¿Qué puesto quieres dentro de mi administración?” Yo le dije que no aspiraba a ser político; que me diera un puesto en el que creyera que podía servir al país [...] Entonces fui a dar al Departamento de Turismo. Allí fui director general de supervisión durante todo el sexenio de López Mateos.¹⁹

Cabral del Hoyo dice no haberse servido de la *res publica*. Reconoce que su paso por el gobierno le permitió, si acaso, vivir con decoro. Luego trabajó desde 1967 hasta 1978 haciendo publicidad para el Fondo de Cultura Económica.

Para concluir este retrato, leamos las palabras de Dolores Castro:

¹⁸ *Ibid.*, p. 128.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 129-130.

Roberto Cabral del Hoyo era alto, delgado, semejante a la imagen de don Quijote de la Mancha, zacatecano de corazón, conocedor de la naturaleza desde su nacimiento en una de las grandes haciendas, en donde vivió su infancia y su adolescencia, y ahí, desde la seguridad y la riqueza pasó a la orfandad [...]

Su padre murió trágicamente, por la cornada de un toro de su propia ganadería, en plena plaza. Él quedó al frente de lo poco que restó de la hacienda tras la Revolución, y posteriormente asolado por cristeros y federales, renunció a su hacienda; pero todo el paisaje, y el amor a la naturaleza quedaron para siempre en sus espléndidos sonetos.

Como excelente lector pudo adquirir una formación autodidacta, alimentada en primer término por los escritores del Siglo de oro español, sin desdeñar otros autores universales, contemporáneos, y no exclusivamente literatos.

Al sentirse amenazado por los grupos antagónicos que saqueaban su hacienda, Roberto Cabral del Hoyo vino a la ciudad de México y trabajó como locutor. Fue “creativo” en agencias de publicidad, con gran éxito. Luego ocupó un alto puesto en la Secretaría de Turismo.

La publicación de sus obras en el Fondo de Cultura Económica fue una fiesta para nosotros, los cuatro poetas sobrevivientes: Octavio Novaro, Roberto, Alejandro Avilés y yo.

Viajamos con él, sus hijos y sus amigos en un vagón de ferrocarril, a Zacatecas. Nos recibieron con música de banda en la estación. Presentamos el libro en el teatro Calderón con gran concurrencia, porque después del jerezano Ramón López Velarde, Roberto fue el más popular, conocido y admirado por los zacatecanos.

Después le rendimos un homenaje en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes; él se veía decaído, empezó a leer, interrumpió la lectura, y ya no pudo asistir a un segundo homenaje que se le rendía en la Capilla Alfonsina. Enfermó gravemente y pocos meses después murió.

Roberto era ceremonioso, inteligente, vivaz, magnífico amigo y buen poeta. Por todo ello estará presente en mi recuerdo y, seguramente, en la memoria de sus lectores.²⁰

El quinto de los poetas del grupo es el sinaloense **Alejandro Avilés** (1915). Este autor ha sido un hombre de expresión humilde, de conversación reposada y de juicios certeros. Cuando chico lo llamaban “Alejandrón” por su talla excesiva y, acaso, por sus rasgos prematuramente maduros. En la compilación de su obra: *La vida de los seres y otros poemas*, se aprecia, en sentido cronológico, la evolución de su imagen junto a su esposa, a quien dedicó, por cierto, un poemario de tributo amoroso y de título indudable: el *Libro de Eva* (1959).

También aparecen en dicha compilación algunas fotografías con los personajes que han formado parte de su acervo sentimental e ideológico. En el ámbito de la poesía destacan Dolores Castro y Roberto Cabral del Hoyo, quienes con él eran entonces, los tres

²⁰ Entrevista realizada por nosotros.

sobrevivientes del grupo. Hay en esa galería algunas figuras relevantes del panismo, porque se debe reconocer la filiación política que ha mantenido Alejandro Avilés con partido. Acaso antes de que el PAN fuera tal ya el poeta sinaloense lo había soñado. Esto sea dicho por la coherencia a toda prueba de nuestro autor.

Aparecen, pues, compartiendo cámara con él, Felipe Calderón Hinojosa, Luis H. Álvarez y el mismo Vicente Fox. Pero esta retahíla de figuras de superficie tiene un pasado mucho más enjundioso en que vemos a Alejandro Avilés como amigo de Manuel Gómez Morín, el prócer panista, a quien nuestro poeta agradece la publicación de su primer libro: *Madura soledad* (1948).

La predisposición ideológica hacia la derecha no interfirió con su obra poética, ni tampoco crispó la relación con sus compañeros de grupo. Avilés, “El profe”, como lo han llamado los múltiples discípulos que él formó en la Escuela de Periodismo Carlos Septién García a lo largo de cincuenta años de labor, supo esperar la maduración de su credo —cimentado en una fe de hierro— hasta ver realizado el “cambio” bajo los colores azul y blanco del panismo. Suponemos que no se vanagloria de ese triunfo temporal del que ha sido testigo, suponemos también que toma con sentido común el significado de esa palabra, cuando no con una sonrisa reposada e irónica. A lo mejor hay una etapa en la trayectoria de un hombre en que las batallas entre el bien y el mal se disuelven. Esa puede ser la etapa de Avilés a sus 88 años.

Además, Alejandro Avilés se ha desempeñado como el crítico literario del grupo de los Ocho. Inició esta labor a principios de la década de los cincuenta y la continuó en diversos medios impresos, a medida que algunos de sus miembros adquirirían fama o se morían. Su empeño ha sido, de algún modo, el de certificar la existencia de sus amigos.

Ese esfuerzo le ha ganado la gratitud de aquellos que lo han conocido. Es el caso del artista Gonzalo Tassier, quien ilustró sus libros *Don del viento* (1979) y *La vida de los seres y otros poemas* (2002), y que declara: “Conocí al profesor Avilés a principios de los años sesenta –desde luego que ya estaba adentro de un abrigo negro– [...] le guardo agradecimiento al maestro, al poeta, al sabio, al pensador, al analista político [...] Pasábamos tardes y tardes –los domingos– con Lolita Castro, con Roberto Cabral del Hoyo y desde luego con su inseparable Eva, y así entre palabra y palabra yo también escribía mis dibujitos, si esto se puede decir”.²¹

Por su parte, Raúl Navarrete, poeta y crítico brillante y de fugaz trayectoria, lo definió como “un ser humano y un poeta concreto y real”.²² Acaso esta valoración del hombre y de su obra sea lo único que cuente a la hora de hablar de un poeta. Todo lo demás es un amplio currículum, y Alejandro Avilés tiene mucho, merced a su empeño magisterial.

Valgan, por último, estas breves palabras de Dolores Castro:

Alejandro Avilés Inzunza nació en un claro día en el pueblo de La Brecha, municipio de Guasave, Sinaloa, y fue acumulando en los años siguientes todas las evocaciones de los objetos amados, simbolizándolos para dar una imagen más coherente de la realidad, al contemplar aquella privilegiada región donde parecía nacer la raíz del agua para formar el mar y los ríos, mientras el cielo azulísimo se hundía en ellos; o incorporaba nubes que ascendían o descendían en su vuelo circular. ¿Cómo no amar aquello desde la niñez? ¿Cómo no expresarlo en poesía?²³

En efecto la poesía de Alejandro Avilés incorporó la lectura impresionista de un paisaje esencializado en que se desenvuelve “la vida de los seres”, como se verá más adelante.

El sexto poeta de los Ocho fue **Javier Peñalosa** (1921-1977), originario de la capital del país.²⁴ Desde pequeño padeció una enfermedad que lo mantuvo en silla de ruedas por el

²¹ Alejandro Avilés, *La vida de los seres y otros poemas*, véase solapa.

²² *Ibid.*, p. 13.

²³ *Ibid.*, p. 9.

²⁴ Alejandro Avilés, en una nota póstuma dice de Javier Peñalosa: “Su vocación de poeta y escritor se realizó, además, en colaboraciones –algunas de acuciante crítica literaria– publicadas en el anuario de poesía del

resto de sus días. Este golpe de realidad no le impidió, sin embargo, hacer una vida completa, en la que intervino la realización personal, familiar e intelectual.

En una fotografía tomada a propósito de una serie de lecturas que se llevaban a cabo en el INBA aparece un joven alto y delgado, de rostro armonioso y sonriente, dueño de unos ojos vivaces y de perfiles finos y alegres.

Javier Peñalosa adquirió de manera autodidacta una formación que incluía conocimientos sobre música, lo cual se percibe en su poemario inicial: *Preludio en sombra* (1946), de literatura, de política y periodismo, pues fue articulista constante del periódico *Excélsior* y de la revista *Proceso*. Esta formación le permitió ejercer el oficio de maestro, tarea que lo enorgullecía, y con razón, cuando declaraba que la primera vez que él había entrado a la universidad había sido para dar clases. Así lo hizo en la Escuela de Periodismo Carlos Septién García y en la Universidad Iberoamericana, por varios años.

Este empeño por hacerse a sí mismo a base de esfuerzo y por aparecer ante los otros con una normalidad y presencia de ánimo que muchos desearían, hizo crecer su figura de tal modo que los sentimientos que expresaban los otros sobre él eran siempre de admiración y respeto.

Sus familiares lo recuerdan como un hombre de ironía filosa y de imaginación firme. Esta disposición de espíritu le permitió escribir cuento, teatro, ensayo y, sobre todo, poesía. Dice uno de sus hijos, Gustavo, que en una ocasión Alejandro Avilés, su amigo de toda la

INBA y en revistas de letras como *América*, *Poesía de América*, *Acento*, *Ábside*, *Nivel*, *Rueca*, *La palabra y el hombre*, *Tiras de colores*. Participó en juegos florales, elevando así el nivel acostumbrado en tales eventos, y ganó, entre otras, las flores naturales de Culiacán y Aguascalientes. Su madura obra crítica se manifiesta, por ejemplo, en su prólogo a *Los miserables* de Víctor Hugo, edición 'Sepan Cuantos' de Porrúa". Luego agrega: "Otras vocaciones supo cumplir, también, con ejemplar dedicación. La de periodista, en artículos de *Novedades*, *Excélsior* y *Proceso*; en sus columnas "El mirador del mundo" y "Nombres, títulos y hechos" de *México en la cultura*; en su "Panorama cultural" de la revista *Acento*; en sus noticias literarias de *Nivel*, y en sus ágiles textos para las colecciones de Novaro: *Vidas ejemplares*, *Vidas ilustres*, *Leyendas de América*". ("Javier Peñalosa" en *Proceso*, pp. 39-40).

vida, se había resbalado y caído junto a la silla de ruedas de Javier, cuenta que su padre estiró la mano y lo levantó, y luego le dijo: “Recuerda que yo te saqué del fango.”

La obra lírica de Javier Peñalosa fue escasa, pero en ella se perciben con claridad los experimentos y la intención profunda de sus búsquedas espirituales. Tras su muerte su familia agrupó una serie de poemas dispersos bajo el título de *Inclinación al gozo*, obra que es, a nuestro juicio, la que mejor muestra la sensibilidad depurada y la propuesta estética personal.

La revista *Esfera ocho* le rindió un homenaje póstumo que incluyó prosas de Horacio Espinosa y Alejandro Avilés, más una serie de poemas de corte elegíaco. Entre ellos destaca la muy célebre “Elegía a Javier Peñalosa” de Dolores Castro.

Horacio Espinosa, en su retrato, nos muestra a un personaje que “decía las cosas con recia probidad y sentido de humor en claro”.²⁵ Luego agrega: “Javier Peñalosa fue volátil y constante a la tierra; poseía el festín de la vida. Es decir, acendrabla la lucidez y tensión que colmaban el clima de burbujas [...]. Y tuvo el don, la cepa y la calidad de cultivar amigos”.²⁶

Pero el texto que mejor lo expresa es el que escribiera su amigo Alejandro Avilés:

Javier Peñalosa ha dejado una estela de claras memorias. Su vida fue una síntesis de reciedumbre, inteligencia y gracia. Su testimonio periodístico –veracidad y valentía–, su lucha en pro de la justicia, su acción educativa, su importante legado poético hacían de él un hombre de excepcional valía para México.

Amigos suyos por un cuarto de siglo, nos habituamos a mirar en él a un hermano fuerte, a un apoyo lúcido, y nadie en su presencia recordaba una lesión que lo hacía usar silla de ruedas. Su fortaleza y alegría se alzaba por encima de toda la adversidad. Hombre de temple extraordinario, todo lo superó. Imposibilitado para asistir a la escuela, supo ser asombroso autodidacta, y recordaba, con legítimo orgullo, que la primera vez que se presentó en un aula fue para dar clases.²⁷

²⁵ Horacio Espinosa, “Retrato” *Esfera Ocho*, p. 44.

²⁶ *Idem.*, p. 45.

²⁷ Alejandro Avilés, “Una semblanza de Javier Peñalosa” en *Esfera Ocho*, p. 46.

La séptima integrante del grupo es **Dolores Castro** (1923), originaria de Aguascalientes, residente en la ciudad de Zacatecas en los primeros seis años de su vida y establecida definitivamente en la ciudad de México a partir de entonces.

La vida y la obra de Dolores Castro están influidas por el desarrollo del grupo de los Ocho y, también, por el medio cultural de los años cincuenta. Fue ella la que se mantuvo en contacto permanente con todos los miembros del equipo, ya sea por lazos familiares, amistosos o de interés intelectual. Como es del dominio público fue compañera de Rosario Castellanos desde el tercer año de secundaria hasta la licenciatura; asimismo, entre los años de 1950 y 1951 viajaron a España para hacer estudios en Madrid, gracias a una beca otorgada por el Instituto de Cultura Hispánica.²⁸ A su regreso, conoce a Javier Peñalosa en una de las tertulias de los Ocho y poco después se casa con él.²⁹ Este evento le permite estrechar los lazos con el poeta Octavio Novaro, cuñado de Peñalosa. Luego de la muerte de algunos de los integrantes del grupo, afianza la amistad con los que quedaban vivos: Novaro, Cabral del Hoyo y Avilés. La poeta declaró, entre irónica y realista, que el principal mérito de ellos era haber sobrevivido.

A pesar de la conjetura anterior, la obra de la maestra Dolores Castro ha trascendido los márgenes de modestia que ella misma le ha impuesto y se ha desplegado no sólo en el plano de la poesía lírica donde ha escrito una obra breve, depurada e intensa, sino también en la docencia, en la promoción de nuevas generaciones de poetas a través de la

²⁸ Para mayores detalles de este evento, véanse las “Cartas de Rosario Castellanos a Efrén Hernández” en *Literatura mexicana*, vol. 7, núm. 1, México, 1996, *passim*.

²⁹ En entrevista, Dolores Castro confiesa que en casa de Rosario Castellanos conoció a Javier Peñalosa, y agrega: “Esa noche todos estuvimos particularmente ingeniosos. No dejamos de reírnos desde que llegamos hasta que salimos de su casa. Y entre Javier y yo se dio una proximidad peligrosa, próxima al amor. Era una persona inolvidable. Eso se lo dirá cualquier persona que lo haya conocido. De niño había padecido parálisis infantil. Pero en cuanto uno lo trataba olvidaba su problema y nos encontrábamos ante una persona valiente, extraordinaria. Me bastaron unos cuantos días para comprender que era una persona única en el mundo. Lo dije por esos días, lo que es muy común, y lo repetí a los veintitantos años de casados, lo que ya no es tan común. Javier y yo tuvimos siete hijos [...]” (Gerardo Ochoa Sandy, *op. cit.*, pp. 47-48).

coordinación de talleres, en la difusión de la cultura y en la promoción de los valores positivos de la vida.

En una entrevista espléndida con la poeta Mariana Bernárdez accedemos a una amplia iconografía de Dolores Castro. En ella aparece “la niña con muñeca”, de tres o cuatro años de edad con un sombrero de tela como un globo inflado y atenta al flash de la cámara. En otra vemos a la joven de treinta años, alta y delgada, de ojos grandes, negros y profundos. Por último, aparece la mujer que todos hemos conocido: la señora de cabello blanco, de ademanes fuertes y firmes, la de rostro sonriente y vivaz. La poeta de memoria privilegiada y de convicciones firmes frente a las mejores causas sociales.

Desde luego, a lo largo del tiempo se han multiplicado los testimonios de gratitud a la obra y a la vida de una figura crucial para la historia de la poesía mexicana del siglo XX. Testimonios sinceros se escucharon durante el homenaje que se le rindiera en su octogésimo aniversario. Con motivo de este evento, celebrado en 2003, se agruparon sus poemarios bajo el título de *Qué es lo vivido* y se publicaron algunas de las ponencias leídas en diversos espacios. En ellas se escucharon palabras como éstas:

Al tocar la puerta de su casa sobreviene en cobijo la sombra de la higuera que, sembrada, ha sido testigo de una vida que se ha sostenido para ofrecerse en la gratuidad a los otros; sabe también de esa nostalgia que ha llevado a Dolores a mirar la luna enramándose hacia el mar; con el pasar de los días ha terminado por intuir la tersura de su voz en el interminable recuento de las raíces y el verdear del frutal. No sé si ella y Dolores sean una y la misma, pero sí sé que ambas siempre han sido refugio, y esto ya es más que augurio del viento venidero.³⁰

O bien éste otro testimonio de su discípula Raquel Olvera:

Mientras caminábamos por la alameda, nos platicaba Javier Peñalosa Castro, el primogénito de Lolita, que su madre está acostumbrada a duplicarse. Y luego, nos quedamos pensando que sí: Dolores Castro y Javier Peñalosa son dos, sus hijos siete, sus nietos catorce y sus discípulos, un bosque.

³⁰ Mariana Bernárdez, “Algunas notas sobre la poesía de Dolores Castro” en *Ralz del Agua. Textos en Homenaje a Dolores Castro*, p. 39.

Su casa tiene una puerta roja y una banquita bajo las hojas de una higuera muy generosa. La puerta es una boca que dice bienvenido, pero sin letras, así, nada más, abierta; adentro hasta la sombra ilumina.

La silueta de Dolores Castro es la de “un árbol de pie quieto/ que mece la cabeza/ porque así debe ser.” De niña debió haber sido muy feliz, de joven, lo sé, fue muy inquieta. Contra la costumbre de su época, siendo mujer dejó la casa paterna para cruzar el mar y continuar en España su formación poética. La joven Dolores conoció la dura madera de las bancas en estaciones de tren europeo “y creció alto, muy alto/ mientras hundía el pie/ en un suelo firme,/ tan firme/ como un suelo firme suele ser.” Al amar intensamente al hombre con quien tuvo siete hijos, descubrió el secreto de la dicha: la entrega absoluta; y al perderlo, “sintió lo débil de su tronco/ contra/ la grandeza del aire/ y le dio por mover la cabeza, / porque así debe ser.” Será por eso que tiene en su pecho la palabra precisa para nombrarlo todo.³¹

La octava y última integrante de los Ocho fue la chiapaneca **Rosario Castellanos** (1925-1974)³², autora prolífica y célebre por sus grandes méritos literarios. Su obra se caracteriza por la confidencia permanente sobre su vida familiar, sentimental, sus convicciones políticas, etcétera. De este modo, podríamos decir que el rostro que hay en sus páginas es, en muchos sentidos, el suyo propio. El excesivo vigor de su personalidad nos remite a establecer puentes entre lo que ella escribe, lo que vive y lo que piensa, en una suerte de continuo que parece borrar las fronteras entre la ficción y la realidad.

Algunos detalles de la vida familiar de Castellanos son casi del dominio público. Vivió sus primeros años en un ambiente conservador y “patriarcal” aunque infiltrado por las voces del pueblo indígena, voces que habrán de dejar algunas huellas en la niña que habrá de convertirse en escritora.

³¹ Raquel Overa, “Dolores Castro: un árbol de pie firme” en *Ratz del Agua. Textos en Homenaje a Dolores Castro*, p. 95.

³² Rosario Castellanos nació, casi por casualidad, en la ciudad de México el 25 de mayo de 1925. Su padre César Castellanos era de profesión ingeniero y “terratiente” por herencia familiar. Su madre fue “una costurera de oficio” que supo remontar, por la vía del matrimonio, algunos escalones del edificio social. En *Balún-Canán* se barrunta el drama familiar de la niña Castellanos con toda la fabulación que acompañará su vida y su obra posterior. Aparece el padre serio y reconcentrado, luchando contra el adversario inmóvil que le arrebata sus tierras; aparece la madre orgullosa del hijo varón que le asegura su lugar en la sociedad patriarcal (hijo que finalmente muere); aparece la nana Rufina, quien, mediante la palabra, instruye a la niña en el oficio del recuerdo y en la posibilidad de certificar, mediante esa palabra, los hechos ocurridos. Esa niña de *Balún-Canán* vive su orfandad prematura con la muerte de su hermano Benjamín, de manera que escribe su nombre repetidamente en las paredes. El nombre, las palabras, serán su única compañía.

La muerte de su hermano Benjamín y el “sentimiento de culpa” adquirido por no haber sido ella la muerta es una imagen “real” y “literaturizada” que habrá de acompañar a Castellanos como una mancha de origen. La niña, y poeta en ciernes, conjetura que la mujer carece de fueros en una sociedad patriarcal, que su alternativa es, como la de su antepasada sor Juana, el conocimiento. La palabra le ofrece entonces la llave que le abrirá caminos cómplices hacia un mundo poblado de personajes y de símbolos.

Rosario Castellanos abrazó la literatura no sólo como un medio de expresión sino también como la razón constituyente de su ser y su existencia. El tesón con que asumió la causa le permitió restaurar su persona en el mundo y la llevó a convertirse en la primera escritora profesional, o de tiempo completo, en México.

Fincó dicha empresa en la revisión del pasado de nuestras letras. Encontró un referente en Sor Juana y se propuso continuar su obra no desde la celda o marginando el cuerpo, sino exhibiéndolo como un testimonio de lo humano. Su propia muerte –sin proponérselo, aunque el sentido de su vida apuntaba a ello– se convirtió en un evento nacional.

Castellanos también halló en la personalidad robusta de Gabriela Mistral un motivo de imitación; como la chilena, había que exhibir carencias emocionales para que los otros se identificaran con el dolor de una mujer ancestral, perennemente usurpada en sus deseos.

Asimismo, encontró sustento para sus convicciones en otras autoras que, como ella, veían en la opresión patriarcal un motivo de desigualdad entre los sexos. Por eso recupera, en sus ensayos, a un conjunto de escritoras como Simone Weil, Simone de Beauvoir o Virginia Woolf. Por eso, también, dedica tiempo y esmero crítico a gran número de mujeres que se distinguieron en el mundo del arte y de los diversos oficios, como los derivados de la vida.³³

³³ Buena parte del pensamiento feminista de Castellanos se agrupó en una serie de ensayos bajo el título de *Mujer que sabe latín*. También hace un seguimiento sobre la situación de la mujer en la historia de México, desde la época prehispánica hasta tiempos recientes, en su obra *Declaración de fe*. Además, se acaba de

La fascinación que ha ejercido la obra de Rosario Castellanos tiene su arraigo en el carácter “mítico” de su vida, en el esfuerzo que puso para llegar a ser una escritora cabal y, sobre todo, en haber perpetrado una obra literaria de calidad y coherencia frente a la fabulación del propio existir. Fabulación a la que contribuyó la Institución literaria e incluso la multiplicación de testimonios de quienes la conocieron de cerca y la admiraron de verdad. Así, en 1975, a propósito del Año Internacional de la Mujer, un nutrido grupo de escritores, entre ellos Alejandro Avilés, Dolores Castro y Javier Peñalosa, rememoró su genio y su figura. La poeta Margarita Michelena le dedicó un documento entrañable, producto de su pluma vertiginosa:

La reina incendiada se me apareció súbitamente hace muchos años, de incógnito. Dido joven, el corazón ya con la pira a cuestas y el rostro de una niña que venía del selvático sur e inauguraba su imperio de palabras.

Nos dio la hora del encuentro aquel como agente provocador de lo mágico que también ya figura en mi lista de ausentes: Efrén Hernández. (En torno a la *Revista Antológica América* –empresa prolongadamente entusiasta del propio Efrén y de Marco Antonio Millán– Rosario Castellanos, Lola Castro, Emma Godoy, Guadalupe Amor, Juan Rulfo, Jaime Sabines, Sergio Magaña, Emilio Carballido y tantos otros que entonces éramos juventud, palabra y afecto compartidos).

Una red de caminos huyentes nos aguardaba. A Rosario –aquella muchachita de atavío provinciano y dulce acento con un dejo de limón– se la llevó uno de los más secretamente amargos. Era la mujer del rayo interior y de la “soledad en llamas”, la inteligencia a la velocidad de la luz y el corazón cargado por la sed; la desolada reina sonriente que se preparaba todos los días la hoguera de sus mil muertes vivas [...] ³⁴

Pero la enorme notoriedad de Rosario Castellanos no tendría por qué opacar sus orígenes literarios, por lo contrario, su inserción en el grupo al que perteneció nos permitirá, a través de una mirada retrospectiva, descubrir los mecanismos que tienen la literatura y sus críticos para ensombrecer las huellas y mostrar “fenómenos” espontáneos.

publicar el primer tomo en que se rescatan nuevos artículos periodísticos; se trata de *Mujer de palabras*, a cargo de la investigadora Andrea Reyes.

³⁴ Margarita Michelena, “Antiadiós a Rosario” en *A Rosario Castellanos, sus amigos*, pp. 38-39.

1.4 CONVIVENCIA Y PARTICIPACIÓN GRUPAL

La integración del grupo de los Ocho atravesó por diversas etapas a partir de la cercanía entre algunos de sus miembros. La relación más estudiada ha sido la que sostuvieron Dolores Castro y Rosario Castellanos desde la década de los cuarenta hasta la muerte de la autora chiapaneca en 1974. El nexa principal entre ambas fue, en principio, la amistad y después su interés por la literatura. En entrevista dice Dolores Castro: “Nos conocimos desde tercero de secundaria, ella y yo escribíamos pero ninguna de nosotras lo sabía [...] En ese tiempo Rosario y yo ya teníamos un interés muy vivo por la literatura. Estábamos en la secundaria particular Luis G. León, en la colonia Roma, cerca de mi casa”.³⁵

Luego de esta primera etapa de convivencia, ambas autoras comienzan a figurar en la literatura durante sus estudios de licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras. En este ámbito se relacionarán con un nutrido grupo de creadores que, con el paso del tiempo, habrán de ser reconocidos como parte de la *Generación de los cincuenta*.

En una entrevista con Emmanuel Carballo, Rosario Castellanos enumera la lista de sus compañeros de letras:

Me di a conocer con un grupo de jóvenes más o menos de mi misma edad, en la revista *América*. Entre ellos figuraba Dolores Castro, con quien me unió una amistad muy íntima y de muchos años (juntas cursamos desde el tercero de secundaria hasta la profesional). En Filosofía y Letras conocimos a Emilio Carballido, Sergio Magaña, Jaime Sabines (los dos somos de Chiapas y nuestras familias se conocen desde que ambos éramos niños), Luisa

³⁵ Ramón Antonio Armendáriz, *La poesía como conocimiento*, p. 14. En esta misma entrevista Castro abunda sobre su relación con Rosario Castellanos: “Rosario y yo teníamos muchos intereses comunes [...] como Rosario sólo tenía un medio hermano, al que trató hasta después que murió su papá, iba a mi casa y se sentía en familia. Su hermano carnal había muerto antes que sus padres. Yo admiraba mucho su modo de ser [...] Creo que la influencia de Rosario fue para mí muy importante, aunque pensábamos de una manera muy distinta, yo fui y soy muy vitalista, me interesaba y me interesa sobre todo la vida y creo que hasta que me muera le voy a tener un amor muy grande, aun con todo lo adverso que pueda tener, creo que es un don hermosísimo que uno tiene. Por lo contrario Rosario creía que uno debía sacrificar todo a la literatura, aún la experiencia vital, eso me daba y me sigue dando horror”. (p. 17).

Josefina Hernández y varios escritores hispanoamericanos: Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, Otto-Raúl González, Tito Monterroso y Carlos Illescas.³⁶

También por estas fechas ambas poetas llegan a la revista *América*. Marco Antonio Millán, el segundo director, informa que Ramón Gálvez llevó “la buena nueva de que dos o tres muchachitas de la Facultad de Filosofía y Letras empezaban a escribir en forma admirable [...]”.³⁷ Esos talentos incipientes eran nuestras dos poetas más Luisa Josefina Hernández quien, con el tiempo, alcanzará notoriedad en el teatro. A partir de ese nexo, Castro y Castellanos establecerán estrechos vínculos con Efrén Hernández, quien fungía como subdirector de la revista.

La amistad con Hernández y Millán dará a las dos autoras su primer impulso en el ámbito de las letras, como lo señala este último: “Efrén hizo un prólogo de bello halago poético para la plaqueta de Lolita *El corazón transfigurado*, y yo una proclama de afectuoso entusiasmo para el primer libro de la niña Castellanos: *Apuntes para una declaración de fe*. Asegurándole posibilidades de romper todas las marcas femeninas establecidas hasta entonces. De ella editamos también *Presentación al templo* y *El rescate del mundo*”.³⁸

Otro beneficio de este primer acercamiento con los editores de *América* se observará en la labor magisterial que ejercerá Efrén Hernández en los años siguientes. Este autor se habrá de convertir en una especie de guía no sólo para ellas sino también para el resto de los compañeros integrantes de los Ocho. Por lo pronto, ambas poetas declaran su admiración por él, incluso mediante el intercambio epistolar, como lo prueba la correspondencia que sostuviera Rosario Castellanos, con el guanajuatense.

³⁶ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 500.

³⁷ Marco Antonio Millán, “América – Revista Antológica” en *Las revistas literarias de México* (segunda serie), p. 130.

³⁸ *Idem*.

Por otra parte, según lo refiere Dolores Castro, a finales de la década de los cuarenta se reunían en la casa de Margarita Paz Paredes, a manera de tertulia, Efrén Hernández, Alejandro Avilés, Octavio Novaro, Javier Peñalosa y Honorato Ignacio Magaloni, este último era dueño del edificio donde vivía Paz Paredes y, además, compartía con ella algunas ideas políticas de izquierda.

Castro recuerda que cuando ella y Castellanos llegaron de Europa continuaron colaborando en la revista *América* y luego conoció a Magaloni, quien empezó la publicación de su revista *Poesía de América* en 1952. Dice que el poeta yucateco le hablaba favorablemente de Javier Peñalosa: “Deberías conocerlo –la animaba– ¡Sí yo fuera mujer me casaría con él! Tiempo después –agrega Dolores Castro– le dije a Magaloni que tenía razón... y le tomé la palabra”.³⁹

Otra de las piezas clave en la conformación del grupo será el poeta Alejandro Avilés, quien desde su lejana Sinaloa había trabado relación por correspondencia con el humanista Alfonso Méndez Plancarte, director de la revista *Ábside*.⁴⁰ De modo que cuando llegó a la ciudad de México, a los 25 años de edad, continuó dicha relación, no sólo con Alfonso sino también con Gabriel, el hermano.

Asimismo, Alejandro Avilés, entre 1952 y 1953, llevó a cabo una serie de entrevistas que, bajo el nombre de “Poetas mayores”, fueron apareciendo en la *Revista de la semana* de *El Universal*. En ellas conversó con todos los poetas que integrarían el grupo de los Ocho.

Tiempo después, en entrevista con Gerardo Ochoa Sandy, Avilés recuerda que “Los hermanos Méndez Plancarte, Alfonso Junco, Octaviano Valdés (1901-1991) y Emma

³⁹ Entrevista realizada por nosotros.

⁴⁰ La revista *Ábside* (1937-1963) fue de orientación cristiana; contaba entre sus principios el de ser una publicación abierta a las manifestaciones literarias de la época. Durante su existencia tuvo tres directores: los hermanos Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte, y Alfonso Junco. Fueron colaboradores asiduos de esta publicación Rosario Castellanos, Emma Godoy y Alejandro Avilés, entre otros. (Véase “Ábside” en Armando Pereira, *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*).

Godoy, entre otros, se reunían en ‘torno al mate’ [...y que] Alfonso Méndez Plancarte le sugirió que organizara otra tertulia que se reuniera en torno al café”.⁴¹ Y así lo hicieron.

Según confiesa Roberto Cabral del Hoyo, la primera reunión se llevó a cabo en la residencia del padre Méndez Plancarte, y luego continuaron viéndose cada semana en alguna de las casas de los miembros del grupo, entre 1952 y 1956. “A partir de este año –escribe Ochoa Sandy– comenzaron a verse cada quince días. Luego cada mes. O cada medio año”.⁴²

La dinámica de las sesiones estuvo dominada por la lectura y el comentario de diversos autores. En principio no se concibió al grupo como un taller de escritura. Según Cabral del Hoyo, en el grupo había discusiones apasionadas, ya que de pronto alguien decía: “Pero mira qué pendejada escribió éste. Y otro decía que no era una pendejada y otro más que sí”.⁴³ Todo ante el pasmo del sacerdote Alfonso Méndez Plancarte.

Este carácter de familiaridad no les impidió abrirse a otras personalidades, pues, refiere el zacatecano, de cuando en cuando asistían invitados especiales como Elías Nandino, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Salvador Novo, entre otros más.

Por último, Cabral del Hoyo observa que aunque en algunas sesiones se leían “logros propios” como el de Efrén Hernández que compartió su poema extenso “El ángel del sueño”, “pues cada quien conservó su voz. No nos pudimos, o no nos dejamos influir unos a otros”.⁴⁴ Esta idea se refuerza en el epígrafe que acompañó a la antología que les dio nombre: “Cada uno su lengua/ todos en una llama...”, versos que son de Dolores Castro.

⁴¹ Gerardo Ochoa Sandy, “En los años 50, la crítica tachó de católicos a los Ocho poetas mexicanos y los marginó”, p. 47.

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 48.

Así, el grupo, en principio, se fue configurando por los lazos familiares, por el amor a la lectura y a la crítica. Según Castro tuvieron como divisa una doble devoción: “el amor a la poesía y el milagro de la amistad”.⁴⁵ Esto los llevó a mantener una especie de vida privada, ausente de las proclamas y de los reflectores de la publicidad, que no buscaron.

Ahora bien, la configuración del grupo parece tener su momento estelar con la publicación de *Ocho poetas mexicanos*, recopilación de poemas en que aparecen sus autores en riguroso orden alfabético. Se trata de una edición austera de la revista *Ábside* que data de 1955. Según comenta Cabral del Hoyo, coincidieron en evitar que alguno de ellos o algún personaje de fuera redactara el prólogo. Se trataba de dar una muestra de lo que estaban escribiendo, sin mediaciones críticas.

Con el paso del tiempo la antología se ha convertido en un pretexto, no sin fundamento, para nombrar al grupo y, a partir de eso, profundizar en las relaciones entre sus miembros y el contexto literario en que vivieron, especialmente en la década de los cincuenta. No es nuestro propósito analizar los poemas que aparecen en ese libro, en virtud de que el estudio que corresponde a la poesía de cada autor se hará posteriormente. En cambio, lo que sí nos interesa, por ahora, es observar la vinculación interna de los miembros del grupo.

En principio uno de los *guías* fue Alfonso Méndez Plancarte, por los motivos que ya antes se han explicado. No obstante, la presencia de este erudito, especialista en Góngora y sor Juana, no es decisiva en virtud de que los miembros del grupo no comparten el credo religioso del padre y tampoco observan la literatura desde la perspectiva académica. En una entrevista Dolores Castro delinea las creencias de sus compañeros:

Entre nosotros las afinidades políticas fueron parciales. Nuestras posiciones ideológicas y religiosas oscilaban entre la izquierda y la derecha, entre el creyente católico —o sin Dios— y el anticlerical. Octavio Novaro era anticlerical y de izquierda; Roberto Cabral del Hoyo,

⁴⁵ *Ibid.*, p 46.

creyente, pero anticlerical; Honorato Ignacio Magaloni era creyente, anticlerical y de izquierda; Javier Peñalosa era católico, de izquierda y abierto a las corrientes nuevas. Efrén Hernández era creyente, pero no católico; Rosario Castellanos era católica de las fiebres terciarias y yo, que soy católica, pero no mucho.⁴⁶

Por ser así el panorama, el papel de Méndez Plancarte parece haberse circunscrito a la iniciativa de la conformación del grupo, al apoyo en la publicación de la antología y a ser, como lo señala Cabral del Hoyo, “nuestro Ariadna en el laberinto de Sor Juana [y] de Góngora”.⁴⁷ Pese a esta *distancia* frente a sus intereses concretos, Méndez Plancarte es recordado con afecto por todos los integrantes del grupo, y tanto Novaro como Cabral del Hoyo lo evoca en sendos poemas laudatorios.

El segundo liderazgo fue, sin duda, el de Efrén Hernández. Este promotor cultural era admirado por los miembros del grupo por su conocimiento y también por su modestia. Dolores Castro dice que era íntimo amigo de Octavio Novaro y recuerda que Hernández fue “un gran conversador y conocedor profundo del Siglo de oro español; había sesiones – continúa– que se prolongaban hasta las tres de la mañana, en las que sólo él hablaba y uno no quería que terminara”.⁴⁸

Asimismo, en otra entrevista, Dolores Castro declara: “En el grupo de los Ocho sí tuvimos un liderazgo –el de Efrén Hernández– pero no ejerció un poder político. Efrén fue un caudillo sin poder, nunca lo pretendió. Más bien lo admirábamos y en torno a ese eje nos agrupamos”.⁴⁹ En igual sentido se habrán de expresar Roberto Cabral del Hoyo y Octavio Novaro. También Rosario Castellanos recuerda al poeta, al novelista, al hacedor de revistas y al amigo cuya “hospitalidad era un bien siempre disponible. Él no escatimaba ni su

⁴⁶ Entrevista realizada por nosotros.

⁴⁷ Gerardo Ochoa Sandy, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁸ Ramón Antonio Armendáriz, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁹ Entrevista realizada por nosotros.

tiempo —que debía serle preciso— ni su prestigio, que ponía en manos de aquellos que de él tuvieren menester, ni sus conversaciones que mantenían un nivel de luminosidad que él había alcanzado a costa de disciplina pero que a los demás les era difícil sostener”.⁵⁰

Así, sólo para observar dos ejemplos del magisterio de Hernández, veremos primero cómo instruye a Rosario en respuesta a la intención de la joven narradora por escribir una novela: “Encuentro muy plausible que esté intentando escribir. Espero de Ud. infinidad de cualidades. Sólo que lo de la novela lo encuentro un poco peligroso. No porque la novela sea especialmente difícil, al contrario. Me refiero sólo a la extensión [...] El cuento, la estampa, la prosa lírica, los soliloquios, aun en caso de fracaso, le darían a Ud. con menos costo, experiencias igualmente valiosas”.⁵¹

Un segundo momento, una parte de la remembranza de Novaro en su ensayo “Paseo con Efrén Hernández” donde dice que: “Sin vanidad y sin malicia, sin más que el puro brillo de sus espejuelos y su sonrisa de santón brahmánico, nos alentaba a seguir escribiendo sin preocuparnos demasiado por la respuesta, o por el silencio, de nuestros pretendidos lectores”.⁵²

Por todo esto se puede concluir que Hernández fue el guía del grupo por asentimiento de todos y por la memoria feliz que de él se mantuvo después de su temprana muerte. Muerte que lamentaron todos y que, también, dio pábulo a Novaro para escribir un “Epinicio” en su honor.

Mención especial, para efectos del dibujo grupal, han de merecer las publicaciones compartidas. Así, en el *Anuario de la poesía mexicana*⁵³ correspondiente al año de 1955,

⁵⁰ Rosario Castellanos, “Efrén Hernández: un mundo alucinante” en *Juicios sumarios*, pp. 37-38.

⁵¹ Samuel Gordon y Fernando Rodríguez, *op. cit.*, p. 189.

⁵² Octavio Novaro, *Las jornadas del escriba*, p. 61.

⁵³ Cf. *Anuario de la poesía mexicana*, advertencia de Andrés Henestrosa, INBA, México, 1956.

aparecen siete de los ocho, con excepción de Javier Peñalosa; y en el correspondiente al año de 1961 hay poemas de seis y se omiten dos: Efrén Hernández y Honorato Ignacio Magaloni. El primero porque ya había muerto y el segundo porque ya había dejado de escribir desde la década anterior.⁵⁴

Por otro lado, en 1952 Jesús Arellano publicó su *Antología de los 50. Poetas contemporáneos de México*, y en ella incluye a seis de los ocho, con excepción de Alejandro Avilés y Roberto Cabral del Hoyo. La misma omisión se percibe en la recopilación que hizo Antonio Castro Leal, por lo que se intuye que retomó sólo aquellos nombres ya consignados por Arellano.⁵⁵

Se nota, por tanto, que en la década de 1950 los miembros del grupo eran incluidos en las antologías con pocas excepciones, situación que habrá de cambiar a partir de la célebre compilación que acometieran Octavio Paz, Alí Chumacero, Homero Aridjis, y José Emilio Pacheco, bajo el título de *Poesía en movimiento*, obra que durante cuatro décadas ha sido un referente obligado para leer y valorar a los poetas mexicanos del siglo XX. Sus prescripciones se han convertido en líneas de trabajo que ha asumido una parte de la crítica como un conocimiento establecido sin objeción posible.

La tesis que sustenta la selección se enmarca dentro de una paradoja: la tradición de la ruptura. Es decir, los compiladores buscan rescatar aquellos poemas que se deben a una historia literaria, pero que también innovan. Dicen: “Nuestro libro pretende reflejar la trayectoria de la modernidad en México: poesía en movimiento, poesía en rotación”.⁵⁶ Situados en ese difícil lindero entre los dos polos, deciden arropar lo “nuevo”, en particular las obras que fueron tocadas por la vanguardia. Con este criterio se excluye a buena parte

⁵⁴ Cf. *Anuario de la poesía mexicana*, pról. Porfirio Martínez Peñalosa, INBA, México, 1962.

⁵⁵ Cf. Antonio Castro Leal, *La poesía mexicana moderna*, FCE, México, 1953.

⁵⁶ Octavio Paz, *et al.*, *Poesía en movimiento*, t.1, p. 6.

de los poetas que escriben, por ejemplo, en formas métricas tradicionales y que no han cedido a las acrobacias del verso libre.

En todo caso las omisiones son propias de toda antología y debe considerarse que los autores de *Poesía en movimiento* actuaron de acuerdo con una postura estética, la de ellos. El problema ha consistido en percibir este libro como “La antología”, porque a partir de esta concesión la obra ha ejercido una influencia autoritaria. Para el caso de los Ocho, sólo Rosario Castellanos fue considerada, lo cual demuestra el exceso de la exclusión.

Pero aparte de las antologías –y los anuarios– que, como hemos visto, funcionan como una especie de filtro contra las obras que van *camino a la posteridad*, también influyen, y de manera fundamental, las revistas literarias del momento en que emergen los autores; sin ellas muchos escritores se perderían en el anonimato porque las revistas son el instrumento casi *religioso* que congrega las palabras dispersas de la tribu.

En este tenor, compartimos las ideas de José Luis Martínez cuando dice que las revistas literarias recogen

lo mismo las páginas del poderoso que las del humilde, las de la personalidad consagrada que las del escritor obscuro y las del joven que se inicia en la literatura. Su proliferación extraordinaria en México –agrega– está condicionada por la tradicional pobreza en que han vivido nuestras letras y por la necesidad que experimenta el escritor de hacer pública en obra inmediata, de conocer la producción de sus contemporáneos [...]⁵⁷

Fue el caso de la mayoría de los Ocho, quienes encontraron en la *Revista Antológica América*,⁵⁸ como muchos otros autores, un espacio para darse a conocer en el ámbito de las

⁵⁷ Citado por Boyd G. Carter, *Las revistas literarias de Hispanoamérica. Breve historia y contenido*, pp. 13-14.

⁵⁸ La revista *América* vio la luz en agosto de 1940 y concluye su aventura hacia 1968. Fue impulsada por los poetas Roberta Guzmán Araujo y Manuel Lerín, quienes tenían como propósito “la difusión de ideas socialistas y la discusión de posturas filosóficas y literarias”. Hacia 1942 se hace cargo de la dirección Marco Antonio Millán, quien recibe el apoyo de Efrén Hernández. Bajo el impulso de estos dos autores la publicación adquiere la reputación de una revista de literatura. (Cf. Armando Pereira, *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. Véase también Efrén Hernández, *Bosquejos*, ed. Ma. De Lourdes Franco Bagnouls, pp. 9 y ss.).

letras mexicanas. En cierto modo podemos decir que para autores como Efrén Hernández, Dolores Castro y Rosario Castellanos fue crucial dicho medio para la difusión de sus obras. También estos autores, en el orden antes expresado, fueron los que más publicaron. Hernández con 36 entregas divididas entre poemas, ensayos y cuentos; le sigue Castro con veintiuna; Castellanos con 19; Cabral del Hoyo con 12, Octavio Novaro con 6; Javier Peñalosa con 5 y Alejandro Avilés con sólo una. La mayoría de los textos se publicaron entre 1948 y 1958, año en que muere Efrén Hernández.⁵⁹

La otra revista que congregó a los Ocho fue *Poesía de América*, dirigida por Honorato Ignacio Magaloni, y con Dolores Castro a cargo del consejo de redacción. Esta publicación duró tres años (de 1952 a 1955). Tuvo como objetivo la difusión de la poesía latinoamericana de los años cincuenta. Frente a dicha necesidad se omitieron los otros géneros literarios, a excepción de algunos ensayos incluidos en los homenajes que se hicieron a César Vallejo, a Vicente Huidobro y al cubano Andrés Eloy Blanco.⁶⁰ En *Poesía de América* participaron los Ocho, y Rosario Castellanos se destacó por ser la más prolífica.⁶¹

Otro factor que unió a los Ocho fue la publicación de algunos de sus libros en la misma editorial. De este modo, Jus editó tres poemarios de Alejandro Avilés: *Madura soledad* (1948), el *Libro de Eva* (1959) y *Los claros días* (1975); de Dolores Castro: *Cantares de vela* (1960) y *Soles* (1977); de Roberto Cabral del Hoyo: *Contra el oscuro viento* (1959) y *Tres de sus palabras* (1962); de Rosario Castellanos: *Salomé y Judith* (1959) y de Javier Peñalosa *La noche nueva* (1960).

⁵⁹ Cf. Elvira del Carmen Acuña, *Índice de América, Revista Antológica* (tesis de licenciatura), Universidad Iberoamericana, México, 2000.

⁶⁰ El número 5 del año 2 (enero-febrero de 1954) fue consagrado a César Vallejo; el 5 del año 3 (abril-mayo-junio) se dedicó a Vicente Huidobro y, por último, el 6 a Andrés Eloy, quien fuera, como dice el subtítulo, "Sorprendido por la muerte en plena madurez".

⁶¹ Véase anexo en la página

Asimismo, en 1979 Octavio Novaro creó una empresa bajo el nombre de “Ediciones 8pm” con el cual rendía un homenaje a los “8 poetas mexicanos”. La colección inició con un libro suyo: *Cantar de cantares a María* (1979), prologado por Dolores Castro. También se anunciaba en la solapa de dicho libro la edición de los poemas de Javier Peñalosa, Rosario Castellanos, Honorato Ignacio Magaloni, más los cuentos de Efrén Hernández. Además figuraban en el consejo editorial los poetas aún vivos del grupo: Alejandro Avilés, Roberto Cabral del Hoyo, Dolores Castro y el propio Novaro. Aunque las obras prometidas en la solapa de este libro no se publicaron, dicha intención quedó como un dato más de la memoria de la conciencia grupal.

Para terminar este capítulo, se ha de considerar que el grupo de los Ocho tiene algunos rasgos de identidad que lo configuran como un equipo o una promoción de autores y que, si bien su dinámica interna no responde a la ortodoxia que establece el método generacional —como son los rangos de edad, las posturas estéticas comunes, las reacciones grupales frente a ciertos acontecimientos, la ruptura con la generación anterior, etcétera— sí, en cambio, posee una dinámica que lo define como un equipo con características comunes bien delimitadas.

Como se ha visto, los Ocho, en términos generales, proceden de familias de clase media; ello les permitió un acercamiento menos escabroso a las manifestaciones culturales y, especialmente, a la literatura. Otros elementos por destacar son la convivencia, a través de las tertulias, las lecturas comunes, la participación en las mismas publicaciones, las relaciones amistosas y de parentesco y, por último, los procesos de integración que han intentado los miembros aún vivos del equipo frente al pasado que los unió; lo cual nos habla de una *autoconciencia generacional*. Por todo esto podríamos afirmar que los Ocho poetas mexicanos se constituyeron en una comunidad, vistos en conjunto, son susceptibles de estudio.

POÉTICAS DE LA REVELACIÓN

En este apartado estudiaremos las obras líricas de cuatro poetas integrantes del grupo de los Ocho. Hemos titulado el capítulo como “Poéticas de la revelación” porque, en términos generales, hay en sus obras una actitud vital que se manifiesta en la curiosidad y la búsqueda de sentido mediante el contacto espontáneo con el mundo. En Honorato Ignacio Magaloni es evidente la necesidad del viaje al pasado prehispánico en actitud vindicativa; en Roberto Cabral del Hoyo la escritura y la vida parecen una dualidad que se disuelve en el juego; en Dolores Castro y Octavio Novaro la existencia aparece como un bien digno de celebrarse. Al final de su vida, sin embargo, este último autor sintió la necesidad, muy bien fundada, de imprecisar a la divinidad.

2.1 LA ISLA EN LLAMAS: POESÍA DE HONORATO IGNACIO MAGALONI

Toda verdadera poesía supone necesariamente el lanzamiento de un mundo nuevo a la circulación, y la invitación más o menos expresa a embarcarnos en él.

Pedro Salinas

Muere quien no se nombra
quien astilla su flecha
contra un muro de formas.

Honorato Ignacio Magaloni

En este subcapítulo nos aproximaremos a la obra lírica de Honorato Ignacio Magaloni a partir de una mirada unitaria sobre sus tres libros: *Polvo tropical*, *Oído en la tierra* y *Signo*. Con base en esta lectura se identificarán algunas de sus influencias y las pautas más características de su poética. Ante todo, se observará que el tema dominante en su creación

se circunscribe a la recuperación espiritual y cultural del pasado prehispánico, y se verá que dicho asunto era una temática vigente del discurso social durante la época en que él escribió.

La obra de Magaloni se distingue desde el principio por una necesidad de exploración que la aproxima al modernismo –en los poemas de juventud–, luego se deja seducir por la poesía tradicional española y se corona con la influencia decidida y perceptible del *Romancero gitano* de Federico García Lorca. En una segunda etapa, Magaloni desecha las notas características del romancero y se adentra en la poesía de vanguardia de la que sale en estado de vigilia, aunque con el gusto por las imágenes sorprendentes que le habrán de servir para construir una poética genuina y un programa de lucha: la reivindicación del pasado prehispánico.

En entrevista con Alejandro Avilés, Magaloni reconoce con malicia que su primer libro, *Polvo tropical* (1947), no lo escribió él sino Lorca, esto habla de su honestidad y también de la razón que le asiste, si nos atenemos al influjo poderoso que se observa en el poemario; influjo que nos permite hacer comparaciones directas con los textos que el poeta granadino agrupó en su obra clásica.

Sin embargo, en *Polvo tropical* Magaloni no se ocupa de la modernidad de sus versos sino del uso de una forma tradicional para recrear su nostalgia. El libro entero procura recuperar la memoria de su natal Yucatán y de la ciudad de Mérida en tiempos en que él fue niño y vivió de cerca su atmósfera blanca y provinciana. Es tanto, además de auténtico, su empeño que cree oír la invocación de aquella geografía que lo llama por su nombre: “Vuelve Nacho Magaloni,/ a nuestras arenas blancas.” La voz de la tierra cumple su efecto y el poeta instituye el viaje solazándose en la imagen geográfica del país, en la sonrisa de sus frutos más característicos y en la sensualidad que le provocan.

Después de *Polvo tropical*, Magaloni publica *Oído en la tierra* (1950), obra en que asume el verso libre de manera definitiva, frente al octosílabo y a veces el endecasílabo; también se hace patente el uso de la imagen surrealista que sustituye, en buena medida, a las exigencias de la poética del romancero y que le permite, la asociación de realidades sorprendentes y, a la vez, dar cuenta de una visión renovada del mundo prehispánico. De este modo, el poeta continuará con el rescate del pasado mesoamericano a partir de la recreación de los símbolos y las atmósferas más características de aquellas culturas.

El título del poemario, *Oído en la tierra*, entraña de por sí un propósito: el de la apertura mental a las voces del pasado con el objeto de alimentar la continuidad e iluminar el presente. El libro está dividido en tres partes: la primera, que intitula “Centli”, supone la entrada a ese mundo difuso del cual sólo pueden captarse reminiscencias aisladas, atisbos de grandeza que el poeta pretende asimilar a través de las marcas medulares que fortalecen la visión mítica de una gran diversidad de pueblos. Entre estas señales se encuentra el **maíz**. Magaloni usa este símbolo para establecer la consabida oposición entre dos civilizaciones, la europea, que se debe al trigo, y la mesoamericana precolombina.

La segunda parte del libro se titula “El amor” y se integra por tres poemas de transición: “Entrega”, “La magnolia” y “El recuerdo”. Los llamamos de transición, en el contexto de su poética, porque el tema parece escapar a los propósitos del conjunto, aunque conservan, no obstante, las pautas de estilo que el poeta ha reservado para sí en la nueva etapa de su poesía. Así, en “El recuerdo” asistimos a la profusión de imágenes sorprendentes por cuanto acercan realidades lejanas, gracias a la emoción que provoca en el poeta la percepción procelosa del recuerdo selvático:

Sobre la selva del recuerdo
la noche piensa en una rama
que se doblega de jazmines.

Abre el velamen una nube
en la memoria del espacio.

Y la penumbra es una alcoba
que sueña velos y perfumes.

¡Noche de bodas en el cielo!
Florece besos en el hombro
de una doncella en la distancia;
y en el misterio de la novia
que al fin el velo se desprende,
brilla un destello de candores
sobre las sargas de jazmines.

Y nuestros ojos en quietudes
a la piedad de las distancias,
besan milagros de la vida
que se diluyen en recuerdos.

[*Oído en la tierra*, p. 51]

Como se observa, en este poema hay un claro juego con las imágenes, en cierto modo irracionales, en virtud de que el poeta recupera del sueño los recuerdos vertiginosos. De este modo, la noche *piensa* en la claridad de los jazmines y la nube se abre al espacio memorioso como un barco. La oscuridad así delimitada refulge con sus adornos celestes; adornos que, merced a la imaginación visual del poeta, aparecen como besos florecidos en el hombro de la **montaña**: “Florece besos en el hombro/ de una **doncella** en la distancia”. También se desprende de esta alegoría *imaginaria* el matrimonio entre la luz y la sombra que, a su vez, se traslada a la dicotomía de la memoria frente al olvido, o del sueño con su fuerza creativa en oposición a la *vigilia estéril*. El poeta ve en este acontecimiento grandioso el milagro de la vida.

De esta manera la imagen será para Magaloni –como ha sido para otros poetas tocados por la vanguardia– un recurso que facilita una síntesis sobre las realidades y los tópicos de su interés. Esto le permitirá acercar paisajes remotos, volviéndolos espontáneos a la mirada, procedimiento que habrá de suscitar la sorpresa del lector.

El procedimiento, según Carlos Bousoño, supone un proceso de viaje hacia la intrasubjetividad donde importa más el mundo recreado por la mirada del artista que el referente real. “Esto es, –escribe– el mundo como tal desaparece y es sustituido por sus efectos en mí”.¹ Luego agrega: “el intrasubjetivismo consiste en afirmar para el mundo un puesto subalterno o secundario en la jerarquía de nuestras preferencias, y en conceder, por el contrario, el primer sitio a las emociones intrasubjetivas que ese mundo, así destronado, incoa en nuestra psique”.² El autor considera que el uso del lenguaje con un sesgo conceptual será básico en este tipo de creaciones, en virtud de que las emociones se simbolizan con la intención de que sean descifradas por el lector.

Tal forma de acercamiento, descrita por el teórico español, se aprecia de manera viva en la tercera sección de *Oído en la tierra*, cuyo título es “Nociones amerindias”. Aquí el autor se propone establecer una especie de metadiscurso para situar varias definiciones que, a su vez, darán vida a su credo poético. Todos los poemas incluidos en esta parte se enmarcan en la “Noción de...” “Poesía”, “Muerte”, “Espíritu”, “Eternidad”, “Omnipresencia”, “Igualdad” y “Verbo”. El primer texto que nos llama la atención es la “Noción de poesía”:

Limpidez en el aire, Poesía;
árbol rumor en ramos de luceros.

Murmullo en el augurio
tu botón de inminencia; y en altura
sin poder alcanzarlo.

Y empujar con la puya
que se obstina en el tronco
hacia el ascenso de armonías.

Y este ser hombre, soplo;
y este sentir que el tiempo avanza
a poner el oído en la corteza.

¹ *Teoría de la expresión poética*, t.I, p. 229.

² *Ibid.*, p. 230.

Ah, si el bullicio en cúpulas,
inmensidad de entrega en el aroma,
se derrumbara entre mis brazos,
la mano en garfio hacia la tierra
seguiría raíces hasta el fondo,
génesis de los palios en el aire.

¿Por qué, en olas de pétalos,
te estruja el viento sobre el alma,
si barre en hojas, en octubre,
laureles nimbos de horizontes?

Murmullo en el augurio, Poesía;
Y sin embargo, ¡nido hasta la muerte!
[*Olido en la tierra*, pp. 57-58]

Lo primero que destaca en el poema es su arquitectura visual. Ésta tiene la forma de un árbol detallado en tres etapas: copa, tronco (tallo) y raíz. La fronda del árbol representa la apertura a la luz, al cielo y a los elementos de la naturaleza, mientras que la raíz supone el descenso a las profundidades del ser y de lo desconocido, pero también es fuente nutricia de la hoja, de la flor, del fruto y del canto. La poesía, metafóricamente representa ese árbol, con todo y sus extremos.

De este modo el poema –y la poesía– parecieran coronar al árbol que besa la limpidez del aire; al árbol que se mece en el rumor de sus hojas, al árbol que dialoga con flores o frutos transidos de luz como luceros, como las palabras del poema.

La poesía que se establece en lo alto es palabra primordial, es el “Murmullo del augurio” cuyo secreto está contenido como esencia, y como acto, en el botón de la promesa para el hombre, de ahí que no siempre pueda “alcanzarlo” por su incapacidad de ascender como la savia armoniosa hasta la cima. El hombre que necesita altura para sobreponerse a la velocidad del tiempo se limita “a poner el oído en la corteza.” Frente a esta realidad, la voz poética clama por compartir la fuerza y el aroma de la altura para luego descender con mano acerada hasta las raíces que son la “génesis de los palios en el aire.”

El poema concluye con la certeza de que la poesía guarda su secreto celosamente, no se le presenta al creador con voz clara, sino a modo de enigma del oráculo. En esta forma de mostrarse pareciera dejar al hombre indefenso y ajeno a su bondad, pero a pesar de esta inefabilidad el poeta concluye con un verso optimista: “y sin embargo, ¡unido hasta la muerte!”, es decir, la poesía sigue representando la posibilidad del canto y del refugio.

Por otro lado, se ha de reconocer que la imagen del árbol como posibilidad simbólica tiene un origen antiguo en el que se entrelazan creencias y representaciones variadas, de acuerdo con la tradición de diversas culturas. Sólo para redondear la arquitectura visual que se ha observado, citamos aquí las palabras de Jean Chevalier:

El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo. Reptiles se arrastran entre sus raíces; aves vuelan por su ramaje: pone en relación el mundo ctónico y el mundo uránico. Reúne todos los elementos: el agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge de su frotamiento.³

Así, el sentido del texto nos sugiere que la poesía, tal y como la pretende Magaloni, se nutre de los elementos primordiales de la naturaleza, elementos que se adquieren progresivamente a través de la verticalidad que imponen las tres etapas: profundidad, superficie y altura.⁴

³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt, *Diccionario de símbolos*, p. 118.

⁴ Gastón Bachelard dedica un capítulo de su libro *El aire y los sueños* para hablar de la fisiología vegetal. Cita a Paul Claudel, quien cede al influjo del pino, cuya contemplación le hace decir estas palabras: “se alza por un esfuerzo y mientras se adhiere a la tierra mediante el empuje colectivo de sus raíces, los miembros múltiples y divergentes, atenuados hasta el tejido frágil y sensible de las hojas, por donde va a buscar en el aire mismo y la luz su punto de apoyo, constituyen no sólo su ademán, sino su acto esencial y la condición de su estatura”. (p. 253). Luego dirá Bachelard que el árbol es un modelo de rectitud que, semejante al hombre, se pone en pie dueño de fuerzas confusas. También dirá, para concluir, que el árbol “une lo infernal con lo celeste, el aire con la tierra; oscila del día a la noche y de la noche al día”. (p. 260). En la obra de Magaloni, por otra parte, el árbol asumirá un paralelismo con la caña de maíz, aunque también se relaciona con su “idea de viaje a las alturas”.

Otro poema interesante por sus especulaciones sobre el fenómeno poético es el que se intitula “Noción del verbo”, que a continuación se reproduce:

Nave en fuego la vida importa un grito:
¡morir de incendio mar afuera!

¿Quién eres, voz de púrpura
más fuerza que la muerte? Das la vida
al mástil del acento:
¡A fijar en altura una palabra!

Sé que será en el viento.

No importa: ¡Es el velamen!

Es más nube la nave que se incendia.

El corazón boga en la noche:
fulge, al soplo del Verbo
júbilo en llamas:

 ¡un velero
que alumbra el horizonte!
¡Salamandras poetas!
¡Nos giran en los ojos
las demencias del fuego!

Sólo un grito de angustia mar afuera:
¡Que no me hunda el aspa de la muerte
sin el incendio entre los brazos!

[*Oído en la tierra*, pp. 83-84]

En una primera mirada este poema exhibe el tono de arenga de los manifiestos poéticos. En los dos primeros versos irrumpe una voz de alarma: “¡morir de incendio mar afuera!”; la afirmación categórica nos lleva a pensar en la elaboración de un “programa” ajeno a las turbulencias marinas y ubicado, en principio, sobre la tierra. Pero esta conjetura pronto se desvanece en la segunda estrofa cuando el poeta se revela contra la voz de púrpura, atenta a los preceptos, digamos, académicos y se decide “¡A fijar en altura una palabra!”. A partir de este momento la travesía de la nave es remplazada por la nube, y el viaje se torna ascensional para promover una poética de la *altura* donde “Es más nube la nave que se

incendia” y el poeta boga, o mejor dicho, vuela y refulge jubiloso cuando es tocado por el Verbo, que a su vez se transforma en “¡un velero [o una nube]/ que alumbra el horizonte”. En este paraíso aéreo y encendido es natural que los poetas se conviertan en salamandras, unas veces enloquecidas por el fuego y otras apasionadas por el asedio de la luz y la abundancia geográfica que les provee el panorama.

La poética establecida como un viaje que desvela paisajes y seres resulta un tópicos firme desde la antigüedad clásica. Al respecto hay una amplia gama de obras literarias que parten de la épica –ejemplificada perfectamente en *la Odisea*–, las novelas de caballerías medievales y renacentistas –como el *Quijote*–; las novelas de aventuras, etcétera. En el terreno expreso de la lírica uno de los grandes poemas de Baudelaire se intitula “El viaje”.⁵

Asimismo, durante el apogeo de la vanguardia, el viaje, como un recurso del dinamismo del poema, simboliza la apertura a otras realidades y geografías, recreadas y re-traídas al texto a través del juego con la simultaneidad espacial. A este ejercicio se dedicaron poetas como Guillaume Apollinaire y, en México, José Juan Tablada.

La idea ascensional del viaje la desarrolla con amplitud el poeta chileno Vicente Huidobro en su obra memorable *Altazor*, cuyo neologismo nos hace pensar en lo “alto” y lo “azul”. La crítica observa en este poema el ímpetu exploratorio de Altazor en su vuelo, los descubrimientos cósmicos, la pérdida de la fe y la caída, que se escenifica en el séptimo canto con la disolución del lenguaje. A pesar de su desenlace *trágico* –al que el lector normalmente no llega por no tratarse de un drama– el poema aparece como un modelo de búsqueda vital, y hasta festiva, donde la fuerza de sus imágenes se ha convertido en estela

⁵ Escribe el francés estos versos: Nuestra alma es un buque en busca de su Icaria;/ Una voz retumba en el puente: “¡Abre el ojo!”/ Una voz de la cofa, ardiente y loca, grita: “¡Amor... gloria... felicidad!”. ¡Infierno en un escollo! (Charles Baudelaire, *Poesía completa*, p. 389).

de luz que ha seguido un gran número de poetas, entre ellos, Honorato Ignacio Magaloni, como se verá más adelante.⁶

En su tercero y último libro (*Signo*, 1952) Honorato Ignacio Magaloni vuelve a su obsesión temática: la recuperación del mundo prehispánico, pero ahora con un *método* derivado de su experiencia y de sus convicciones. En efecto, la obra aparece con un pequeño programa-manifiesto seguido de dieciocho poemas organizados en función del tiempo y del tema tratados. Luego recupera, en este mismo poemario, algunos textos de *Oído en la tierra*, e incluye uno que no había publicado antes: “Noción de amor”. Agrupa a continuación, con el título de “Simiente” (1937-1947), siete poemas inéditos, y cierra el volumen con una serie de miniaturas, que él llama “Gotas de agua”, en forma de tercetos octosílabos.

El título de la obra, *Signo*, tiene una relación profunda con el contenido del texto porque a través de él Magaloni se propone continuar el descubrimiento y rehabilitación del mensaje que ha permanecido oculto entre las ruinas gloriosas del pasado *amerindio*, como él lo llama.

El “signo”, según Pierre Guiraud, “es un estímulo —es decir una sustancia sensible— cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación”.⁷ En este sentido, continúa el autor, “el signo es siempre la marca de una intención de comunicar”,⁸ algo que late en forma inmanente en ciertas zonas que uno considera portadoras de un significado. Esas zonas pueden ser muy variadas y van desde las inscripciones en piedra o la

⁶ Magaloni había leído muy bien la obra de Huidobro, pues la revista *Poesía de América* —que él dirigía— dedicó el número 5, correspondiente al año de 1955, en homenaje al chileno.

⁷ Pierre Guiraud, *La semiología*, p. 33.

⁸ *Idem*.

composición de las obras arquitectónicas hasta los meros indicios naturales en los que “las culturas antiguas o ‘prelógicas’ ven en el mundo visible mensajes del más allá, de los dioses, de los antepasados y la mayor parte de sus conocimientos y de sus conductas se basan en la interpretación de esos signos”.⁹

El propósito de Magaloni es, precisamente, servirse de los signos, despertando su contenido para desvelar y comunicar la grandeza del pasado indígena. A ello dedica los dieciocho poemas iniciales de su obra, los que están precedidos por una dedicatoria a una serie de personajes que comparten su causa: Lázaro Cárdenas, Antonio Mediz Bolio, Jesús Silva Herzog y “a todos los miembros del Consejo de Creadores y Formadores” que no es, como pudiera pensarse, una asociación de poetas sino de divinidades –como lo dice el *Popol Vuh*– empeñadas en originar la vida y la belleza.

En la segunda etapa de la obra aparece un manifiesto poético en estos términos:

SEÑAL

El adjetivo es barroco. No tiene la acción del verbo ni la sustancia del nombre. Esto lo sabían nuestros abuelos indios. En los decorados de su arquitectura la ondulación de las serpientes es pensamiento. El adorno obra en función del verbo y en la parquedad oral del Popol Vuh hay explicaciones en inmanencia: “Ixbalamqué salió seguida por Hunahpú y él volvió delante de ella”. Esta virginidad de síntesis recoge el fin del matriarcado. Por mediación de mi continente, proyecto mis estados de ánimo en poemas sin adjetivos calificativos, con el entusiasmo de pensar que tendrán señal de americanidad. La poesía es proyección del ser y el ser no es adjetivo. [Signo, p. 7, subrayado nuestro].

Para continuar con las claves semióticas lo primero que llama la atención es el título del texto: “Señal”. Con él Magaloni quiere explicar cuáles son sus propósitos concretos, cuál es su programa de acción. En este sentido, la señal se subordina al *signo* porque es su instrumento e *indica* la manera de proceder.

⁹ *Ibid.*, p. 34.

En principio el poeta rechaza el uso del adjetivo, porque, según supone, es barroco; pero el adjetivo también fue “romántico” y “modernista”, tanto así que infundió peculiaridades a este último movimiento. Acaso lo que Magaloni rechaza es el exceso, la sobreabundancia del adorno frente a la sobriedad que él pretende y supone que se halla en las manifestaciones artísticas de los “abuelos indios”. De cualquier modo, quiere llegar a la “virginidad de síntesis” a través del **nombre** (sustantivo), y a la acción del nombrar mediante el **verbo**.¹⁰

Magaloni sobrepasa en este proyecto a su maestro Vicente Huidobro para quien bastaba la precaución de aplicar el adjetivo apropiado, fiel a su consigna de que “el adjetivo, cuando no da vida, mata.” Nuestro poeta, en cambio, se adjudica la tarea de escribir sus dieciocho poemas sin adjetivos, atento solamente al sujeto de la acción. Dicha tarea es digna de alabanza si se considera que Magaloni debió renunciar a la cómoda plasticidad de sus textos iniciales en *Polvo tropical*, para acceder a un mundo más proclive al tono reflexivo.

Otra característica global de *Signo* estriba en el propósito del poeta de continuar el viaje retrospectivo, como ya lo había intentado en los poemarios anteriores. En este viaje se aprecia una proyección sentimental en busca de las señales de americanidad tan caras a su ánimo y a sus intereses intelectuales.

Esta aventura evocativa, a diferencia de las travesías que privilegian la mirada *externa* se lleva a cabo desde el interior de la subjetividad del poeta; esto es, en principio hay una

¹⁰ En una reflexión sobre este pasaje apunta Alejandro Avilés: “Una novedad aparece: el libro carece de adjetivos. ¿Por qué? Porque ‘el adjetivo no tiene la acción del verbo ni la sustancia del nombre’... y ‘esto lo sabían nuestros abuelos indios’. Además ‘la poesía es proyección del ser y el ser no es adjetivo’. Nos parece otro error, porque si es verdad que si el abuso del adjetivo mata la poesía, el poeta debe recordar que el adjetivo fue creado para su uso, aunque no para su abuso. Sin embargo, tenemos que reconocer que, aun con esa artificial limitación, Magaloni logra expresar su emoción poética. (*Revista de la semana de El Universal*, México, 19 de abril de 1953).

inmersión en su propio ser cuyo resultado genera el deseo de la búsqueda. Dicho proceso, como ya se ha mencionado antes, es un tópico que Jean Chevalier y Alain Gheerbrand describen de este modo:

El riquísimo simbolismo de viaje se resume en la búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la busca y descubrimiento de un centro espiritual. El viaje expresa un profundo deseo de cambio interior, una necesidad de experiencias nuevas [...] el viaje simboliza pues una aventura y una búsqueda [...] el viaje se convierte en el signo y el símbolo de un perpetuo rechazo de sí mismo [...] y habría que concluir que el único viaje válido es el que realiza el hombre al interior de sí mismo.¹¹

Ahora bien, la búsqueda, o viaje a la semilla en *Signo* tiene, como veremos en detalle, varias etapas. Primero nos enfrentamos a la sensación del **asombro** que despiertan los símbolos, luego accedemos a la **mirada** minuciosa sobre cada uno de ellos, en seguida aparece un deseo de **competración** con el mundo encontrado y, por último, hay una especie de **fusión** con los vestigios envolventes de la cultura amada.

Así, comenzamos con el primer poema que propone la apertura de los signos:

Éxtasis de mis símbolos, mirándome,
aquí estás en los ojos de mis hijos,
renuevo de mi luz fuego sin muerte.

Aquí está el mismo afán en mis poemas:
gritos de soles en la gota de agua.

Mi corazón musita hacia el misterio:
vengo de dioses, puedo hacer la vida.

¡Y esta es la voz que hacendra nuestra tierra!

Es aliento en mis labios
por la señal de América.

Es la resina que difunde el árbol;
el copal de la vida,
su voluta de esencia.

En ella, para siempre,
el salto del venado se adormece en el aire.

¹¹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrand, *Diccionario de símbolos*, pp. 1065 y 1067.

Queda en suspenso el corazón del monte.

[*Signo*, p. 13]

El texto abre con la voz del poeta que mira asombrado los símbolos, cuya energía representa el “renuevo” de su luz y el “fuego sin muerte”; elementos que se transfieren a sus poemas, sujetos al mismo afán luminoso y trascendental. En las siguientes estrofas la voz lírica predica sobre sí misma, “vengo de dioses, puedo hacer la vida”, y asume su carácter de creador-descubridor mediante la palabra: “Es aliento en mis labios/ por la señal de América.” Después del dinamismo que se aprecia en las estrofas centrales se vuelve a la quietud del tiempo inmóvil, representado por “el copal de la vida”, cuya esencia es alimento de los dioses,¹² por “el salto del venado [que] se adormece en el aire” y por el suspenso que guarda su latido.

En un plano metafórico el poema retrata un momento de la creación en que todavía no aparece el hombre. Las plantas y los animales –como lo sugiere el *Popol Vuh* en sus primeras páginas– ya están formados, tan sólo falta el instante supremo en que aparezca el ser humano, el vasallo y venerador de los dioses. No es extraño, entonces, que a este territorio virgen incursione el poeta, armado de palabras, para descubrir y, además, establecer las primeras *señales* sobre el mundo encontrado.¹³

La idea del símbolo o signo, según lo emplea Magaloni indistintamente, también tiene una explicación metafórica según la meta que él persigue: tomar de la antigüedad

¹² Se debe recordar que el humo de copal acompañaba los rituales religiosos prehispánicos, de ahí su fuerte simbología, (Cf. Yolotl González, *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*).

¹³ Como dato curioso en el *Popol Vuh* se dice que los dioses decidieron poner remedio al silencio imperante: “Y dijeron los progenitores: –¿Sólo silencio e inmovilidad habrá bajo los árboles y los bejucos? Conviene en lo sucesivo haya quien los guarde. Así dijeron cuando meditaron y hablaron en seguida. Al punto fueron creados los venados y las aves” (p. 25).

preamericana los elementos culturales y espirituales para engazarlos con lo que aún preservamos de aquellos vestigios.¹⁴

Como se ve, la explicación de los autores nos ayuda a comprender por qué el símbolo que evoca Magoloni es un eslabón que permite restablecer una línea de identidad, una tradición, una comunidad de espíritu.

En la siguiente etapa entramos al desvelamiento de un puñado de signos que habrán de dar más **señales** sobre la identidad americana:

Mi tierra con señales
alecciona mi paso.
A cumbres me conjura.

Me contagia su rumbo
el nopal que alza en hojas
huellas de pies en busca de infinito.

Geómetra lo mismo que mis manos
y delirio de índices
el agave señala a todas partes.

Camino entre las señas por el campo.

Lo que me es dado en vértigo y círculos
ha de tener alguna equivalencia
sin forma, en el misterio.

Para erigir el ansia de esta idea,
oración de taludes,
palabra de la piedra,
trunco en el aire mi pirámide.

No alcanzo el vértice: lo siento.

Queda un águila de aire entre mis manos.
[*Signo*, p. 17]

¹⁴ Sobre la etimología del símbolo comentan Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: "En su origen, el símbolo es un objeto cortado en dos, trozos, sea de cerámica, madera o metal. Dos personas se quedan, cada una, con una parte; dos huéspedes, el acreedor y el deudor, dos peregrinos, dos seres que quieren separarse largo tiempo... Acercando las dos partes, reconocerán más tarde sus lazos de hospitalidad, sus deudas, su amistad [...] El símbolo deslinda y aúna, entrafña las dos ideas de separación y reunión: evoca una comunidad que estaba dividida y que puede reformarse. Todo símbolo implica una parte de *signo roto*; el sentido del símbolo se descubre en aquello que es a la vez rotura y ligazón de sus términos separados" (Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 21-22).

Subyace en todo este poema la idea ascensional: los objetos, las señales, apuntan a lo alto formando una imagen piramidal: símbolo emblemático de la civilización mesoamericana. En virtud de esta mirada “triangular” el poeta dice que su tierra “A cumbres [lo] conjura”, pero esas elevaciones generosas están respaldadas por otras señales que también apuntan a lo alto, o sea, al espacio donde habitan los dioses inmortales. Tal es el caso del nopal que, con rumbo contagioso, alza sus hojas para formar “huellas de pies en busca de infinito”, imagen esta de gran belleza porque las pencas simulan pisadas, y los rastros conducen por senderos diversos. También sigue la ruta cósmica el agave (o maguey) que con la abundancia de sus índices (metáfora de pencas con relación a los dedos de la mano) señala en abanico a todas partes.¹⁵

Este par de signos basta al poeta para identificar el campo mesoamericano que subyace en “oración de taludes”, o sea, dormido en el declive de sus propias colinas. Asimismo, la mención del campo entraña la idea de “lo bajo” frente a la altura, de ahí que el poeta diga: “trunco en el aire mi pirámide” y en consecuencia no alcance su vértice, incluso el nexo con la divinidad, representado por el águila,¹⁶ se disuelve en aire entre sus manos. En el poema se verifica la ascensión y la caída.

Más adelante el poeta suspende su viaje para –mediante el establecimiento de un contraste– recordar su *otro* origen, cuya raíz se hunde en el mundo occidental. Ubica su voz en las naves europeas que traen consigo la “codicia” y el “sollozo”. El poeta reacciona con

¹⁵ Es interesante el parecido de las imágenes que emplea Salvador Novo en su poema “Viaje”, que data de su época vanguardista: “Los nopales nos sacan la lengua/ pero los maizales por estaturas/ con su copetito mal rapado/ y su cuaderno debajo del brazo/ nos saludan con sus mangas rotas”. (*Antología personal. Poesía, 1915-1974*, p. 81).

¹⁶ En la mitología prehispánica el águila se asociaba con el sol y, en general, con las divinidades celestes (Cf. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*).

pesar por la consumación de los hechos y escribe: “Una parte de mí, que siente culpa,/ me impone su tormento// Una parte de mí he de purificarla”.¹⁷ La expiación supone el reconocimiento de los hechos históricos e implica la toma de conciencia para asumir una postura frente a lo ocurrido. Así lo expresa Magaloni en el siguiente poema:

Cuatro siglos tapáronme un oído.
Al otro hablaron solamente
voces de mi distancia.

¡Déjame, lluvia, oír mi otro silencio!

Muere una voz de savia en mi costado.

Muere junto de mí, como la hierba
en donde yo me paro.
Por devolverle la vida
le doy más atención este momento
de escuchas; y ensordezco a mi distancia
para erguir mi equilibrio.

[*Signo*, p. 21]

En consecuencia, el poeta establece una dicotomía entre lo europeo y lo americano, ubicándose él mismo en el centro del drama. Debido a la lejanía del “Viejo continente” —recuérdese que su abuelo era italiano— él únicamente ha recibido información vaga; sin embargo esto se vuelve peor frente al mundo prehispánico, que ha permanecido ignorado por cuatrocientos años, lapso en que los mexicanos, pareciera decirnos, han evadido su historia. Por eso el poeta clama: “¡Déjame, lluvia, oír mi otro silencio!”, y esta decisión lo lleva a acallar lo europeo para atender el llamado de lo indígena.

La voz esperada por fin aparece y reclama del poeta la conciencia y el sentido de justicia frente a la realidad del indio:

¹⁷ Desde luego esa *culpa* podría relacionarse con el carácter mestizo del autor, pues no pertenece al mundo que él recrea, pero a su vez quisiera integrarse a él para completar su identidad. Sobre este asunto Luis Villoro ha escrito líneas memorables, dice: “El indio está en el seno del propio mestizo, unido a él indisolublemente [...] Captar al indígena será, por tanto, captar indirectamente una dimensión del propio ser. Así, la recuperación del indio significa, al propio tiempo, recuperación del propio Yo”. (*Los grandes momentos del indigenismo en México*, p. 272).

La voz que apunta el índice me dice:

Hijo, sobre la tierra en que naciste
mira el látigo en alto, y mira al indio;
y no discutas nada.

Del bien y el mal existen
dos filtros, hijo mío,
no dos torrentes de argumentos.

Agave de la tierra;
tu convicción asciende en savia:

¡Cállate y crece con tus manos!
[Signo, p. 23]

La exhortación de la voz, que podría atribuirse a la madre tierra, pareciera surtir efecto porque el poeta asume el *concepto* de justicia que, en ese ámbito, oscila entre lo *bueno* y lo *malo*, según la balanza se incline a favor o en contra del natural de América. Esta *personalización* de las realidades históricas lo lleva a asumir la mirada del *otro* cuando dice: “Con mis ojos de indio/ miro mis transparencias en el agua// [...] ¡Siento que somos agua de milenios!”. Y esta mirada compartida le permitirá asumir una *hermandad* cada vez más plena con los pueblos indios; fraternidad que se traduce, además, en un punto crucial de su viaje:

Voy arribando a mí: soy un apremio.
Dar. Es la seña de mis dioses.

Ya en ocaso de afán la espera el mundo.

Y a distancia, la hoja
mueve las bendiciones de la savia
a la milpa sin dueño.

No del tallo es el grano,
es de la milpa.

Las nubes y los hombres
van pasando en el viento.

Hija del sol y el agua
la caña ofrece el seno, la mazorca,

a los labios del tiempo.

[*Signo*, p. 31]

Simbólicamente el punto de arribo del poeta es a la esencia distintiva de los pueblos prehispanicos; llega a mirar la milpa y describe con fruición la mata del maíz: primero observa la hoja, después el tallo y por último accede a la pluralidad de la mazorca que se nutre de los elementos primordiales: agua y sol y, animada por ellos, provee la continuidad de los pueblos.

Magaloni aprovecha la importancia del maíz para cifrar en él la identidad de toda una civilización. Reconoce la tradición mitológica derivada de su cultivo y aprovechamiento e instauro, para su placer preamericanista, la trivía de las grandes culturas de tendencia universal: la del arroz, la del trigo y la del maíz.

El maíz, además de ser el sustento material, tendrá un carácter espiritual gracias a sus implicaciones en la cosmovisión de los pueblos mesoamericanos,¹⁸ y esta red de significados simbólicos será ampliamente explotada por el poeta:

Una parte de mí llena el mañana.

Algo me dijo la niñez del polen
que vuelve en ecos la brisa:
es de maíz la esencia de tus manos.

Contempla el trigo que dispensa el viento
y el grano que se aprieta en la mazorca.

¡Este es el grano de los pueblos!

Lo sembraron los hijos de los soles

¹⁸ La creación del hombre es descrita en el *Popol Vuh* con estos términos: "He aquí pues, el principio de cuando se dispuso hacer al hombre, y cuando se buscó lo que debía entrar en la carne del hombre.

Y dijeron los Progenitores, los Creadores y Formadores que se llaman Tepeu y Gucumatz: 'Ha llegado el tiempo de amanecer, de que se termine la obra y aparezcan los que nos han de sustentar y nutrir, los hijos esclarecidos, los vasallos civilizados; que aparezca el hombre, la humanidad, sobre la superficie de la tierra.' [...] A continuación entraron en pláticas acerca de la creación y la formación de nuestra primera madre y padre. De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres..." (pp. 103, 104).

en la inocencia de la sembrera
¡No sabía ser madre de mazorcas
la doncella de la naturaleza!

De enjambres de la noche
los ojos de los indios meditaron
la espiga del maíz: agua de sueño
se ahincó en la tierra;
irguió luceros.

[Signo, p. 33]

Entonces el maíz se transforma en la carne del hombre americano, y su valor frente al trigo, “que dispersa el viento”, es permanente, por eso el poeta exclama jubiloso: “¡Este es el grano de los pueblos!”. Luego Magaloni instituye una explicación de agricultor: el maíz no surge en la naturaleza por evolución, sino que es la mano del hombre quien le ha dado el ser mediante su “amansamiento” o cultivo constante, pues “¡No sabía ser madre de mazorcas/ la doncella de la naturaleza!”¹⁹

En este sentido, el maíz se enfrenta a la paradoja de ser hijo y padre del hombre y de la civilización mesoamericana; por ello se transforma en su máximo signo distintivo, como lo reitera Magaloni en este otro poema:

Siento el misterio de los gérmenes.

Eco de los acuerdos del origen,
llega el coloquio de mis dioses
a los enjambres de labranza.

Lo musitan los pares
las hileras del grano en la mazorca.

¡Quién dude que las cuente!

¡No hay otro grano de misterios!

¹⁹ El dato resulta correcto, pues así lo han demostrado los estudios sobre su origen del maíz. He aquí las palabras de Alfonso Caso: “El maíz es una planta tan “humana”, si podemos decirlo así, que no puede reproducirse por sí misma y necesita que el hombre corte la mazorca, desgrane y siembre el maíz; por otra parte, no hay otra planta cultivada que muestre tal escala de variaciones en todos sus caracteres y esta abundancia de variaciones y la diferencia entre el antepasado silvestre y la planta actual, han llevado a pensar que probablemente el maíz es la planta más antigua cultivada por el hombre” (Alfonso Caso, “Contribución de las culturas indígenas de México, a la cultura mundial” en *México y la cultura*, p. 60).

Hijo del sol, se reproduce
si la mano del hombre lo desgrana.

¡No lo concibe tierra sin esposo!

Vuelvo al tiempo mis ojos:
busco en vano otro pueblo
que haya impuesto sus manos en el signo
de crear su alimento.

[*Signo*, p. 35]

De este modo, el poeta finaliza su incursión al mundo preamericano con la apertura del **signo** primordial que define toda una cultura y le informa de su esencia. Sólo le resta, entonces, asumir su entera integración a esa comunidad de espíritu descubierta; proceso al que accede cuando afirma:

Ya he rezumado el tiempo con mi frente
bajo las ramas de la ceiba;
y ha sentido mi afán que se recoge
en la paz y el regazo de una madre.
[...]

Es decir, el poeta traspasa el tiempo y se establece bajo la sombra protectora, y milenaria, de la ceiba que, a su vez, le infunde la paz de la reconciliación con la cultura madre. Por eso, en el penúltimo poema de su recorrido se opera la fusión espiritual, al reunirse el camino y el caminante:

Yo soy el tiempo y el horizonte:
Si camino, caminan.

Brillo en esta alegría; y en mi pecho
siento que el sol entorna
sus párpados de piedra el egoísmo:
su garra se abre en pétalos, estrella.
¡Es la flor de milenios en mi cántaro!

Siento que me difundo en todo,
en todos.

Lo siento, como el indio
que caminó sobre su espíritu.

¡No se escapara el viento de la dicha!

[*Signo*, p. 45]

Con este final gozoso termina el viaje del poeta; viaje que puede ser compartido por el lector bajo las convenciones de la construcción lírica porque en ella impera la sinceridad de una voz que *realmente* está interesada en escudriñar el pasado remoto con el deseo de compartir sus hallazgos. Si recuperamos el epígrafe que ha presidido esta exposición debemos reconocer que “Toda verdadera poesía supone necesariamente el lanzamiento de un mundo nuevo a la circulación, y la invitación más o menos expresa a embarcarnos en él”.²⁰

Trasladada a su realidad contextual, la apuesta de Honorato Ignacio Magaloni se halla inmersa en una época preocupada por sacar del abandono a los pueblos indios, marginados desde la Conquista. En este sentido, Magaloni pertenece a un grupo de intelectuales posrevolucionarios que piensan en la redención del indio y para lograrlo elogian sus costumbres y manifestaciones culturales más reconocibles, con el propósito no sólo de redimir al indio sino también de integrarse ellos mismos en un concierto nacional más incluyente y habitable.²¹

En el ámbito de la política, fue durante el gobierno de Lázaro Cárdenas cuando se dio un impulso decidido a la mejoría económica y a los servicios de educación y salud para los pueblos indios. Por eso durante ese sexenio se repartieron tierras, se impulsó la agricultura a través de la creación de cooperativas y se procuró la enseñanza de los indígenas en su propia lengua.²²

²⁰ Pedro Salinas, *Mundo real y mundo poético*, p. 36.

²¹ Luis Villoro comenta sobre este punto: “El indigenismo aparece como expresión de un momento del espíritu mexicano, en que éste vuelve la mirada sobre sí mismo para conocerse y descubre en su interior la inestabilidad y la contradicción”. La inestabilidad presente lleva al mexicano a la recuperación del pasado, ya que “apropiarse el ayer significa, pues, hacerse de su propia realidad, recuperar una dimensión oculta de su propio Yo” (*Los grandes momentos del indigenismo en México*, pp. 275 y 282).

²² El credo del “Tata Lázaro”, como lo llamaban los nativos, quedó establecido en estas palabras: “Como expresé en reciente ocasión, nuestro problema indígena no está en conservar ‘indio’ al indio, ni en indigenizar a México, sino en mexicanizar al indio. Respetando su sangre, captando su emoción, su cariño a la tierra y su

La *personalidad* de México, del México mestizo, era una idea que subsistía en el ambiente cultural de la época; idea que había cobrado fuerza, a partir del triunfo revolucionario, en los escritos de José Vasconcelos para quien la raza cósmica, o suma de razas, era el rostro más sincero y reconocible no sólo de México sino de América Latina.²³ Dicha convicción animó los pinceles de los muralistas mexicanos que, con la venia del propio Vasconcelos, prepararon espléndidos murales en el Palacio Nacional a fuer de homenaje a la cultura prehispánica.²⁴

Del lado de la antropología, el prócer de esta disciplina en México, Manuel Gamio, en su obra *Forjando patria*, hace un recuento de las oportunidades que se perdieron durante la Colonia y el primer siglo del México independiente para recuperar el legado indígena. De manera que incita, con ímpetu de herrero, a los intelectuales a asumir el reto: “Toca hoy a los revolucionarios de México empuñar el mazo y ceñir el mandil del forjador para hacer que surja del yunque milagroso la nueva patria hecha de hierro y de bronce confundidos”.²⁵

Para Gamio este proceso de fusión de culturas, que lo mismo mezcla el hierro europeo que el bronce o el cobre indígena, también se extiende al arte, pues a sus ojos las manifestaciones artísticas preamericanas no desmerecen los alcances del viejo mundo y “la unificación de criterios no ha de ser, como antaño, la entronización de los paradigmas estéticos occidentales sino un verdadero maridaje producto del acercamiento de uno hacia otro”²⁶

inquebrantable tenacidad, se habrá enraizado más su sentimiento nacional y enriquecido con virtudes morales que fortalecerán al espíritu patrio, afirmando la personalidad de México” (*Apud*, Tzvi Medin, *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas*, p. 176).

²³ Cf. “El mestizaje” en *La raza cósmica*, p. 12 y ss.

²⁴ Cf. Jorge Albero Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, p. 16 y ss.

²⁵ Manuel Gamio, *Forjando patria*, p. 6.

²⁶ Agustín Basave Benítez, *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*, p. 127.

Su convicción patriótica lo lleva a imaginarse una literatura nacional, atenta al sentimiento de toda una nación, y con peculiaridades propias. De este modo invita a los lectores “que se deleitan abrevando en fuentes extranjeras”, como los seguidores de Gutiérrez Nájera, Tablada o Nervo, a que pongan el oído en las palpitations del ser nuestro. ¿Cómo lograr esa literatura? Gamio responde que esto sucederá [¡nada menos!] “cuando la población alcance a unificarse racial, cultural y lingüísticamente”.²⁷ Llegada a ese punto, “el alma nacional será entonces sensible a la belleza de esa literatura ya sea indígena o español, prehispánico o colonial el origen de los episodios o pasajes que despierten emoción estética”.²⁸

Sobra decir que las meditaciones sinceras de Gamio, unidas al sincretismo etnológico de Vasconcelos y al fervor plástico de los muralistas, dieron cauce a un movimiento que recibió el mote de nacionalismo cultural y que, en sus extremos, derivó en realismo socialista que aspiró a diseminar en la obra literaria una dosis de compromiso.²⁹ Pero a nuestro juicio la reivindicación de lo prehispánico excede a la confrontación ideológica entre marxistas e imperialistas, y arraiga en una tradición que parte de los estragos de la conquista, a cuya destrucción fueron sensibles fray Bartolomé de la Casas y fray Bernardino de Sahagún, entre otras mentes ilustres.

Así, con todo y sus limitaciones, la literatura indigenista —y nos referimos aquí sobre todo al ámbito de la lírica— se abrió paso gracias a los trabajos de investigación que se llevaron a cabo sobre el mundo prehispánico. Por ejemplo, el padre Ángel María Garibay fue pionero en el estudio y la traducción de los manuscritos, reducidos a caracteres latinos, que se conservan a partir de las pesquisas de fray Bernardino de Sahagún. Garibay preparó

²⁷ Manuel Gamio, *op. cit.*, p. 117.

²⁸ *Idem.*

²⁹ Cf. Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, p. 1459 y ss.

a partir de estos materiales su *Historia de la literatura náhuatl* (1953,1954) y luego hizo una serie de traducciones que agrupó bajo el título de *Poesía náhuatl* (1964), publicadas en tres tomos por la UNAM. Siguió en este empeño su discípulo Miguel León Portilla, quien hacia 1956 publicó *La filosofía náhuatl*, luego su obra *Literaturas precolombinas de México* (1964), a la que siguió *Literatura del México antiguo*, de 1978.

Por su lado la crítica literaria, a partir de los materiales puestos al día por algunos investigadores, se ocupó de la cuestión con mayor certeza. Fue el caso de Alfonso Reyes, quien hacia 1946 estudia la poesía indígena no tanto para ubicarla en una tradición sino como una manifestación cultural casi extinguida:

Pertenece tal poesía a la etapa mítica de la mente –idea implicada en la emoción– que Vico ha llamado “la mente heroica”. Corresponde a aquella “barbarie” de que ya hablaba Baudelaire en las geniales anticipaciones de *L’Art Romanesque*, ejemplificándola con el arte mexicano, el egipcio y el ninivita: no barbarie por deficiencia, sino barbarie que, en su orden, alcanza la perfección, entre infantil y sintética; que domina los conjuntos bajo una visión subjetiva y fantástica; que es casi palpación en el asedio realista de los pormenores [...] ³⁰

Luego habrá de observar que esta poesía, aunque amortajada “en el sudario de las lenguas indígenas” aún “inspira de lejos nuestra imaginación”,³¹ y acaso sea esta sugestión, o sentimiento de nostalgia, el incentivo al poeta para que preste atención a aquellos cantos *bárbaros*, que bien oídos, en mucho podrían ilustrar la barbarie presente.

Entre los modernistas, tan afectos al viaje, casi no hay indicios de la poesía con *alma indígena*. Algunas huellas parciales se observan, no obstante, en Rubén Darío que en su poema “A Roosevelt” opone la herencia milenaria prehispánica y luego ibérica a la rapiña de nuestro vecino del norte. Ramón López Velarde, por su parte, apenas percibe el *sollozar* de las mitologías y con un par de versos de ternura se refiere a Cuauhtémoc: “Joven abuelo:

³⁰ Alfonso Reyes, “Letras patrias. De los orígenes al fin de la Colonia” en *México y la cultura*, p. 225.

³¹ *Ibid.*, p. 236.

escúchame loarte,/ único héroe a la altura del arte”.³² De su lado el poeta Rafael López escribe un poema a Netzahualcóyotl, el rey poeta, otro a Cuauhtémoc y, además, elabora una “Elegía azteca” en que recuerda a las “ásperas razas” “de profunda alma grave” que construyeron las pirámides de Teotihuacan.³³ Todo esto pareciera confirmar que la mirada modernista sobre el mundo prehispánico aún no rebasa el pasmo del exotismo.

Pero fue dentro de la prosa poética, o de marcada tendencia lírica, donde avanzó la propuesta de la poesía indigenista. En 1922 apareció *La tierra del faisán y del venado*, del yucateco Antonio Mediz Bolio, en que recrea, estiliza y decanta las leyendas prevalecientes del pueblo maya; obra que el mismo Alfonso Reyes aplaude porque recupera la voz regional “depurada y útil”,³⁴ y con su ejemplo, desea el polígrafo, podría conjurar la aparición de otras propuestas a lo largo de la república.³⁵

Otro autor que al parecer atiende este llamado fue Ermilo Abreu Gómez que con su poema en prosa *Canek. Historia y leyenda de un héroe maya* consagra su prestigio, merced al aplauso de algunos críticos de abolengo que vieron en su obra un suceso dentro de la tradición. En este sentido, Antonio Castro Leal opina que “*Canek* es uno de los libros en que una tradición histórica, como el agua que baja golpeándose de la montaña ha quedado en su más cristalina pureza”.³⁶ En tono similar la encomia Enrique González Casanova, para quien “este pequeño libro misterioso, lleno de bondad y malicia, de dulzura y energía,

³² Ramón López Velarde, *La suave patria y otros poemas*, p. 138.

³³ Cf. Rafael López, *Obra poética*, p. 77 y ss.

³⁴ Cf. “Carta de Alfonso Reyes” en pres. a *La tierra del faisán y del venado*, p. 17.

³⁵ Realmente hubo otras propuestas como fueron *Los hombres que dispersó la danza* (1929) de Andrés Henestrosa, *Moctezuma, el de la silla de oro* (1945) de Francisco Monterde. Asimismo, en la novela se habrán de mencionar *El callado dolor de los tzotziles* (1948) de Ramón Rubín y *Oficio de tinieblas* (1962) de Rosario Castellanos.

³⁶ Véase pres. a *Canek. Historia y leyenda de un héroe maya*, p. 7.

deja en el lector una huella honda” en virtud de que en él “esplende desnuda la armonía más lograda”.³⁷

Teniendo como telón de fondo este contexto, más el influjo de otros ejemplos aislados a lo largo del continente americano, es que nació y creció el gusto de Honorato Ignacio Magaloni por el mundo prehispánico. Incluso su afición por aquellas *lejanas* culturas puede apreciarse de manera continua en las colaboraciones que aparecen en su revista *Poesía de América*. En esta publicación abrió una columna llamada “Imagen de la poesía americana”, en la que diversos poetas vertieron su opinión sobre el asunto. Así, en el número de arranque Magaloni instruye su “Primera palabra” donde reafirma su credo poético y americanista: “Pensamos que la palabra es signo de la condición humana y que su más alta manifestación es la poesía. América es nuestra pasión y el porvenir del mundo nuestro guía [...] El verbo es vanguardia de toda realización gloriosa”.³⁸

En otro número Magaloni considera que “la imagen de la poesía americana se está formando entre las manos de todos los poetas del continente”, y para reafirmar su fe se apoya en tres autores que lo avalan: Luis Cardoza y Aragón dice que “lo nuestro arranca con lo indígena”; mientras que Fernando Díaz de Medina indica: “Debemos acostumbrarnos a pensar que espiritualmente América no comienza en la Colonia sino en el tiempo mítico.”³⁹

Pero dentro de este coloquio pro americanista Luis Alberto Sánchez parece elogiar de mejor modo el proyecto de Magaloni, con estas palabras de aliento:

Si yo fuera poeta –expresa– sería mayista... Veamos el *Popol Vuh* como los judíos su *Génesis*, como los hindúes su *Ramayana*, es decir, desde un punto interno [...] hagamos el esfuerzo de pensar como los pobladores de nuestro continente el día que un grupo de

³⁷ Véase pról. a *Canek. Historia y leyenda de un héroe maya*, p. 11.

³⁸ *Poesía de América*, año 1, núm. 1, mayo-junio de 1952, p. 3.

³⁹ *Poesía de América*, año 2, núm. 2, julio-agosto de 1953, pp. 67, 68.

hombres blancos desembarcaron de unas grandes piraguas [...] Hagamos el esfuerzo de desandar el camino de la rutina para ver si sorprendemos nuestro secreto profundo.⁴⁰

Pero será en un libro asombroso, *Educadores del mundo. Mayas, toltecas, nahuas, quiches, quechuas, incas* (1969), donde Honorato Ignacio Magaloni lleve al extremo su compromiso, y su afán reivindicador de las culturas amerindias.

En esta obra ensayística trata en todo momento de dar prueba de la grandeza y aportes universales de los pueblos precolombinos frente a los alcances de la cultura europea; para ello analiza las relaciones intrínsecas de las lenguas mesoamericanas, con énfasis en el maya y el náhuatl, luego, mediante una serie de conjeturas nacidas del entusiasmo y de un cierto aire esotérico, encuentra que la lengua maya bien podría ser la madre de todos los idiomas existentes sobre la tierra.⁴¹

Desde luego, esta postura extrema –y acaso más propia de la pasión que del cálculo científico– nos muestra la actitud dinámica, temperamental y comprometida de un poeta singular, como fue Honorato Ignacio Magaloni. Su obra entera está marcada por el entusiasmo, sentimiento cercano a la posesión divina, que lo llevó a reunir la reflexión con el credo estético para entrambos apuntalar una causa. Si bien la *causa* es el sustento de *todas* sus búsquedas, Magaloni no escribió una poesía de compromiso en la que se subordinara el trabajo estético a los preceptos ideológicos.⁴²

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 67-68.

⁴¹ Según Magaloni, el mismo Jesucristo aprendió el maya durante su estancia en el monasterio de Lassa en el Tibet; estancia previa a la predicación. Pero ¿cómo pudo suceder esto? Por la sencilla razón de que los mayas, según nuestro autor, formaron una cultura madre civilizadora en el entorno del Medio oriente. Las pruebas que aduce son que los símbolos del triángulo y la cruz fueron compartidos desde épocas remotas por las civilizaciones de ambos lados del océano. Escribe: “Ya hemos comprobado anteriormente que los mayas fueron los primeros culturizadores de la India, el Tibet, Egipto, Babilonia, Acadia y Grecia. Está establecido históricamente que la ciencia-religión conocida por Cristo en Egipto, la India y el Tibet era maya” (*Educadores del mundo. Mayas, toltecas, nahuas, quiches, quechuas, incas*, p. 77).

⁴² En torno a la personalidad y la obra de Magaloni, escribe Alejandro Avilés: “Si al tratar de otros poetas es posible prescindir de sus ideas estéticas para avalorarlos, tratándose de Honorato Ignacio Magaloni habrá que considerar todo el conjunto de su pensamiento, o por mejor decir, las grandes líneas que lo informan. Y es que Magaloni es un hombre de una pieza, un hombre en el que la vida y el arte constituyen un todo

Su obra, en cambio, es coherente con su pensamiento, y esta correspondencia nos permite establecer una *visión de mundo* integral del autor. En este sentido, puede decirse que sus dos pasiones, el gusto por la poesía y la cultura prehispánica, crecen en paralelo y se fecundan mutuamente a lo largo del tiempo. Como ya apuntábamos más arriba, de un lado Magaloni se acerca a la lectura de los clásicos hispanoamericanos y de vanguardia, frecuenta a Darío y a los modernistas en general sin aceptar su influencia más que en los poemas de juventud. De Federico García Lorca asume el ritmo del *Romancero*, su gusto por la velocidad y el colorido de sus imágenes y las aplica, más que a la mitología lunar y trágica del pueblo gitano, al paisaje de colores vivos, de ruinas victoriosas y de ecos milenarios de la península yucateca.

Sin embargo, la influencia de Lorca es desechada por Magaloni para intentar un nuevo tipo de poesía más cercana a sus propósitos estéticos y reflexivos. Paradójicamente un poeta que busca recuperar lo autóctono mira el pasado con los ojos de la vanguardia y no de la tradición. Este rasgo vivifica y enaltece la obra de Magaloni porque apoya su *causa* no sólo en un conjunto de ideas más o menos valiosas, sino que las apuntala con una poética personal.

La confección de esta poética supone la austeridad discursiva, el rechazo a los afeites retóricos con la consiguiente proscripción del adjetivo, el apremio de las imágenes como un recurso no solamente plástico, sino de pensamiento que habrá de evitar la “digresión” y la reflexión política o filosófica *per se*.

Por último, la obra de Magaloni pese a su escasez también resulta meritoria por su inserción en el debate indigenista propio de la cultura mexicana posrevolucionaria. Desde luego, un problema de estas dimensiones no admite respuestas totales, y menos desde la poesía lírica, aunque su voz expone un testimonio de valentía frente al universalismo paneuropeo que, con mirada unilateral, había asumido buena parte de la cultura mexicana.

compacto”. (“Magaloni, poeta castellano de la herencia india”, en *Revista de la Semana de El Universal*, 19 de abril de 1953).

2.2 AL PIE DE LA MONTAÑA DIARIA: POESÍA DE ROBERTO CABRAL DEL HOYO

Y enterraré en la tumba del olvido la varia
y cómica tragedia de mi mundano viaje;
mientras el sol se oculte tras la montaña diaria
brindando a mis pupilas un último celaje.

El alma se dispersa en pos de una
originalidad artificiosa.
Nadie es igual a mí. Seré yo mismo.
(Hablen mis leucocitos y mis glóbulos rojos).

Roberto Cabral del Hoyo

La obra de Roberto Cabral del Hoyo atraviesa por la asimilación de las formas métricas clásicas, que lo convierten en un versificador que juega y disfruta con su destreza de versificador, para luego, al final de su vida, lograr una serie de poemas en que se aprecia una voz muy personal.

Fue acaso el dominio de las formas clásicas lo que permitió a Cabral del Hoyo escribir una obra lírica que incluye más de quince libros. Tal entrega, sin embargo, fue prácticamente ignorada por la crítica literaria, más interesada en un selecto número de nombres escogidos de *Contemporáneos*, *Taller* y luego de la “Generación de los 50”. Pese a esta indiferencia, Cabral consideraba que el mejor antologador es el tiempo y que éste le haría justicia. Con esa creencia murió.

Una de las razones del anonimato en que se ha mantenido la obra de Cabral es que, en algunos casos, siguió fiel al modernismo, sin ser *casi* tocada por las vanguardias. Como se sabe, con la muerte de Amado Nervo, poeta de su predilección, se cierra simbólicamente un ciclo importante de las letras mexicanas y entra en auge uno más elitista, o culto, como fue el caso de *Contemporáneos*.¹

¹ Escribe Carlos Monsiváis a propósito de la estampida de los lectores: “El público ya ganado para la poesía se retira confuso y resentido, y se entrega a las plenitudes de la canción popular, a las facilidades de las consonancias modernistas y/o románticas de Agustín Lara.” (*Poesía mexicana 2*, p. xx).

Y en efecto, en términos generales la obra de Cabral del Hoyo nos muestra su dependencia del modernismo, en virtud de que sus primeras lecturas corresponden a esta escuela, cuyo estilo habrá de percibirse en sus primeros libros. Sin embargo, a medida que su creación va madurando hay un avance notable de una voz impersonal a una más auténtica, producto de su oficio.

La atracción que siempre tuvo por las formas clásicas de la poesía hispánica –como el soneto, la canción, el romance, la glosa– llegaron a Cabral a través de sus lecturas tempranas del modernismo americano y español. A este primer impulso agregó su admiración por algunos autores del 27 como Alberti y, sobre todo, por Federico García Lorca. Desde luego, su astro tutelar fue Ramón López Velarde, a quien, cabe reconocer, parodió en muchos de sus poemas. En menor medida en su obra se perciben los ecos dispersos de González Martínez.

Una breve radiografía nos muestra las voces de los poetas que se escuchan en la obra temprana de Cabral de tal manera que no permiten que todavía cuaje una voz propia. Así escuchamos a Quevedo en estos versos:

Cada tictac en el reloj me advierte:
los precisos instantes en que escribo
estas palabras, con rodar furtivo
van despeñándose al abismo inerte.
[*Casa sosegada*, p. 159]²

Luego su gusto por las diversas formas métricas, que él percibe como un reto a su capacidad de buen versificador, lo llevará a competir con José Zorrilla en la factura de un poema de rima aguda, del que citamos estos versos:

No sé por qué, madre, tú

² Todas las citas de los poemas corresponderán a la obra *Casa sosegada. Obra poética 1940-1992*; el número de página correspondiente se anotará entre paréntesis.

me tienes cariño a mí,
si no me conoces tú,
ni yo te conozco a ti.

[*Casa sosegada*, p. 31]

Y este mismo deleite por la métrica lo llevarán a sobreponer el ritmo y las imágenes del romance al corrido mexicano. Su admiración por García Lorca le permite avanzar en este propósito, lo cual se ve muy claro en el romance que dedica al autor de *Poeta en Nueva York*, bajo el título pintoresco de “Romance de luna y rancho”, que dice así:

La luna sobre la tierra
tendió su baño de azogue,
la luna volvió de plata
las viejas casas de adobe,
y un tecolote la estaba
mirando, desde la torre
de la vetusta capilla.
Tristezas de tecolote.
[...]

[*Casa sosegada*, 30]

El mismo afecto por la métrica tradicional lo lleva a elaborar dos glosas: una en la que recuerda el famoso madrigal de Gutierre de Cetina “Ojos claros, serenos”; y la otra sobre un villancico de Garcilaso que reza: “Nadie puede ser dichoso, /señora, ni desdichado/ sino que os haya mirado”.

A la influencia de las formas métricas tradicionales también se agregarán los guiños que Cabral del Hoyo hace de las temáticas que han trabajado los poetas que él admira. De este modo recuerda a nuestro primer modernista, Manuel Gutiérrez Nájera, en aquel poema en el que confiesa estar seguro de no morir del todo (“Non omnis moriar”), pues algo de su poesía sobrevivirá:

¡Ay, pero este morir es de otro modo,
rosa ideal, belleza entresoñada,
porque soy uno y moriré del todo.

[*Casa sosegada*, p. 151]

Asimismo, la temática de la serenidad será retomada siguiendo los ecos de Amado Nervo y de González Martínez, cuando escribe:

Libre ya de espejismos y ansiedades,
ya madura la voz, todavía fresca,
sin afán de retóricas inútiles,
me vuelvo a ti, poesía de mis jóvenes años
transparente y sencilla.

[*Casa sosegada*, p. 306]

Pero la influencia mayor, como se ha dicho, nace de sus lecturas del poeta jerezano, a quien en principio trata de imitar por su rima inusitada:

Me tenderé en las sábanas, abúlico e inerte,
para que me agarroten las manos de la muerte.

[*Casa sosegada*, p. 58]

Y luego se ve el legado de López Velarde por las temáticas que fueron fundamentales en su lírica, como la celebración de la provincia y de las mujeres que la habitan:

Virgenes fraternales, que saturáis la plaza
pueblerinas de un místico perfume violeta
[...]

Fuentsantas dadivosas, cuya existencia pasa
repetida entre el templo, el arrobó y la casa,
como arrullando un hijo dentro del corazón.

[*Casa sosegada*, p. 38]

Su afición por el poeta jerezano también le dio el motivo para escribir sus “Retablos pueblerinos”, y su poema de alabanza a su “Ciudad natal” en que cita su hermoso poema “Suave patria”. Escribe Cabral del Hoyo:

Y el tren por la cañada se perdía
a los cárdenos oros de la tarde,
como aguinaldo de juguetería.

[*Casa sosegada*, p. 107]

López Velarde también será motivo de cinco sonetos que presentó para un certamen en el que fue premiado por José Gorostiza, Octavio Paz y José María González de Mendoza, en 1971. Con ellos rinde homenaje a su querido paisano.

Sin embargo, el afecto sincero que siempre tuvo Cabral del Hoyo por la obra de López Velarde no correspondió a una asimilación genuina de su estilo. La recreación del paisaje provinciano en Cabral resulta exterior y un poco artificial, a caballo entre los galopes del

“Corrido” y el “Romance”; el erotismo de López Velarde adquiere en Cabral el sabor de la anécdota donjuanesca, y sus mujeres no son tan humildes como coles, o lechuguitas romanas, sino que son propensas a la ropa breve, al tacón alto y la hamburguesa:

Si conviví con una los fastos porfirianos,
Madero y los albores de la Revolución,
con otra fue mi mundo los *posters*, el bikini,
el *surf*, las hamburguesas, la música de rock.
[*Casa sosegada*, p. 403]

Asimismo, el conflicto genuino por el doble incendio pasional de la carne y del espíritu, que toma, a juicio de algunos críticos, el altar católico como teatro de su lucha, en Cabral se resuelve poniendo cada cosa en su lugar. Las mujeres le comparten su hospitalidad, y más que las fiebres del deseo padece las nostalgias de un sátiro viejo frente a la Venus invicta. La religión y la familia también tienen su lugar, de modo que su poética no abriga la desolación sino la sensación de un viaje en que se reflexiona sobre el “camino caminado”.

La presencia de las voces anteriores pareciera no permitir la maduración de los frutos que se esperarían de una obra tan perseverante como la de Cabral del Hoyo. No obstante, su quehacer lírico gana autenticidad y fuerza en sus libros de madurez; cuando el poeta sacrifica la métrica y la retórica en pro del diálogo consigo mismo y con su entorno.

En este sentido, sus primeros tres libros no deparan novedades sino que dan cuenta de un temperamento dispuesto a ejercer el oficio de la versificación. *Poesía* (1941) encierra el ciclo provinciano donde las imágenes regionales, los atisbos del primer amor y la nostalgia previa marcan el tono de una voz lírica más interesada en dominar y mostrar el sometimiento de las formas como un testimonio de su capacidad como versificador. En este libro queda claro su dominio del octosílabo, el endecasílabo y el alejandrino frente al verso libre que apenas aparece con inseguridad en el poema “Huerto”.

Características muy parecidas se habrán de observar en *De tu amor y de tu olvido* (1948) y en *Por merecer la gracia* (1950), donde el poeta reconoce la “gracia” que le asiste en el manejo del soneto (lo mismo en endecasílabos que alexandrinos); gracia que lo hace rivalizar con Pellicer, según opinión de Nefelí Beltrán, y que él considera como una habilidad suya muy natural. Es tan notoria esta inclinación que comenta Alejandro Avilés:

Todos sus caminos se juntan en el soneto, del que él es uno de sus grandes cultores contemporáneos [...]

Cabral mismo nos dijo, en una entrevista que le hicimos para la *Revista de la semana de El Universal*, que el soneto es para él, no una forma que se busca deliberadamente, sino ‘una unidad que se impone, como el reflejo de un movimiento vivido’, por lo que de él se ha podido decir que ‘piensa en sonetos’.³

Ese placer por la forma a la que fue capaz de someter su espíritu parece fructificar en su libro *Contra el oscuro viento* (1959), con un par de buenos sonetos: “Dicho con rosas” y “Palabras del sembrador”, que marcarán el preámbulo hacia lo que será, en nuestra opinión, su mejor libro: *Tres de sus palabras* (1962). El tema central de este poemario es la experiencia amorosa presentada por etapas: la agonía y la posesión; agonía que se compara con la de Cristo en la cruz; la ausencia de la persona amada, y la curación del enamorado que llega a la conclusión de que el amor verdadero no tiene un referente preciso, como se observa en el poema “Bajo tu signo”.

Sigue *De mis raíces en la tierra* (1968). Se trata de una obra compuesta en romances y loas cuyo objetivo es celebrar el cuarto centenario de la fundación de Zacatecas, y que no depara novedades, salvo la intención concreta que el poeta se impone. Pero el libro en que se observa un cambio de tono, de la solemnidad a la ironía, y en el que escribe varios poemas en verso libre es *Rastro en la arena* (1970). Frente a su obra lírica podría considerarse éste como el poemario de experimentación, porque en él se permite una serie

³ Alejandro Avilés. nota introductoria a *Contra el oscuro viento*, en *Casa sosegada*, p. 137.

de juegos verbales: como el uso de onomatopeyas, anagramas, enumeraciones, etcétera. Destacan tres textos por su fuerza expresiva: “Mensajes espaciales” –que es el mejor–, “Inaplazable” y “Los elegidos”.

En el resto de sus poemarios se observará la escritura constante del soneto, y luego aparecerán algunos poemas en verso libre. Esto se apreciará en su antología *Obra poética* (1980), *Estas cosas que escribo* (1988), *Camino caminado* (1991) y *Codicilos* (1992). En todos ellos se hace un recuento de la vida frente a la vejez y la presencia provocativa de la muerte. Dignos de mención son los poemas “Renovarse o morir” y “Trébol y la noche”.

Otro asunto es la temática. Una obra tan vasta, como fue la de nuestro poeta, incluyó muchos de los tópicos históricos de la poesía. En ella aparece la recreación del pasado, visto con nostalgia, como en “El poeta recuerda su infancia”; la celebración del sensualismo en poemas como “Instante” y la niña “Santos”, de su primer poemario; el lamento por la fugacidad de la vida tomando como ejemplo a la rosa; el tópico del viaje como correlato de la fraternidad con el mundo, en “Romance de lejanías”; el amor y la decadencia asociada a la vejez y la muerte; las preocupaciones sociales, como las de índole indígena patentes en los “Cantos y oración del maíz”; la mirada a la divinidad en busca de signos esclarecedores y, sobre todo, la reflexión en torno a la actividad poética. En las líneas que siguen hablaremos sobre su **poética**, su idea del **amor** y la **muerte**.

Como es de todos sabido, casi ningún poeta escribe para sí mismo. En su esfuerzo por compartir el testimonio de sus búsquedas siempre hay un escucha, un lector, un amigo. La palabra monosémica no existe, de modo que cuando es dicha ya presupone a *otro*. En el caso de Cabral del Hoyo, la conciencia de que se escribe para alguien está muy arraigada, pues tempranamente imagina, no sin cierta vanidad, la recepción de su obra:

Y los nuevos amantes, ya del siglo al final,

se besarán al ritmo de un verso de Cabral.

Luego se imagina el destino de sus obras después de muerto, en su poema “La gloria”; y esta gloria, aunque pírrica, porque exhibe la ironía de la voz lírica, no deja de ser gozosa:

En algún pueblo, algún día
tal vez, una biblioteca
–negro sobre blanco– luzca
mi nombre sobre la puerta.

[...]

Y alguna tarde, con suerte,
darán, para su sorpresa,
con los dos y medio tomos
que son mis obras completas.

[*Casa sosegada*, p. 360]

La certeza de que se es poeta, y la conciencia de que eso es importante, reafirma la convicción que Cabral del Hoyo tuvo en vida, pues la ausencia del reconocimiento no logró minar su ánimo; por el contrario, buscó respuestas ante las dudas que despertaba su quehacer. Uno de los poemas que mejor lo definen es éste:

A una dama

Bueno, sí, soy poeta. Pero me enfermo, sano,
paso necesidades, y duermo, y desayuno;
ejerczo mis derechos en el tiempo oportuno;
cumpló con mis deberes como buen ciudadano.

Siento frío en invierno y calor en verano;
tengo un amor, amigos, parientes –cada uno
en su lugar–, intento no fallarle a ninguno,
y doy la mano a todos los que me dan la mano.

Trabajo, río, lloro, lucho, padezco, canto,
añoro, dudo, creo, me irritó; y a mi modo
amo y vivo mi vida con algunos esfuerzos.

¿Por qué, entonces, tememos o despreciamos tanto?
Ser poeta, señora, es servir para todo
lo que cualquier otro hombre, y además, hacer versos.

[*Casa sosegada*. p.354]

Formalmente, el poema está compuesto en versos alejandrinos, con acentos fijos en la sexta y decimotercera sílabas. El texto, asimismo, se divide en dos hemistiquios

de siete sílabas cada uno: 7+7. La rima es consonante abrazada. Con relación a la estructura profunda, observamos que las tres primeras estrofas surgen como una respuesta a una pregunta previa, que está fuera del texto, mientras que en la última se ejerce una interrogación y, a su vez, se da una respuesta contundente.

De entrada el título “A una dama” nos parece cargado de ironía porque hay en él algo de impersonal y genérico que nos hace pensar en que ella ha preguntado –más que con inocencia, con desdén– sobre la utilidad de la poesía y del poeta. A la interrogación, acaso mordaz e incrédula, el poeta responde con un giro coloquial de caballero: “Bueno, sí, soy poeta”. E inmediatamente viene el “pero” de la justificación, con la cual quiere poner en claro que no hay nada extraordinario en el oficio. Ser poeta no lo hace diferente ni en lo fisiológico ni en lo cívico. Y para probarlo sabemos que paga impuestos, que tiene amigos y familia, y que también fraterniza con el prójimo.

De la descripción exterior la voz lírica se vuelca sobre su mundo interno: sufre y goza lo mismo que los otros. En el primer terceto hay una enumeración categórica, con verbos en presente de indicativo, que no deja lugar a duda: en la lucha diaria el poeta es uno más. Luego, la última estrofa establece una pregunta retórica que entraña un cierto maniqueísmo: ¿Por qué, entonces, **temernos** o **despreciarnos** tanto? El hablante responde a esta polaridad en términos llanos: “Ser poeta, señora, es servir para todo”; lo interesante del asunto es que en ese *todo*, no sólo está incluida la faena de “hacer versos”, y he aquí, maliciosamente, la trampa de la voz lírica que termina entregando un *plus* a su labor. El adverbio “además” separa al poeta del hombre común otorgándole una cierta dignidad.

El asunto planteado por Cabral del Hoyo en este poema tiene que ver con la mirada sobre el poeta y su papel en la sociedad a lo largo de la historia. Como se sabe,

en Grecia, el poeta cumplió las labores de sacerdote e intérprete del oráculo porque se creía que su sensibilidad y la naturaleza metafórica de su lenguaje eran más adecuados para retener e interpretar el lenguaje críptico de los dioses. Pero tan pronto como avanzó la filosofía se empezó a sospechar de él por su carácter inestable y hasta esquizofrénico.

Tempranamente a Heráclito se le ocurrió que se debería apalear a Homero porque su inteligencia era tan fresca e inocente como la de los niños. Sócrates, aunque apreciaba el divino transe de los poetas, estuvo de acuerdo, y con más ahínco Platón, que veía en el poeta al hedonista y conjurador de la musa placentera.

Después el poeta enamorado, a ratos lunático, asumió la figura del caballero que sufre lo indecible por el amor no correspondido, y que en ese estado lamentable escribe poemas: Dante, Petrarca y Garcilaso son buenos ejemplos. Y a esta imagen el Romanticismo agregará la suya: la Bohemia; ese espíritu que vive en el mundo por concesión, porque su naturaleza es aérea, en propenso diálogo con las divinidades, a causa de su extrema sensibilidad que lo mismo lo ubica entre los genios que entre los enfermos de tisis.

Del Bohemio del siglo XVIII pasaremos al “Enfant terrible”, al poeta de talento luciferino, con aire de maldito y de misántropo, que ejerce el escándalo como medio para estremecer conciencias. Desde luego a este ser endemoniado también el siglo XIX opuso al “Dandy”, el nuevo caballero, elegante, fino y sensible, que se eleva y se aísla de la muchedumbre.

Pero todas las máscaras representan estereotipos que ha imaginado e impuesto la sociedad para clasificar y tratar de comprender a este ser *extraño*. La disputa histórica ha generado anécdotas risibles, como esta que escribe Baudelaire: “Si un poeta le

pidiera al Estado el derecho para mantener a una pareja de burgueses en su caballeriza, la gente se asombraría mucho; pero si un burgués pidiera un poeta rostizado, la gente lo consideraría muy natural”.⁴

Este encono pareciera disolverse en el siglo XX a través del juego de máscaras, o desplazamientos del *yo*, como táctica del poeta para incluir otras voces en el poema.⁵ Esta aparente no-persona *confunde* al poeta con la muchedumbre, y en lugar de convertirse en un ente o fenómeno adquiere el rango de “ciudadano”, como nos lo recuerda Cabral del Hoyo. Esta solución –aunque preliminar porque el debate seguramente no acabará– tiene una explicación práctica: nadie puede ser lo que es si sólo es lo que dice ser. O, como explica Paul Valéry:

Si el lógico nunca pudiera ser más que lógico, no sería y no podría ser lógico; y que si el otro únicamente fuera poeta, sin la menor esperanza de abstraer y de razonar, no dejaría tras él ninguna huella poética. Pienso con toda sinceridad que si cada hombre no pudiera vivir una cantidad de vidas que no fueran la suya, no podrían vivir la suya.⁶

Unida a la conciencia del ser del poeta aparece también en la obra de Cabral del Hoyo la del oficio. Oficio que pareciera radicar en un trabajo meticuloso y *sanguíneo*, como lo anota en este breve texto:

El poema se escribe verso a verso;
cada verso, palabra por palabra,
la palabra por sílabas;
la sílaba, por letras.

El poema se escribe letra a letra.
Cada letra con sangre.

[*Casa sosegada*, p. 303]

En principio observamos que hay un descenso desde el poema hasta los fonemas, cuando lo lógico es ascender desde los sonidos hasta el verso. Esta caída al origen del

⁴ Apud, Michael Hamburger. *La verdad de la poesía, tensiones en la poesía moderna. De Baudelaire a los años sesenta*, p. 16.

⁵ Cf. Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, pp. 85 y ss.

⁶ Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, p. 78.

lenguaje articulado pareciera decirnos que es de dicha base primitiva u original de donde surge la poesía, y que el poeta, gracias a su pericia, es el artesano capaz de procesar en sentido doble: escribe por intuición, pero *fabrica* el significado con la destreza y el dolor que él bien conoce. Así, el poeta no sólo es siervo del lenguaje, también es su autor.

La idea del poeta laborioso y puntual procede del simbolismo. Como se sabe, Edgar Allan Poe siente la necesidad de glosar, en su *Filosofía de la creación*, su poema “El cuervo”. Cabral del Hoyo dice haber leído a Poe, tempranamente, pero esta lectura poco influye en su obra, y sólo queda de ello un poema titulado “Himno negro”, a guisa de nota pintoresca, en donde trata de hermanar su modernismo con las oscuridades del norteamericano. Escribe: “Edgar Allan, se copulan/ juntos mi cisne y tu cuervo [...]/ Edgar Allan, ¿en qué antro/ me conocieron tus versos?”. Pero ese producto híbrido nacido del cisne verleniano y del cuervo, no prospera, y todo se disuelve en una curiosidad de juventud.

Lo que sí parece recuperar de la estética simbolista es la idea de trabajar con los sonidos, porque el intento de esta escuela, como lo dice Valéry, fue el de “recuperar sus bienes de la música”.⁷ Pero este principio lo tomó Cabral del Hoyo de los modernistas hispanoamericanos, que ya antes habían asimilado los hallazgos de Verlaine, Mallarmé, Rimbaud y Valéry; esos cuatro Reyes Magos de la poética moderna, dicho sea parafraseando al propio Valéry. Y en el seno de esta vertiente adquiere sentido la idea de Cabral, según la cual “Cada letra [se escribe] con sangre”, porque todo poeta está obligado a “especular por turno sobre el sonido y sobre todo el sentido, a satisfacer no sólo a la armonía, al periodo musical, sino también a condiciones intelectuales variadas: lógica,

⁷ *Ibid.*, p. 14.

gramática, sujeto del poema, figuras y ornamentos de todos los órdenes [...]”.⁸ Y pese a todas estas precauciones el poema debe aparentar una cierta naturalidad, disimulando los artificios y desterrado la idea, de por sí grosera, de que se trata de una máquina de producción de sentido. El poeta, por su lado, debe alejarse de las fórmulas y confiar más en el instinto porque si se tecnifica corre el riesgo de volverse estéril o de sufrir la parálisis frente al espejo del horror, pues el conocimiento de la tremenda empresa puede ser dañino. Remata Valéry: “Nunca hubiera habido poetas si se hubiera tenido conciencia de los problemas a resolver”.⁹

Pero la poética de Cabral del Hoyo no surge de la aridez de la página ni sufre de sed en los páramos donde mueren los poetas metódicos en la búsqueda de las sonoridades exquisitas que pudieran traducirse en piezas sinfónicas como las que logró Mallarmé. La poética de Cabral del Hoyo padece de abundancia porque siembra sus palabras no en el desierto, sino en territorios fértiles. Esta vocación de poeta agricultor queda de manifiesto en el siguiente poema:

Palabra

Arado, que rotures, y a despecho
de plagas, arideces y fatigas,
germine –al claro viento las espigas–
mi rojo corazón en el barbecho.

Espada, que traspases, nunca el pecho,
el odio de las huestes enemigas,
y tus sutiles tósigos consignas
al pobre inocular, al satisfecho.

Ebria de luz o tímida de llanto,
haz brotar en el surco y en la herida
los dones del Amor y de la Vida,
los claveles, las rosas, el acanto.

Palabra, mi palabra estremecida,

⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁹ *Ibid.*, p. 139.

reja, templado filo de mi canto.
[*Casa sosegada*, p. 185.]

El poema posee catorce versos endecasílabos divididos en cuatro estrofas; las tres primeras son cuartetos y la última es un pareado. Esta distribución de los versos endecasílabos enmascara el soneto, tan caro al autor. La rima es consonante trenzada y se reparte de este modo: ABBA, ABBA, CDDC, DC. Asimismo el ritmo está determinado por la repetición regular de los acentos en las sílabas sexta y décima.

El tema del texto es la “palabra” que, a través de la sinécdoque, nos remite al verso y al poema. El juego con las metáforas empieza en la primera línea: la “palabra” es el “arado” que rotura, es decir, que abre las tierras vírgenes para que en ellas prospere y se diversifique la “espiga”, o el “texto”. A su vez, la “semilla” que siembra en el barbecho, la misma que produce la espiga, es el “corazón” que, por sinécdoque, representa al poeta con todo y sus emociones simbolizadas en el color rojo. También hay una relación metafórica entre el “surco” y el “verso”, pues en su raíz latina son equivalentes.

En la segunda estrofa la “palabra” se transforma en “espada”, con lo cual asume cualidades como son las del poder, la firmeza, la amenaza. La espada aquí tiene la misión de combatir la envidia de esas “huestes enemigas”, quizá a través de la persuasión. La hipérbole nos remite a una lucha presumiblemente con los adversarios de la poesía, o tal vez contra los antagonistas de la poética del autor. Pero lo importante es que luego de librar ese *rudo* combate, la espada, o la palabra, vuelve con el “pobre” y el “satisfecho” porque ambos, a pesar del contraste que hay entre ellos, necesitan del poema. De modo que la palabra tiene por misión envenenarlos con “sutiles” “tósigos”, con la intención de cambiar su mirada sobre el mundo.

En la tercera estrofa se redonda en la temática ya expuesta en la primera. La palabra oscila “ebria” de claridades o henchida de dolor, y bajo ese estado de consternación continúa su labor agrícola, rasgando la tierra, o comparativamente, escribiendo el renglón de la página, para que de él germinen las flores que simbolizan los valores de belleza que, a su vez, sustentan el amor y la vida. El pareado final aparece como una epifonema en que se resume la intención de contrastar, mediante un oxímoron, la flexibilidad de la “palabra” frente a la dureza de la “reja”, o del hierro filoso y pesado que, gracias al espíritu de la poesía, se elevan en canto.

Como puede verse aquí también se reitera la idea según la cual toda creación nace de un esfuerzo. El otro tópico es el de la asociación etimológica, como ya hemos esbozado, entre el proceso de escritura con el cultivo del campo. De aquí se puede extraer una interpretación más avanzada: cuando se escribe, y se lee o se escucha, se está practicando una actividad que refuerza la *cultura*, pues el término en su raíz, remite a las labores agrícolas.

Otra idea de interés, nos parece, es la que supone que la poesía modifica la actitud de los otros, refrescando su mirada sobre el mundo y las cosas. Esta conjetura fue muy bien desarrollada por el formalista ruso Víctor Shklovski en su texto “El arte como artificio”, donde afirma que el arte, en este caso la poesía, singulariza los objetos y, por eso, renueva nuestra percepción sobre ellos, al colocarlos en una situación espacio temporal que propicia diferentes significaciones.¹⁰ Pero además diríamos que la palabra poética organiza y proyecta la sorpresa no sólo al promover la percepción genuina de las cosas, sino favoreciendo la expresión de las frases para que, a través de los diversos efectos que nos produce el lenguaje, se revitalice y subvierta nuestra actitud adormecida y enajenada por la

¹⁰ Cf. Víctor Shklovski, “El arte como artificio” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 55 y ss.

cotidianidad. En este sentido, como dice Javier Sicilia, “La función del lenguaje poético es mostramos el misterio de la vida”,¹¹ y ese ‘mostrar’ se da por la revelación que ejercen las palabras, cuidadosamente trabajadas, pues, como dice Octavio Paz, “la palabra poética afirma la vida de esta vida”¹², y agrega:

La experiencia poética es una revelación de nuestra condición original. Y esa revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos. La revelación no descubre algo externo, que estaba ahí, ajeno, sino que el acto de descubrir entrafía la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser.¹³

Pero acaso la veta más socorrida en la poética de Cabral del Hoyo sea aquella derivada del juego. Este juego no se relaciona con las asociaciones libres y automáticas de las palabras, que se organizan “al azar” y todas juntas producen imágenes y sensaciones sorprendentes, como ocurrió con algunos poemas surrealistas, futuristas o creacionistas. No, el juego de Cabral del Hoyo es con el placer que le causan los sonidos organizados en el verso, la estrofa y el poema, pero ateniéndose a las formas métricas de la poesía clásica española.

En cierto modo, la abundancia de Cabral del Hoyo se relaciona con la facilidad que le regaló Dios, o el diablo, para versificar prácticamente sobre cualquier tema de acuerdo con los moldes tradicionales. El usufructo de este oficio dio como resultado que la forma se impusiera a lo *vivido*; de suerte que sus lectores asistimos a los acordes divertidos en los que el poeta se solaza. Son ejemplo de ello, una buena cantidad de sonetos de ocasión, una serie de romances laudatorios y sus glosas. Hay además un par de sonetos que ejemplifican lo que decimos. El primero lleva por título “A la sandía”, hecho para celebrar un poema de

¹¹ Javier Sicilia, *Poesía y espíritu*, p. 41.

¹² Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 148.

¹³ *Ibid.*, p. 154.

Tablada, mientras que el segundo se llama “Al soneto a la sandía” y en él, Cabral del Hoyo, se felicita a sí mismo por su habilidad de trovador. Escribe:

Tienen que perdonar, pero no es broma:
con piedra blanca señalo este día
en que escribi un soneto a la sandía
sin tener que cambiar punto ni coma.

Sin embargo, de esta propensión barroca –dicho sea cuando los poetas se empeñan en la construcción de laberintos sonoros por el placer que esto les causa– no se salvaron tampoco poetas tan grandes como Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Sor Juana y, también en México, como uno de los colmos, la *undécima musa*, Pita Amor. Tal pareciera que en determinadas etapas de la poesía en lengua castellana, sobre todo en las que corresponde a los declives de las escuelas, se recurre a la afectación y al amaneramiento, como último recurso para perdurar en el color y el letargo de los ritmos. Escribe Borges, a propósito de ciertos excesos de Góngora y Quevedo:

Hermanos enemigos, el culteranismo y el conceptismo son dos especies antagónicas del género barroco. ¿De qué manera definir lo barroco? Ignoro lo que dicen los tratadistas; yo diría que corresponde a esa etapa en la que el arte propende a ser su parodia y se interesa menos en la expresión de un sentimiento que en la fabricación de estructuras que buscan asombro. El defecto esencial de lo barroco es de carácter ético; denuncia la vanidad del artista.¹⁴

Pero los fastos en la creación pueden ser entendidos y hasta justificados si se considera que muy pocos poetas escapan a la exploración y las redundancias; en la búsqueda de él o los poemas que realmente los *expresen*. En este proceso llegan a intentar conquistas mucho más allá de las propias fronteras que los fortalecen, y desoyen el consejo de Malherbe,

¹⁴ Francisco de Quevedo, *Antología poética*, sel. y pról. de Jorge Luis Borges, p. 15.

quien consideraba que después de haber escrito un buen soneto el poeta debería descansar diez años.¹⁵

Pero, como decíamos, el pecado del exceso no puede atribuirse a un solo creador, y lo que sí procede es la antología y/o la clasificación de las obras voluminosas por sus temáticas en un intento por situarlas en el contexto de vida e interés constante de su autor.

En el caso de Cabral del Hoyo vemos que su delectación por las formas arraiga en la tradición, incluso Boscán y Garcilaso no dejan de mostrar su encanto por el soneto que recientemente habían importado desde Italia. Y este sortilegio, quinientos años después, seguirá hechizando a los poetas que se reconocen en aquellos primeros ritos. Así sucede, por ejemplo, en este poema, donde Cabral celebra su estatus de poeta:

¡Qué delicioso edén! La calle oblicua
y la casa, canarios y macetas.
Dicta la rosa su lección proficua
y ya la rosa y yo somos poetas.

Aplastante la lógica conspicua
de las personas grandes, tan discretas.
Pero ignorando su labor inicua,
aún la rosa y yo somos poetas.

Se prodigan los claros surtidores
en oros, en frescura y armonía.
¡Qué diálogo de pájaros y flores!

Arreboles de amor en lejanía.
Todo en torno perfumes y colores.
En mí todo ternura y alegría.

[*Casa sosegada*, p. 114]

Como se observa, el soneto está compuesto de versos endecasílabos, con rima consonante trenzada en los cuartetos: ABAB, ABAB, y abrazada en los tercetos: CDC, DCD. El acento es constante en las sílabas 6ª y 10ª, por lo que su ritmo es heroico.

¹⁵ Cf. Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, p. 152.

En el poema hay una aproximación emotiva, un festejo del paraíso por el *sabor* y la riqueza visual que comparte con el poeta. Este jardín ideal, sin embargo, no es tan vasto como pudiéramos pensar; se circunscribe a una casa, que bien pudiéramos imaginar pintada en un bodegón, donde se acompañan los canarios y las macetas, o sea, el canto y el color. En este hogar, despoblado de todos los demás objetos que agregan muy poco a la austeridad del ambiente, la “rosa” símbolo de pureza y virtud se convierte en profesora, a través del juego con la prosopopeya, y “dicta” sus lecciones, a lo mejor de color y aroma, provechosas. Pero esta virtud de instruir belleza se transfiere al poeta quien, por su sensibilidad, se aprovecha de los dones de la naturaleza prístina, por eso cierra la primera estrofa con esta afirmación: “y ya la rosa y yo somos poetas.”

En la segunda estrofa la flor continúa impartiendo su cátedra visual, para ello vence la lógica o la razón frívola de “las personas grandes”, insensibles a las delicias de la poesía; personas que por su condición de adultas parecieran ser entes pragmáticos, más atentos a las labores “justas” de sus oficios que a la recreación liberadora que ofrece la poesía. Frente a ese anquilosamiento la voz lírica y la flor reafirman su alianza.

En los tercetos el hablante celebra la gloria y armonía del edén desde una perspectiva panorámica. En su mirada crecen las fuentes iluminadas por los oros de la luz, el rubor de las nubes del crepúsculo semeja pacíficas llamaradas, en derredor refulgen “perfumes y colores”, al compás del “diálogo de pájaros y flores!”, que transmiten, a quien escribe y también a quien lee una amplia sensación de “ternura y alegría”.

A nuestro juicio, el interés de este poema no radica tanto en la profundidad del tema que desarrolla, como en la exhibición del juego que acompaña el placer de la escritura. Este juego se advierte en la elección de las palabras finales de los versos que riman, pues a mayor dificultad, mayor valía. De este modo resulta meritorio, y sorprendente a los ojos del

lector, rimar “oblicua” con “proficua” y “conspicua” con “inicua”. Asimismo, también resulta meritorio el logro de las aliteraciones para propagar la sensación de la armonía que el mensaje de por sí ya está comunicando. En la primera y la segunda estrofas se reiteran los sonidos /a/, /l/ y /s/. El sonido abierto de la primera vocal no deja de transmitir la sensación de sorpresa ante el milagro cotidiano que nos depara el color de la rosa. Colaboran también en la instrumentación del juego sonoro los voluntariosos signos de exclamación y el ritmo heroico, que ya hemos mencionado.

Asociar la poesía con el juego es un asunto que no entraña novedad. Comparar al poeta con el niño que juega, en virtud de que no ha perdido su capacidad lúdica y de asombro, también es un asunto viejo. Aristóteles parece encontrar en él el origen de la poesía.

Escribe:

En total, dos parecen haber sido las causas especiales del origen de la Poesía, y ambas naturales: 1. ya desde niños es connatural a los hombres el *reproducir imitativamente*; y en esto se diferencia de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el *aprendizaje* mediante la imitación; 2. en que todos *se complacen* en las reproducciones imitativas.¹⁶

En este breve pasaje Aristóteles establece tres momentos del juego: la reproducción imitativa –o el juego que se hace con conciencia de su carácter ficticio–, el aprendizaje que de él deriva y el placer que produce. En este sentido, la poesía surgiría como la actividad que combina el “gozo”, la “belleza” y la “utilidad”, como la deseaba Horacio.

Para el investigador antropológico Johan Huizinga no cabe duda de que la poesía y el juego están hermanados, porque tienen procedimientos muy similares. De su recorrido por las culturas arcaicas descubre que “toda poesía antigua es, al mismo tiempo, culto, diversión, festival, juego de sociedad, proeza artística, prueba o enigma, y enseñanza,

¹⁶ Aristóteles, *Poética*, trad. Juan García Bacca, p. 5.

persuasión, encantamiento, adivinación, profecía y competición”.¹⁷ Para Huizinga, la presencia cotidiana de la poesía en la vida de los hombres permitió que, como manifestación lúdica y aun artística, no fuera una práctica externa sino que sirviera para establecer vínculos al interior de la sociedad. Y en este ámbito fraternal la poesía y el juego establecen lazos de mutua dependencia. Escribe el autor:

[El juego] se trata de una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de tiempo, espacio y sentido, en un orden visible, según reglas libremente aceptadas [...] El estado de ánimo que corresponde al juego es el arrebató y el entusiasmo, ya sea de tipo sagrado o puramente festivo [...] Apenas se puede desconocer que todas las actividades de la formación poética, la división simétrica o rítmica del discurso hablado o cantado, la coincidencia de rimas o asonancia, el ocultamiento del sentido, la construcción artificiosa de la frase pertenecen, por naturaleza, a esta esfera del juego.¹⁸

En un primer momento puede uno coincidir con el autor holandés porque hay procedimientos de construcción lírica que representan un reto para el jugador que debe habérselas con las reglas. En ciertos certámenes de la poesía popular es una virtud “trovar” a la vista, oído y paciencia del público y del contrincante. Se trata, pues, de “improvisar” con la esperanza de obtener el laurel. Hasta aquí podría resolverse la parte “técnica”, pero la que corresponde a la profundidad emotiva reclama otros derroteros.

Otro asunto se relaciona con uno de los rasgos del juego; ya que éste concluye cuando las reglas lo indican o cuando el interés del jugador desaparece. En este sentido, pareciera que la trascendencia del juego es pasajera. Y es por esta precariedad que Heidegger no lo acepta más que en principio, o sólo como apariencia. Es célebre la frase del filósofo alemán que reza de esta manera: “La poesía parece un juego y, sin embargo, no lo es. El juego reúne a los hombres, pero olvidándose cada uno de sí mismos. Al contrario, en la poesía los

¹⁷ Johan Huizinga, *Homo ludens*, p. 154.

¹⁸ *Ibid.*, p. 168-169.

hombres se reúnen sobre la base de su existencia".¹⁹ A esta idea también responde Hans-Georg Gadamer, para quien el juego tiene un carácter *medial*, mientras que la obra de arte experimenta un proceso de *transformación en una construcción* que, una vez dispuesta en cuanto tal, niega el carácter cerrado del juego y se vuelve dialógica.²⁰

Esta exposición nos permite advertir que en la obra de Cabral del Hoyo una buena parte corresponde a ese juego que se rige por el dominio de las reglas, y otra más selecta corresponde a una depuración en que se engarzan forma y contenido para dar vida a un texto con voz más propia, voz que ilumina alguno de los ángulos del ser.

Y dentro de este grupo compacto podemos poner, como ejemplo, el siguiente poema marcado por el humor:

Trébol y la noche

¡Uy, uy, uy, uy, qué bravo, qué temible faldero!
¡No más mira qué dientes, qué saltos, qué gruñidos!
A ver, ¿a quién le ladras?, ¿a qué desconocidos,
a qué espantosos trasgos de lívido trasero?

¿Has percibido acaso su paso traicionero
cuando en la sombra acechas los indecibles ruidos?
Ládrale pues, que sepa que estamos prevenidos
y aprenda a respetarte, pequeño cancerbero.

Duro con ella, duro, no la dejes que venga;
hazle el cóccix, las tibias, los fémures pedazos;
muérdele los iliacos hasta dejarla renga.

Cómetela, antes, Trébol, de que la pelandusca,
hipócrita, ciñéndome los descarnados brazos,
a su mansión de sombras eternas me conduzca.

[*Casa sosegada*, p. 355]

Como se habrá advertido, el soneto precedente está compuesto en versos alejandrinos; divididos en dos hemistiquios de siete sílabas cada uno: 7+7. La rima es consonante

¹⁹ Martín Hedegger, *Arte y poesía*, p. 143.

²⁰ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, p. 143 y ss.

abrazada: ABBA, ABBA, CDC, FDF; mientras que los acentos fijos aparecen en la sexta y decimotercera sílabas.

El poema tiene un título elusivo que le permite, en principio, ocultar el tema que trata: “Trébol y la noche”. Luego descubrimos que Trébol es el nombre del perro faldero que ladra en la oscuridad, ante la posible presencia de *agentes desconocidos*. El texto se nos presenta, pues, como una construcción eufemística, cuyo tema es el de la aparición de la muerte en su representación alegórica tradicional.

La primera estrofa está dominada por el juego irónico de la voz lírica. La expresión onomatopéyica realza el tono de burla por la pequeña ferocidad que exhibe el perro. El segundo verso nos lo dibuja con deleite: “¡No más mira qué dientes, qué saltos, qué gruñidos!”, y uno se imagina a un perrito nervioso, a lo mejor un “Chihuahua”, que no cabe en sí mismo de furia. Luego vienen las preguntas que, desde luego, el perro no va a contestar sino su propio amo. Éste supone que acaso podría estar viendo fantasmas “de lívido trasero”, pero pensándolo bien a lo mejor no, y de esta pluralidad de seres amorfos pasa rápidamente a la segunda estrofa, donde le pregunta por un ser singular que probablemente aceche con los “indecibles ruidos”; ruidos que el perro no puede interpretar y, mucho menos, comunicar. En los versos quinto y sexto el poeta llega a la conclusión de que se trata de la muerte, con tono irónico e imperativo lo azuza: “ládrale, pues, [...] pequeño cancerbero”.

En los tercetos las órdenes continúan al grito de “duro”, “duro” le pide que la embista, al tiempo que repasa sus lecciones sobre los huesos que sirven para andar. Por eso le exige en este verso audaz, en que separa el sintagma nominal para incluir los complementos, que la ataque sin piedad: “hazle el cóccix, las tibias, los fémures pedazos”. Luego, la voz lírica, olvidando sus precauciones iniciales, cuando decía “que sepa que estamos prevenidos”;

prefiere que el perro la devore antes que la muy hipócrita, dice: “a su mansión de sombras eternas me conduzca”.

Como se observa, el tema se trata con humor y del mismo modo se resuelve. En el texto no hay patetismo sino una suerte de recreo que parte de un suceso cotidiano y se eleva a un asunto que a todos nos concierne por sus implicaciones universales. Aunque el metro de que se sirve el poeta es más propio para la solemnidad, aquí adquiere la ligereza de los movimientos del perro faldero y nos muestra a un poeta seguro en el dominio de su técnica, y sabio por la respuesta que da un problema que lo aqueja, por su edad. Y es que a lo mejor la sabiduría consiste precisamente en esto: ante las circunstancias inevitables dar respuestas oportunas, sin prescindir del humor.

Cuando uno lee este poema no puede sino pensar en los expertos en el arte de morir, como lo fue Sócrates para quien el saber es la mejor carta de presentación ante la muerte, y en consecuencia la espera para verla cara a cara. Su ejemplo, a pesar de la claridad con que lo ejerció, no parece suficiente para recusar el miedo, por eso algunos filósofos posteriores se empeñaron en combatirlo; unos aconsejando el camino del desprecio, como los estoicos, y otros haciendo analogías de un sinnúmero de muertes cómicas y absurdas.

Así, Michel de Montaigne nos recuerda que “es la muerte la meta de nuestra carrera”. Y que el remedio no consiste en tratar de evitarla porque sería tan absurdo como “embridar al asno por la cola”.²¹ Después nos recuerda el final cómico de uno de los grandes trágicos de Grecia: “Esquilo, amenazado por el derrumbamiento de una casa, se mantiene en vano alerta y muere por el golpe de un caparazón de tortuga que deja escapar de entre sus garras un águila desde el aire”.²² ¿Qué decir de otros hombres muertos en situaciones cómicas?

²¹ Michel de Montaigne, *Ensayos*, t. 1, p. 126.

²² *Ibid.*, p. 128.

Uno murió al tropezarse con el quicio de su puerta, otro al ahogarse con una uva y uno más ¡nada menos que el Papa Juan XXII! de un infarto mientras hacía el amor. Entonces, concluye el ensayista, se debe tomar en cuenta que “nadie muere antes de su hora”, y que cualquier ajuste a ese calendario se antoja una precaución inútil. Es más recomendable disolver la oscuridad con la luz del humor.

Y esta posibilidad queda de manifiesto en el siguiente poema de Cabral del Hoyo:

Una muerte heroica

Se cuenta que el gran rey Netzahualcóyotl,
poeta insigne, astrónomo, arquitecto,
mostraba las grandezas de su reino
en su regio palacio de Texcoco
a un distinguido grupo de extranjeros.

En esta sala –dijo– se aposenta,
enfermo y en edad muy avanzada,
uno de los más grandes y aguerridos
monarcas chichimecas, Tezozómoc.
Pueden ustedes verlo. Entre algodones
yace en ese gran cesto,
para dar a sus huesos ateridos
el calorcito que perdieron.

Se acercaron los huéspedes al cesto
donde del rey anciano se asomaba
el occipucio apenas,
y prosiguió Netzahualcóyotl:
Aquí donde lo ven, aniquilado
ahora por la edad, fue un estadista
singular, un prudente y avezado
legislador; pero ante todo
un guerrero cabal: era invencible
la fuerza de su brazo;
llevó nuestros triunfantes escuadrones
a la conquista de lejanos reinos;
aunque se dice de tan gran guerrero
que era también un formidable amante.
Le gustaban, de joven,
se afirma, casi todas las mujeres...

Cuentan que en este punto, Tezozómoc,
interrumpiendo al rey Netzahualcóyotl,
tras dos o tres fallidas intenciones,

la cabecita irguió, sacó la barba
de entre los algodones,
y acertó a balbucear: Y todavía...

Y un momento después, murió,
agotado por el tremendo esfuerzo.

Tal fue la heroica muerte
-y así una antigua estela lo consigna-
del bravo Tezozómoc,
gran monarca del reino chichimeca.

[*Casa sosegada*, pp. 396-397]

Este poema es polimétrico: en él hay un predominio del verso endecasílabo, pero también aparecen eneasílabos, octosílabos y heptasílabos. Aparecen seis estrofas que se integran de acuerdo con la progresión de la historia. Así, en la primera encontramos, en el verso inicial, una frase a manera de fórmula de relato antiguo: “Se cuenta”; esta manera impersonal de referir nos hace pensar en que lo relatado es del dominio público, aunque luego en la última estrofa se afirma con ironía, que el suceso está grabado en piedra: “y así una antigua estela lo consigna.”

En la primera estrofa el hablante nos presenta al rey Netzahualcóyotl con todos sus atributos históricos. Los adjetivos así lo delatan: es el “gran rey”, el “poeta **insigne**” que vive en un “regio palacio”, muy digno de recibir sólo “a un **distinguido** grupo de extranjeros”. Y la misma solemnidad que se usó para presentar al monarca anfitrión se aplicará al viejo Tezozómoc, pues se le define con tres adjetivos juntos como “uno de los **más grandes y aguerridos**”, que, aunque mermado por la edad, todavía descansa en su “**gran cesta**”.

Es natural, entonces, que la descripción de estas glorias mueva a asombro y a curiosidad a los distinguidos invitados que, viéndolo de cerca, continúan oyendo el panegírico de Netzahualcóyotl. Sí, aquel hombrecito que yace entre tibios algodones fue “**singular**”,

“prudente” y “avezado”; “un guerrero cabal” e “invencible”, cuya apoteosis máxima descansa sobre su más apetecible gloria: la de ser “un formidable amante”. Al llegar al clímax de este retrato, marcado por la solemnidad y el respeto que inspiran los dos monarcas, sucede lo inesperado, pues el gran chichimeca muere abatido por el peso del recuerdo de sus antiguas *batallas*. La ironía de su muerte heroica es cómica porque nos muestra la fidelidad a su vicio. Un vicio que se acrecienta por los contrastes entre la juventud y la vejez, entre la fuerza y la inanidad, entre el conocimiento refinado y la vida rústica del antiguo rey; entre un espíritu fino, como fue Netzahualcóyotl, y otro libidinoso. Así, hay un desequilibrio entre los dos polos, de modo que la risa que nos pudiera generar este poema opera “como un medio de corrección”,²³ una descarga de energía, para reestablecer el equilibrio por la humillante situación final que pasó el otrora “gran monarca del reino chichimeca.”

En síntesis, podemos afirmar que Roberto Cabral del Hoyo fue un poeta que prefirió el cultivo de las formas clásicas de la poesía española e hispanoamericana porque, en principio, tuvo gran facilidad para practicarlas y adecuar a ellas su actitud y habilidad. Una buena parte de su poesía responde a un juego en que se ejercita la métrica por mero placer, pero en algunos textos de madurez logra una expresión más genuina y personal. A nuestro juicio sus mejores poemas son aquellos en los que renuncia a la parodia de sus autores preferidos y decide acometer la escritura con sus propias armas, como la ironía. Esos serán los textos que reclame una buena antología del poeta.

²³ Henri Bergson, *La risa*, p. 158.

2.3 EL VERSO COMETIDO: POESÍA DE OCTAVIO NOVARO

Todo poema es un cadáver. Enseñar versos recién cometidos es convidar a la emoción todavía caliente del entierro. Pero exhumar antiguos es catarsis, voluntad de penitencia. Purificarse para estar limpio de toda culpa a la hora de acometer los mismos viejos pecados bajo formas nuevas.

Octavio Novaro

En la poesía de Octavio Novaro la reflexión sobre el oficio del poeta, la analogía entre el árbol y la vida del hombre, la amistad, el amor y la muerte, serán los temas recurrentes, tópicos que se expresan de una forma especial, propia, como se verá a continuación.

La obra lírica de Novaro es breve, como lo fueron la de Magaloni, la de Javier Peñalosa y la de Efrén Hernández.¹ Novaro acostumbraba recuperar sus poemas anteriores en sus ediciones recientes, y su trabajo de editor le permitía diseñar libros de buen gusto para hospedar sus textos antiguos; textos con los que seguía identificándose al paso de los años. Fue un ejemplo su célebre soneto de “Invocación a Guillermo Apollinaire”, que lo acompañó por siempre.

La pasión de Octavio Novaro por la literatura y la poesía lo llevó a cultivar amistades del medio literario, así sostuvo una relación cercana con Efrén Hernández, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Alfonso Méndez Plancarte, entre otros. Con ellos –incluyendo desde luego al resto de Los ocho– ejerció su oficio de amigo, conversador y devoto del arte de la palabra.

¹ Octavio Novaro publicó tres *plaquettes* de poesía en la década de los treinta: *Sorda la sombra* (1935), *Canciones para mujeres* (1935) y *Palomas al oído* (1937). Los tres poemarios le dieron el crédito de buen sonetista, cuyos versos mostraban una gran madurez en su expresión. Luego apareció su aportación al libro colectivo *Ocho poetas mexicanos* (1955), seguida de dos antologías *Inventario de cenizas* (1964) y *Cantar de cantares a María* (1979). Concluyó su quehacer literario con sus poemas de encomio: *Vigilias por Adolfo López Mateos* (1970) y *Elegías por amigos* (1983).

En 1953, Alejandro Avilés advirtió que la poesía de Novaro nació madura y transparente, y que sus temas remiten a “los afectos humanos”, como el amor por la novia, la esposa y los hijos; la celebración de la vida, la amistad, la muerte, etcétera. Además, la claridad nos conduce a un estilo diáfano –a lo mejor *clásico* si pensamos en los poetas de los Siglos de oro, y también en los modernistas– que lo hace *fácilmente* asequible al receptor. Esto nos ha llevado a pensar, pero sólo al principio, que a lo mejor la obra de nuestro poeta no reclama un crítico sino un lector hedonista, como lo fue él.²

Ese lector sibarita, que se propusiera una lectura global de Novaro, encontraría la voz cristalina de un poeta sin grandes traumas en virtud de la impresión que nos causa su primera poesía, nacida de la conformidad. Así, en *Sorda la sombra y Palomas al oído*, los sonetos festejan la consecución del amor; de hecho, el segundo libro aparece dedicado a María Luisa, su mujer y musa explícita hasta el final de sus días.

En la selección incluida en *Ocho poetas mexicanos*, Novaro se inicia en el cultivo del verso libre y escribe dos poemas de largo aliento: “Carta a una madre” y “El cementerio de los árboles”, en ambos poemas la sinceridad de la anécdota –en el primero recrea la vida abnegada de su madre, y en el segundo recuerda el desmonte de Valle de Bravo– resta magia a la construcción lírica. Asistimos a un recuento de hechos, a una crónica que, por *verdadera*, o puramente referencial, pierde interés para la poesía. Sin embargo, estos textos

² Cuando pensamos en un autor con acento clásico compartimos la opinión de Roland Barthes en estos términos: “El lenguaje clásico –dice– siempre se reduce a un contenido persuasivo, postula el diálogo, instituye un universo en el que los hombres no están solos, donde las palabras nunca tienen el peso terrible de las cosas, donde la palabra es siempre encuentro con el otro. El lenguaje clásico es portador de euforia porque es un lenguaje inmediatamente social. No hay género, escrito clásico, que no suponga un consumo colectivo y como hablado; el arte literario clásico es un objeto que circula entre personas reunidas por la clase a la que pertenecen, es un producto concebido para la transmisión oral, para un consumo regulado según las congruencias mundanas: es esencialmente un lenguaje hablado, a pesar de su severa codificación”. (*El grado cero de la escritura*, p. 54).

nos informan de dos de las obsesiones temáticas del poeta: la idea del **árbol** como símbolo y la del **amor** como divisa de trascendencia.

En los libros posteriores la novedad radica en la recuperación de lo antiguo. *Inventario de cenizas* y *Cantar de cantares a María* son sendas antologías que muestran su trayectoria. Esta última establece el círculo vital del poeta, pues va de la noche, pasando por el alba, el mediodía, la tarde y “otra vez la noche”; punto final de decadencia, merced a la pérdida de la amada, quien es acreedora, por cierto, del excelente poema que se intitula “Segunda invocación”.

Las formas que dieron abrigo a las emociones de Novaro, y que proveyeron de estilo a su poesía, fueron las del soneto en versos endecasílabos y alejandrinos, el romance, el verso blanco y el verso libre. Desde luego, prefirió el soneto, del cual se convirtió en maestro, a la altura del mismísimo Carlos Pellicer.

Las influencias que concurrieron en Novaro son las del modernismo. La predilección por ciertas clases de verso nos muestran a un lector atento de Rubén Darío, de José Asunción Silva, de Manuel Gutiérrez Nájera, de Manuel José Otón, de Amado Nervo y de Enrique González Martínez; este último considerado como poeta mayor en los años en que Novaro empezaba a escribir. De los poetas españoles hay reminiscencias, sobre todo en las canciones, de Antonio Machado y de Federico García Lorca, de quienes se declaró admirador.

Octavio Novaro, al igual que los compañeros de su grupo, se sintió llamado a la reflexión sobre su oficio. En su libro *Inventario de cenizas* incluye un “Acta de exhumación” en la que compara al poeta con el alfarero y también con el arqueólogo

porque, según él, la poesía es como la vasija que después de permanecer enterrada sigue generando sentido.³

También en su libro *Las jornadas del escriba* hay pasajes que delatan su opinión sobre el tema. En principio piensa que la poesía es como la joroba, pues “se tiene o no se tiene”; de ahí que tenga una mirada peyorativa sobre los prevaricadores, dice:

La poesía, como los dioses, es. Y subsiste a pesar de los heterodoxos, los iconoclastas y los maniqueos. De los simuladores y de los acarreadores de palabras. De los falsos alquimistas que remuelen palabras y excrementos y abren su tienda para que la gente diga: ¡Ah, poeta! [...] Antepasados y contemporáneos míos; escritores de consonancias, ordenadores de frases cortas; voluntarios todos de la poesía, seducidos por una religión que no les nace del alma, sino de su liturgia; inocentes falsarios y falsificadores contumaces: créanme ustedes. No hay necesidad alguna de ser poeta. Se puede vivir bien y en santa paz, y aún se puede ganar la gloria y sus trompetas haciendo bien el pan, la novela, el ensayo, el cuento volandero o una pared a plomo.⁴

También en el plano de la creación Octavio Novaro, lo mismo que Cabral del Hoyo, expresó sus ideas sobre el proceso de escritura en “El poema”, texto que quiere figurar como su arte poética:

Ir dolorosamente haciendo el verso
con palabras de fósforo
y ángeles de silencio.

Saliendo
de una manga del alma,
un brazo largo, largo
y una mano erizada de misterio,
nos va escribiendo.

La noche se hace un ascua.
Los cabellos crepitan como llamas.
Se derraman las sienas
y los hombros nos duelen bajo un peso innumerable
mientras el corazón golpea desafortadamente
con su angustiada seda
a las puertas de Dios, que está cerrado.

Y después, el silencio.

³ Cf. Octavio Novaro, *Inventario de cenizas*, p. 7.

⁴ Octavio Novaro, *Las jornadas del escriba*, pp. 89-90.

Un silencio
ancho como un océano parálitico,
infinito y crispante
como si Dios hubiera respondido.

[*Ocho poetas mexicanos*, p.135]

Según nos plantea aquí, el poema surge mediante un conjuro, o mediante un exorcismo, con el que se convoca a una fuerza irracional que al acudir descarga su energía sobre el convocante, que aquí pareciera revestir la figura de médium.

En la primera estrofa, el gerundio nos habla de una construcción impersonal, esto es, “alguien” en un tiempo presente se entrega a la tarea de hacer versos, como surcos, con palabras que, similares al fósforo, guardan el fuego en su encono. El quehacer de ese poeta anónimo se realiza frente a la mirada fría e inexpresiva de los “ángeles de silencio”, acaso esos “ángeles”—en un momento de mayor reciprocidad— pueden ser los mensajeros, los que comunican la palabra divina.

En la segunda estrofa, vemos que el conjuro empieza a rendir frutos. Por medio del gerundio la voz lírica nos describe cómo se lleva a cabo el proceso de la escritura. En principio, del cuerpo del hablante pareciera posesionarse la musa —o el alma sensibilizada— que gobierna los movimientos de una mano que, por sinécdoque, alude a una persona en trance, autómatas. Entonces, esa “mano erizada de misterio”, dice la voz lírica, “nos va escribiendo”; o sea, que la participación activa del convocante ahora desaparece para convertirse en “amanuense” que fija los dictados de la divinidad. Entonces priva la idea de que no escribimos, sino que *somos escritos* por alguien superior.⁵

⁵ Esta idea de convertirse en instrumento de un escritor lejano fue ampliamente desarrollada por Jorge Luis Borges en diversos textos. Ahora podemos recordar el “Poema de los dones”, y los cuentos “El Jardín de senderos que se bifurcan” y “Ruinas circulares”, entre otros. Por su lado, Roland Barthes comenta que en la escritura del autor moderno convergen las voces de innumerables escritores que lo han precedido: “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras [...] un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras establecen un diálogo, una parodia, una contestación”. (*El susurro del lenguaje*, pp. 69, 71).

En la tercera estrofa continúa la descripción de la atmósfera del conjuro. En la noche emerge un centro vivo y luminoso donde se escenifica el clímax de la invocación. La voz lírica describe a un poeta poseído por fuerzas que lo someten al éxtasis. Las imágenes de levedad nos presentan a una figura sometida cuyo ahogo sólo termina cuando es capaz de elevarse hasta las puertas de Dios, quien, en apariencia, no responde.

El desenlace del *drama*, sobreviene con una pausa temporal, con un “después” de silencio, comparado con el océano sujeto a sus márgenes, “paralítico”, pero convulsionado. Este océano en tensión rítmica sería la prueba de que Dios “hubiera respondido”, el verbo en pasado de subjuntivo remite a una posibilidad.

El cuadro que nos plantea Novaro borda sobre un cliché del poeta *inspirado* y expuesto a las fuerzas de la naturaleza y las musas. El poeta arrebatado, entusiasmado, poseído por la divinidad ya había sido objeto de *extrañeza* por el mismo Sócrates, para quien el vate, por su temperamento volátil, es un médium. Así lo describe:

Semejantes a los coribantes, que no danzan sino cuando están fuera de sí mismos, los poetas no están con la sangre fría cuando componen sus preciosas odas, sino que desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo, entran en furor y se ven arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes, que en sus movimientos de embriaguez sacan de los ríos leche y miel, y cesan de sacarlas en el momento en que cesa su delirio.⁶

La segunda alusión interesante en el poema es la que se refiere al poeta como gestor de la poesía y del diálogo con la divinidad. Este indicio es romántico y nos hace recordar las lucubraciones de Hölderlin cuando hablaba de que la tarea del hombre, del poeta, es disponerse al diálogo con la divinidad, aunque será decisión de ésta concurrir o no al llamado. Si acude, el verso, el poema, se realiza, si no, la palabra se convierte en fórmula, en mera invocación. Escribe Heidegger al respecto: “Pero los dioses sólo pueden venir a la

⁶ Platón, “Ion o de la poesía” en *Diálogos*, p. 98.

palabra cuando ellos mismos nos invocan, y estamos bajo su invocación. La palabra que nombra a los dioses es siempre una respuesta a tal invocación”.⁷ Así se explica la dubitación final de nuestro poeta cuando supone la respuesta piadosa de Dios.

Pero lo sugestivo es que esa duda no sólo alude a la divinidad, sino también a los lectores. Recuérdese que el texto termina diciéndonos que el “poema” ya ha sido escrito, y que de la respuesta de ese ser veleidoso llamado lector dependerá la constatación de si la divinidad acudió al llamado o no. La obra ya ha sido escrita, pero en el silencio que se abre está la prueba de su consumación como palabra perdurable. Acaso por esta conclusión abierta, el texto de Novaro adquiere validez: al unir el silencio y la palabra interroga sobre el sentido de la escritura, y ese sentido se realiza en el tiempo del lector (que en otros tiempos era el escucha) para quien se escribe.⁸

Sobre el silencio que propicia la escritura y su sentido, escribe Ramón Xirau:

El único silencio que da sentido a las palabras y que, a su vez, adquiere sentido gracias a las palabras y en ellas, es el que nace y vive con la palabra. El silencio esencial es el que está en la palabra misma como en su residencia, como en su morada; es el silencio que expresa: el silencio que, dicho, entredicho, visto, entrevisto, constituye nuestro hablar esencial.⁹

Y quizá el silencio que separa sus textos en el tiempo –recuérdese la brevedad de la obra del autor– fue lo que le permitió esculpir algunos de sus poemas memorables. Es el caso de su soneto “El árbol solitario” en que se aúna la técnica con la belleza y el sentido para erigir esta suerte de catedral armoniosa:

En la expectante variedad nocturna
erige un árbol la llanura inmensa.

⁷ Martín Heidegger, *Arte y poesía*, p. 136.

⁸ Ante todo debemos considerar que todo texto literario busca la culminación, el diálogo con el otro. “Escribimos –dice Andrés Amorós– en primer lugar para los cercanos a nosotros; después, para todos los demás. Y todos guardamos la esperanza de que alguien nos sabrá comprender: si no muchos, unos pocos; si no ahora, en el futuro. Por eso escribimos, sin más.” (*Introducción a la literatura*, p. 40).

⁹ Ramón Xirau, *Palabra y silencio*, p. 146.

Tiembla en las ramas la oración traslúcida
y ahínca el tronco en sombras su blasfemia.

Un dios desciende su anatema oscura
como una mole impenetrable y tierna,
y el oficiante en soledad encumbra
el candelabro de las siete estrellas.

Sorda, la sombra en lentas olas rueda
por renegar de aquel silencio bronco
hasta los pies del alto centinela.

En su eterno ademán, el árbol solo
rige, comanda. Silencioso espera
urdiendo estrellas el tozudo tronco.

[*Inventario de cenizas*, p. 11]

Como se observará, el soneto está escrito en versos alejandrinos sáficos y su ritmo melodioso se debe a la reiteración de los acentos en las sílabas cuarta, octava y décima.¹⁰ La rima es asonante con reiteración constante de los fonemas /e-a/. Asimismo, los encabalgamientos se suceden por pares (del primero al segundo verso) en los cuartetos, mientras que en los tercetos los versos primero y segundo se concatenan con el tercero. Esto propicia una lectura fluida que, por supuesto, influye en la cadencia del ritmo.

Desde la perspectiva del sentido, lo que primero observamos es la estampa de un árbol. De entrada asistimos a la descripción dinámica de un ser que, desafiando su aparente quietud, se mueve.

La atmósfera que rodea al árbol es “nocturna” y “variada”, pero también resulta “expectante”. El adjetivo califica a esa pluralidad como la que asiste a un espectáculo ejecutado por un solo ente. En dicho escenario “erige un árbol la llanura inmensa”. El verso resulta ambiguo. En principio podría entenderse que desde la cima del árbol se ve la

¹⁰ Cf. Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*, p. 52.

llanura, o bien, que el árbol, siendo uno y la especie, representa a toda la llanura. Como quiera, el significado que prevalece es el de otorgar dignidad al objeto que se recrea.

En el siguiente par de versos tenemos una descripción rápida que abarca los dos extremos del árbol: en las ramas “tiembla” la “oración traslúcida”, acaso la plegaria *natural* de las hojas que como palabras elevan su voz clara en busca de la divinidad; pero en oposición al canto, el tronco “ahínca” o muerde la tierra, por medio de sus raíces, para establecerse en ella desafiándola. El árbol reúne los contrastes de luz y sombra en un solo cuerpo.

En la segunda estrofa asistimos al descenso de la copa al tronco. La voz lírica habla de “un dios” que baja a cumplir una *maldición* por él mismo proferida. Esta maldición, este anatema, es la misma noche que se cierne sobre el árbol porque es oscura como piedra, pero a su vez es tierna, o blanda. Contrario al descenso de la noche, el árbol se erige como oficiante cósmico que levanta “el candelabro de las siete estrellas”. El verso nos forma una imagen del árbol equiparándolo con el candelabro por la asociación entre sus brazos y las ramas, pero, simbólicamente esos *siete* brazos o ramas nos anuncian una especie de armonía cósmica de la que el árbol es protagonista insigne.¹¹ De entrada las “estrellas” del candelabro pueden ser comparadas con las luces que lleva en cada una de las extremidades. El candelabro, en la *Biblia* tiene un carácter ritual, pues así lo describe Jehová cuando ordena a Moisés que haga uno de ellos con este procedimiento: “Harás además un candelabro de oro puro [...] Y saldrán seis brazos de sus lados; tres brazos del candelabro a un lado, y tres brazos al otro lado. [...] Y le harás siete lamparillas, las cuales encenderás

¹¹ Jean Chevalier y Alain Cheerbrant sostienen que “asociando el número cuatro, que simboliza la tierra (con sus cuatro puntos cardinales) y el número tres, que simboliza el cielo, el siete representa la totalidad del universo en movimiento” (*Diccionario de simbolos*, p. 942). Estos autores citan además otras secuencias de sentido en las que se involucra al siete, y dan idea de totalidad: los siete días de la semana, los siete planetas conocidos en la antigüedad, los siete pétalos de la flor, los siete pecados capitales, etcétera.

para que alumbre hacia delante”.¹² En otro libro, el de *Zacarías*, un ángel le dice a este profeta que las siete lámparas son los ojos de Jehová “que recorren toda la tierra”.¹³

El candelabro, en principio, tiene la función de ahuyentar las sombras; pero unido con el árbol, que posee la propiedad de la oscuridad y de la luz, produce una idea de totalidad cósmica, por eso el poeta establece el símil.

En el primer terceto continúa el descenso de la sombra por el cuerpo del árbol quien, con una especie de movimiento rítmico, pareciera sacudirla para que ruede “en lentas olas” “hasta los pies del alto centinela”. La metáfora sigue recreando el contraste: mientras la sombra cae, el árbol, a manera de soldado guardián, se erige majestuoso, triunfante. Y la imagen de su triunfo se observa en el último terceto, donde, con gesto marcial “rige y comanda”, lo mismo las alturas que las profundidades; sobre todo en virtud de su carácter bipolar, mientras aguarda con altivo ademán. Sin embargo, en este aparente reposo el árbol testarudo teje los hilos para preparar la urdimbre en que nazcan las estrellas.

Tenemos, pues, la imagen antropomorfizada del árbol, que podría ser equiparable al poeta, empeñado en sacar lustre a las cosas que ve, revistiéndolas de un nuevo contenido que mueva a la emoción. Y no como Baltasar Gracián, que sólo pudo ver en las estrellas, según Borges, gallinas celestiales.

Ahora bien, desde un ángulo más general el árbol es:

Símbolo de la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad [...] Por otra parte, sirve también para indicar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración [...] El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo.¹⁴

¹² *Éxodo*, 25, 31,32 y 37.

¹³ *Zacarías*, 4, 10.

¹⁴ Jean Chevalier y Alain Cheerbrant, *op. cit.*, p. 118.

El árbol, como se ha mencionado, es una presencia fuerte en la obra de Octavio Novaro. En la estampa “De árboles y pájaros”, dice “alguna vez escribí que pájaro es el complemento directo de árbol”.¹⁵ Y es que para él la noción de árbol es plural, y la soledad es un desgajamiento, como se verá más adelante.

Hay un poema, incluido en *Elegías por amigos*, que nos muestra de manera amplia la poética, entendida como *visión de mundo*, en la obra de Octavio Novaro. El texto de referencia lleva el título de “Soliloquio con otro”, y dice lo siguiente:

Un corazón a solas nada comprende por entero,
sólo al unísono con otro corazón descansa
porque saber saber sólo se sabe
cuando dos participan del secreto.
Sólo el dos se conoce. El uno a solas
es un pájaro ciego y con un ala.

El universo es dos. Es dos inmensos piélagos
que juntaron sus hombros contra el tiempo
que es dos también: dos fugas retenidas
por la inmisericordia de sus péndulos.
El dúplice universo, que nos hiere
de dos en dos los ojos que lo inquietan.

También el alma es par. Cuando está sola
va en busca de sí misma revolando
por el atrio suscinto y sin columnas
de un inmenso milímetro cuadrado.

Dios mismo es dos, mitades infinitas
confundidas en dos inmensidades
que separan y juntan sus orillas
en eterno avanzar y retroceso.
Dios dos pares.
Cuaternidad perfecta, sin rendijas.
Ouroboros. La paz de los opuestos.

Un corazón a solas no comprende nada.
Sólo ve si lo miran,
cuando otro corazón se le acompaña.
El mar sólo se mide desde sus dos orillas.

Un corazón a solas

¹⁵ Octavio Novaro, *Las jornadas del escriba*, p. 159.

ve no más la apariencia de la rosa,
la mitad de la luna consumida.
La eternidad del misterio y de las cosas
solamente la sabe y reconoce
una mirada amante y compartida.

Así el amor. Partido en dos mitades
que un milímetro de aire desampara
no es más que un caminar de soledades
pues sólo en paridad encuentra casa.
Un corazón amante
sin otro corazón que le acompañe
es una voz soltera, impronunciada,
verbo sin complemento,
pájaro con un ala.
Vaso de oscuridad, vaciedad, nada.

Ven, compañero. Dime cómo son las naranjas.
En esta soledad en que te espero
sólo imagino círculos sin color y sin peso.
Mi corazón a ciegas y escindido
su otra mitad de corazón reclama.

Ven, compañero.
Un corazón a solas no comprende nada.
[*Elegías por amigos*, p.4]

El poema consta de nueve estrofas, hay polimetría en sus versos, el más frecuente es el endecasílabo. En el título hay un guiño curioso, una contradicción deliberada, se habla de un “soliloquio con otro”. El otro es ese amigo ausente, muerto, a quien evoca. Se debe recordar que este poema se ubica al principio del libro *Elegías por amigos*.

La soledad es el tema que subyace a lo largo del texto, y contra ella se levanta la voz del hablante para quien la separación, la división del cuerpo de la amistad en dos mitades es una desgracia. El aislamiento, el abandono aparecen como un mal que es combatido con la palabra que recupera la memoria. Así, la memoria es el medio que permite al poeta convivir con los otros.

El poema puede subdividirse en tres secuencias de sentido. La inicial engloba las cuatro primeras estrofas y en ellas se advierte la importancia de la dualidad como medio para

conocer. La segunda abarca de la estrofa quinta a la séptima, en que se retoma la idea del conocimiento y se hace énfasis en el amor y, finalmente, en las últimas dos estrofas hay un llamado al amigo, al compañero, para continuar en la fraternidad.

Así, el primer verso contiene una afirmación categórica: “Un corazón a solas nada comprende por entero”. De entrada se asume que las posibilidades de conocimiento están regidas, como en muchos pasajes de la *Biblia*, por el corazón, no por la mente. Se trataría, pues, de un conocimiento intuitivo que busca, como dice Johannes Hessen, “aprehender espiritualmente un objeto”¹⁶ a través de la mirada amorosa. Pero esta manera de conocer, para nuestro poeta, es imposible en el aislamiento porque sólo en la unidad con el otro, al “unísono” y en sintonía, puede uno aprehender un contenido. De este modo, el poeta duplica el verbo para remarcar su idea: “porque saber saber sólo se sabe/ cuando dos participan del secreto.” El hablante continúa con su presupuesto, el conocimiento por la intuición y el conocimiento empírico se adquieren a través del contacto con la realidad, y esa relación requiere de la reciprocidad del otro.¹⁷

El “conocer”, para los filósofos y los hombres de ciencia, supone una aproximación “objetiva”, científica, al objeto de interés; sólo así pueden hallarse certezas y verdades. El “saber”, en cambio, según Michel Foucault, atañe a la experiencia propia, al contacto con la realidad, porque el saber es un hecho social, colectivo. Todo lo que se “sabe”

¹⁶ Johannes Hessen, *Teoría del conocimiento*, p. 133.

¹⁷ Para Jacques Maritain la intuición poética “procede de un movimiento supremamente espontáneo o natural del alma que se busca a sí misma al comunicarse con las cosas”, luego agrega que “el conocimiento poético es tan natural al espíritu del hombre como el retorno del pájaro a su nido [...] el contenido de la intuición poética es la realidad de las cosas del mundo y la subjetividad del poeta, ambas oscuramente transmitidas a través de una emoción intencional y espiritualizada”. (*La intuición creadora en el arte y en la poesía*, pp. 195, 196).

empíricamente puede sistematizarse después, “convertirse en estructura”, en un corpus que dé vida a una ciencia.¹⁸

Desde luego, el antropólogo francés, piensa en un conjunto de datos que adquieren validez en un medio social, medio en el que se “participa” y se comparte la información, que es patrimonio de esa comunidad. Por eso nuestro poeta dice que sólo se sabe cuando dos comparten un “secreto”, el secreto es el mensaje, y su amplitud depende del entorno y de la importancia de la información.

Pero también en la idea de “participar” subyace la de “comunicar”, cuando dos personas hablan “comparten” un contenido emotivo en una suerte de proceso dialéctico que permite que los dos seres existan gracias a la magia de la palabra. Sobra decir que la poesía es el “secreto” que, al compartirse entre dos seres, une a lo disperso. Y es tarea del poeta incluir al otro en su discurso. Esto es así porque toda palabra es social y es histórica. La lengua, como pensaba Saussure, es un hecho colectivo, pues los signos, las palabras, no significan para un individuo, sino para ese individuo con relación al otro. Por eso la soledad, como la padecida por Robinson Crusoe, representa la muerte del sentido. En efecto, este personaje se encuentra mutilado en su isla, le falta el otro, es, como escribe nuestro poeta “[...] El uno a solas/ es un pájaro ciego y con un ala”, porque, dice Paz, “Toda palabra implica dos: el que habla y el que oye”.¹⁹ Todo acto de comunicación es intersubjetivo.

La lucha por probar que la dualidad es la forma perfecta de la existencia, se observa en la segunda estrofa. El universo se divide en dos: el reino de la sombra y el de la luz; ambos forman océanos inmensos, separados por la fuerza de dos atlantes que luchan contra el tiempo. Pero la separación originaria de estas dos entidades inaugura precisamente el

¹⁸ Cf. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, p. 306 y ss.

¹⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 45.

tiempo, como se advierte en el *Génesis*; por lo que se entiende que el poeta solo dispone esta contradicción para nutrir su juego con los contrarios. Como quiera nos muestra la temporalidad dividida en dos, según la imagen de los péndulos del reloj, y termina con la reafirmación de su presupuesto: el dos es la norma universal porque, a través de una serie de tensiones dialécticas, simboliza el equilibrio entre opuestos.

En la tercera estrofa el hablante nos recuerda que también el alma es doble. El alma que, presa del desasosiego por el recuerdo de su origen dividido –todo esto sea dicho según la imaginación de los poetas místicos–, inicia la búsqueda de su otra parte por los laberintos resumidos en “un inmenso milímetro cuadrado”. El alma es doble porque según Guillermo de Saint Thierry, es *animus* cuando alimenta el propósito de averiguar su origen; y es *ánima* cuando, por fin, lo ha conseguido.²⁰

Del alma pasamos a Dios. La divinidad también es dual y sus “dos mitades infinitas” forman el universo, que como el océano, es delimitado por dos orillas: “en eterno avanzar y retroceso”. Contra la categorización de Dios como único e indivisible, el poeta juega con una imagen en la que habrá de desdoblar su figura: “Dios dos pares”, y aquí el verso suma cuatro sílabas para reafirmar lo que el poeta nos intenta comunicar. Si Dios es una “cuaternidad” es porque el hablante piensa en las cuatro extremidades de Cristo en la cruz; puntos que, a su vez, se corresponden con otros símbolos como son “cuatro puntos cardinales, cuatro vientos, cuatro pilares del universo, cuatro fases de la luna, cuatro estaciones[...]”²¹ Este signo también fue estudiado por Jung, quien escribe: “En el simbolismo espontáneo de lo inconsciente, la cruz como cuaternidad se vincula con el sí

²⁰ *Apud*, Jean Chevalier y Alain Cheerbrant, *op. cit.*, p. 81. Por su parte, Plotino habla del *Alma del universo* como generadora del *Alma humana*; para él la primera, por el don de la omnipresencia, contiene a la segunda, de manera que, aunque hay una especie de dualidad, no están separadas del todo porque son parte de una sola esencia. (Cf. *El alma, la belleza y la contemplación*, pp. 50-53).

²¹ Jean Chevalier y Alain Cheerbrant, *op. cit.*, p. 380.

mismo, o sea con la totalidad del hombre”.²² Y para cerrar este postulado, el hablante recurre a un concepto que nos habla de la totalidad en movimiento porque remite al ciclo eterno de la regeneración y la muerte. Se trata del “ouroboros”, cuya representación más típica es la de la serpiente que se muerde la cola.

En la segunda parte del poema, tras haber hablado de la dualidad universal, se retoma la idea del conocimiento y se repite, con pocas variaciones, el verso inicial en la quinta estrofa: “Un corazón a solas no comprende nada”; la sinécdoque nos remite al ser solitario. Ahora regirá el contenido de su prédica la mirada como elemento de comunicación porque ésta siempre presupone al otro. De ahí que alguien aislado no puede responder al impulso “del decir”, si nadie lo solicita; ese ente solitario “Sólo ve si lo miran”, “cuando otro corazón se le *acompaña*”; es decir, cuanto alguien se coordina con esa mirada incluyente y compartida.

Pero todo ese deseo de ser *en* y *para* otro se destruye con la individualidad. En este estado nuestros conocimientos sólo tocan las apariencias, lo superficial de las cosas. De modo que sólo vemos la mitad de la rosa y de la luna porque nos falta distinguir los rasgos propios de cada ser para reconocer su esencia. Y eso sólo se consigue con “Una mirada amante y compartida”.

Para el filósofo José Ortega y Gasset la mirada nos permite llegar a la intimidad del otro. Escribe:

Yo veo, por ejemplo que mira. Los *ojos*, “ventanas del alma” nos muestran más del *otro* que nada porque son miradas, actos que vienen de *dentro* como pocos. Vemos a *qué* es lo que mira y *cómo* mira. No sólo viene de dentro, sino que notamos desde qué profundidad mira.²³

²² C.G. Jung, *Psicología y simbólica del arquetipo*, p. 150.

²³ José Ortega y Gasset, *El hombre y la gente*, p. 154.

La mirada puede ser solidaria con el otro; si vemos al prójimo es porque lo incluimos en nuestra visión del mundo, entonces puede suscitarse una interacción provista de afecto. Por eso el poeta habla de la “mirada amante” y recíproca, porque es un instrumento de revelación dual: en la medida en que veo al otro y lo reconozco, me reconozco a mí mismo. Hay, pues, un deseo de conocer mediante la simpatía, procedimiento propio de la palabra lírica que coadyuva al acercamiento de los sujetos y los objetos amados.

Y el amor será el motivo de la sexta estrofa. El amor personificado que, lo mismo que el corazón, se ha partido y anda solitario y desamparado por los caminos, pues, como escribe el poeta “sólo en paridad encuentra casa”. La “casa” es una metáfora del cuerpo, ese cuerpo que pareciera incompleto por la mitad que le falta, como se demuestra en la enumeración de carencias a que se expone el corazón mutilado en su afectividad. Ese corazón, ese ser sin compañía, es una voz latente, un “vaso de oscuridad”, es nada.

Se reitera la idea del individuo mutilado, que pierde su voz, su capacidad de nombrar, su calidad aérea; situaciones que dan como resultado una imposibilidad de comunión. El “vaso” recuerda al cáliz cuyo vino certifica el nexo entre los hombres que, también, afianzan sus lazos con la divinidad.²⁴

Pero subyace en esta estrofa una alusión más profunda al mito del amor. En *El banquete*, Aristófanes trae a cuento, para deleite de los contertulios, el relato del andrógino. Según cuenta hubo un tiempo en que lo femenino, lo masculino y lo *neutro* estuvieron unidos en un solo cuerpo. Dicha comunidad de sexos hacía felices a los seres, que no perdían el tiempo en asuntos sentimentales y empleaban, en cambio, su fuerza para desafiar la divinidad. Desde luego, la soberbia molesta a Zeus, quien decidió partarlos en dos, pero he aquí que:

²⁴ Cf. C.G. Jung, *op. cit.*, p. 59.

Una vez que la naturaleza de este ser quedó cortada en dos, cada parte echaba de menos a su mitad, y se reunía con ella, se rodeaban con sus brazos, se abrazaban la una a la otra, anhelando ser una sola naturaleza, y morían por hambre y por su absoluta inactividad, al no querer hacer nada los unos separados de los otros [...]²⁵

Pero Zeus se condeole de este constante anhelar y les otorga la posibilidad de la procreación, o sea, de la unión temporal como compensación; y gracias a este paliativo, agrega Aristófanes, “es el amor de unos a otros innato en los hombres y aglutinador de la antigua naturaleza, y trata de hacer un solo individuo de dos y de curar la naturaleza humana”.²⁶

En la penúltima estrofa percibimos el llamado al otro, al amigo muerto. Hay en la voz del hablante una no resignación frente a su soledad, pues padece el aislamiento por haber sobrevivido a los compañeros muertos. Luego continúa con la invocación a la vez que nos reitera su identidad rota, dice: “Mi corazón a ciegas y escindido/ su otra mitad de corazón reclama”. Y esa otra “mitad” es la que no se recupera sino mediante la memoria, como ya se había señalado antes. La memoria, a través de la escritura, es una apuesta contra el olvido.

Así, la recuperación de los amigos es parte constituyente del propio ser que los evoca. Quizá la belleza del texto radique en esa actitud fraterna que el hablante sostiene a lo largo del texto. Esa disposición nos permite identificarnos con la voz que encuentra en la amistad razones suficientes para vivir. En este sentido somos de la opinión de Francis Bacon cuando afirma que “no hay medicina tan eficaz para librar el corazón de la opresión que le producen nuestras penas, como un amigo al cual comuniquemos, en una especie de confesión laica, nuestros placeres, disgustos, temores, sospechas, etcétera”.²⁷

²⁵ Platón, *El banquete*, p. 83.

²⁶ *Ibid.*, p. 84.

²⁷ Francis Bacon, *Ensayos sobre moral y política*, p. 110.

La necesidad de compartir los secretos y los misterios rutinarios se hace más importante a medida que desaparecen prácticas que habíamos considerado como buenas. Escasea la conversación frente a la *diversión individual*; aumenta la población y la vecindad entre las personas, pero las relaciones interpersonales son cada vez más difíciles y extrañas. Los hombres de la ciudad cada vez viven más solos, recreando sus pensamientos vacíos y lamentando, acaso, su imposibilidad de trascender. En fin, frente a esta despersonalización se impone la necesidad de acercarse al prójimo, también se impone la posibilidad de encontrar en el amor fraternal, como dice Fromm, una “experiencia de unión con todos los hombres” porque “el amor fraternal se basa en la experiencia de que todos somos uno”.²⁸

Y la unión, la unidad añorada por el poeta, sólo se logra en el instante del encuentro de los cuerpos, en la hora de la complementariedad que suscita la pasión amorosa. A este momento de plenitud corresponde el siguiente poema, cuyo título es “El éxtasis”:

Clavada en mí, en éxtasis, desnuda,
como arcángel que anuncia el Nacimiento,
alzas el vuelo: una Victoria muda
en el temblor ritual del universo.

Obra de la perfecta arquitectura,
mástil de luz y mascarón de tiempo
tu cuerpo es una llama entre la oscura
contienda de las cosas y los sueños.

La descendente noche de los párpados
dispersa una galaxia en tus encías
y arremolina el cosmos en tu seno.

En su fragor de nácares y lilas
bebo los viejos vinos hermanados
de ser esto que soy y ser tu invento.

[*Cantar de cantares a María*, p. 52]

Como se observa, se trata de un soneto de versos endecasílabos. La rima que presenta es consonante alterna entre los versos 1º y 3º; 5º y 7º. En el resto aparece una rima asonante,

²⁸ Erich Fromm, *El arte de amar*, p. 53.

con reiteración mayoritaria de los fonemas /e-o/. El ritmo del soneto es heroico porque recae en las sílabas 6ª y 10ª.

El tema desarrollado en el texto se enuncia en el título: “el éxtasis”, que el *Diccionario de la lengua española* define como el “estado del alma caracterizado por cierta unión mística con Dios mediante la contemplación y el amor, y por la suspensión del ejercicio de los sentidos”; pero aquí dicho abandono se suscita por la recreación poética que hace el hablante de una experiencia erótica, sensual y plena. De cualquier manera, la mística y el erotismo toman el cuerpo como su territorio, ya sea para la evasión o la llegada.

Así, en el primer cuarteto se aprecia la unión, y la fascinación del hablante que se sabe prendado, según la imagen clásica del amor, por la **flecha** que es metáfora de la **amada**. De suerte que en su desnudez se recrea la vivacidad de la luz, comparada al arcángel de la anunciación. En la siguiente comparación el hablante establece el símil de su amada con la Victoria de Samotracia, cuerpo de mujer que pese a los milenios mantiene intacto el ímpetu del vuelo. Después dirá que el cuerpo de su amada es un microcosmos porque en él se sintetiza “el temblor ritual del universo.”

Desde luego estos atributos configuran la armonía que se desarrolla con más detalles en el segundo cuarteto. Aquí la mujer es una virtualidad de dones por su “perfecta arquitectura” que puede asimilarse a la efigie de algún dios o de cierta heroína –eso es el mascarón– que colocaban los marineros en el tajamar de sus embarcaciones para que rompiera el aire con su alto perfil. El cuerpo así elevado también, ¿por qué no?, se compara al fuego cuyo esplendor exige –en medio de la “contienda de las cosas y los sueños”– que la noche se disponga en torno a ella.

Una segunda etapa inicia en los tercetos. En ellos el hablante se ocupa de los detalles del cuerpo. De este modo, el día y la noche podrían oscilar según el caprichoso movimiento

de los párpados de la amada.²⁹ Párpados que transfieren la luz a la sonrisa que, de tan blanca según la hipérbole que su emoción provee, “dispersa una galaxia” que, a su vez, por ese movimiento de la contracción, o respiración agitada, se agrupa en “el cosmos de su seno”; nuevamente aparece el símil del cuerpo vibrante comparado con el universo.

Y continúa la batalla, porque el poema compara los duelos del amor con la guerra, aunque ésta realmente es dulce y florida por el “fragor” que causan los colores del “nácar” y del “lila”, en medio de la agitación –¿diremos turbulencia?– amorosa en que el amante se convierte en la víctima dichosa y embriagada de ser –nótese que, arrebatado por el torbellino, repite este verbo tres veces– en las manos de su amada un cuerpo “moldeado” según sus deseos.

El tema, como apuntábamos, es el erotismo. Su tratamiento elegante nos hace recordar al poeta modernista Efrén Rebolledo quien le dio a la poesía mexicana un aire de frescura y vitalidad de cara al tono solemne, y hasta cursi que padecía nuestra literatura en el romanticismo tardío. Rebolledo fue, además, el primero en escribir un soneto de erotismo homosexual: “El beso de Safo”.

“El erotismo –escribe Octavio Paz– es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora”.³⁰ Después agrega que el erotismo trasciende el amor y el sexo porque es recreación, prolongación de los instantes en que se persigue incrementar la sed por el otro. El erotismo en un afán de fusión, de inmovilizar el tiempo a través de la unidad recuperada. Y esa unidad se logra

²⁹ Hay algunos versos memorables en el segundo canto del poema *Altazor* de Vicente Huidobro que nos vienen a la memoria en este momento: “Mujer el mundo está amueblado por tus ojos/ se hace más alto el cielo en tu presencia/ la tierra se prolonga de rosa en rosa/ y el aire se prolonga de paloma en paloma”. [...] “La cabellera que se ata hace el día/ la cabellera al desatarse hace la noche” (pp. 85 y 88).

³⁰ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 10.

cuando, por momentos gloriosos, Psique, o el alma, decide oficiar en el cuerpo la ceremonia amorosa, permitiéndole a Eros, el dios de la vitalidad, ejercer su ministerio. Del matrimonio provisional entre Psique y Eros, surge el erotismo. Esto lo saben los amantes por su práctica, y los místicos por contagio.

Pero el erotismo y el amor, como fuerzas vitales, están sujetos a la muerte que, como la tercera en discordia, reclama la ración de luz oscura (de Tanatos) que le corresponde. La muerte siempre nos recuerda que hemos estado vivos, y este recuerdo, aunque aluda al porvenir, nos atormenta. En ese sentido, uno de los poemas bellos y desgarradores de Octavio Novaro es este:

Heme aquí, Malamada, de pie sobre el abismo
en cuya sima vaga tu fantasma lunar.
Éramos sólo un árbol a la espera del signo
y un relámpago negro me arrancó la mitad.

Hipando entre la náusea de oscuros exorcismos
tentaleo como ciclope la infinita oquedad.
Te inquieto con un brazo ansioso de sí mismo
y farfullo tu nombre con medio paladar.

Éramos sólo un sí preexistente y sin duda.
Un rayón en la cueva: tu Plenitud y un hombre
oficiando de hinojos el rito germinal.

Se desgajó nuestro árbol. Y su mitad desnuda
lloro esquiras de sangre para el piélago insomne
donde da su alarido mi blasfemia bestial.

[*Cantar de cantares a María*, p. 51]

Como se verá, el soneto está compuesto en versos alejandrinos, con hemistiquios de siete sílabas cada uno. Tiene, también, acentos fijos en la sexta y la decimotercera sílaba. El tipo de verso, y el ritmo que implica, es idóneo para recrear la atmósfera del poema.

El tono grave es resultado del lamento por la pérdida de la mujer amada. Ante la imposibilidad de contrariar el destino, el hablante invoca al espíritu de la mujer que en vida amó. El conjuro del amante empieza por un deíctico que lo sitúa en el espacio y el tiempo: “Heme aquí”, luego viene la apelación, en forma de vocativo, a la mujer ausente: “Malamada”. El “nombre” lleva implícito el calificativo: ello sólo sería “bien amada” en compañía del amante. Precisamente para propiciar esa unión es que la llama “de pie sobre el abismo”.

En seguida se nos aparece la imagen de un pozo: el amante está arriba, pero abajo, en la sima “vaga” el “fantasma lunar” de su pareja, fantasma que, a lo mejor, lo espera y por eso ha descendido a penar, como ocurría con los difuntos *clásicos* de la Grecia antigua, o como lo hebreos en el Teol. Pero en seguida la voz lírica se aleja de esta imagen para recordar de qué forma fueron separados. Y entonces recupera el icono del árbol como totalidad que los incluía hasta el momento en que “un relámpago negro”, que simboliza la muerte, los separó.

En el segundo cuarteto el hablante vuelve a describir los pormenores de la búsqueda. Va por las sombras “hipando”, es decir, sollozando ante el conjuro negro y repulsivo del ambiente hostil. La voz lírica se compara, sirviéndose también de la hipérbole, al gigante cíclope que explora, “tentalea” el vacío sin encontrar respuesta. Esta imagen nos recuerda el mito de aquel atrevido Tántalo que, por su soberbia, es condenado a sentir la proximidad de las cosas (los frutos, el agua) sin poderlos tomar porque inmediatamente se disuelven. Así el poeta, volviéndose todo él un brazo y de éste sólo tacto “ansioso” inquiere y pronuncia en el desvario el nombre de su amada, “con medio paladar”, es decir, como en el mito del amor, una parte de él indaga por la mitad que le hace falta.

En el primer cuarteto vienen los recuerdos, la recuperación de la unidad perdida. El hablante describe su relación como la de dos amantes primitivos, satisfechos de cumplir su papel original. Dice: “Éramos un sí preexistente y sin duda”. Esta afirmación habla de una latencia, de un estar en el mundo, a lo mejor destinados, como potencia que se habrá de realizar en el espacio y el tiempo debidos. Hay en este verso una idea de semilla que tiene en su interior las instrucciones para dar vida al árbol; precisamente ése árbol que aparece pleno y desgarrado en la primera estrofa.

En los dos versos siguientes la voz lírica describe el lecho nupcial de los amantes arcanos: “Un rayón en la cueva: tu Plenitud y un hombre/ oficiando de hinojos el rito germinal”. Esto es, la cueva aparece como símbolo de ese pasado remoto en que la pareja cumple con “el rito germinal”, es decir, con la entrega amorosa en aras de la procreación. La imagen resulta muy explícita, y con un dejo de “naturalidad” animal, sin embargo es plena y, al parecer, gozosa.³¹

En la última estrofa volvemos a la reiteración de la muerte. Los tres versos encabalgados simulan el desasosiego del hablante, cuyo cuerpo en “su mitad desnuda” llora y se pierde entre los océanos de sombra, convertido en *otro* fantasma. En ese mundo vacío lanza “su alarido” y su “blasfemia bestial”; es decir, su dolor se transforma en desafío contra la divinidad porque no acepta el destino impuesto o, como dirían los espíritus creyentes, “la voluntad de Dios”. Su rebeldía se convierte en una “blasfemia” porque rechaza el sacrificio, la separación impuesta, y él no se conforma con el alma, quiere el cuerpo, la otra mitad que le hace falta; por eso levanta su imprecación a lo alto.

³¹ Este pasaje nos recuerda la entrega sublimada del alma a Dios en esta lira del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: “Nuestro lecho florido/ de cuevas de leones enlazado,/ en púrpura tendido,/ de paz edificado,/ de mil escudos de oro coronado”. (p. 254). Por su parte, Jean Chevalier dice que la caverna es el lugar propicio para la iniciación sexual y que “se considera también como un gigantesco receptáculo de energía, pero de una energía telúrica” que comunica a los individuos con las potencias ctónicas (*Diccionario de símbolos*, pp. 264).

Desde luego, el poema nos muestra la escenificación del dolor, donde el drama, o más bien la tragedia, se encamina a su desenlace funesto. Aceptar el amor implica tener conciencia del tiempo y de la muerte. No hay unión que no guarde en su entraña las instrucciones que activan su propia destrucción. En términos dialécticos, el “sí preexistente” de que habla el poeta, también esconde “un no para siempre”, dispuesto a cumplir el designio por la ley natural. Sobre este mismo asunto escribe Octavio Paz:

El amor no nos preserva de los riesgos y desgracias de la existencia. Ningún amor, sin excluir a los más apacibles y felices, escapa a los desastres y desventuras del tiempo. El amor, cualquier amor, está hecho de tiempo y ningún amante puede evitar la gran calamidad: la persona amada está sujeta a las afrentas de la edad, la enfermedad y la muerte.³²

La muerte ejerce su labor criminal porque es parte de la mecánica del tiempo; sin embargo, atenta contra el sentido que damos a la vida, por eso los que sobreviven no encuentran explicaciones y sólo, como nuestra voz lírica, aciertan a “hipar”, “farfullar” y a “lanzar alaridos”; actos que niegan la razón y se asientan en el sentimiento puro y desgarrado. Si el amor es consuelo, plenitud y reunión frente al desarraigo; la separación por la muerte del ser amado vuelve a dejar en la intemperie a ese ser que permanece buscando perennemente.

Entonces sólo resta, en la soledad impuesta por la muerte, hallar una explicación que garantice un “sentido” frente a lo inevitable. Ese sentido nos provee de conciencia. La muerte nos hace conscientes de nuestras limitaciones y el dolor nos hace crecer. Escribe Unamuno:

En el amor y por el amor buscamos perpetuarnos y sólo nos perpetuamos sobre la Tierra a condición de morir, de entregar a otros nuestra vida. [...] Nos unimos a otro, pero es para partimos; ese más íntimo abrazo no es sino un más íntimo desgarramiento. En su fondo, el deleite amoroso sexual, el espasmo genésico, es una sensación de resurrección, de resucitar en otro, porque sólo en otros podemos resucitar para perpetuarnos. [...] Porque tener conciencia de sí mismo, tener personalidad, es saberse y sentirse distinto de los demás

³² Octavio Paz, *op. cit.*, p. 211.

seres, y a sentir esta distinción sólo se llega por el choque, por el dolor más o menos grande, por la sensación del propio límite.³³

Pero todo esto que hemos venido diciendo corresponde al reino de la interpretación. La tarea del poeta, y de la poesía, consiste en elevar los cantos de dolor o de alegría, según las veleidades del tiempo. Su discurso es documento que certifica nuestra naturaleza cambiante, naturaleza que, por atroz que parezca, excita la imaginación de donde emerge la belleza.

En este sentido, la obra lírica de Octavio Novaro –al invitarnos a participar de los temas que nos impresionan, y al encontrar un cauce artístico para expresarlos– nos conmueve y emociona. Su poesía, que toma el cuerpo en el soneto, es extraordinaria; el ritmo de su verso, la austeridad y puntualidad del adjetivo, nos dan la sensación de un estilo clásico y, por eso mismo, actual y vivo. Un estilo que se asienta en la limpieza de los versos endecasílabos y alejandrinos que llevaron a niveles de excelencia los poetas modernistas, de quienes él es un digno continuador.

³³ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, pp. 73,74, y 77.

2.4 VIENTO QUEBRADO: POESÍA DE DOLORES CASTRO

Son rumiantes, son grises,
tropiezan entre piedras sus cuatro patas:
son rumiantes, son grises mis palabras.

Dolores Castro

En este apartado se estudia la poesía de Dolores Castro desde una de las líneas fundamentales de su poética: la reflexión sobre el lenguaje. A partir de este asunto se analizarán algunas de las particularidades de su estilo, aunadas a tres de las temáticas recurrentes en su obra: la cotidianidad, el instante y el conocimiento.¹

La obra lírica de Dolores Castro es una de las que reviste más originalidad y fuerza en el contexto de la poesía escrita por mujeres en el siglo XX mexicano. Uno de sus primeros críticos, el poeta chiapaneco Juan Bañuelos, advirtió en ella el aliento de una voz precozmente madura, y otro más, Manuel Andrade, ha encontrado en sus poemas “una propuesta radical contra la grandilocuencia y el barroquismo, desde la introspección y la sugerencia”,² pautas que inducen a la autora a preservar “la contención lírica” y el “rigor estilístico”.

La vigilancia de la expresión poética en su obra no supone, sin embargo, la elaboración de una poesía hermética o pura, atenta sólo a las posibilidades recónditas del lenguaje sino que, por el contrario, se trata de una poesía humana que “tiene un pie en el infinito y otro en la calle”,³ siempre atenta al instante de la revelación y al desvelamiento que se consuma en

¹ En este estudio se recuperan algunas ideas básicas de la investigación que hicimos para nuestra tesis de maestría cuyo título es *La poética de Dolores Castro*. Desde luego, un desarrollo más amplio de lo aquí tratado se encuentra en aquel trabajo.

² Dolores Castro, *No es el amor el vuelo*, comp. y pres. de Manuel Andrade, pp. 13-14.

³ *Ibid.*, p. 16.

la escritura de una serie de poemas que tienden a la brevedad y al uso de un lenguaje fuerte y directo, donde la retórica pierde notoriedad en pro de la sencillez y la hondura.

En el proceso de constitución de ese estilo interviene tanto la actitud anímica de la autora como su determinación por escribir una poesía alejada de las facilidades retóricas y más próxima a una realidad personal que se nutre de las experiencias cotidianas; experiencias que se expresan a través de una poética genuina.

En efecto, uno de los rasgos esenciales de su poesía radica en la conciencia que asume la autora –y la voz lírica al interior de sus poemas– sobre el acto de la creación. Así, en entrevista Dolores Castro declara que “el poeta tiene un oficio, tiene un poco de teoría y otro poco de práctica, pero el oficio empieza en el oficio de vivir. No tiene caso la palabrería”. Luego agrega: “No hay que esperar el poema como lo esperaban los románticos, hay que estar dispuesto a escribir, aunque sea frente al cambio de luz de los semáforos. En este sentido la inspiración es buena, pero no suficiente, la madre de ésta es la vida... y también la lectura”.⁴

Así, la reflexión sobre la escritura misma también es un tema recurrente en la obra lírica de Dolores Castro. Este rasgo representa una característica esencial de su poesía y un elemento valioso que la vinculará con una tradición moderna en la que el creador no sólo usa las palabras como instrumento de expresión sino que se interesa por descubrir su sentido y la manera en que éste puede ser más fiel a sus emociones e ideas.

Pero esta meditación sobre el lenguaje adquirirá una serie de matices como son el sentido **adánico** de la palabra frente al acto de la creación, el **silencio** y la palabra como elementos que suscitan el poema, la *calidad* de la **imagen** en su función promotora de una

⁴ Entrevista realizada por nosotros.

mirada especial sobre el mundo y, por último, la concreción de un **estilo** basado en la economía lingüística.

De este modo, en “El corazón transfigurado”, primer poema de nuestra autora, aparece el tópico del **Verbo** creador según sus antecedentes bíblicos:⁵

[...] Hundido, por inasible viento de sus manos
hiriendo en las entrañas del vacío,
en el principio el verbo.
Arranca la dolorosa flor de sus creaturas,
en el principio el verbo,
su corazón el mar, y herida
de su corazón el cielo.
El tiempo y el espacio balando su belleza,
la música de esferas afianzada
en el dolido corazón del hombre,
que es su vida la música de un viento,
las sombras desgarradas bajo su voz alienta
que le dio la envoltura
de su mortal figura,
en el principio el verbo.
[...]

[*Qué es lo vivido. Obra poética, p. 20*]

Parece claro que el fragmento se refiere a la génesis de la creación en un sentido doble: por un lado subsiste el acto milagroso del Creador que con sus manos moldea al primer hombre y con su aliento le da vida; pero también se accede a la perspectiva del hombre creado, quien no sale de su azoro por la grandeza del mundo al que se enfrenta. Este hombre, envuelto en “su mortal figura”, se sabe expuesto al vacío de sentido, y para revertirlo, como antes lo hizo el primer Creador, sólo dispone del Verbo o la palabra, como instrumento para desentrañar poco a poco el misterio.

El mito precedente sirve a los poetas para inscribir su trabajo en un *ámbito religioso* y también para explicar su labor al interior de su propia obra: ellos tienen la facultad de nombrar, a ellos se reserva ese don asociado al demiurgo, que Mallarmé le atribuía al

⁵ En el evangelio de san Juan se dice: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios” (1,1).

poeta-mago que debía luchar con el misterio y que Rimbaud consideró su facultad más noble, pues el creador se le presenta como un vidente, como un cristo capaz de inocularse el veneno de los otros con tal de redimirlos.

Es comprensible, también, que la voz poderosa de los poetas malditos fuera aprovechada, en cuanto a sus proclamas libertarias y a su línea divinizante, por los creadores de las generaciones venideras. Uno de ellos fue el chileno Vicente Huidobro, quien convirtió al mago-vidente de los simbolistas franceses en un “pequeño dios”; y todo esto porque “El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación”. Y aún más: “El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables”.

Pero el acceso al lenguaje original requiere de una vocación por el *silencio*. Así, el poeta escucha con asombro “los vagidos del parto universal” que en principio no comprende porque proceden de un misterio más grande que él y, en consecuencia, le infunden sorpresa y miedo. A esta segunda experiencia —en virtud de que la primera se debe al acto creador divino— alude el siguiente poema de Dolores Castro:

¡Cómo pesa el silencio!
Más cerca de su inmensidad
que de mi acabamiento,

sintiendo
como al abrir la boca
pruebo una bocanada
de misterio.

Sintiendo
estas palabras mías apuntándolo
en medio de mi cuerpo.
[*Qué es lo vivido. Obra poética*, p. 46]

En el poema precedente se advierte una verdadera lucha contra el silencio. Hay una acción que lo combate, o por lo menos lo detiene mediante la voz o la palabra: lo apunala. A través de una red de sentido o un cuadro isotópico⁶ lo define: el silencio es grande, es pesado, es misterioso y despierta en la voz lírica la sorpresa; misma que se declara por el uso de la exclamación en el primer verso. Contra él actúa la palabra que lo pretende detener. Dicha acción se representa por el uso de dos verbos en gerundio: “sintiendo” y “apunalandolo”.

La idea de lucha implica a la de movimiento. El texto parte de un instante en que el silencio está inmóvil, pero el deseo de combatirlo, paradójicamente, transforma esa batalla en un proceso rítmico. Esta idea se refuerza con el uso de la rima asonante representada por el fonema /o/: silencio, acabamiento, sintiendo, misterio, apunalandolo, cuerpo. Aunada a la rima se observa la acentuación grave en estas mismas palabras que son solidarias en el establecimiento del ritmo.

Pero al ritmo también contribuyen otros elementos del poema como el encabalgamiento entre los versos segundo y tercero, cuarto, quinto y sexto. Este recurso, como se sabe, imprime velocidad a la lectura y encadena las ideas que han quedado incompletas en las líneas precedentes. Asimismo, transfiere la sensación de que el texto es un corpus solidario y entrelazado por redes de sentido entre sus partes. A esto también coadyuva la derivación establecida entre términos: *boca* y *bocanada*. Ambas se aliteran, se complementan y se oponen mediante la acción contraria que reciben: la boca se abre ante la sorpresa y a la vez es cerrada por la “bocanada” de misterio.

⁶ Helena Beristáin, citando a Greimas, define la isotopía en estos términos: “es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve a lo largo del discurso [...] Es pues una propiedad del discurso, manifestada por un fenómeno de recurrencia y sirve al proceso integrador de la percepción”. (*Diccionario de retórica y poética*, p. 285).

Una mirada a la construcción sintáctica del poema nos permitirá comprender mejor su sentido. A primera vista aparece como un sintagma subordinado que carece de oración principal. No obstante, la guía que nos permitirá intuir el orden lógico de las expresiones son los dos verbos en modo indicativo que aparecen en la primera y segunda estrofas, el resto se considerará como complementos, de acuerdo con este cuadro:

Estrofa	Oración principal	Nexos, complementos y subordinación	
Primera	El silencio pesa	más cerca	de su inmensidad que de mi acabamiento.
Segunda	Pruebo, al abrir la boca,		una bocanada de misterio
Tercera		sintiendo	estas palabras mías apuntalándolo todo en medio de mi cuerpo.

En el plano del sentido se puede observar cómo a partir de la construcción de las frases se pueden inferir significados que tienen relación con el tema. Así, la voz lírica en la segunda oración aparece *subordinada* a la primera. Esto sucede no sólo a través de la sintaxis o el orden que guardan las oraciones, sino también mediante el sentido que declaran. El silencio “pesa” y a ello se responde con la “prueba” del misterio. Frente al misterio sólo se puede reaccionar con la sorpresa, porque la voz lírica se enfrenta a la no palabra o a lo inefable; ése es el significado del adverbio “acabamiento”, pues, según el *Diccionario de la Lengua Española*, el término también remite a una persona en lucha que no se atreve o no puede expresar su palabra porque se encuentra abrumada ante la presión de *lo otro*. Por eso, en el poema más que revertir la presión del silencio, se le contiene: “Sintiendo/ estas palabras mías apuntalándolo/ en medio de mi cuerpo”.

De aquí se deduce que el acto creativo es, entonces, un trabajo continuo que se opone al inmovilismo y privilegia la acción que será constancia de vida, como se dice en este poema:

No la contemplación,
no la quietud.

No el molusco que llora
su perla.

Desde la soledad de mi esqueleto
su débil cascarón
la muerte quiebra.

Traigo la boca llena
con el eco del mundo
que llega
con su piel de oveja,
que se amansa y entra,
que dentro se acuesta
para crecer,
hasta quebrantar
mi pequeñez.

[*Qué es lo vivido. Obra poética, p. 56*]

El poema pareciera decirnos que la pasividad es enemiga de la vida, pues desde que uno nace está expuesto al daño temporal —como se observa en la segunda estrofa—, de ahí que se debe estar atento al “eco del mundo” porque el sonido representa una especie de conocimiento que permite comprender el entorno y crecer contra la pequeñez que el universo nos impone.

De este modo, parece claro que la comprensión del entorno implica una toma de conciencia sobre nuestra situación como seres que se deben a la palabra, y que gracias a ella se reconocen en la historia.⁷

Yace la piedra
muda y obediente

y la hierba, sólo se mueve hacia la luz.

Vagan los animales
vagan y gritan en medio del azoro
de moverse entre los vivos.

⁷ Escribe Martín Heidegger: “La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acoloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aun la mera ‘expresión’ del ‘alma de la cultura’” (*Arte y poesía, p. 139*).

Sólo nosotros
nostálgicos de ayer, anhelando futuro
empezamos palabras bajo el cielo
desobedientes, sordos,
mudos ante el escándalo de la muerte.
[*Qué es lo vivido. Obra poética*, p. 207]

Así, la palabra revierte el silencio, revela lo desconocido y busca explicaciones, recurriendo a la inmanencia o a la solidaridad que hay entre las cosas.⁸ La *búsqueda de sentido* transcurre en un ambiente que va de lo inanimado a lo animado y la conciencia. La piedra, que carece de voz, sólo sabe ser “muda y obediente”, mientras que los animales “gritan” en medio de la sorpresa de “saberse” vivos. Sólo el hombre destaca entre los seres por el conocimiento que le provee el lenguaje. A través de él reconoce que hay un *ayer*, un *presente* y un *mañana*. El tiempo lo inscribe en un devenir donde aprende la certeza de su finitud que, a su vez, alimenta su nostalgia y su rebeldía, hace preguntas, cuestiona y se cuestiona, pero poco puede resolver ante “el escándalo de la muerte.”

La conciencia de la palabra se percibe en el poema a partir de la última estrofa. Porque las cosas siguen su ritmo natural integradas al mundo: la piedra yace, la hierba se mueve hacia la luz y los animales vagan. “Sólo” el hombre experimenta una escisión porque padece la nostalgia de la separación o la desgarradura, y para reintegrarse al mundo o al todo, tiene las palabras que va acumulando, “empezando”, bajo el cielo.

En este poema no hay respuesta al misterio de la vida del hombre en el mundo, el juicio se suspende frente a la sorpresa o al escándalo, o se disuelve en el silencio. La acción de la voz lírica más que resolver una cuestión la plantea, porque acaso la función más alta de la

⁸ María Zambrano en este bello pasaje pareciera explicar el poema de Dolores Castro: “Si la piedra es sólo esta piedra que veo, si mi ver no la mira trasponiéndola en algo que está bajo ella, en algo que la soporta y la oprime, en algo que imprevisiblemente, en un movimiento ascensional, la hace templo, copa del cielo, el hombre, y aun quizá todo lo viviente, se queda sin lugar. (*De la aurora*, p. 50).

palabra poética consista en preguntarse sobre la identidad del ser, sobre su paso por la vida y, quizá, el resultado de la búsqueda sea apresar por un instante la fugacidad.

Ahora bien, si el lenguaje es el medio por el cual el hombre cobra conciencia de esa fugacidad, también éste ayuda al ser a su reintegración al mundo, pero desde un ángulo nuevo:

A la sombra de las palabras
que se aduermen en la lengua
oigo correr el agua
que se recoge en cada cosa
y pasa.

A la sombra de las palabras
que se aduermen en la lengua
bebo hieles colmadas
como fuentes pasajeras.

A la sombra de las palabras
crezco como la luz
que de la noche despierta.

A la sombra de las palabras
encuentro mi ascendencia.

[*Qué es lo vivido. Obra poética, p. 71*]

Así, las palabras son aliadas del ser porque lo protegen del tiempo, aunque yacen “a la sombra” pueden acudir a su defensa cuando se sienta prisionero del dolor y la amargura, cuando la evidencia de la fugacidad y de la muerte representen una carga difícil, entonces las palabras permiten al ser abrirse paso entre las sombras, remontando su caída, y en esta ascensión se libera de la fugacidad asfixiante. No en vano los mejores poemas de Dolores Castro apuestan al tiempo vertical como rescate de los momentos supremos de la existencia.

En la obra de Dolores Castro la reflexión poética también nos informa sobre el color de las imágenes que prevalece en su poesía, y para muestra basta con leer este poema:

Son rumiantes, son grises,
tropiezan entre piedras sus cuatro patas:
son rumiantes, son grises mis palabras.

Tienen pastoso corte de hierba machacada.
Arrancan del silencio
y se lanzan
desde una noche larga.

Ahora mismo se amontonan,
ruedan por esa cuesta,
tratan de ver el sol
con sus ojos de piedra
pulimentada.

[*Qué es lo vivido. Obra poética, p. 119*]

En principio destaca en el texto la comparación de las palabras con los animales y las rocas. En este sentido, las palabras “son rumiantes, son grises/ tropiezan entre piedras sus cuatro patas” y en su lucha por *ser* o significar rebasan el silencio y la noche para alcanzar la luz, el sol. En este “leve” proceso se advierte la génesis de su nacimiento. Las palabras son la hierba gris y también son el animal que se las come, tropiezan con la piedra y a su vez son la piedra “pulimentada”; merced al trabajo que se ha hecho con ellas, se desprenden del silencio donde vivían e iluminan la noche de la que proceden.

Este juego de paradojas nos muestra el esfuerzo de la creación y también la conciencia de un oficio. La voz lírica se sabe dueña de sus palabras, sabe como “se lanzan” para que brillen “desde una noche larga.” Asimismo, la luz de las palabras nos remite al recuerdo y a la historia del hombre en el mundo. Castro, a propósito de este poema afirma: “yo considero que todos vamos por el mundo movidos por el asombro. Las palabras no son más que la experiencia de todos los estratos de la vida. El hombre apenas ha aprendido a pulimentar la piedra, a ejercitar la memoria mediante un oficio”.⁹

⁹ Entrevista realizada por nosotros.

Por otro lado, la meditación sobre el lenguaje también habrá de llevarnos a la percepción de un **estilo**, o voz personal, a partir de lo que los poemas declaran, como sucede en éste:

Como arden, arden
mientras van a morir empavesadas
las palabras.
Leñosas o verdes palabras.
Bajo su toca se enjaezan
con los mil tonos de la lumbre.

Y yo las lanzo a su destino;
en su rescoldo brillen.

[*Qué es lo vivido. Obra poética*, p. 95]

El texto exhibe el proceso de la creación: la poeta se sirve de las palabras, pero evita las que son más luminosas, las que arden ya sea porque están marcadas por los afeites de la retórica, ya sea porque su naturaleza intrínseca las lleve a encarnar “los mil tonos de la lumbre”, de esas palabras de fuego sólo conservará las más resistentes, las que guarden el calor en su rescoldo.

El proceso de selección cuidadosa de sus vocablos permitirá a la obra de Dolores Castro evitar las grandilocuencias o la vana palabrería. Esta decisión se aprecia aun en sus poemas con cierta crítica social, como el siguiente:

Son de esas colas que el ratón esconde

Hablar, hablar.
Bonito y adobado.

Palabras grandes
y de flor marchita.

Palabras que perdieron la cola
por esa misteriosa
adaptación de las especies
que a unos torna rabones
mientras a otros
les da gran boca.

[*Qué es lo vivido. Obra poética*, p. 124]

Como se ve, el anterior es un poema de tono irónico. Su tema es el uso de la palabra como discurso vacío, pero a la vez adornado; compuesto para ocultar complicidades que no conviene difundir. Las palabras, el discurso, las actitudes se transforman en “esas colas que el ratón esconde”. Cuando logran disimular –los intelectuales y los poetas, probablemente– su prosapia y sus errores con textos “alambicados”, unos se vuelven rabones, enmudecen, y otros siguen hablando sin veracidad.

Pero en la configuración del estilo¹⁰ de Dolores Castro interviene, además de la reflexión sobre palabra y el tratamiento de la imagen crepuscular, el trabajo directo con el lenguaje al interior del poema, en cuyo proceso se observan una serie de características que se pueden ilustrar a partir de la lectura del poema que sigue:

Sobre el plumaje gris
una gota de sangre delata
que hay una herida abierta.

Bajo el ala que tiembla
esconde su terror
la cabeza

Entre el ir y venir de las respiraciones
sólo un coágulo grande de pena.

La vieron ya,
los picos se adelantan.
A uno y otro lado las cabezas.
Y como de puntillas,
se lanzan.

¡Qué furia desatada
contra tal impotencia!

Junto con ella
despedazarían
la propia muerte:
si pudieran.

[*Qué es lo vivido. Obra poética*, p. 44]

¹⁰ Para Raúl H. Castagnino “El estilo de una obra es la resultante de los contenidos, las estructuras y la expresión decantados por la personalidad del creador” (*El análisis literario*, p. 244).

El texto se divide en dos partes. La primera comprende las tres estrofas iniciales, donde se describe *el hecho*; la segunda incluye el resto de las estrofas y en ella comienza la “acción”, misma que se advierte a partir del noveno verso: “La vieron ya.” El tema planteado podría reducirse a una palabra: ataque. Es decir, hay una ave herida que sufre la agresión de las otras y ante la embestida no puede hacer nada para defenderse. Hasta aquí lo que aparece es una anécdota extraída del ámbito cotidiano, pero el modo en que se recrea es lo que atrae nuestra atención.

En la primera parte del poema se describe al “sujeto” mediante una sucesión de imágenes creadas con adjetivos sobrios como “plumaje gris” o bien una frase adjetiva: “sólo un coágulo **grande de pena**” que nos permiten aproximarnos gradualmente a él. Así, la mirada se suspende ante la ingravidez del ave que padece las consecuencias de su herida. Luego percibimos un leve movimiento y el dolor que le ocasiona el ala vulnerada, seguido del miedo ante un posible ataque. Después asistimos a una especie de síntesis que enfatiza el estado presente del “sujeto”: “Entre el ir y venir de las respiraciones/ sólo un coágulo grande de pena”.

El siguiente momento se singulariza por el ataque: los otros animales, que han detectado la debilidad de su víctima caen sobre ella con velocidad inusitada. Y a la síntesis sucede la exclamación y la sorpresa representadas con una paradoja: “¡Qué furia desatada/ contra tal impotencia!” Estos versos nos conducen al cierre del texto que mediante una hipérbole, nos transmite el grado de violencia percibido: “Junto con ella/ despedazarían/ la propia muerte:/ si pudieran”.

Ahora bien, aparte de la estructura y su relación con el tema a lo largo del texto aparece el tratamiento expresivo. Si hay una figura que pudiéramos llamar fundadora del poema

ésta sería la sinécdoque. A través de ella, el texto oculta lo evidente y vuelve novedoso lo cotidiano. Como se habrá observado, en el texto se alude a las aves, pero nunca se les nombra. Las intuimos mediante la información gradual que aparece: “el plumaje”, “la cabeza”, “los picos”, etcétera. Hay pues una indeterminación que se suple mediante los efectos y las acciones que se transmiten. Estas ambigüedades se refuerzan a través de artículos indefinidos “una gota de sangre”, “una herida abierta”, “un coágulo grande de pena”. A esta atmósfera de misterio también contribuye la sintaxis; por ejemplo, en la primera estrofa el sujeto aparece en el segundo verso y reorganizada la oración bajo una sintaxis convencional quedaría así: “una gota de sangre delata /sobre el plumaje gris/ que hay una herida abierta”. En la que sigue lo encontramos al final: “La cabeza/ esconde su terror/ bajo el ala que tiembla”. En la tercera los infinitivos adquieren categoría de sustantivos, mientras que el verbo se elide y lo que encontramos es una frase que enfatiza el movimiento y el dolor: “Entre el ir y venir de las respiraciones/ (hay) sólo un coágulo grande de pena”. En la cuarta estrofa, que es la de la acción, hay tres oraciones cortas que describen el dinamismo de los hechos, mientras que en la última: “se lanzan”, hay un sujeto implícito.

En una apreciación general del poema, se debe reconocer su ‘sencillez’, la cual se manifiesta por varias razones. En primer lugar el léxico es accesible, no hay palabras que ameriten una búsqueda acuciosa en el diccionario. La adjetivación, como marca de estilo, consiste en el uso deliberado de sustantivos en lugar de adjetivos: ‘terror’, ‘pena’, ‘puntillas’, ‘impotencia’; con ello se gana en contundencia y fuerza expresiva.¹¹ Por último,

¹¹ En entrevista, la poeta reconoce sus pautas de estilo: “En mi estilo siempre prefiero los sustantivos en lugar de los adjetivos, se debe recordar –con Huidobro– que éstos si no dan vida matan. También uso las aposiciones y prefiero el verbo al sustantivo. En este orden yo empezaría usando el verbo, luego el sustantivo y por último el adjetivo. Cuando un sustantivo califica a otro se genera mayor fuerza”.

el tratamiento del tema que, como ya se subrayó, parte de una anécdota, de un evento cotidiano, se vuelve sorprendente gracias al trabajo expresivo.

El uso del 'lenguaje poético', mismo que define el estilo particular en la obra de la poeta, consiste además en una alteración de la sintaxis;¹² este cambio produce un conjunto de ambigüedades que, en principio, subvierten el orden lógico de la expresión y por otro lado multiplican el sentido. Hasta este punto se podría pensar en el uso más o menos constante del hipérbaton desde una perspectiva barroquizante, sin embargo, con este recurso Dolores Castro exhibe de manera novedosa lo cotidiano; lo que, en apariencia, carece de interés para la poesía. Por otro lado, el hipérbaton siempre estuvo acompañado – al menos entre los poetas de los Siglos de oro– de una fuerte presencia de las imágenes y de las metáforas. En la obra de Castro, el cambio en la sintaxis permite llamar la atención sobre los asuntos ordinarios que alimentan la existencia; éstos por ser “ordinarios” ameritan expectación, desvelamiento, pero no la suntuosidad, de ahí su mesura en el uso de la ornamentación retórica.

Aparte de este juego con la sintaxis para sembrar extrañeza en lo cotidiano, aunado al aprovechamiento del sustantivo con función adjetiva, Dolores Castro se sirve de una serie de frases que eliminan, en principio, el juego retórico. En términos amplios podría decirse que en sus expresiones se tiende al **grado cero**.

Por *grado cero* nos referiremos a un tipo de discurso ajeno, en lo posible, al artificio y reducido a sus semas esenciales.¹³ Este discurso podría acercarse a ciertos géneros

¹² Jean Cohen en su obra *Estructura del lenguaje poético* observa el triple problema al que se enfrentan los poetas con el verso al tratar de armonizar el metro, el sonido y el sentido. Este conflicto hizo crisis con las vanguardias cuando las obras poéticas se escriben en verso libre, mayoritariamente. El verso 'liberado' se convierte en una pauta de estilo de muchos autores gracias a la estructura particular de sus frases que tienden a la desviación sintáctica como un recurso a veces predominante, en oposición a las leyes de métrica y al abuso del ornamento retórico. En esta vertiente se ubicaría buena parte de la obra de Dolores Castro.

¹³ Cf. Grupo M, *Retórica general*, p. 73.

periodísticos, por su carácter unívoco, con un referente claro que es mostrado de manera directa y sin artificios.

Una consideración más amplia del *grado cero*, a la cual se podría agregar la noción del “estilo de una época”, la encontramos en el texto de Roland Barthes que se titula, precisamente, *El grado cero de la escritura*. El autor destaca en su obra dos cuestiones: la primera se relaciona con la concepción que los clásicos tienen de la poesía: “como una variación ornamental de la prosa”¹⁴ –conjetura discutible, por cierto– frente a una visión moderna del lenguaje poético como instrumento de expresión. Este cambio se opera a partir de los poetas simbolistas que “instituyen en adelante su palabra como una Naturaleza cerrada, que reúne a un tiempo la función y la estructura del lenguaje”.¹⁵ Dicha variación, según el autor, se percibe a través de un juego más libre con las palabras, éstas tienden a disolver los atavíos retóricos tradicionales, pierden la *alienación* a la que estaban sometidas y empiezan a convertirse, sólo respetando los fundamentos lexicales, en objetos de expresión por sí mismas. Las palabras se vuelven terribles, inhumanas, relucen solitarias y muestran no la unidad sino la discontinuidad de la naturaleza.

A esta nueva concepción de la poesía, que suponemos descansa más en Mallarmé y Valéry como ejemplos prototípicos, corresponde un estilo diferente. Roland Barthes no profundiza sobre la lírica y estudia las obras en prosa que considera responden a un estilo con grado cero. No obstante, sus aseveraciones sobre la prosa, mediante una analogía, nos ayudarán a definir el estilo poético de Dolores Castro.

Barthes, toma como ejemplo a los escritores Gustave Flaubert, Marcel Proust y Albert Camus, y observa que ellos se esfuerzan por cultivar un estilo *libre* respecto a un lenguaje

¹⁴ Roland Barthes. *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, p. 47.

¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

ya lexicalizado. Se trata de una escritura neutra, sencilla y directa que se sirve de una lengua básica, caracterizada por la ausencia o negación de otros estilos y de formas preconstruidas, por llamarlas de alguna manera. Estos autores eligen, pues, la opacidad del estilo y construyen su obra desde el silencio, “pierde voluntariamente –agrega Barthes– toda apelación a la elegancia o a la ornamentación”.¹⁶

No obstante, el grado cero es una categoría difícil de encontrar en estado puro, el lenguaje, aunque sea de carácter científico, no escapa a la emotividad. Lo que sí se puede encontrar es una expresión llana cuya finalidad es comunicar un mensaje en sentido recto.

Sin entrar en mayores discusiones creemos que la obra de Dolores Castro responde, en parte, a la escritura libre de excesos retóricos, y en consecuencia la idea de *grado cero* se aplicaría en un sentido amplio, como lo considera Roland Barthes. Leamos el siguiente poema:

¿Se habrán acostumbrado los pájaros?
Tomar impulso, y luego el aire,
ese poder de alas tendidas sobre el cielo.
La soledad en medio.

¿Se habrán acostumbrado
o irán sintiendo sólo el frío.
el calor,
el rumbo que tomar,
la necesidad del alimento?

¿No sentirán la hermosa fuerza del aire
que se suspende entre sus alas
en medio
de la fragilidad
y con respeto?
¿Se habrán acostumbrado los pájaros al vuelo?

[*Qué es lo vivido. Obra poética*, p. 99]

¹⁶ *Ibid.*, pp. 79-80.

La estructura del poema está compuesta por tres estrofas; a partir de la segunda se percibe un cambio de tono. La pregunta *retórica* es un recurso constituyente, aunque no en su definición estricta, la cual supone que se usa para cuestionar lo evidente. Aquí las preguntas más que proponer respuestas siembran la duda. Como se observará, la primera interrogante se complementa con la segunda y lo que aparece en el centro del poema es la descripción del acto de volar. El tema oscila entre el vuelo como rutina o como experiencia original.

Papel destacado juegan los tiempos verbales en el poema, tres de las preguntas están planteadas en antepresente de indicativo: “¿Se **habrán acostumbrado** [...]?” esta forma verbal, como se sabe, señala acciones que han ocurrido en el pretérito, pero su efecto continúa en el presente. Hay también dos verbos en futuro: **irán sintiendo** (construcción perifrástica que alude a una acción situada entre el presente y el futuro) y **sentirán**. Luego aparecen dos verbos en infinitivo mismos que, ajenos al tiempo y a la acción, solamente la nombran: “**Tomar** impulso, y luego el aire/ ese **poder** de alas tendidas sobre el cielo” [...] el rumbo que **tomar**.” La convivencia de estos tiempos verbales influye en el sentido del texto. Así, mientras que en el antefuturo se habla de una “rutina”, en el infinitivo y en el futuro simple se accede al sensualismo que implica el vuelo. De hecho en la segunda estrofa se aprecia el cambio de tono antes mencionado: “¿No **sentirán** la *hermosa* fuerza del aire/ que se suspende entre sus alas [...]”, aquí podemos observar cómo el manejo austero –ajeno al exceso de ornamentos– del lenguaje rinde sus frutos. El adjetivo “hermosa” es realmente el único que brilla en el poema ¡y de qué manera!

Completan la estructura del poema los sustantivos que, en este caso, nombran o enumeran las etapas por las que atraviesan los pájaros en su vuelo. De este modo rompen

“el *aire*” con “la *soledad* en medio”, desafían “el *frio*”, “el *calor*”, “el *rumbo*”, “la *necesidad* del *alimento*” y hasta “la *fragilidad*” que hay en sus cuerpos.

La descripción del vuelo, no obstante lo bien lograda que está, se disuelve ante el dardo que lanza la pregunta: “¿Se habrán acostumbrado los pájaros al vuelo?” La base del cuestionamiento descansa en la esencia del vuelo, y no se puede responder si no es mediante la realización de ese acto. Así puede apreciarse que la poesía de Castro renuncia a la *elegancia* y a la ornamentación, parafraseando a Barthes, para ganar en sencillez y hondura poética.

Por otro lado, en la poesía de Dolores Castro la reflexión sobre el lenguaje y sus particularidades de estilo encuentran cabal expresión en los temas más significativos que hacen de su obra un conjunto coherente y armonioso. Así, la *cotidianidad*, la búsqueda del *instante* y el *conocimiento* aparecerán con frecuencia.

“La vida cotidiana —escribe Agnes Heller— es el conjunto de actividades que caracteriza la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de su reproducción social”.¹⁷ Esta “reproducción” se refiere a un hacer que se repite, a unas prácticas que son comunes a los individuos de una determinada comunidad. Si el hombre es un animal de costumbres, como dijera Aristóteles, es en la vida doméstica donde se verifica este planteamiento. En ella, las acciones son prácticas y se adaptan a lo que mejor funciona, porque a través del conocimiento empírico se prueba su eficacia. Para sobrevivir hay que atenerse a ellas.

Así, la vida cotidiana aparece como una afirmación y una continuidad de lo que debe ser. La mirada, los saberes, los sentimientos, la moral —en el sentido de lo que es bueno y malo— están establecidos. El individuo que se adecua al estatus recibe sus beneficios. Gana

¹⁷ Agnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*, p. 19.

el sentido de pertenencia a un espacio, a una comunidad y es parte de un imaginario donde él es uno más dentro del conjunto, la individualidad no prospera porque atenta contra el orden establecido.

La vida doméstica, pues, se rige por un parámetro de lo continuo dentro de lo inmediato, el espacio tiende a ser cerrado y no se sabe lo que hay más allá porque no se le cuestiona. No hay necesidad de indagar lo que no se conoce porque acaso no exista. Se dice que para la mayoría de los hombres ésta es la única vida; el sujeto es parte de la estructura, piedra, columna, hueso del edificio cotidiano, *pero no es la piel*, y aquí comienza el principio de la subversión frente a lo cotidiano. Subversión que el arte se encargará de encauzar, y la poesía con él, pues ésta, aunque pueda tener sus raíces en la cotidianidad, también establece una distancia sobre ella y la observa. El poeta moderno, por asuntos vitales, está dentro y fuera del orden social al que pertenece. Lo mismo lo sujetan los deberes prácticos que lo liberan los atisbos, las luces vagas de la imaginación y la sensibilidad. Oscila entre el ahora y el más allá. Como ser que vive dentro de las contradicciones trata de suavizarlas o, por lo menos, de “toser suavemente para no desaparecer”.

En la lucha con los opuestos convergen las necesidades materiales y las del espíritu, en éstas últimas aparecen las del oficio y éste, a su vez, se refleja en la obra del poeta. Cada poética es la síntesis de dos entidades: la vida cotidiana, por un lado, y la vida literaria, por el otro. Para el poeta ninguna de las dos esferas es suficiente, pese a lo que opinen los partidarios del arte puro y su “práctica de la indiferencia” frente a la época. El dilema se sitúa entre la poesía y la vida cotidiana. Si se altera ese ‘equilibrio’ alguna de las dos esferas pierde.¹⁸

¹⁸ Al respecto opina César Moreno que: “La poesía se apoya por igual en la vida y en el arte. Podrá acentuarse más o menos uno de estos términos, pero gira siempre alrededor del eje que los une: la poesía es

Ahora bien, si entre la poesía y la vida hay una especie de “mutua influencia”, lo interesante es saber en qué momento hay una ruptura del “mundo” cotidiano en pro del “universo poético”. Desde luego, este problema se relaciona con la naturaleza del lenguaje empleado en cada caso, con la intención comunicativa de los textos, etcétera, pero lo que aquí nos importa señalar es cómo ocurre en la poética de Dolores Castro. Para dilucidar el asunto, leamos el siguiente poema:

Es de tarde, la sombra se extiende:
los altos edificios, jaulas de oro,
se levantan al paso: el autobús
sortea un chirrido de frenos y el obstáculo.
Apenas veo. Vamos de pie, y cada uno a solas
en esta multitud.

El camionero hace malabarismos,
cobra el pasaje, pide: ¡Pasen al fondo!
¿Al fondo de qué?
de sus diez horas de trabajo,
mientras bajan y suben las hormigas.
Allá en las jaulas de oro, los burócratas
del turno vespertino
van tras el humo de sus cigarrillos
fuera de las ventanas.
Ha pasado la hora del café, y del último chiste subido de color.
Los pálidos del ocio
también miran
caer la tarde, mientras todos
nos preguntamos: ¿por qué y para qué?
[*Qué es lo vivido. Obra poética*, p. 157]

El poema precedente consta de veinte versos. La estructura interna se configura a partir de la línea novena: “¿Al fondo de qué?” la cual marca un cambio de tono notable entre la primera y segunda estrofas. El tema podría sintetizarse como “un viaje en autobús” mismo que se convierte en periplo y en una “odisea”. Al subrayar el tema nos encontramos con la cotidianidad del asunto, ¿quién que viva en una ciudad sobrepoblada no comprendería de

comunicación de la vida de un ser humano, a través del arte, con la vida de otro hombre. Toda actitud que funde la poesía excesivamente en uno de estos dos polos, la destruye” (*Introducción a la poesía*, p. 136).

manera inmediata el referente? Así, en la primera parte aparece la descripción del evento: la hora, el entorno, la dificultad del traslado. No obstante, se excede la cotidianidad en un momento crucial: el chofer, perfectamente instalado en su realidad, cobra el pasaje y exige que la gente se repliegue al fondo, “¿Al fondo de qué?”, pregunta la voz lírica. Y de golpe el sentido del discurso se dispara porque el cuestionamiento va más allá de la situación concreta, cotidiana, que se está representando.

Después de esta “perturbación” al lector, la voz lírica continúa la labor descriptiva hasta llegar a una segunda pregunta que ahora engloba el sentido del viaje: “[...] mientras todos/nos preguntamos: ¿por qué y para qué?”

Las dos preguntas son una manifestación de extrañeza, más que una duda de lo concreto, nos transportan a una dimensión casi metafísica. En un juego de espejos la voz lírica se ve a sí misma llevada por un autobús entre gente anónima, ve a los burócratas que, por contraste, disfrutan de cierta comodidad adentro de sus “jaulas de oro”, y en medio de estas dos perspectivas se sitúa la duda.

La interrogación retórica consiste en formular una pregunta cuya respuesta se intuye, pero en el primer caso la réplica está dada: “¿Al fondo de qué?/ de sus diez horas de trabajo”, no obstante, la segunda desafía la preceptiva y queda abierta, porque, podríamos decir, la función de la poesía no sólo consiste en romper con la línea del orden cotidiano, sino en plantear dudas que, presumiblemente, debieran resolverse en la esfera del “pensamiento”. En este sentido, una pregunta bien planteada es suficiente para “desestabilizar” el entorno cotidiano en aras de la sorpresa, del asombro o de la duda.

Hasta aquí se ha señalado, en primer término, la ruptura de lo ordinario mediante las preguntas, pero en esta transformación de lo común también influyen otros recursos expresivos. En el texto se escenifica una parte del trayecto o del viaje. Para ello se

enumeran situaciones que van gradando el movimiento en un tiempo presente que es el de los hechos. Así, se enuncian las acciones: “se levantan”, el camión “sortea” el obstáculo, “bajan y suben” las hormigas, etcétera. A este tiempo verbal se une la enunciación de la etapa del día: “Es de tarde” y en la construcción de esta frase hay una primera “sorpresa” ordinariamente se dice “de día”, “de noche” o “de mañana”, pero no es común leer “es de tarde” aquí, para empezar hay una indeterminación; es tarde como en cualquier otro momento, porque las acciones que se enuncian en el poema podrían repetirse en otro espacio. “Es de tarde” también es una frase ambigua frente al tiempo que nombra, porque no es de noche ni de día sino un instante indeterminado, pese a que se observan los burócratas “del turno vespertino” no se sabe, a partir de esta nueva frase, qué hora es.

Otra pauta temporal la dan las imágenes, o mejor dicho, la misma imagen considerada de dos maneras distintas. Los edificios son “jaulas de oro”, después estas jaulas de oro se transforman en oficinas: “Allá en las jaulas de oro, los burócratas/ del turno vespertino/ van tras el humo de sus cigarrillos/ fuera de las ventanas”. La imagen, que también es una metáfora, nos trae el color de la luz en la oscuridad. Así se intuye que “de tarde” remite a la oscuridad.

El tiempo presente, significado por la mayoría de los verbos en modo indicativo, es una condición de la vida cotidiana; en ella tiempo y espacio se funden en el “ahora”, se vive al día, tanto el pasado como el futuro son referencias lejanas, por no decir nulas. En el poema los burócratas son quienes están mejor adaptados a la cotidianidad. Al percibirlos uno puede recordar a los personajes rubicundos del pintor colombiano Fernando Botero, pues tienen peso, densidad y sus cuerpos voluminosos representan un contraste al dinamismo del mundo exterior.

Pero los personajes del poema también parecen conmoverse frente al mundo que, en apariencia, no cambia, pues: “Los pálidos del ocio/ también miran/ caer la tarde [...]” y su vida monótona y sombría –pese a que vivan en sus jaulas de oro– se dispersa: “van tras el humo de sus cigarrillos”. Así, en este poema se describe un hecho cotidiano, pero simultáneamente se va rompiendo con él. Si el tiempo, en la vida ordinaria, parece no transcurrir,¹⁹ aquí hay un leve cambio que se percibe, como ya se ha dicho, en la acción de los burócratas.

Ahora bien, para recuperar las reflexiones iniciales sobre la importancia de la vida cotidiana, se podría decir que ésta se sostiene en los hechos de facto y que la poesía, partiendo de ella, la imita o “interpreta” y elige u “opta” por aquellos elementos que animan una ‘nueva realidad’; esta ‘realidad’ es la del poema que ha sido creado a partir de las vivencias, sin que esto signifique que sea esclavo de ellas. Éste es el proceso que ocurre en la obra de Dolores Castro, como lo reconoce en estas palabras: “La experiencia vital subyace en la vida cotidiana, pero de ella la poesía capta el **instante** y a través de éste llega hasta el fondo de lo vivido. Mi poesía nace de la cotidianidad, pero de una de las venas más vivas de ésta”.²⁰

Otro de los temas frecuentes en la obra de la autora es el **instante**, como se apreciará a continuación:

Somos

A un paso de la furia,
de la delicia.
En la herida mortal del amor,
de la muerte:
un llanto,

¹⁹ Agnes Heller sobre el punto dice lo siguiente: “El tiempo de la vida cotidiana, al igual que el espacio, es antropocéntrico. Así como el espacio cotidiano se refiere al aquí del particular, el tiempo se refiere a su ahora. El sistema de referencias del tiempo cotidiano es el presente” (*op. cit.*, p. 385).

²⁰ Entrevista realizada por nosotros.

la vehemente memoria
de un cardo
que quiso ser caricia.
El ahogado cosquilleo,
el estallido,
la risa,
el estertor
de agonía.

Somos el accidente:
el equilibrio
de una garza en el viento.
Somos el viento.

[*Qué es lo vivido. Obra poética*, p. 103]

El poema lleva por título uno de los verbos más prestigiosos de la filosofía. Se dice que las cosas en el mundo *están*, pero el hombre aparte de “estar”, “es”, o dicho existencialmente, puede llegar a ser. En otros idiomas, por ejemplo el inglés o el francés, nos habríamos ahorrado esta explicación porque el verbo es uno: “to be” o “être” y se da por hecho que las dos condiciones se implican. Pero en el poema que nos ocupa el título predetermina su contenido: “Somos”, que alude a una pluralidad; los hombres **somos** parte de la fugacidad que se describe y enumera. Mención especial merece el hecho de que el verbo “ser” rige todo el sentido del texto, pues no aparece ningún otro en presente de indicativo.

Ahora bien, en el poema se nombran los momentos clave, enmarcados en el suspenso; en esos instantes indeterminados: somos. No hay una definición de hombre –ni se pretende– sino aproximaciones, por decirlo así, palpitantes.²¹ En este sentido, nos situamos, presa de nuestras contradicciones: “A un paso de la furia,/ de la delicia”, o bien, heridos por el amor o la muerte –que aún no nos tocan– somos: “un llanto”, pero no “El llanto”, es decir, pese a todo, el dolor no enraiza en nuestro ser porque, podríamos decir, no

²¹ Karl Jaspers opina que más que definir al hombre, se le puede describir; es un ser dotado de palabra, que fabrica herramientas, que trabaja con ellas, que genera riqueza, etcétera, pero “el hombre no puede concebirse como un ser definitivo, que siempre se repita de acuerdo con esas formas de su ser, sino que la naturaleza del hombre está más bien sujeta a mudanza” (*Iniciación al método filosófico*, p. 65).

hay tiempo que alcance para albergar la Pena. Tampoco lo hay para aquilatar la memoria porque ésta apenas tiene la fuerza picante “de un cardo” y los recuerdos pesan frente a la calidad “aérea” casi volátil del hombre. De modo que, para construirse o para ser, es necesario aniquilar los fantasmas y convivir con los opuestos como “El ahogado cosquilleo” frente al “estallido”, o la risa frente al estertor y éste delante de la “agonía”, que es una lucha por la existencia. Toda esta parte se sitúa, pues, en la linde, el hombre se ubica en una línea frágil y cualquier oscilación que se salga de los márgenes impuestos lo pierde. Con esta idea concluye el poema: “Somos el accidente:/ el equilibrio/ de una garza en el viento./ Somos el viento”. Aquí resalta la palabra “accidente”, se trata de un término filosófico y procede de Aristóteles y de su *Metafísica*. Consideraba este sabio que el ‘accidente’ se produce por azar, si un hombre cava un hoyo para plantar un árbol y encuentra un tesoro, eso es un accidente –o un milagro.²² Pero frente a la sustancia que representa lo inmutable, el accidente se caracteriza por su pluralidad, en un ser pueden residir otros y aflorar en un momento dado. Así pues, el accidente invita al cambio y éste es un fenómeno fortuito o contingente. En el caso del poema que nos ocupa, ante el ‘accidente’ se requiere el “equilibrio” que implicaría desechar las potencialidades para ser en un instante; lo cual también implica tener la habilidad y la sabiduría necesarias para atrapar los momentos esenciales que la vida nos depara; porque, como dice Dolores Castro “el instante simboliza la vida del hombre y en ese lapso hay una necesidad de plenitud que sólo puede retenerse en la poesía. El instante tiene raíces profundas, está anclado en la profundidad del ser”.²³

²² Cf. Aristóteles, *Metafísica*, p. 98.

²³ Entrevista realizada por nosotros.

En la obra de Castro la poesía también aporta un conocimiento del hombre, de su presencia en el mundo y de sus deseos de trascendencia en un plano, inclusive, metafísico. Así, en entrevista con Mariana Bernárdez, declara: “todo lo que el hombre intenta es poner orden, no porque lo ame sino porque lo sitúa. Cuando hablamos ponemos orden, pero uno más estricto es el de la poesía porque nos da un lugar en el cosmos. Ese lugar para mí tiene un horizonte que siempre coloca con humildad, es decir, con los pies puestos en la tierra, y otorga conciencia de cómo se es a veces grande o pequeño”.²⁴ Esta postura marca su convicción de que la poesía es una fuente de sabiduría, como puede conjeturarse en la lectura del siguiente poema:

Es cosa dura ser.
Es doblarse, doblarse, doblarse,
y sin embargo crecer.

¡Paso al sol, a los vientos,
a la epidérmica magulladura
y a la sed!

Y quede sólo una ternura grande
como para entender.

[*Qué es lo vivido. Obra poética*, p. 50]

En el texto precedente es claro que la referencia es el “ser” no en su condición estable sino como “ente” en proceso de construcción. El término tiene claras filiaciones con la filosofía y, más concretamente, con su vertiente existencial. Heidegger establece la categoría del “ser ahí” para aquel que “tiene que concebirse partiendo de su ser”,²⁵ en la búsqueda de su identidad. Por otro lado, en el poema se aprecia un “distanciamiento” de la voz lírica y el discurso fluye de una manera ‘despersonalizada’. El primer verso es un planteamiento problemático: “Es cosa dura ser”, luego viene la respuesta al asunto

²⁴ Mariana Bernárdez, “Crecer entre ruinas...”, p. 16.

²⁵ Martín Heidegger, “Planteamiento del problema de un análisis preparatorio del ‘ser ahí’ en *Temas de filosofía I*, p. 142.

planteado a través de la reiteración del verbo reflexivo que trasmite una acción envolvente: “Es doblarse, doblarse, doblarse” y ante la imagen de ovillo sobreviene su opuesto “y sin embargo crecer”. Este parece ser el resumen de la existencia en cuanto al ser individual se refiere. Señala el esfuerzo, la concentración, la caída al interior de uno mismo para emerger; sobreponiéndose a las dificultades de la existencia.

A continuación aparece el ‘montaje’, el escenario del ser; aquí fluyen el tiempo y el dolor como condiciones necesarias que se deben superar. A su vez se juega con la idea de permanencia: el ser constituido –en el dolor– puede resistir los cambios externos; así de firme y contundente se establece la segunda estrofa: “¡Paso al sol, a los vientos,/ a la epidémica magulladura/ y a la sed!” La palabra clave en este punto es “Paso”, se trata de un imperativo que exige hacerse a un lado, dejar el camino libre a los elementos, incluso, “a la epidémica magulladura”; esa contusión, digamos original y común a todos los hombres. El dolor ‘indispensable’ nos constituye. Los últimos dos versos son la síntesis tanto de la acción del ser como del entorno que le afecta: “Y quede sólo una ternura grande/ como para entender”. Estas líneas, en contraste con las precedentes, transmiten paz, calidez. En la primera y segunda estrofas se presencia una lucha del “ser ahí” por existir. Al final se percibe la recompensa al esfuerzo, el verbo en presente del modo subjuntivo “quede” expresa el deseo de unir al ciclo de la vida la ternura y el entendimiento.

Estas dos palabras nos sitúan nuevamente en el centro de nuestro tema. El conocimiento implica la afectividad, y ello se puede demostrar en el desarrollo del poema, pues en él la voz lírica pudo mantenerse sobria y distante de la referencia, para “entenderla”, pero al final incluye un elemento emotivo que reivindica al discurso poético y lo aleja de la “frialdad” de la razón. Este proceder tiene en la intuición un medio por el que se accede al conocimiento; y esta forma del saber estará vinculada con el dolor y el amor:

¡Cómo se alza la naturaleza!

¡Cómo quiere encerrarnos la piel!

Y los nervios bajo sus redes;
y la sangre con su murmullo
cómo nos quiere adormecer.

Pero esta levadura
hace crujir los huesos,
descoyunta.

Su fermento de fuego convierte
en dócil lo rebelde.

Porque el dolor
no viene de crecer para la muerte.
[*Qué es lo vivido. Obra poética*, p. 40]

Como se habrá visto, el poema se ubica en el centro de una experiencia vital compartida por una pluralidad de seres que crecen frente a la hostilidad de la naturaleza. También nos hace recordar la lucha del individuo por su existencia. En el texto se refuerza la idea del conocimiento del entorno a través de las sensaciones del cuerpo.

Al inicio del poema se percibe la acción pesada y envolvente de la naturaleza: “¡Cómo quiere encerrarnos la piel!” A esta presión se impone la fuerza de la vida: “Pero esta levadura/ hace crujir los huesos,/ descoyunta”. Hay no sólo una resistencia sino un crecimiento a pesar de la adversidad, hay una voluntad de vivir que se impone: “Su fermento de fuego convierte/ en dócil lo rebelde”. Las líneas finales implican el resumen de una lucha, pero también el planteamiento de una convicción más profunda: “Porque el dolor/ no viene de crecer para la muerte”. Es decir, el sufrimiento, las penas son parte de la vida y contribuyen a que uno crezca. La muerte aparece como un elemento que, por lo pronto, está fuera de la batalla. Sin embargo, este par de versos son perturbadores y detrás de ellos hay una concepción existencialista que alude a nuestra muerte. Así, André Marc comenta que la muerte no puede ser una experiencia vivida, dice: “el ‘yo soy’ se encuentra

siempre situado tanto después de mi nacimiento como antes de mi muerte”.²⁶ De ahí que el sufrimiento no sea para la muerte, o para lo desconocido, sino para la vida. No obstante, la muerte es un elemento que alimenta la conciencia del hombre y, de algún modo, lo hace libre.

Así, entre la vida y la muerte parece erigirse el dolor como parte de un equilibrio inevitable. Dolores Castro comenta al respecto: “en cuanto al dolor, yo creo que más bien es una experiencia de vida [...] una cosa es amar la vida y otra cosa es el dolor, eso es lo más permanente en la condición humana [...] yo la amo tal cual es, pero tiene una carga de dolor tremenda”.²⁷

La idea del dolor como parte de la vida, del abrirse paso en un mundo hostil y contradictorio, ha sido ampliamente defendida por Miguel de Unamuno. El dolor cristiano, trágico, agónico, es una de las columnas de su pensamiento porque, para él, “es el camino de la conciencia y es por él –agrega– como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí”.²⁸ El sufrimiento los conduce a adquirir una personalidad, a conocer sus límites, a ensimismarse para aprender a existir en la pena. La de Unamuno no es una posición fatalista, su pensamiento se inscribe en la batalla del hombre por ganarse un espacio en el mundo. Y en esta línea se sitúa la poética de Dolores Castro.

Ahora bien, la vida como experiencia vital está íntimamente relacionada con el amor. Se trata aquí de un sentimiento ancho y eterno, que excede los lazos de la relación sexual y encarna en todo lo que vivimos. En la obra de Castro el amor es un medio de conocimiento porque, a través de él, los objetos y los seres, mediante un proceso de apertura, muestran lo que son. Para explicitar lo dicho leamos este poema:

²⁶ André Marc, *El ser y el espíritu*, p. 353.

²⁷ Pedro Antonio Armendáriz, *La poesía como conocimiento*, p. 65.

²⁸ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 77.

No por los laberintos de tinieblas
ni por alas tendidas en lo azul.
Es por abrir de ojos donde la mácula sea luz
y el péndulo
aprenda nuevo ritmo
de llamas y de hojas
en un gozoso mar con detenidas olas.

Luz y más luz, aurora
de auroras.
Pero desde las hojas que aún no caen
desde lo más hermoso de la memoria
valsado por el péndulo
y al bronco ritmo del corazón
que ve llegar la tarde,
¡cómo se aman las cosas
que saltan y vibran!

Las cosas que van unas en pos de otras.

El mar en donde van y vienen las olas.

[*Qué es lo vivido. Obra poética, p. 176*]

Hay aquí un enamoramiento de las cosas a través de los destellos que ellas provocan en los sentidos de la voz lírica. Se ejerce un conocimiento sensible sobre el mundo, mediante una participación en él. El poema empieza con dos versos que introducen sendas negaciones. Afirma que será en un instante colmado de luz, no en la oscuridad ni en las alturas, cuando el péndulo suspenda su movimiento cruel y ensaye el ritmo nuevo, el que se adhiere entre la llama y la hoja, ardiendo una y consumiéndose otra, pero sin eliminarse. En este sutil contacto, como de beso intacto, fluye el ritmo del poema. Así, la memoria graciosamente baila con su mortal enemigo, el péndulo, y el corazón continúa con su “bronco ritmo” a pesar “de que ve llegar la tarde” con su posible desenlace funesto.

Ante todo, las cosas conservan la gracia suspendida que provee el instante; vistas así vierten sensualidad y animan en la piel y en las manos las acciones posesivas. De este modo, con razón puede exclamarse: “¡como se aman las cosas/ que saltan y vibran!” Y vibran allí porque ellas son, con quien mira, un solo ser. Y esta es una manera de conocer

como “participación, comunión y no captación de un objeto, simplemente porque ni el mundo ni el ser son, en última instancia, objetos”.²⁹

Pero estar en el mundo, no en contra suya sino siendo parte de su ritmo, es un acto de entrega y también de amor. Que si el amor es parte del conocimiento parece obvio, pues éste propicia la apertura del ser que sale de sí mismo y se mira en el otro. Así, comenta Vasconi, “solamente el amor me permite alcanzar lo que otro *es*”.³⁰ Este amor es libre y nace de un desinterés, por ser libre transmite libertad al entorno y logra que se muestren las cosas y los seres como son. Amar la naturaleza es una manera de estar en ella y compartir sus dones, es un amor sensual que trasciende al que ama. En el poema que acabamos de leer se vuelca la mirada, el corazón y el cuerpo todo para vivir el instante de apertura donde la “mácula” deviene luz. El movimiento parece suspenderse, pero ‘vibra’ pues ese es el secreto de todo lo viviente. Después de esta breve incursión se impone “El mar en donde van y vienen las olas”, verso que contrasta con el anterior: “en un gozoso mar con detenidas olas”. De este modo el poema se instala entre el movimiento y la quietud, entre “Luz y más luz, aurora/ de auroras”. La aurora es la luz tenue, pero creciente, que precede a la salida del sol, la que anuncia el nacimiento genuino de las cosas o de la vida; la aurora se caracteriza por su pureza y también por su fugacidad, de ahí que la voz lírica quiera prolongar su magia repitiendo los sustantivos que la nombran. La aurora es una especie de síntesis del día y la noche, aparece con el rumor o el ritmo que emiten las criaturas a su paso, “la aparición de la Aurora –escribe María Zambrano– unifica los sentires transformándolos en sentido”.³¹ Estos sentires son de celebración, de gozo y de amor.

²⁹ Rubén Vasconi, *Origen y esencia del conocimiento en la fenomenología existencial*, p. 47.

³⁰ *Ibid.*, p. 53.

³¹ María Zambrano, *op. cit.*, p. 22.

En el amor, como actitud y apertura hacia los otros, Karl Jaspers reconoce un impulso que excede la sexualidad porque ésta no es común a todos los seres vivos; ve en el erotismo una variedad de formas, pero el amor entendido como una solidaridad fraterna frente a lo otro y los otros sostiene nuestra existencia, le da sentido a la vida y a nuestros actos en ella. Acaso el papel del poeta en el mundo consista en proveernos de afecto. Un poeta cristiano, como Javier Sicilia, encuentra en la poesía una vocación de fe, de amor y conocimiento frente a la divinidad. Todo ello se consigue mediante un lenguaje que es divino y es humano, y es el nexo entre los hombres y Dios: “La función del lenguaje poético es mostrarnos el misterio de la vida, hacernos comulgar con él y experimentar el amor que es impensable sin el sacrificio”.³² En la obra de Castro la poesía y el amor son parte de una vivencia y también una forma de conocimiento.

En conclusión, podemos decir que en la poesía de Dolores Castro ocupa un lugar especial la reflexión sobre el lenguaje, motivo que se sustenta en la meditación constante sobre el sentido de las palabras y sobre el acto de escribir como un proceso que permite descubrir y conocer el entorno cotidiano del hombre, así como su espíritu trascendente, a través de la concreción de los instantes de vida que representan experiencias vitales donde el tiempo vertical se cristaliza en poemas intensos.

En la búsqueda del conocimiento, mediante las intuiciones, sus textos captan el ritmo secreto de lo vivo y por eso exceden las nociones abstractas de la razón filosófica en pro de las sensaciones tangibles e inmanentes de las cosas y de los seres. Esta especie de sensualismo aporta una experiencia vital donde el gozo, el dolor y la experiencia amorosa forman parte de nuestra existencia.

Las pautas de estilo en la poesía de Dolores Castro son, entre otras, la predilección por la sencillez y la precisión en el uso de los vocablos “poco poéticos”, pero usados a modo para expresar la fuerza de las imágenes que tienden, por cierto, a la luz crepuscular. Acaso la novedad de su expresión radique en su alejamiento de los afeites retóricos en pro de la limpieza de las frases que, dirigidas por una mirada atenta, nos sorprenden al mostrarnos el poder que subyace en la cotidianidad. Por obra de su palabra, esta cotidianidad múltiple y ciega (con sus objetos y seres enajenados) adquiere un sentido original, profundo y de carácter universal.

³² Javier Sicilia, *Poesía y espíritu*, p. 41.

POÉTICAS DE LA MEDITACIÓN

El título de esta sección se refiere al viaje interior, como proceso que llevan a cabo los poetas que aquí hemos agrupado. Así, Efrén Hernández es un maestro de la vigilia, y a partir de esa hora de lucidez inicia el reconocimiento de sí mismo. Javier Peñalosa sigue el mismo proceso, con la salvedad de que sus pesquisas lo llevan al amanecer abundante. Alejandro Avilés pareciera encontrar en el fondo de sí mismo las claves para descifrar, comprender y amar el mundo. Por su parte, Rosario Castellanos interrogará a su yo con el propósito de entender y de re-unirse con el otro, objeto final de su búsqueda.

3.1 *EL CAMINO EVAPORADO*: POESÍA DE EFRÉN HERNÁNDEZ

Poesía es ese aliento que sale del misterio, se sitúa entre el logos y la música, y hace, de la música, verbo, y de las significaciones, música.

Efrén Hernández

Efrén Hernández incursionó en la narrativa, el ensayo y la poesía. En todos estos géneros dejó testimonio de ser un escritor esmerado y fiel a las obsesiones que lo acompañaron a lo largo de su vida. La primera consistió en remontarse a los Siglos de oro, especialmente al XVI, para recibir de los prosistas de aquellas centurias los refinamientos alcanzados por el idioma.¹ Dicho contacto impregnó su estilo de una sintaxis barroca y un

¹ En entrevista con Alejandro Avilés, comenta: “He tratado de insertarme en el mejor momento del idioma. Si lo he conseguido o no, eso no me toca a mí juzgarlo. Ese mejor momento, para mí, es el que va de Garcilaso a San Juan. Es, diríamos, el momento más notable del idioma. Yo no encuentro otra prosa, yo no encuentro una prosa como la de fray Luis de León.[...] En el verso nadie como San Juan de la Cruz [...]” (“Efrén Hernández” en *Revista de la semana de El universal*, 16 de noviembre de 1952).

léxico arcaico que dieron a sus textos un aire, digamos, secular, que contrastaba con los estilos más frescos, tocados por la vanguardia que él, por cierto, detestaba.²

Asimismo, su regreso a las fuentes clásicas le permitió recrear, en pleno siglo XX, los temas predilectos de los místicos españoles. De Santa Teresa, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz hereda la necesidad de convocar al alma para que, volviendo de su letargo, se eleve y “torne a cobrar el tino” de la belleza, el amor y el conocimiento perdidos.

Luego, estas lecturas lo llevaron a Platón y a sus especulaciones sobre el papel que desempeña el alma en el conocimiento y los medios para conseguirlo. De regreso leyó a Plotino, discípulo de aquél, y se sintió más cómodo con su doctrina porque ésta constituyó el puente hacia el misticismo, especialmente el español, que tanto le atrajo.³

De la misma manera, las reflexiones sobre el alma le despertaron la curiosidad por el conocimiento, sobre todo intuitivo, y subordinó –a nuestro juicio– la mayor parte de su poesía a la búsqueda del saber que nace de la meditación y luego se engrandecen en la contemplación del ser, como causa primera de todo conocimiento profundo.

En este sentido, su poética reclama una concentración que se vuelve enemiga de la desmesura y de la abundancia porque no trata de halagar los sentidos externos sino de construir la vía que nos permita transitar a ese conocimiento germinal que nos traerá la

² A propósito del comentario que hace a un poemario de Roberto Guzmán Araujo, Efrén Hernández descalifica a las vanguardias en estos términos: “Al estridentismo, lo tomó, lo examinó [el poeta Guzmán Araujo], lo ejercitó, y le dijo: tu nombre no es para mi oído, con mis días de estudiante acabó mi condición de relajiento, y tu libertinaje no es más que garabato sin relación alguna con la libertad. Al surrealismo: te condeno por la desmesura de tu nombre, de hoy en más te conocerán por embriogenismo, tus partos son abortos prematuros; cambia de nombre y aprende a esperar la sazón; quizás algún día tus fetos se organicen.

Al dadaísmo: como Demóstenes, ve a la orilla del mar, pon piedra en boca, y ven el día en que hayas sanado de tu tartamudez. Al simbolismo: acepto, como dices, que todo símbolo está cargado de significaciones; pero oscuras, y pierdes su poder en cuanto sus contenidos se declaran (“Sobre lo humano en la poesía” en Efrén Hernández, *Bosquejos*, pp. 35-36).

³ Rosario Castellanos observa que Efrén Hernández prefirió huir de la edad de hierro para refugiarse en la de oro para “mantener viva la memoria, agujonear de continuo la nostalgia por ese otro mundo de arquetipos, ese Topos Uranos donde tuvo lugar nuestro origen y donde ha de cumplirse nuestro destino” (“La obra literaria de Efrén Hernández” en *Mujer de palabras*, p. 189).

sabiduría. Es, entonces, una poética de contención, en donde cada palabra responde a un concepto con cierta carga filosófica y mística. De ahí surge el carácter hermético de sus poemas.

La atmósfera de sus poemas tiene un aire ascético donde impera el ensimismamiento producto de la vigilia. En esta hora y en este espacio, la voz lírica se impone recrear los pequeños episodios de la vida, episodios que, revestidos por el recuerdo y acrecentados por la imaginación, adquieren proporciones astronómicas.⁴

Alejandro Avilés encontró en la brevedad de la obra lírica de Efrén Hernández intensidad en lugar de fecundidad. Y Octavio Novaro conjeturó que toda la prosa de Hernández está dedicada a su poesía, porque en ésta se resumen las grandes aspiraciones anímicas del autor. Dolores Castro, por su parte, nos dijo que Hernández solía tardarse meses en encontrar la palabra adecuada para terminar un verso, una estrofa, un poema. Este trabajo paciente se pone de relieve en el poema “Velar”, que constituye su arte poética.

Yo he de velar,
velar,
velar hasta que pueda
dos palabras juntar,
en que, como una estrella entre dos rasgos
de niebla, luminosos
de ella, esté en verdad mi alma.

Porque ¿por qué ha de estar así de escasa,
ausente, subsumida,
casi sin ver en mí –y sin mí no puede–
su propia claridad?

⁴ Este gusto por lo pequeño y marginal, pero revestido de una significación nueva, fue advertido por Ali Chumacero, cuando afirma: “Desde las cuatro paredes de su cuarto, atisbando por los rincones, encendiendo con la palabra objeto tras objeto, evocando sucedidos sin mayor relieve, creó un universo oscilante que va de la mera malicia al esplendor franco de lo poético [...] Si algún epíteto le corresponde es el de divagador. De la brevedad de la vida a la amplitud de la alcoba, de la distracción al sueño [...] No frecuentó los cataclismos ni acató el llamado de la tragedia sino que, por el contrario, hizo el consabido viaje alrededor de su cuarto, deslizándose en múltiples divagaciones y allí mismo quemó las naves. Su excelencia reside, precisamente, en eso: en que, si bien dilató el juego de los temas, no quiso salir del leve purgatorio de su alma” (Efrén Hernández, *Obras*, pról. Ali Chumacero, pp. Vii y viii).

Y, pues que en mis sentidos,
maltrechos y así y todo,
soy hijo de mi alma;
de noche en la quemada
socavación gigante que no mora
sino un vago habitante, que no vaga
sino un presentimiento, que no alumbra
sino un guiñapo de ojo, que no palpa
sino un vislumbre equivoco, una antena
un tentaleante ojo,
yo he de seguir tentanto,
yo he de palpar, oír,
velar hasta que pueda –sitibundo,
no bien cuajado ojo–
mi labio tentaleante
saciarse en dos palabras.

O bien; hasta que ellas,
de tanto desfiguro
y tal deformidad como es seguro
que he de llegar a ser, después de tanto
haber ido soltando a que cogiera
mi sombra, tanta, sombra,
me hallen a mí, me acojan
entre ellas dos, dormida, acá adentro,
en donde están reunidas.

[Obras, pp. 78-79]

En este poema se plantea el propósito del poeta desde la primera estrofa: ha de “velar hasta que pueda/ dos palabras juntar”. Desde luego estas palabras bien pueden representar un verso o un texto que resuma los valores estéticos anhelados por él. También, en este fragmento, nos comunica el medio para conseguirlo: ha de ser a través de la vigilia; al estar al acecho –aún en el centro de la noche– del sonido y del sentido de las palabras.⁵ Los versos que siguen nos dan cuenta del estilo *oscuro* y barroquizante del poeta. Por el sentido recto, que la lógica de la sintaxis nos invita a buscar, sabemos que la voz lírica compara su alma con una estrella, y que las dos palabras, los dos rasgos como brazos, le sirven para

⁵ El término “vela” nos recuerda los “cantares de amigo” medievales en que los amantes aprovechan la clandestinidad de las sombras mientras se aman y esperan, en guardia, la llegada del marido y/o la mañana.

iluminar su cuerpo, al llevarlas como antorchas en las manos. Esto lo podemos colegir exagerando un poco la analogía.

En las estrofas segunda y tercera hay una enorme digresión –otra de las características frecuentes en la poesía de Hernández– donde se expone la forma y las razones por las cuales ha de obtener estas palabras. Así, mediante una pregunta retórica el poeta lamenta la escasez de la luz que, por otra parte, pareciera estar oculta en su interior y lo que es más grave, sólo puede mostrarse a través de él o del conjuro de su palabra. La oscuridad de sentido que se aprecia aquí se debe a que la voz lírica elide el referente –que es la luz– y deja que el lector lo deduzca por el contexto de las frases.

En el resto de la segunda estrofa hay una enumeración de elementos que se van acumulando para explicarnos cómo procederá el poeta para lograr la caza de las palabras. Empieza con un verso, una frase que pareciera coloquial, propia de Santa Teresa: “Y, pues que en mis sentidos,/ maltrechos y así y todo,/ soy hijo de mi alma”. Este último verso servirá de base a su convicción para iniciar la búsqueda en medio de la sombra. De este modo, “explora en la socavación gigante”, convertido en un “habitante” que vagamente presiente sensaciones, a veces equívocas, de luces o texturas, que no llegan a adquirir forma y significado.

Pese a estos intentos fallidos, la voz lírica insiste –mediante los sentidos del tacto y del oído, ya que ha fracasado con la vista–, “hasta que pueda” su “labio tentaleante /saciarse en dos palabras”.

En la tercera estrofa, sin embargo, parece que el remedio a esa hambre pudiera negociarse: si la voz lírica no encuentra las palabras, esperará a que ellas lleguen a él. De manera que su activismo se vuelve pasivo, pues las palabras, ya cansadas “de tanto desfiguro” en que ha incurrido por su anhelo, quizá, se conmuevan y, dice, “me hallen a mí/

me acojan”. Luego esta conclusión alude, lo mismo a una poética del oficio que a otra de la inspiración: las palabras se buscan y se esperan, lo que suceda primero. La conjetura dual emparenta su quehacer con la idea romántica del genio creador, pero también se relaciona con la conciencia de un oficio que a fuerza de exigencias puede orillar al poeta al silencio.

La idea de la vigilia, presente como asunto del poema, es un tópico heredado del romanticismo. Se trata de la recreación de un momento propicio para la lucidez, en que los sentidos se avivan y trascienden las apariencias en pro de las sensaciones más vibrantes y significativas. En esta atmósfera de aislamiento hay una trascendencia de lo presente a lo distante y de lo superficial a lo profundo. El cuerpo parece liberar al alma para que ésta se abra la comprensión de quien se dispone a *escuchar* y *ver* lo inmanente. Sobre este asunto escribe Novalis –poeta que, por cierto, admiraba Hernández– lo siguiente:

Quizá la embriaguez de los sentidos forma parte del amor, como el sueño de la vida; no es ciertamente su parte más noble, y el hombre robusto preferiría siempre la vigilia al dormir. Yo tampoco me salvo del dormir; pero la vigilia me causa placer, y en voz muy baja formulo el deseo de estar siempre despierto.⁶

Este rechazo a la embriaguez habla, en un sentido clásico, de una mirada apolínea sobre la poesía. No se escribe en los momentos de entusiasmo desbordado sino cuando en la vigilia, durmiendo despierto, se han depurado las emociones. A esto suele apostar Efrén Hernández, y también apuesta a ser breve por humildad, por respeto a sus propias fuerzas y también por ética. Por esta última consideración su obra nos recuerda las obras de Juan Rufo y José Gorostiza, autores a quienes conoció y admiró sinceramente. También nos recuerda la obra de dos escépticos y humoristas. El primero fue Julio Torri que prefería “el enfatismo de las quintas esencias al aserrín insustancial con que se empaquetan usualmente

⁶ *Apud*, Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, pp. 262-263.

los delicados vasos y las ánforas”.⁷ El segundo fue Augusto Monterroso, que en la fábula “El zorro es más sabio” demostró la prudencia de este cauteloso animal, en clara alusión a Rulfo, de quedarse con dos obras.⁸ Entonces resulta interesante ver cómo Efrén Hernández pertenece a una tradición de mesura en la que, como dice Baltasar Gracián: “lo bueno si breve, dos veces, bueno”.

Pero, como decíamos, uno de los temas principales en la obra lírica de Hernández es la consecución del conocimiento sensible mediante el proceso de vigilia, la introspección y la contemplación. Esta obsesión, en muchos casos, lo lleva a desesperar por lo poco que alcanza y lo mucho que sufre. A veces pareciera reconocer que esta empresa es tarea de iniciados, de practicantes que tienen años oteando en la oscuridad. Sus continuos fracasos lo llevan a una especie de escepticismo:

La ignorancia nos cerca, está en nosotros, ocupa todo nuestro propio espacio, y es el más hondo de todos nuestros centros.
Es preciso humillarse, no se conoce nada.
Y, sin embargo, hay también, que sonreír.
Detrás de la ignorancia, detrás de la ilusión, y más allá del tentaleo y del engaño, está lo ignorado, esto es, la realidad, lo que sí es.

[Obras, p. 73]

Pese a esta derrota preliminar Efrén Hernández apuesta a “lo ignorado”, que puede salir a flote mediante los poemas que, en su mayoría, presentan una estructura que parte de un presente de introspección a media luz, seguido de un descenso digresivo en el que se reflexiona de manera modesta sobre nuestra condición de seres mortales, ayunos del verdadero conocimiento, para concluir en un punto que bien puede ser de mayor hondura y desilusión, o bien, de saber inteligente y sensible y, por lo tanto, de ascenso.

Así, en las líneas que siguen avanzaremos por la ruta que el poeta nos marca a través de tres poemas ejemplares: en el primero se aprecia la caída y la confusión del

⁷ Julio Torri, *De fusilamientos*, pp. 33-34.

⁸ Cf. Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, p. 59.

espíritu que reniega por no mirar la luz de la divinidad –la cual será equivalente al conocimiento–; en el segundo se avista la alta morada, aunque el final es escéptico; y en el tercero la búsqueda consigue apreciar la luz verdadera.

Así las cosas, comenzamos con el poema de la caída, que dice así:

Yo soy aquel que riendo y sin espinas,
sin pensamiento casi,
con el semblante al alba, conociste.

Yo soy aquel que, iluminaba
con luz rosada el aire.

Aquel que, si miraba, su mirada
de un interior fanal nutrir sentía;
aquel era, en uno, un todo junto
consagrado a tu ser;
aquel que hacia ti sola, en una única
y hermanable tendencia,
no en mil, como un desastre, se partía.

Mas del atado haz, gavilla junta,
plural, perfecta, armónica,
aguda y viva vida emocionada
que iluminó mi rostro,
ya casi sólo soy el gesto solo,
solitario,
la distraída máscara caída,
fuera de foco, huyendo tras la cara.

De mi expresión abierta
y apiñada, como una extensa piña
de nuevas y anchas rosas,
los elementos íntimos, lo vivo,
la sal, el sol, las aguas
y el soplo de la gracia desertaron.

Y ya el concreto anhelo,
el estandarte cierto,
el rico imán que enérgico y seguro
me demandaba a un punto y me guiaba
a una evidente estrella,
se desterraron todos; despobláronse.

Como un ferviente pino, su rocío,
sorbí la ardiente torre sus reflejos,
cerró el muro hacia el Norte sus ventanas,

creció polvo en redondo, y en mi espejo,
falto de luz y azogue, el santo sello,
mi titular, mi fiel, mi tierna copia,
tu imagen se secó con ardientia.

Vuelvo hacia mis ojos, y los vuelvo
contra mi superficie, y los arrojó
también ojos adentro...
... mas ya no soy el mismo, no, ni saben
hallar en mí mis ojos,
lo que encontraban antes.

Solamente en la arena un rastro hundiéndose,
translumbre de un fantasma,
fantasma de un ensueño,
mi risa, es ya un palacio, cuyos prismas
evaporó un suspiró.

Y adentro, muy adentro,
flota ya sin vapor y echa ya sombra,
ya anohecida casa,
revuelo de manguantes herrumbrosos,
pájaro de hojarascas antiquísimas,
adentro, muy adentro, huyendo a ciegas,
ciega, en la más profunda de mis máscaras.
[Obras, pp. 21-22]

Como se habrá notado, la voz lírica recuerda el tiempo en que tuvo la gracia y la participación de la luz divina. Reconoce la comunicación mantenida con el alma y los dones poseídos en ese ambiente de armonía. Así, viviendo en la intimidad de la luz, no necesitaba de “pensamiento” porque, al parecer, no tenía una existencia individual, sino que, por el contrario, estaba unido con la luz primordial en una suerte de complacencia que lo mantenía en equilibrio.

Esta armonía exterior también se trasfiere a su yo interno, como se aprecia en la tercera estrofa, pues al mirarse, sus ojos, su mirada, se nutren de esa luz que lleva dentro; lo cual es así porque hay una interacción entre su irradiación personal y la luminosidad celeste. Esto lo lleva a afirmar que en ese tiempo eran “uno”, y que él se dedicaba a la contemplación en “hermanable tendencia” hacia la unidad.

En esta estrofa y las que siguen hay una clara referencia a Plotino cuando escribe que el Uno “es la potencia de todo: si él no existe –dice– nada existiría, ni los seres, ni la inteligencia, ni la vida primera, ni alguna otra cosa. Está por encima de la vida y es causa de la vida; la actividad de la vida, que es todo ser, no es la primera, sino procede de él como una fuente”.⁹

En este sentido, el Uno será el principio, la esencia de todo. El Uno guardará cierta relación con el primer motor aristotélico, que es pensamiento puro, inmóvil, pero que causa el movimiento y la creación del universo. Sin embargo, Plotino, establecerá algunos cambios que derivan como círculos en torno al Uno.

Así, del **Uno** procede la **Inteligencia**, que posee el pensamiento, y de la **Inteligencia** nacerá el **Alma del universo** que, a su vez, es la creadora de todas las cosas de la naturaleza. Luego, del **Alma del universo** nacerán las **Almas humanas** que no son entidades separadas, o autónomas, sino que dependen de su primera madre.

De aquí se desprende que la estancia de estas almas en el mundo material es transitoria y que lo natural para ellas es el retorno, cosa que sólo podrán hacer si desprecian los engaños que les proveen las apariencias de las cosas y se aplican a la **Contemplación** que es una actitud vital, y funciona en sentido ascendente (inverso a la creación); pues el **Alma humana** contempla al **Alma del universo** y ésta, a su vez, contempla a la **Inteligencia** y, finalmente, la **Inteligencia** contempla al sumo **Bien**, que es el **Uno**.

Plotino, además, observará que lo que mueve a las almas es el deseo de conocer, pues, a su juicio, toda vida es pensamiento. Así sintetiza la cadena que antes hemos señalado:

⁹ Plotino, *El alma, la belleza y la contemplación*, p. 111.

La contemplación sigue un orden progresivo de la naturaleza al alma y del alma a la inteligencia; cada vez está más íntimamente unida al ser que contempla. En el alma sabia los objetos conocidos vienen a ser idénticos al sujeto que conoce, porque ella aspira a la inteligencia. En la inteligencia sujeto y objeto son uno, evidentemente, no ciertamente por una unión íntima, como en la mejor de las almas, sino por una unidad substancial: ‘ser y pensar es la misma cosa.’¹⁰

El orden que hemos descrito podría resultar armonioso si se mantiene una perfecta comunicación entre los factores que lo eslabonan. Pero cuando aparece una especie de *interferencia*, que bien podría deberse al exceso de atención prestado a los placeres del mundo y a la ignorancia ordinaria que acompaña el vivir en las fruiciones provisionales, entonces, dicen los iniciados, el nexos sufre obstrucciones y quedan las pobres almas a expensas de la fortuna.

Dicho desajuste es el que se percibe en la cuarta estrofa cuando advertimos que el hablante recuerda con nostalgia el “atado haz, la gavilla junta” que producían la “plural”, “aguda y viva vida emocionada” en la que él se contentaba con el rostro iluminado; pero de eso sólo queda, nos dice, “la distraída máscara caída”, porque ahora se halla, lo dice con una frase coloquial, hasta cinematográfica, “fuera de foco”, o sea, fuera de la mirada divina, mirada, o luz, que se transforma en el rostro al que le da la espalda y se va “huyendo tras la cara”.

En las estrofas que siguen continúa la queja por los haberes perdidos. En la quinta nos describe la lesión que ha sufrido su alegría. De su rostro moreno –apiñado según el guiño que hace al alma de la esposa en el *Cantar de los cantares*– ha desaparecido la “piña”, o sea, el color reunido de las rosas que lo regocijaban. También se han separado, algunos elementos esenciales de la naturaleza. La voz lírica los menciona a través de un juego con la paronomasia: “la sal, el sol, las aguas/ y el soplo de la gracia desertaron”.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 106-107.

También en desbandada, nos dice, desapareció su anhelo por mirar a lo alto, y parece que ese imán que lo guiaba a “la evidente estrella”, que es metáfora del alma, ha perdido su fuerza. Luego en la octava estrofa la voz lírica insiste en no reconocer su rostro, pero ahora introduce un nuevo dato que nos habla de la causa de su fracaso en la lucha ascensional. En los dos primeros versos establece una comparación entre un pino y la torre, en principio por su altura, y luego porque el primero absorbe con sed el rocío, mientras que la segunda guarda o esconde sus reflejos, o sea, la luz que provee el entendimiento. Pero hace algo más: la torre, o el castillo, se cierra hacia el Norte, hacia el lucero de la mañana, punto de referencia para los navegantes. De este modo, el hablante padece el encierro apagado. No ve su cara en el espejo porque el polvo crece y la imagen divina, dice con verso afortunado, se consume presa del mismo fuego con que antes se había mostrado.

En el pasaje anterior el poeta recrea la alegoría del castillo como refugio de las almas que buscan avanzar, por grados, hasta Dios. Así, es propio de los que están en vigilia, y en oración, situarse en lugares elevados, con la esperanza de apelar con mayor fortuna a la divinidad. El castillo es un puente vertical de acceso a Dios, pero también es una prueba porque en el ascenso hay peligros y hasta pueden acechar los demonios, como prevenía Santa Teresa de Jesús a sus compañeras de reclusión:

Pues tomando a nuestro hermoso y deleitoso Castillo, hemos de ver cómo podremos entrar en él. Parece que digo algún disparate; porque si este Castillo es el ánima, claro está que no hay para qué entrar, pues si es él mismo: como parecería desatino decir a uno que entrase en una pieza, estando yo dentro. Mas habéis de entender que va mucho de estar a estar; que hay muchas almas que se están en la ronda del Castillo, que es adonde están los que le guardan, y que no se les da nada de entrar dentro...¹¹

¹¹ Santa Teresa de Jesús, *Las moradas*, p. 29. En otro pasaje de este mismo libro la Santa describe el Castillo a sus hijas, las monjas a quienes dirige el texto: “Pues tornemos ahora a nuestro Castillo de muchas Moradas. No habéis de entender estas Moradas una en pos de otra, como cosa en hilada, sino los ojos en el centro que es la pieza u palacio adonde está el Rey, y considerad como un palmito, que para llegar a lo que es de comer tiene muchas coberturas que todo lo sabroso cercan; así, acá en rededor de esta pieza están muchas y encima lo mesmo, porque las cosas del alma siempre se han de considerar con plenitud y anchura y grandeza” (p. 37).

Lo interesante del Castillo es que, por analogía, remite al cuerpo humano, en cuyo interior se lleva a cabo el trasunto de la ascensión. La alegoría que se hace con él tiene un carácter didáctico y sirve como modelo para constatar los niveles de avance en los iniciados.

En el poema se juega con esta dicotomía, pues en la séptima estrofa la voz lírica pretende usar los ojos como instrumento de investigación para averiguar en el cuerpo, empezando por la superficie, lo que en él resta de divino, pero la decepción es grande. Con rudeza dice "...los arrojó/ también ojos adentro", pero ya no hallan "lo que encontraban antes". La mirada, como espejo del alma, ya no lo refleja, ya no hay revelación sublime.

El ojo, simbólicamente, es un nexo con el corazón, y también un medio para la exteriorización de la vida espiritual de éste. Escribe Jean Chevalier: "el ojo del corazón es el hombre viendo a Dios, pero también Dios viendo al hombre. Es el instrumento de la unificación de Dios y el alma, del principio y la manifestación".¹² De modo que, como se ha dicho, al interrumpir la mirada se rompe la comunicación con la divinidad.¹³

Y el deterioro continúa en las últimas dos estrofas. El hablante atribuye al ensueño y a la imaginación los momentos estelares que ha vivido, porque en su realidad actual sólo padece la evaporación del camino que antes anduvo, y sólo queda en él la risa como un medio de explicación al sueño fantasmal. La risa no precisamente es de alegría o de suave nostalgia por los bienes perdidos, es una manera de desahogo, es una ironía vuelta sobre quien la profiere.

¹² Jean Chevalier y Alain Creerbrant, *Diccionario de símbolos*, p. 771.

¹³ De hecho Plotino dice que sólo se puede ver la divinidad si hay una sintonía, un parecido, entre el que ve y el que es visto. Escribe: "Jamás vería un ojo al sol sin haberse hecho semejante al sol; ni un alma vería lo bello sin ser bella. Que todo se haga, pues, primero divino y bello si quiere contemplar a Dios y a lo Bello" (*op. cit.*, p. 92).

La risa, en este caso, es producto de una situación vacía, a la que no se le encuentra una explicación. Así lo entiende Kant: “En todo lo que debe excitar una risa viva y agitada tiene que haber algún absurdo (en lo cual el entendimiento no puede encontrar por sí satisfacción alguna). La risa es una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada”.¹⁴ En nuestro poema, pues, escuchamos una risa nerviosa que se relaciona más con el tono trágico de la última estrofa, donde “la casa anochecida” es metáfora del cuerpo sombrío, y ambos, por analogía, representan una disfunción con respecto a la casa universal, con la que se ha perdido la sintonía. En este desconcierto, el hablante se declara confundido, caído en la penumbra, como “pájaro de hojarascas antiquísimas”, sin la capacidad del vuelo y del canto, en raptó de huida ciega, sin atreverse a ver su cara, cubierta por la simulación de las máscaras. Esas máscaras que inhiben, según opina Bachelard, toda posibilidad existencial auténtica.¹⁵

Una mirada global del texto nos revela el proceso de la angustia que vive un espíritu que cae, después de haber conocido, y sufre la crisis de perder el sentido del mundo que lo rodea.¹⁶ El descenso genera, como dice Bachelard, la nostalgia de la altura, y en esta posibilidad de elevación, en esos tentaleos para volver a emerger de nuevo, se escenifica la pasión de la voz lírica. Desde luego, el dolor de la declinación implica un deseo de trascendencia y “sin este conocimiento dinámico del desvanecimiento imaginario, de la caída ontológica, de la tentación ondulatória de los desvanecimientos, sin esfuerzos para renacer y volver a subir, no es posible vivir verdaderamente en el mundo imaginario”.¹⁷

¹⁴ Kant, *Crítica del juicio*, p. 366.

¹⁵ Cf. Gastón Bachelard, *El derecho de soñar*, pp. 205-206.

¹⁶ Este dolor nos recuerda una lira fervorosa fray Luis León cuando, en su poema “En la ascensión” lamenta perder de vista a Dios: “¿Qué mirarán los ojos,/ que vieron de tu rostro la hermosura,/ que no les sea enojos?!/ quien oyó tu dulzura/ ¿qué no tendrá por sordo y desventura?” (*Poesía*, p. 118).

¹⁷ Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 124.

La importancia de la caída también fue percibida por Edgar Allan Poe, poeta y escritor posromántico, como un medio para refrescar la actividad lúdica del creador:

El que no se ha desmayado nunca no es el que descubre extraños palacios y rostros singularmente familiares en las brasas; no es el que contempla, flotando en el aire, las melancólicas visiones que el vulgo no puede percibir; no es el que medita sobre el aroma de una flor desconocida, aquel cuyo cerebro se pierde en el misterio de alguna melodía que hasta entonces no había llamado su atención.¹⁸

Pero si es importante la caída, lo es más el ascender porque ambos procesos estimulan la toma de conciencia y el conocimiento. En el poema “A Beatriz”, acaso el mejor que escribió Efrén Hernández, se percibe la elevación amorosa del hablante, casi hasta la cima del Castillo, sin embargo, la ausencia de entrega, o de fe, frustra ese paso trascendente al que aspira, y todo parece disolverse en una “hora amante y amarguísima”.

El poema, dada su extensión, no se reproducirá aquí, pero se comentarán sus fragmentos esenciales. Comienza en un momento de vigilia:

Ésta es la hora amante y amarguísima,
en que mi vida se alza entre la noche
y vaga en una torre imaginaria.

Hay aquí una conciencia de la altura alcanzada gracias al amor y al esfuerzo que ha supuesto, acaso, la meditación; así se entendería el oxímoron dispuesto entre los términos “hora amante y amarguísima”. Luego, en la segunda estrofa, empieza la dicotomía que establece a lo largo del poema entre la amada y el alma, al punto de que ambas se confunden y resultan ser la misma esencia:

Ésta es la hora tuya, la hora mía,
la arcaica y tenue hora en que los labios
rudimentarios con que reza el mundo
en embrión que germina atrás del aire,
palpándome con vahos oscilantes,
me traen noticias tuyas, que no sabes,
no adviertes que recibo y que las mandas. [...]

¹⁸ *Apud*, Gastón Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 124.

Aquí se restablece la comunicación con el Alma del universo, que es la creadora según Plotino de todas las cosas existentes, y el hablante. Así, “los labios/ rudimentarios” de la naturaleza –que al mostrarse a sí misma, muestra la grandeza de su creadora, el Alma– le llevan las “noticias” de ella.¹⁹ Estos mensajes proceden de una naturaleza germinal que aún conserva la frescura de las claves con que fue hecha. Esos rudimentos embrionarios pueden ser parte de la belleza que en ella se infundió desde el principio. Después, se unirá a estos mensajes preliminares el recuerdo del origen compartido:

pero el pasado es **f**uente y, aun ausente,
su **p**alpitada esencia me conmueve,
me turba como un **g**ermen, como un rastro,
como una cruel **r**aíz **r**etrocedida
que no llegó a soñar su sueño inmenso,
y nos la dio a nosotros.

De este modo, la voz lírica reconoce que en el pasado hubo una “fuente” común, o sea, el **Uno**, y que su energía creadora es una “palpitada esencia” que “conmueve” y aviva en él el “germen”, la semilla o la clave, que le recuerda el origen, expresado aquí por una bella imagen: “como una cruel **raíz retrocedida**”. De este modo, se trata de una raíz invertida, que se retrae cuando se descubre la *verdad*. Esto es, en lugar de arraigar en lo bajo debe hundirse en las alturas; con lo cual se da a entender que la vida viene del cielo en forma de luz y de lluvia, y que la tierra se ofrece a esta fecundación.

¹⁹ Según Plotino la naturaleza tiene un género de alma distinta a la humana, sin capacidad de ascender sino sólo de contemplar, en ella no hay acción, en términos de avance espiritual, sino una especie de gracia provista de señales. Escribe: “Ella tiene en sí una contemplación silenciosa que no está dirigida ni hacia [los seres] de arriba, ni hacia [los de] abajo, permaneciendo en donde está, en el reposo y en el conocimiento de sí misma; y, gracias a esta inteligencia y a este conocimiento que ella tiene de sí misma, ve las cosas que están después de ella, en cuanto le es posible verlas, produciendo, sin otra investigación, el objeto de su contemplación con todo su esplendor y gracia” (*El alma, la belleza y la contemplación*, p. 101).

De la mención del Uno, como síntesis del ser, dirige su foco al alma, y la trata de seducir:

No mires tu dolor; ésta es la hora
desnuda, sin cortejo, seca y sola,
que no distraen las flores,
que no turban los pájaros o encantan
con sus neblinas lentas los crepúsculos...
y es preciso velar; pero tú, duerme.

El hablante recuerda la hora de vigilia, donde los sentidos no se disgregan en los asuntos del mundo, y más bien se interesan por el verdadero ímpetu del ascenso. Tampoco estorban la vista o el oído porque “no distraen las flores”, ni “turban los pájaros”, ni mucho menos se presta atención, con todo y su belleza, a “las neblinas lentas” del “crepúsculo”. En la estrofa no se deja de halagar, paradójicamente, a los sentidos, con las imágenes que resaltan la fuerza del desapego a todo elemento ajeno al alma. Y por eso, dice más adelante: “Mi vida mira a ti, como una torre/ con la ventana tensa...”, y esta mirada reveladora lo lleva a celebrar un triunfo preliminar:

Oh devoción recíproca,
función ultraterrena que sublima
los jugos de la carne, y torna templo
de comunión, la médula profunda.

Se aprecia aquí una sublimación de la carne y del cuerpo para convertirlo metafóricamente en “templo”, en el hogar deseado donde se comulga con el alma, compartiendo su esencia desde “la médula profunda”. La misma idea se reitera en estos versos:

Nos separaron puertas, puentes,
paredes, altozanos y caminos;
pero nos funde el óleo
sacramental que hay en nuestros huesos.

De manera que a los obstáculos, que en principio se deben al estorbo de los sentidos y del cuerpo, se impone el deseo supremo de comunión. Así, el hablante parece hacer caso a las prescripciones de Plotino cuando afirma que se debe tener la valentía de Ulises para no ceder al canto de las sirenas, ni a los encantos de Calipso, y cuando vence a la concupiscencia, la ascensión lo lleva a la unión espiritual. Escribe: “La unidad del alma o la unidad del universo es alcanzar en cada uno de los seres lo que en él hay de más poderoso y precioso”. Y luego agrega: “El alma purificada, viene a hacerse como una forma, una razón: se vuelve toda incorpórea e intelectual y pertenece toda entera a lo Divino, donde está la fuente de la belleza y de donde vienen todas las cosas del mismo género.”²⁰

Pero en el caso de nuestro poema, el solaz alcanzado dura sólo unos instantes porque, acaso, la sensación abundante de la vigilia; ese estado de sopor en que se piensa con los ojos abiertos, y al que acuden los recuerdos aderezados con bellas imágenes, se disuelve con las primeras señales del despertar. Así lo expresa el poeta:

Al fin, la imagen va desvaneciéndose,
cae al caer sin fondo de tu sueño;
menos y menos es, menos y menos,
hasta parar en nada,
hasta dejarme a oscuras, suelto y solo,
huérfano y en olvido hasta mañana.

La sensación del descenso es evidente. El dibujo de la amada se desvanece en el sueño y otra vez el hablante mora huérfano entre las sombras. Su estado de ánimo, ahora, se inclina por el lado amargo, por ser incapaz de prolongar el tiempo de su deseo. Las quejas tremendas se amplían en la penúltima estrofa:

Ésta es la hora amante y amarguísima:
del ancho y ciego suelo
se alza un afán callado y lentas frondas
cruzan con larga sed, palpando a oscuras,

²⁰ Plotino, *op. cit.*, pp. 88, 112.

y el naufragio inmenso
y la zozobra eterna,
y el impreciso anhelo inextinguible,
un tanto, desde el hondo
claustro de su inconsciencia, se presienten,
y una esperanza oscura de quién sabe
cuál embrionario ensueño, halla refugio
en el piadoso faro
de la conciencia errante del poeta.

Aquí abundan las imágenes contrarias a la torre donde mora el alma. Ahora, aunque no se ha perdido el ímpetu, “del ancho y ciego suelo” apenas “se alza un afán callado”, como de manos o de árboles sedientos que en vano “palpan a oscuras” la altura creciente. El escenario descrito es de suma inestabilidad, de “temblor” y “tremor”; estados propios de la desesperación. Así, el hablante presiente, hiperbólicamente, un “naufragio inmenso” y un “impreciso anhelo” que parte de “una esperanza oscura”. Sin embargo, en medio del desprendimiento de la torre imaginaria, el hablante parece reconocer que algo se ha conseguido, pues, como nos lo dice con su sintaxis peculiar, en el sueño embrionario algo de la luz primordial “halla refugio” y permanece en “la conciencia errante del poeta”.

Así, el creador conserva, por lo menos, vagos destellos de su incursión en los misterios del ser. Esto nos demuestra, también, que la actitud “vigilante”, sujeta siempre a la reflexión, no permite la unión con el alma, porque dicha unidad exige incluso la negación de todo pensamiento. El poema, además, pareciera decirnos que, en el estado de vigilia el amor fracasa porque hay en él un apetito de intelectualidad en cierta forma incompatible con la corporeidad. La prueba de esto es que el poema está dedicado “A Beatriz”, –como estableciendo sólo un guiño lejano con la amada de Dante– y en él este personaje femenino es más bien un confidente que un sujeto

amoroso. Al hablante le interesa más el espíritu que el cuerpo, así lo delatan sus cavilaciones.

Subyace, como resultado final de este poema, la actitud de la búsqueda y una cierta seguridad de que es posible basándose en el esfuerzo y la fe, mantenerse en la prédica del ascenso.

Kierkegaard observa que la angustia engendra la libertad en el ser, y quien aprende de ella conserva la memoria de lo que ha entrevisto en el viaje del aprendizaje interior; lo cual le será de utilidad en otras circunstancias. Escribe: “El educado por la angustia es educado por la posibilidad, y sólo el educado por la posibilidad está educado con arreglo a su infinitud”.²¹ Y esta posibilidad impulsa a nuestro poeta para continuar en la búsqueda del conocimiento, como se aprecia en el poema “Hondo e incomunicado”, que a continuación presentamos:

Hondo, incomunicado,
entre apagados muros,
hay un recinto hermético, cerrado, fidelísimo,
de libertad y paz,
en realidad y luz, siempre encendido.

(Eres como una esfera
vertiginosamente conturbada;
giras todo, te cambias,
vives en la tormenta, entre zozobras
y continuos naufragios,
centrífugas corrientes
te apartan largamente de tu centro;
pero en tu centro duras,
tienes un eje fijo en que no cambias.)

A esta región no aflige el movimiento;
no la oye el oído, pues no vibra,
el tacto no la tienta, pues no oprime,
no la halla el pensamiento,
porque jamás se torna, ni las ondas
de la pasión la alcanzan, porque es simple,

²¹ Sören Kierkegaard, *El concepto de angustia*, p. 153.

inaccesible y pura.

De esta región no pueden
recibirse mensajes...

En vano el cavilar con oscilante
desvelo vence el sueño,
en vano vela y vaga, abre los ojos,
hace girar en torno sus fanales,
lanza a palpar sus manos inseguras,
baja por sus raíces,
penetra hecho gusano de la tierra
y entre las minas mismas
se pierde del subsuelo que socava.

Sin fruto el esqueleto arborescente
del árbol de los nervios
sus ramos encandece,
vanamente sus últimas,
sus más sutiles puntas,
sus más delgados hilos, la raíz
del árbol que la esencia anda buscando,
enclava y desmenuza por la carne,
y en vano la silueta de relámpagos,
el zigzagucante río
de su cabello eléctrico, esparcido
fosforece y discurre a través de las tinieblas.

De esta región no pueden
recibirse mensajes...
de ella no cogemos
sino hálitos más vagos,
aún, que presentimientos.
[Obras, pp. 31-32]

Como se habrá advertido, en este poema el hablante comienza por la descripción de la cámara luminosa, el “recinto hermético” “en realidad y luz, siempre encendido”. Este espacio “de libertad y paz” podría ser el Castillo, o lo más granado de él, como la cámara central en la que, según Santa Teresa, tiene su asiento el Rey. Otro asunto es la mirada exterior del hablante, pues dice “hay un recinto”, pero no se ubica en él porque estar en él supone la no-necesidad de la palabra; y él toma, por ahora, el papel muy respetable, de un cronista.

Luego, en una frase parentética que implica un mayor alejamiento, se refiere a otro ser que podría ser su *alter ego*, ser a quien se le compara con una esfera, con un planeta o una claraboya, expuesta a los movimientos continuos, sin perder el centro, pues, le dice, “tienes un eje fijo en que no cambias”. Este eje podría ser la esencia invariable, la necesidad básica del ente, que para ser constituido como tal requiere del conocimiento, ya que, como subraya Plotino, lo natural del alma, es “su amor por la ciencia, su afán de investigación, su esfuerzo por progresar partiendo de los conocimientos anteriores”.²²

En la tercera estrofa volvemos a la descripción del recinto, el cual no está perturbado por los sentidos exteriores como el oído o el tacto, ni por las pasiones propias del cuerpo. Luego aparece un pareado sentencioso que se habrá de repetir dos veces: “De esa región no pueden/ recibirse mensajes...”. La interpretación es que en la unidad del todo hay una perfecta armonía entre las partes, *todo* está lleno de sí mismo, de manera que cualquier comunicación, que en principio supone la presencia de dos entidades, resulta innecesaria.

En la quinta estrofa se redunda con la idea de la inutilidad de la investigación por los medios ordinarios, o sea, la de los sentidos que tiene el hombre para allegarse el saber. Así, resulta, ahora, vana la vigilia; esa meditación donde el “desvelo vence al sueño”, el sueño que no alcanza a profundizar en los secretos que vanamente busca siguiendo las vetas de las minas en las profundidades de la tierra. Así, nuestra manera sensible de conocer –esto es, con apego a los sentidos– resultaría inútil, por eso se

²² Plotino, *op. cit.*, p. 102. Por su lado, Descartes, cuando se pregunta por la esencia del ser habrá de establecer como base el pensamiento, escribe: “¿Qué soy, pues? Una cosa que piensa. ¿Qué es esto? Una cosa que duda, que entiende, que afirma, que niega, que quiere, que no quiere, que imagina también y que siente” (*Meditaciones metafísicas y otros textos*, p. 25).

confirma la prédica de Sócrates, según la cual “está demostrado que si queremos saber verdaderamente alguna cosa, es preciso que abandonemos el cuerpo, y que el alma sola examine los objetos que quiere conocer. Sólo entonces gozamos de la sabiduría”.²³

Este parece ser el camino que sigue nuestro hablante, ya que en la sexta estrofa hace una analogía muy audaz entre el cuerpo del hombre y un esqueleto arborescente. Así, este árbol, o este cuerpo de hombre, ya no da fruto porque toda su estructura se ha incendiado, pero toda esta luz resulta pequeña frente a la luz de Dios, más concentrada, universal y perenne. La descripción del cuerpo que se quema es abundante en sus detalles. Los nervios, gruesos y delgados, “encandecen” como ramas secas hasta “sus más sutiles puntas”, y sus raíces, que antes eran la clave de la esencia, o del origen perdido, ahora quedan secas, desmenuzadas, sin sustento. Para concluir la estrofa, en una bella imagen, el hablante compara la luz del árbol –cuerpo cuya curva parece un “zigzagueante río”– con el relámpago que se disipa. Así de instantánea, piensa, es la luz del ser en la tierra.

La analogía del cuerpo con el árbol le sirve al poeta para infundir una malicia escéptica sobre el conjunto del saber humano. Cabe recordar que Descartes, a quien Hernández había leído, organizó el sistema de conocimiento como una metáfora arbórea en cuyas raíces reposaba la metafísica, al tronco correspondía la física y a las ramas las ciencias principales como la medicina, la mecánica y la moral.²⁴ De manera que al incendiarse el árbol, según nuestro poema, sólo el saber divino es posible, sabiduría que se aprehende mediante la intuición que, por otro lado, no tiene nada de

²³ Platón, *Diálogos*, pp. 393-394.

²⁴ Cf. Descartes, *El discurso del método*, pp. 79-80.

metódica; por eso los versos finales traslucen una especie de resignación: “De ella no cogemos [de la luz primera]/ sino hálitos más vagos,/ aún, que presentimientos”.

Pese a este desenlace, Efrén Hernández mantuvo firme su convicción en el conocimiento a través de la poesía, ya que para él “la palabra es el pan del pensamiento, que luego se convierte en sangre, y después en sus manos, en sus pies, en sus oídos, sus ojos, sus huesos y su mente”.²⁵ Sobra decir que esta suma de atributos constituyen al hombre.

Este mirar el mundo a través de la poesía lo llevará a suscribir la doctrina de Plotino casi punto por punto. Así, dirá que la “Belleza es el resultado de una comunión, o posición de contacto, entre una realidad que contempla y otra que es contemplada...”²⁶

Luego, sobre las etapas del ascenso al saber, observará que “la cumbre por alcanzar o a que tendemos, sería el ser, y el motor...”, enseguida completa:

De los estadios que podemos observar, y que, como ya se ha apuntado son: el estadio de inexistencia, o de miseria absoluta: el de existencia física, o adquisición de una línea en el tiempo y de un lugar en el espacio; y el de existencia psíquica o de posesión en potencia de la infinitud [...]

La facultad en que más se complace y en que más se reconoce el hombre, es en la inteligencia.

La inteligencia significa ensamble, coincidencia, similitud es, en efecto, la facultad de coincidir con lo que existe (la realidad).²⁷

De esta manera podemos advertir que el conocimiento es el gran tema en la obra lírica de Efrén Hernández. El poeta lo afrontó con humildad porque no fue un epistemólogo ni un místico. Tampoco fue dueño de un estilo exuberante como el de Vasconcelos, Reyes o Paz, que le permitiera hacer ensayos catárticos que aliviaran, en

²⁵ Efrén Hernández, *Bosquejos*, p. 168.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Efrén Hernández, *op. cit.*, p. 166.

parte, las angustias de su alma. Prefirió, en cambio, cifrar en sus poemas, en sus reflexiones y en la conversación, casi secreta, las inquietudes que lo desvelaban.

Sobre estos temas habló con Villaurrutia, quien veía a Efrén Hernández como “un pequeño filósofo”, siempre imbuido en sus lucubraciones: “Todo quisiera aprenderlo con la razón –comenta– y con la inteligencia y definirlo con palabras. Unas veces pierde la esperanza, otras desespera a su interlocutor. Yo intento consolarlo diciéndole que no se encuentra la verdad sino mientras se la está buscando”.²⁸

La desesperación que provocaba la plática de Efrén Hernández, también tienden a causármola, en principio, sus textos, pero a medida que se profundiza en ellos se descubre que comportan un sentido profundo –y una belleza conceptual y estética–, que se difiere y hermana a lo largo de su obra en prosa, en verso y ensayística. Así, a medida que uno avanza y sobrepasa los rigores del estilo un tanto barroco –donde predominan el hipérbaton, la digresión y los arcaísmos– nos sentimos más a gusto con la ironía, en sus cuentos, y con el cálculo del adjetivo y la imagen que aclaran el camino de la trabajosa senda que se impuso desbrozar para alcanzar la sabiduría. A fuerza de acompañarlo en lecturas sucesivas, uno termina por compartir el propósito y aceptar el reto de compartir una obra que es garantía de una voz personal.

En este sentido, la poesía de Efrén Hernández no es extraña o curiosa, como se le ha querido ver, sino clásica y retadora de una estética que, todavía en los años cincuenta, sentía exagerada devoción por las vanguardias. Por eso no es de extrañar que este embeleso impidiera ver la tradición, que muchas veces asoma la cabeza en el presente con mayor frescura de la que uno supone. Así sucedió con la obra de nuestro autor.

²⁸ Xavier Villaurrutia, “Efrén Hernández: ‘El señor de palo’” en *Obras*, p. 854.

3.2 *ÁRBOL PRUDENTE*: POESÍA DE ALEJANDRO AVILÉS

Si a mi se me pregunta: ¿Qué es la poesía mexicana?, diría: la poesía lírica mexicana es una meditación escrita con un lápiz muy fino.

Xavier Villaurrutia

La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regreso a nuestra naturaleza original.

Octavio Paz

En las líneas que siguen se hará, en principio, una aproximación general a la obra del poeta Alejandro Avilés. Luego vendrá un acercamiento a algunos de los rasgos fundamentales de su poética, como son la influencia de la métrica tradicional en la estructura de sus poemas, y el uso del ritmo y de la imagen como elementos clave en el desarrollo de sus temas, entre los que destacan, la meditación sobre el ser, la búsqueda del conocimiento interior y su relación con el espíritu religioso. Por último, se hará una valoración con base en los aspectos estudiados.

Alejandro Avilés unió la contención lírica, la brevedad y la concentración expresiva para elaborar con paciencia su obra poética; obra que es el producto de una vida serena y amplia, durante la cual se dio la oportunidad para meditar sobre la situación del ser en el mundo. La disposición de apertura a la realidad cambiante fue motivada no sólo por su vocación poética, que desde siempre lo acompañó, sino también por la obediencia con que asumió otros llamados de la existencia: llamados mundanos y prolijos que, sin embargo, atendió con devoción: el matrimonio fiel y la crianza larga de los hijos, el periodismo, la promoción cultural y el magisterio fueron su *cruz* y el testimonio de descargo en la tribuna de su biografía. Estas actividades –amén de las decisiones íntimas y profundas que le exigía su poética– lo llevaron a espaciar sus libros.

De este modo, su primera obra, *Madura soledad*, aparece en 1948, le sigue, en 1959, el *Libro de Eva*; en 1975, *Los claros días* y, en 1980, el *Don del viento*. A partir de estos cuatro poemarios publicará tres antologías: *Obra poética* (1994) –que recoge algunos textos inéditos, incluido su poema magistral, “La vida de los seres”–; *En torno a claros días* (2000) y, finalmente, *La vida de los seres y otros poemas* (2002). A este repertorio habría que añadir una serie de poemas inéditos que el maestro Alejandro Avilés lee y relea sin ninguna prisa por darlos a la imprenta.

Esta aparente escasez o, mejor dicho, indiferencia por el “gran público”, el “éxito” y el “rating publicitario”, no supone el abandono a pautas de la poesía a lo largo de su vida. Nos habla, más bien, de un credo poético en el cual se enfatiza la lectura de otros autores que han contribuido a la pluralidad literaria y que, por eso, iluminan, desde sus perspectivas, los diferentes ángulos de la creación. De este modo, la lectura es, para él, un deslumbramiento y también una oportunidad de comunión. Así lo dice en estas palabras: “Un poema cuando es grande nos causa una gran alegría porque lo que ahí se expresa es la pureza del ser en la palabra. Para mí la poesía es un regalo de Dios, su lectura me ha ayudado a vivir. Por eso celebro al gran poeta porque es un hermano en Cristo”.¹ A este enorme tiempo dedicado a la lectura habrá que añadir las horas destinadas a la admiración de las imágenes cotidianas y sorprendentes que, vistas en perspectiva, constituyen una poética de la contemplación.

En este sentido, la elaboración minuciosa de su poética se puede establecer en la progresión de sus poemarios. El primero de ellos, como llevamos dicho, es *Madura soledad*; en él se recogen los frutos de sus primeras búsquedas: la asimilación de la estética tradicional que se asoma en sus páginas con rostro de canción, y en otros casos en cuerpo de soneto endecasílabo, o de liras sueltas. Pero también está presente el soplo de la

¹ Entrevista realizada por nosotros.

vanguardia en los textos que se amoldan al verso libre y, sobre todo, en los que las imágenes nos proveen de realidades sorprendentes.

Pero, Avilés, abandona pronto dicha veta para concentrarse en la recreación compacta de una serie de imágenes más impresionistas que aéreas. Con todo, se debe reconocer que este primer influjo de la vanguardia llega a él a través de poetas como Antonio Machado, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, entre otros autores que fueron reunidos en la célebre antología *Laurel* de Xavier Villaurrutia; compilación que, dicho sea de paso, fue muy leída por el grupo de los Ocho.

Once años después aparece el *Libro de Eva* –cuyo título implica un homenaje al nombre de su esposa–, en el cual Avilés abandona el tenue giro vanguardista que había mostrado en su primer poemario para concentrarse en una serie de canciones breves y sentenciosas que dan cuenta de la búsqueda y consecución de un estilo propio en el que predomina la delicadeza lírica y la sutileza de la imagen, cuyo máximo logro consiste en el desvelamiento de los objetos cotidianos a través de unos cuantos trazos de pintor experto. En el ámbito de los temas de este libro se asoman el asunto religioso, la celebración de la naturaleza, la reflexión sobre los tópicos de la fugacidad de la vida y la inminencia de la muerte; todo ello influido por un dejo de nostalgia recreada por la memoria.

En la presentación de esta obra –incluida en las solapas de la primera edición– Dolores Castro afirma que el “*Libro de Eva* es un libro de madurez poética. En él [Alejandro Avilés] reúne experiencias fundamentales y expresión feliz. Fiel y temblorosa por intensa y viva”. Luego agrega: “Las partes que lo integran obedecen a un orden muy importante en la unidad del libro. Desde la densidad de los ‘Nocturnos’ hasta las ‘Orillas del reino’, todo un mundo poético crece de la noche al mar, del recuerdo a la presencia, de la vigilia al sueño, con una emoción sostenida y auténtica que puede variar en intensidad, sin decaer nunca”.

Esta declaración sincera y emocionada de la maestra Dolores Castro aclara buena parte del poemario de su contertulio, aunque, con la distancia histórica, se debe reconocer que el *Libro de Eva* todavía no es de *madurez* sino de *tránsito* hacia la consolidación de su estilo característico.

Tras dieciséis años de silencio Avilés publica *Los claros días* (1975), poemario donde se apaga el tono ligero de las canciones para adentrarse en las ‘secretas cámaras’ de la reflexión y la búsqueda del conocimiento. En esta obra el poeta (la voz lírica) asienta la madurez y la experiencia que le permiten hablar con sabiduría humilde del “mundo de los seres”, mundo que le depara las sorpresas cotidianas que él descubre y nos muestra mediante una técnica en que desrealiza y desenajena lo entrevisto para dotarlo de gracia y sentido nuevo.

Por otro lado, los temas que obsesionan al poeta se mantienen y se ahondan a lo largo de este poemario, en virtud de que depura las búsquedas y las verdades que encuentra son más simples y contundentes. Javier Peñalosa, en nota de solapa, dice lo siguiente: “Sepamos distinguir el rostro de la máscara. La máscara oscurece el rostro y pretende hacer luz, esclarecer. Alejandro Avilés establece *Los claros días* porque ha sumergido su rostro en el gran yacimiento y levanta luego sus párpados, húmedos de claridad, pero también de misterio”. Luego agrega: “El misterio tiene su claridad. La fe, por ejemplo, es la gran claridad del misterio de Dios. Alejandro Avilés clarifica su misterio poético a través de una ternura hondísima y diáfana”.

Con estas palabras el poeta Javier Peñalosa se aproxima a la poética de Avilés mediante la descripción de sus rasgos esenciales: claridad, sencillez, autenticidad y contención lírica; rasgos que habrán de acentuarse en su obra más extensa: *Don del viento* (1980).

Con este poemario obtuvo, después de muchos años de marginación, el “Premio Nacional de Poesía, IV Centenario de Saltillo”, además fue prologado por Raúl Navarrete – buen narrador muerto prematuramente–, y por Joaquín Antonio Peñalosa, poeta a lo divino y crítico. Asimismo, esta obra fue ilustrada por el talentoso dibujante Gonzalo Tassier.

Como testimonio de una recepción juiciosa del libro, Navarrete incluye en el prólogo estas palabras acertadas: “En los poemas de *Don del viento* se ha aposentado el espíritu de Alejandro Avilés. Es una poesía asonante, iluminada y reflexiva. Poesía esperanzada y alegre. Poesía de síntesis que en una primera lectura puede parecer fácil pero que no lo es. Son palabras de un tiempo eterno que a nosotros, hombres distraídos, nos enseñan a mirar lo que hace mucho no vemos y que en instantes nos asaltan con honduras inusitadas en medio de la tranquilidad”.² En términos igualmente elogiosos Joaquín Antonio Peñalosa habrá de reparar con puntualidad en los rasgos característicos de la poética del autor, cuando afirma:

Poesía de luz, de claridad –‘duele de tanta luz este silencio’–, por el tono de suave esperanza y serena meditación con que el poeta mira todas las cosas; por el difícil equilibrio entre la palabra y la emoción; por el continuo recurso a los signos del paisaje, el agua, el río, el pájaro, la estrella, el viento.

Poesía dicha a media voz, pero con alta fidelidad. Íntima, confesional, pero con estereofonía. Y una música espontánea con que el verso camina naturalmente.³

El segundo momento, después de la cúspide alcanzada con el libro *Don del viento*, está representado por el poema extenso “La vida de los seres”, un texto de madurez en el que convergen algunas líneas formales de la poética del autor, aunque los temas recurrentes,

² Alejandro Avilés, *Don del viento*, pp. 8-9.

³ *Ibid.*, pp. 12-13.

como son la esperanza y la fe, se abandonan de momento para ahondar en una especie de escepticismo que priva en la soledad cósmica del ser.

Ahora bien, algunas de las características esenciales de esa **poética** se explican a partir de su actividad como lector de los clásicos de los Siglos de oro españoles e hispanoamericanos, de cuyos autores y obras adquiere buena parte de sus temas y algunas de las formas para expresarlos.

En entrevista el maestro Avilés nos confiesa lo siguiente:

Cuando empecé a escribir sentí una gran inclinación al verso libre, pero también reconozco que si Dios me dictara un poema con todas las reglas del arte ¿por qué no lo habría de escribir? Ese ha sido el camino de los grandes poetas clásicos como Dante, Shakespeare y, entre nosotros, Pellicer.

Para mí lo importante de un poema es que tenga poesía, ya sea en versos medidos o no, eso no interesa tanto como la fuerza expresiva que de él provenga. Todas las discusiones de la forma para mí son secundarias.⁴

Esta actitud de apertura hacia la métrica tradicional, incluso por encima de algunos movimientos de vanguardia que la proscribían,⁵ se refleja en el cultivo constante, y además combinado de dos de sus metros favoritos: el heptasílabo y el endecasílabo. Estos versos se hayan presentes a lo largo de toda su obra en forma de liras, sonetos y una serie de poemas y estrofas que si bien escapan a la ortodoxia de las formas fijas no dejan de estar sujetas a las convenciones del verso blanco; verso al que nuestro poeta es tan afecto.

Otra de las marcas distintivas de sus versos será la asonancia, procedimiento al que él confiesa tener en gran estima por los beneficios que confiere al ritmo del poema. Dice Avilés: “Aparte del verso libre a mí me gusta mucho la asonancia, aunque reconozco que la consonante es una rima perfecta, y tiene su lugar muy bien ganado en el poema, yo prefiero

⁴ Entrevista realizada por nosotros.

⁵ En nota preliminar a su poema “Adán” Vicente Huidobro lanza una invectiva contra la retórica y la métrica tradicionales en virtud de que, a su juicio, esta serie de normas encarcelan la expresión poética, escribe: “Todos los metros oficiales me dan idea de cosa falsa, literaria, retórica pura. No les encuentro espontaneidad; me dan sabor a ropa hecha, a maquinaria bien aceitada, a convencionalismo. Realmente no me figuro un gran poema en heptasílabos o en octavas reales” (*Poética y estética creacionistas*, ed. Vicente Quirarte, p. 32).

la rima popular. Me gustaría ser recordado como un poeta en asonante porque este ritmo me parece más real, y es una especie de eco del mundo en que vivimos”.⁶

Así pues, el ritmo será un elemento que permita engarzar, en un sentido profundo, la poética del autor con el espacio de lo *real*, ya que ese ritmo responde, según Avilés, “al mundo en que vivimos”. Ello no llevará a la atmósfera palpitante que recrean sus canciones en el momento de captar la vibración del universo que es, según su visión, obra de Dios:

Juegos de mar

Cuando sus mundos comenzó a crear,
pensó el Señor que un día
aquí me encontraría
pastoreando las ondas del mar.

Y pues que todo tiene su lugar,
quizá hasta pensaría
que yo, como él, tendría
que medir mis palabras y esperar.

[*Don del viento*, p. 21]

La idea del ritmo como una de las constantes de la naturaleza se transfiere a los textos del poeta en virtud de que hay una serie de correspondencias entre las obras del lenguaje y las del mundo natural; obras que se distinguen por su calidad vibrante, pues como dice Octavio Paz, quien sigue de cerca a los pensadores románticos alemanes: “El lenguaje como el universo es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración. Unas palabras se atraen, otras se repelen y otras se corresponden. El habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y a las plantas”.⁷ De modo que la tarea del poeta consistirá en poner atención a ese orden musical, como dice Coleridge:

⁶ Entrevista realizada por nosotros.

⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 51. En términos parecidos, el ensayista inglés Samuel Taylor Coleridge afirma que “el arte [...] es el mediador entre la naturaleza y el hombre, y el conciliador de ellas. Es, por lo tanto, el poder capaz de humanizar la naturaleza, de infundir los pensamientos y las pasiones en todo lo que es objeto de su contemplación; el color, la forma, el movimiento y el sonido son los elementos que combina y convierte en el molde de una idea moral” (“De la poesía y el arte” en *Ensayistas ingleses*, p. 157).

¡Debemos imitar a la naturaleza! Sí, es verdad, pero ¿qué imitar?, ¿todo, absolutamente todo? No, lo bello de la naturaleza. Y ¿qué es lo bello, entonces? ¿Qué es belleza? Es, en abstracto, la unidad de lo múltiple, el enlace de lo diverso; en concreto, es la unión de lo bien formado (*formosum*) con lo vital.⁸

La sugerencia de imitar “la unidad de lo múltiple”, es decir, la armonía de los elementos que, en estricta combinación, producen un sentido, resulta una idea moderna porque no sólo sitúa el proceso de la imitación desde la mirada del creador sino que también nos lleva al **receptor**, quien al percibir la “reconciliación de lo externo con lo interno” convalida el proceso creativo a través de la asunción del efecto que la obra le produce.

La “unidad de lo múltiple” es generada en las obras del lenguaje, en buena medida, por el trabajo con las imágenes. Las imágenes poéticas adquieren preeminencia por su relación con otros elementos de la frase como son los epítetos, y también con algunas figuras retóricas como la metáfora, el símil y la alegoría, por citar algunas. La relevancia de las imágenes, asimismo, también adquiere una importancia histórica merced a que nos muestra una determinada sensibilidad estética de una época. Así, la imagen integra lo disperso y lo caótico o suscita una serie de figuras plásticas que recrean la mirada del espectador.

La plasticidad y el *confort* visual fue una de las tareas de la imagen clásica, ya que ponían en analogía realidades lógicas y posibles, a la manera de “Mientras por competir con tu cabello/ oro bruñido al sol relumbra en vano”, versos reconocidos de Góngora. Sin embargo esta asociación colorida sufre cambios cuando los poetas vanguardistas ceden a la tentación de generar imágenes inusitadas y sorprendidas, al unir términos demasiado opuestos en el sentido. Correspondió este trabajo especialmente al surrealismo, y a André Bretón en particular. En su primer manifiesto Bretón cita a su compatriota Pierre Reverdy quien a propósito de la imagen dice lo siguiente:

⁸ Samuel Taylor Coleridge, *op. cit.*, p. 160.

La imagen es una creación pura del espíritu.

La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de las realidades más o menos lejanas.

Cuando más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...⁹

Esta síntesis, esta opinión, ha estado en boga, en términos de aspiración creativa, en la poesía contemporánea. El propio Bretón sólo hace unos pequeños comentarios al margen a las palabras de Reverdy. Así, considera que “el valor de la imagen está en función de la belleza de chispa que produce” gracias a una atmósfera de “rarificación” generada por la aproximación de los términos evocados, y pone como ejemplo un verso de su puño: “sobre el puente se balanceaba el rocío con cabeza de gata”.¹⁰

Vicente Huidobro en oposición al surrealismo –según nos dice–, no sólo vio en la imagen la unión de realidades distantes sino la relación oculta entre las cosas, y la posibilidad del desvelamiento de los hilos secretos que las vinculan, como lo dice en estas palabras:

La imagen es el broche que las une [a las cosas], el broche de luz. Y su poder reside en la alegría de revelación, pues toda revelación, todo descubrimiento produce en el hombre un estado de entusiasmo. Al hombre le gusta que se le muestren ciertos aspectos de las cosas, ciertos sentidos ocultos de los fenómenos, o ciertas formas que, de ser más o menos habituales, pasan a ser imprevistas, a adquirir doble importancia.¹¹

La imagen concebida por Huidobro, en virtud de que nos permite descubrir las caras ocultas de los objetos, se acerca a la idea moderna y a su vez romántica según la cual una imagen es un medio de conocimiento. Para muestra de dicha relación sólo habría que oír las palabras de Federico Schelling cuando afirma que: “el artista tiene que imitar a ese espíritu de la naturaleza que actúa en el interior de las cosas y que recurre a la forma y la figura para

⁹ André Bretón, *Manifiestos del surrealismo*, p. 29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹¹ Vicente Huidobro, *Poética y estética creacionistas*, p. 149.

hablarnos a través de imágenes sensibles, y sólo en la medida en que su imitación sea capaz de aprehender vivo a dicho espíritu, habrá creado él mismo algo verdadero”.¹²

Por lo que llevamos dicho, la imagen puede entenderse como un recurso visual y sensible del poema, por cuanto lo provee de luz, intensidad, dinamismo y concentración verbal; de suerte que el texto logra sintetizar, gracias a sus recursos visuales, el tiempo y el espacio que, unidos, alimentan la visión de mundo que el poeta instruye en su escritura.¹³

Esta **visión del mundo** entraña, entre otras cosas, el credo del poeta frente a la función de los textos que escribe. En el caso de Alejandro Avilés percibimos que sus imágenes poéticas refieren a tres elementos importantes de su escritura: el **desvelamiento** de las cosas y los seres en un acto celebratorio de su belleza recóndita, la representación de lo encontrado como vía de **conocimiento**, que supone la meditación y, por último, la **comunidad** entre Dios, el hombre y la naturaleza, *religados* por una suerte de luz viva y complaciente.

Desde luego, este saber nos remite a una especie de quietud, de proclamación del instante inmovilizado para combatir la fugacidad y, de este modo, acceder a lo esencial, a la aprehensión de *lo otro*. Por eso se puede decir que la imagen es un intervalo temporal en tensión que el poeta debe aprovechar mediante la captura de las visiones más prósperas.

¹² Federico Schelling, *El 'Discurso de la academia' sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza (1807)*, p. 127.

¹³ En un esfuerzo por clasificar las imágenes según el área de los sentidos en que influyen, Demetrio Estébanez Calderón las divide en **cromáticas, auditivas, olfativas, gustativas, táctiles y sinestésicas**. (Cf. *Diccionario de términos literarios*, pp. 552-553). Véase también René Wellek y Austin Warren, *Teoría de la literatura*, p. 221 y ss.; y la abundante reflexión de Carlos Bousoño quien establece que “la divergencia más notable que existe entre una imagen tradicional y una imagen visionaria es que la imagen tradicional exhibe una estructura racionalista que difiere radicalmente de la estructura irracionalista que manifiestan las imágenes peculiares de nuestro siglo” (*Teoría de la expresión poética*, t. I, p. 192).

El proceso antes descrito está presente, como hemos dicho, en los poemas de Alejandro Avilés cuando nos exhiben la naturaleza sencilla de las cosas, como sucede en este cuadro crepuscular:

Atardece. Los álamos
miran su rostro
en el mortal espejo.
Sonríen al amargo
viento sonoro
que los deshoja lento.

La vida se estremece
como una sombra
bajo el pinar tranquilo.
El viento levemente
mece las hojas
por encima del río.

Vinieron desde lejos
los tiernos sauces
para mirar la orilla.
Y el agua va creciendo
bajo la tarde
como una luz sombría

[*Libro de Eva*, pp. 57-58]

Una lectura detenida deshace ante nuestros ojos la aparente quietud del texto. En la primera estrofa observamos que los álamos “miran su rostro/ en el mortal espejo”, cuya metáfora implica al agua fluyente del río que los abate en su viaje temporal. A esta acción devastadora contribuye el viento sonoro “que los deshoja lento”. En la segunda estrofa la vida se define como un soplo vital, como un estremecimiento que subyace a pesar de la quietud del “pinar tranquilo” que, sin embargo, no impide la acción del río cuyas aguas “crecen como una luz sombría”. Esta última oposición, este oxímoron, delata la tensión presente de la imagen, pero a su vez nos guía al sentido profundo del poema: en esta atmósfera de apariencia serena la muerte y el tiempo ejercen su acción destructora.

Las imágenes del poema nos muestran el proceso dialéctico de la vida y la muerte, de la luz y la sombra; en virtud de que su tarea consiste en acoplar realidades opuestas,

“indiferentes o alejadas entre sí”, pero que al ponerlas en relación nos hablan de un sentido donde converge “la pluralidad de lo real”¹⁴ en la síntesis de una mirada.

La síntesis nos remite a un instante en que la vida del hombre se traduce, más que en un largo discurso, en una exclamación asombrada frente a todo lo que ve, y esta conciencia conduce al poeta a la búsqueda ardiente de la luz:

Húmedo sol

Cuando te quiebres, cántaro, la noche
beberá tus entrañas,
tendrás el alma negra.
Tú que olvidando vives
en la tierra,
boca de sed en donde el agua
tiembla.

Húmedo sol,
en estas aguas ciegas,
levántame contigo,
deshaz mi sombra lenta;
bebe esta nube, oh sol, y precipítame
al misterioso abismo donde alientas;
aléjame los pasos
de las ávidas bocas de la tierra.

[*Libro de Eva*, p. 83]

En la primera estrofa se establece una simple metáfora entre el cántaro distraído y la existencia inconsciente del hombre. El agua del cántaro representa la luz y la vida, mientras que la tierra medra en la oscuridad, abriendo sus fauces para *beber* esa vida palpante.

En la segunda estrofa se pretende remontar la caída mediante una petición de luz, frente a la sed de muerte representada por “las ávidas bocas de la tierra.” El sol, por obra de la sinestesia, adquiere calidad “húmeda”, esto es, claridad vital que puede lavar el cuerpo manchado por la sombra, y puede elevarlo a un abismo de luces placenteras.

En este poema Alejandro Avilés plantea la ancestral dicotomía entre la luz y la sombra, ambas metáforas de vida y muerte, y su principal recurso para unir estas polaridades es,

¹⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 98-99.

como se ha observado, la imagen. En el texto, como dice Bachelard “la noche y la luz no se evocan por su extensión, por su infinito, sino por su unidad”.¹⁵ Unidad en que interviene el instante porque, como dice este filósofo:

La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema, debe dar una visión del universo y revelar el secreto de su alma, del ser y de los objetos al mismo tiempo. Cuando obedece simplemente al tiempo de la vida, es menos que la vida; no puede ser más que la vida sino inmovilizando la vida [...]¹⁶

A nuestro juicio, en la obra de Avilés la inmovilización del instante se logra por la fuerza de la imagen que lo mismo retrae a la memoria el tiempo fugado que eterniza en el presente. Así, al rescate de los momentos cálidos del pasado –donde se armonizan los paisajes felices con el eco de las voces de los familiares y los amigos– dedica buena parte de su obra. He aquí un detalle de paisaje descrito amorosamente:

El don de aquella tarde

Fue a la orilla del tiempo, en una onda
de suavidad tan grande
y tal dulzura cierta
cual no las hubo más ninguna tarde.

Sus voces florecían
y acompañaban el rumor del lago
como ramas de sueño
cayéndose de luz en tierno canto.

En el espacio, como libro abierto,
se deshojaban nubes encendidas.

Y urdiendo sus memorias
hasta las duras piedras florecían.

Flor natural, la vida
ignoraba sus fuentes de amargura.
Y el alma contemplaba
sólo fuentes de amor manando juntas.

Fue a la orilla del tiempo.
El aire, el agua, en oleajes lilas,
como celestes manos
signaban las arenas y los días.

En las selladas arcas del espíritu
guardé las voces áureas.
Y ha quedado latiendo, inmarcesible,
el don de aquella tarde.

[*Don del viento*, p. 38]

¹⁵ Gastón Bachelard, *El derecho de soñar*, p. 233.

¹⁶ *Ibid.*, p. 226.

Como se observa, el poema parte de una especie de marginación temporal: “a la orilla del tiempo” para luego descender en la línea del recuerdo a un paraje iluminado por los elementos propicios. En él la vida reluce como “Flor natural” que ignora “sus fuentes de amargura”; en él “hasta las duras piedras” florecen, merced a la fuerza de la hipérbole que el poeta ha construido en su memoria. Este espacio paradisiaco nos recuerda al consabido *locus amoenus* inscrito como una aspiración fantástica de la poesía bucólica, bucolismo al que fue afecto fray Luis de León, poeta ampliamente leído y admirado por Avilés.

Este descenso al pasado representa un ejercicio de la memoria y una posibilidad de revivir lo que se ha ido, pero que recuperamos a través de las imágenes. En la obra de Avilés el proceso de la evocación es un recurso auténtico de su poética y, también, una preocupación constante a lo largo de su vida. En entrevista, el poeta nos regaló este par de endecasílabos que se le ocurrieron al momento. “El tiempo se nos va y se nos olvida/ lo que debemos recordar por siempre”. Y también dijo estas palabras conmovidas: “A mis 88 años ya muy poco recuerdo. Se desfiguran los rostros, los paisajes, se confunden las lecturas. Uno deja todo en el camino. El olvido es un azote”.¹⁷

Pero la búsqueda del pasado no sólo representa un horizonte de nostalgias sino que, también, nos provee de conciencia, sólo la perspectiva temporal en las tres dimensiones conocidas nos da un conocimiento; aunque parcial, de nuestra situación en el mundo. En la obra de Avilés esta conciencia se transforma en meditación sosegada que, a la postre, se traduce en una mirada sabia que desvela los secretos de la vida, como sucede en este caso:

Ir cifrando las horas
que al fondo de aquel día nos esperan.
Descifrar al crepúsculo la herida

¹⁷ Entrevista realizada por nosotros.

que sin querer se ahonda
y ya no puede ser y aún suspira.
Cifrar la espuma y descifrar la sombra
cifrar y descifrar esto es la vida.

[*Don del viento*, p. 73]

El poema nos plantea el asunto de la búsqueda de sentido, del conocimiento a través de la palabra. De él se desprende, en cierto modo, que la tarea del hombre consiste en simbolizar, o escribir, y en leer, o interpretar, los códigos que él mismo ha elaborado. Esto nos lleva al supuesto, muy común entre lingüistas y antropólogos, de que el ser humano es producto del lenguaje. Escribe Octavio Paz: “El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que lo hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje”.¹⁸

En este sentido, si lo propio del hombre es la palabra, y la palabra es la herramienta esencial del pensamiento, cabe preguntarnos ¿hasta qué punto la poesía lírica puede ser reflexiva sin que este proceso de conciencia se considere como una desviación o un defecto? Para José Gorostiza “El poeta no puede, sin ceder su puesto al filósofo, aplicar todo el rigor del pensamiento al análisis [y a la creación] de la poesía. Él simplemente la conoce y la ama. Sabe en dónde está y de dónde se ha ausentado”.¹⁹ También dirá que el conjunto de ideas que el creador tiene sobre la poesía no alcanzan a construir una doctrina que le permita penetrar en su enigma.

Los románticos, por su parte, abogaron por reservar al poeta el conocimiento intuitivo, aquel que se basa en las conjeturas que la experiencia y la sensibilidad le otorgan, conocimiento que no requiere un proceso de demostración rigurosa para adquirir validez.

¹⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹ José Gorostiza, *Muerte sin fin y otros poemas*, p. 7.

Este principio es el hilo conductor de “la defensa de la poesía” emprendida por Shelley, cuando afirma lo siguiente:

Conforme a un modo de considerar aquellos dos géneros de actividad mental que se llaman razón e imaginación, la primera puede ser entendida como la mente en cuanto contempla las relaciones que guardan los pensamientos unos con otros, cualquiera que haya sido su origen; y la segunda como la mente en cuanto actúa sobre esos pensamientos para colocarlos con su propia luz [...]

La poesía, en un sentido general, puede definirse como “la expresión de la imaginación”, y el nacimiento de la poesía es contemporáneo al origen del hombre.²⁰

En el siglo XX, con empeño conciliador, la española María Zambrano, en su ya clásico ensayo titulado *Filosofía y poesía*, procura comprender la animosidad de Platón hacia los poetas, ya que la búsqueda del orden y del bienestar ciudadano lo obligaba a ser un maestro consecuente en las virtudes y la perfección deseadas. Por eso, ante el arrebato del poeta poseído por la musa placentera, el filósofo opone la serenidad y la madurez como medios para enfrentar la muerte. Dicho objetivo, según Zambrano, era totalmente opuesto al temperamento del aedo, quien buscaba a toda costa “vivir según la carne”. Agrega la autora: “Si Platón condena las pasiones es sencillamente, porque quiere salvar la sede donde las pasiones se asientan, porque quiere salvar el alma”.²¹

Pero esta polaridad entre el alma y el cuerpo, o entre la serenidad del pensamiento y el arrebato emocional, acaso se resuelva, al menos desde un punto de vista discursivo, cuando se asume que la poesía tiene una fuerte carga espiritual de índole religiosa, sin importar el credo. Esta postura fue defendida por los filósofos católicos quienes han tratado de *salvar*, al mismo tiempo, el alma y el cuerpo del poeta.

A este empeño se consagraron Gabriel Marcel y Jacques Maritain en arduos y comedidos ensayos donde se trata de entender y encauzar las acciones *disolutas* del creador

²⁰ Percy Bysshe Shelley, *Defensa de la poesía*, pp. 8-9.

²¹ María Zambrano, *Filosofía y poesía*, p. 58.

hacia fines más elevados. En este sentido, Maritain reúne los opuestos históricos con las siguientes palabras:

La poesía no es fruto del intelecto solo ni de la imaginación sola. Es más aún, procede de la totalidad del hombre, del conjunto de sentidos, imaginación, intelecto, amor, deseo, instinto, sangre y espíritu. De ahí que la primera obligación del poeta sea dejarse conducir a esas recónditas zonas, próximas al centro del alma, donde esta totalidad existe en estado de fuente creadora.²²

Asimismo, basándose en Santo Tomás de Aquino, certifica la legitimidad del conocimiento poético pues éste, lo mismo que la intuición, son “las manifestaciones fundamentales de la naturaleza espiritual del hombre y un requisito primario de la condición creadora del espíritu...”²³ Maritain se sirve de la idea tomista según la cual se puede aprender y enseñar por “connaturalización”, y pone como ejemplo la asunción de prácticas éticas y morales que no necesariamente se aprenden en los tratados de dichas materias; de igual modo, no hace falta ser filósofo para tener un buen número de supuestos sobre nuestras realidades cotidianas y trascendentales. De ahí que el poeta esté autorizado para hablar –y meditar– desde sus poemas, sobre los misterios que nos atormentan.²⁴

Desde luego otro asunto es la valoración estética de los poemas y las obras donde priva la reflexión y la doctrina deliberadamente endilgada hacia una doctrina. En cuyo caso podrá decirse que todo uso excesivo de las ideas mata la espontaneidad y el juego creativo que el texto mismo demanda.

En México han sido vistos con “dejo filosófico e intenciones trascendentales” poetas como Amado Nervo y Enrique González Martínez, “el poeta búho”; la verdad es que ya es

²² Jacques Maritain, *La poesía y el arte*, pp. 140-141.

²³ *Ibid.*, p. 146.

²⁴ Cf. Jacques Maritain, *La poesía y el arte*, p. 154 y ss.

un lugar común la ojeriza que despiertan sus nombres, más que sus obras, pues no todo lo que escribieron tiene ese halo metafísico con el que se las ha querido impregnar.²⁵

La obra de Alejandro Avilés, en este contexto, es de meditación tranquila. Sus ideas no traspasan el umbral de lo que las imágenes suscitan. Como lector de los poetas que antes se han nombrado –incluida desde luego la obra de Antonio Machado a cuya poética se adhiere en cuanto al uso de imágenes y la serena reflexión melancólica– destaca su osadía por trascender la mera jerigonza verbal para entender y encauzar una cierta realidad de apremio; como puede observarse en este ejemplo, en que impera la soledad de los seres humanos:

Personas

En la materia desolada fincan
el hueco de su forma,
la casi luz de un cuerpo,
la eternidad pequeña de su hora.

Cada una, en sus pálidos recintos,
es insondable y sola.

Padece en sus abismos:
de los demás no sabe ni la sombra.

[*Los claros días*, p. 20]

El poema nos pone al descubierto el paso de las criaturas sonámbulas, criaturas que imponen su figura en un espacio vacío, donde la luz y el tiempo se les da en una proporción más pequeña que la habitual porque cada una “en sus pálidos recintos” ha renunciado a la posibilidad de compartir, de unirse con los otros mediante algún género de amor. Este enlace revertiría el abismo y la sombra (de la muerte) que padecen aun sin saberlo. Como

²⁵ Cabe mencionar que Alejandro Avilés ha tenido en gran estima la obra de Amado Nervo, de quien, en entrevista nos confesó lo siguiente: “Dentro de los modernistas también debemos recuperar a Amado Nervo, poeta que, después de su gloria, ha sido despreciado por *mediocre*. Esta es una consideración absurda porque se le juzga con los criterios de la moda. Yo pienso que en poesía la calidad se impone por sí misma..., y él tuvo y tiene un impacto muy fuerte entre los jóvenes de entonces. Nosotros lo leímos mucho”. Asimismo, se ha vuelto célebre el poema en que Nervo, con tono reflexivo, sitúa su testamento temporal: “Muy cerca de mi ocaso, yo te bendigo, Vida/ porque nunca me diste ni esperanza fallida/ ni trabajos injustos, ni pena inmerecida.// Porque veo al final de mi rudo camino/ que yo fui el arquitecto de mi propio destino;/ que si extraje las miles o la hiel de las cosas/ fue porque en ellas puse hiel o mieles sabrosas:/ cuando planté rosales coseché siempre rosas...”

se observa, en pocas líneas el texto nos exhibe un problema contemporáneo, y lo hace con tal exactitud que no necesita prolongar el discurso, tampoco requiere aportar “soluciones” porque acabaría con la fuerza de su hallazgo.

Otro poema con temática similar es el siguiente:

Hermanos

Hermanos en destierro, hemos venido
odiándonos el rostro, la mirada,
odiándonos el sueño,
y en hermandad de odios la palabra.
Cual azogados, lívidos mastines,
acechamos la mano que nos guarda
y en ávidas vigiliass
devoramos la noche y la esperanza.

[*Los claros días*, p. 21]

En el texto precedente se cuestiona la falta de comunicación, de solidaridad fraterna entre los hombres. A los humanos se les considera procedentes de un tronco común: son hijos del mismo padre que les ha dado como instrumento de comunión las palabras, pero los hombres han usado, precisamente, estas palabras para acrecentar su odio y alimentar la lucha entre ellos. En la segunda estrofa hay una especie de glosa a la consabida frase de san Francisco de Asís: *el hombre es el lobo del hombre*, pues se delata el enfrentamiento, a la manera de los animales, ya no sólo entre ellos sino contra “la mano que nos guarda”. Esa mano secreta, por sinécdoque, nos remite a una fuerza superior, divina, que no atienden los hombres empeñados en demoler la oscuridad (¡cómo si pudieran!) y en acabar con la esperanza y, en consecuencia, con la fe.

La exhibición del desasosiego humano se relaciona con otra vertiente poderosa en la poética de Alejandro Avilés: el sentido de lo religioso como un instrumento de redención humana. Algunos de sus poemas recrean una atmósfera divina donde los misterios providenciales son evocados por la palabra para mostrar su testimonio de amor.

Por estas razones pudiera considerarse que Avilés es un poeta católico; pero a nuestro juicio el apelativo resulta exagerado porque sólo una porción de su obra muestra inclinación a lo divino, y esto entendido como un intento por acercarse a lo religioso universal más que a un credo o doctrina en particular. Por otra parte, también se debe recordar que la poesía es una manifestación espiritual que *re-liga* o reúne al hombre con esa *otra* parte de la cual se cree escindido al momento de su *caída* en esta realidad pesada e incomprensible.

A juicio de Samuel Taylor Coleridge la naturaleza se presenta, para un observador religioso, como una obra de arte de Dios; y en tal sentido el arte humano busca reconciliar lo que es propio del hombre con los atisbos de la divinidad que se le presentan al apreciar sus manifestaciones.²⁶

Asimismo, para poetas declaradamente católicos, como el mexicano Javier Sicilia, no hay duda de que la poesía es un instrumento para descubrir la divinidad y sus misterios. En su obra *Poesía y espíritu* considera que “el conocimiento poético es una revelación de nuestro ser en Dios” y en seguida nos dice que “la función del lenguaje poético es mostrarnos el misterio de la vida, hacemos comulgar con él y experimentar el amor que es impensable sin el sacrificio [...] en el lenguaje poético, lo mismo que en la religión que se expresa a través de él, el conocimiento, que en este caso es una revelación, se mueve en el territorio de la fe...”²⁷

El sentido de lo *religioso*, pues, es parte de la poesía, y si consideramos la definición de la palabra a partir de su raíz etimológica se encuentra que el término proviene del latín

²⁶ Cf. Samuel Taylor Coleridge, *op. cit.*, p. 158.

²⁷ Javier Sicilia, *Poesía y espíritu*, pp. 35, 41.

religare o *reunión* del hombre con los otros hombres, con la naturaleza y también con la divinidad, a través de la fe.²⁸

Otra cuestión resulta de los diferentes matices que puede adquirir una obra, conforme al grado de religiosidad que impere en ella. Según T. S. Eliot se deben hacer tres distinciones en este asunto. Para él la obra literaria y religiosa por excelencia es la *Biblia*, en segundo lugar estarían las obras que tienen como objetivo la promoción de la fe entre las que se encuentran los tratados teológicos –mismos que Borges consideraba parte de la literatura fantástica–, y en tercer lugar aparecen los textos en los cuales el autor expone un cierto grado de devoción.²⁹ Sin lugar a dudas esta esquematización deja de lado una serie de matices que sólo los estudios pormenorizados podrán dilucidar.³⁰

Precisamente un trabajo de importancia fue realizado por el investigador Raymundo Ramos en su compilación *Deictico de poesía religiosa mexicana*, en la que hace un inventario histórico prácticamente a partir de la Conquista y hasta nuestros días. La antología de marras recupera el inmortal soneto de fray Miguel de Guevara “No me mueve, mi Dios, para quererte” hasta concluir a mediados del siglo XX.

La obra de Raymundo Ramos está acompañada de una presentación juiciosa, bien documentada y penetrante, pero el criterio que sigue para la selección de los textos es sólo

²⁸ Santo Tomás de Aquino, en la búsqueda de sentido de la palabra *religión*, encuentra que ésta pudo referirse a *relección*, pues es necesario que el hombre *relea* “lo que concierne al culto divino”; otra posibilidad, según el teólogo, consiste en la *reelección* que debe hacer el creyente de Dios, “a quien habíamos perdido por nuestra negligencia”. Finalmente acepta la definición propuesta por san Agustín, según la cual el ser humano se *re-liga* a Dios a través de la fe. (*Suma teológica*, p. 134).

²⁹ Cf. T.S. Eliot, *Ensayos escogidos*, pp. 133 y ss.

³⁰ Al estudioso Bruce W. Wardropper se debe una obra erudita fundamental: *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*. En ella hace un rastreo de la relación que ha establecido la Iglesia católica frente a las letras profanas. También detalla algunos de los procedimientos que usaron ciertos autores cristianos para modificar el contenido de las obras, y así adaptarlo a las exigencias del dogma. A la pregunta de qué es el *contrafactum* (o texto a lo divino según lo ha llamado Dámaso Alonso), Wardropper responde: “Diremos que es una obra literaria (a veces una novela o un drama, pero generalmente un poema lírico de corta extensión) cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro sagrado [así] El nombre de la dama amada se sustituye con el de la Santa Virgen, lo erótico se convierte en el amor cristiano” (Wardropper, *op. cit.*, p. 6).

temático; de ahí que muchos de los autores incluidos aparezcan solamente porque en tal o cual texto hablan de Dios, pero sucede que, como reza el evangelio “No todo el que dice: Señor, Señor entrará en el reino de los cielos”,³¹ ni ésta debiera contarse entre las antologías poéticas de rigor. Desde nuestra perspectiva, un poeta sólo puede llamarse religioso si en su obra hay una poética sostenida y constante que pueda aportar una visión de mundo integral, ligada a la fe religiosa. Ése sería el estudio que falta para ver qué autores de la literatura mexicana son realmente religiosos (o en su caso católicos).

Así, y por hablar de lo obvio, no se puede decir –al menos desde su obra– que sor Juana fue una poeta católica porque escribió mucho a lo divino. Si uno dijera tal cosa dejaría de lado toda la demás obra “profana” que le ha dado renombre y sentido universal a su creación. ¿Qué decir del catolicismo pagano y erótico de Ramón López Velarde, o de los conatos de fe protagonizados por Pita Amor o Emma Godoy?

En este sentido, acaso en México los poetas religiosos que han construido una poética integral y, además, centrada en el catolicismo han sido el obispo Juan de Palafox y Mendoza, durante la Colonia y, ya en el siglo XX, Alfredo R. Placencia, Francisco Alday, Manuel Ponce, José Antonio Peñalosa y Concha Urquiza. En otros inventarios se agregarán los nombres de López Velarde, Carlos Pellicer, Pita Amor, Mauricio Brehem y Javier Sicilia, entre otras figuras oscilantes.³²

Puede decirse que Alejandro Avilés conoció y leyó a este primer grupo de poetas, como lo demuestra la antología que él preparó de la obra de Urquiza para la editorial Jus y las entrevistas realizadas a Manuel Ponce, Carlos Pellicer, Emma Godoy, Joaquín Antonio Peñalosa y Pita Amor. Pero a la lectura de sus contemporáneos unió el fervor por la *Divina*

³¹ Mateo, 8, 21.

³² Cf. Manuel Ponce, *El jardín increíble*, pról. de Javier Sicilia y María Teresa Perdomo, pp. 5-16.

comedia de Dante, y por las obras de fray Luis de León y de san Juan de la Cruz, de quienes extrajo el placer por las vicisitudes del misterio espiritual en aras de acercarse, aunque en su caso desde una perspectiva laica, a la luz de lo divino.

En este sentido –y como ya se ha dicho– la poesía de Avilés más que católica es religiosa, aunque en algunos de sus textos sí hay ciertas apelaciones directas a Dios o a la virgen, a modo de sometimiento y plegaría, pero parecen ser textos marginales en el conjunto de su obra.³³

Esta marginalidad se aprecia, en principio, por la organización de sus poemarios. Así, en el *Libro de Eva* la última sección, “En las orillas del reino”, está marcada por el credo religioso; lo mismo ocurre en *Los claros días* con “Mientras el cielo gira”; en cambio, en el *Don del viento* la devoción cede al espíritu meditativo, rasgo característico de su poesía de madurez.

Al *Libro de Eva* corresponde este poema que, a nuestro juicio, recibe influjo de la obra del padre Placencia:

Heme, Señor, aquí
Heme, Señor, aquí para el despojo.
El pavimento de la noche brilla
con el fulgor umbroso
del agua removida.
Estos oscuros peces que me llevan
beben la sombra, huyen con el día.
Despójame, Señor. Bajo tu mano
toda la noche brilla.

[*Libro de Eva*, p. 99]

³³ A propósito de los actos exteriores de la religión Tomás de Aquino dice lo siguiente: “Damos a Dios reverencia y honor, no a causa de sí mismo, puesto que por sí mismo está lleno de gloria, a la que nada puede agregar la criatura, sino por nosotros, puesto que reverenciando y honrando a Dios, nuestro espíritu se somete a Él, y en esto consiste su perfección [del espíritu], porque cada cosa es perfeccionada por estar sometida a su superior, como el cuerpo lo es por ser vivificado por el alma y el aire por ser iluminado por el Sol” (*Suma teológica*, p. 155).

En el texto se sitúa la voz lírica, como se ha mencionado más arriba, en estado de sometimiento y de plegaria. El quejoso se sabe abandonado y confundido entre las sombras que nos remiten a la duda. La oscuridad, no obstante, le motiva el deseo por ser restituido a la claridad del día. En la segunda estrofa el misterio se concentra en los “oscuros peces” que sacan al poeta de las aguas de la duda, consumen la sombra de su entorno y lo dejan a la mitad del día. Estos peces, en otro sentido, simbolizan un elemento purificador, una especie de alimento eucarístico que alivia el vacío del hombre que vacila. Por otra parte, la petición del “despojo” supone, en sentido metafórico, la posibilidad de que la mano de Dios limpie y libere el alma del que ruega para que acceda a un estado de salud espiritual más ventajosa.

Pero acaso la insistencia mayor, y más lograda, sea, en la poesía de Avilés, la búsqueda de la verdad personal a través de la mirada interior, como un medio que permita la transformación emocional que propicie el cambio paulatino del mundo que nos rodea. Por eso es emblemático su poema a Bertolt Brecht porque nos descubre y sintetiza la visión social y humana que defiende el poeta. He lo aquí:

Te escucho delirar a media noche
como a la llave que las rotas aguas
denuncia entrecortándoles el habla.
Te escucho en alabanzas
de Job desesperado.

Te estoy mirando bajo el cielo negro,
hombre tirado en medio de la calle
para llorar su propio nacimiento.

Mas sólo escucho tu dolor, agudo
cual aterido cometín de guerra;
agudo como el filo
de la mirada que los ojos busca
y en un río de lágrimas se nubla.

A mí mismo me escucho en esa niebla
del mundo que viviste
de niño en las ciudades de la guerra.
Porque vivimos hoy
la temerosa paz del mundo, madre

de toda tempestad, odio desnudo.

Pero detrás de todo,
¿no hay algo más, hermano
desconocido y solo?

De los desesperados es el mundo.

Mas los desesperados
oscilan en un hilo
y al perseguir su sombra
se los traga el abismo.

Así te miro estar, poeta y ciego,
meaciéndote, meaciendo
la noche que te lleva y que nos lleva

¿No miras hacia adentro?

¡Qué claridad verías!

Si tuvieras la paz que necesitas,

¡qué claridad verías si tú vieras!

[*Los claros días*, pp. 27-28]

En principio este poema se nos aparece como una amonestación de una actitud frente a la vida. De su lectura *vertical*, en razón de que el texto establece una progresión dinámica, se desprende la admiración que Avilés siente por el bardo alemán, la comprensión del desasosiego que le embarga y la fraternidad que le ofrece porque ambos, con un océano de por medio, han compartido los estragos de la guerra.

Sin embargo, ese dolor justificado pareciera conducir a Brecht al delirio —que supone la muerte de la razón— y a una especie de alabanza rencorosa, a la manera de Job, por los males recibidos. El sentimiento de que somos víctimas de un Dios endurecido e indiferente, de un padre que da la espalda a su creación, hace que el poeta llore “su propio nacimiento”.

Pero la desesperación, fermentada por la angustia, la soledad y el abandono significa la pérdida de la fe, de la creencia en un mundo distinto. Por eso el poeta afirma lapidario: “De los desesperados es el mundo”, de esos seres que despueblan el horizonte, y cuando miran sólo quedan ante sus ojos la sombra y el abismo.

A la desesperanza que puede llevarnos a una caída vertiginosa Avilés opone la mirada interior, algo así como el suave descenso en uno mismo para ver la claridad que emerge de

la hondura de nuestro ser. Ser que es común a todos por un principio de hermandad universal que nos *re-liga* bajo el yugo del amor propio y para el prójimo.

En conclusión, el poema pareciera decirnos que los problemas sociales no se resuelven a partir de los programas de lucha externa, sino a partir de una cierta asimilación de una serie de valores universales como son los que atañen a la verdad, la justicia y el respeto al otro. Desde luego, esta especie de estoicismo no halaga mucho a los partidarios del *manifiesto* y de la acción concreta, pero debe saberse que todo cambio en el lado espiritual del ser, aunque lento, perdura por sus buenos efectos. Sobre esta cuestión –seguramente compartida con Avilés– comenta Dolores Castro: “Para hablar de la cuestión social hay que incorporar hasta la médula la esencia universal de justicia, a partir de ello se disuelve lo transitorio y queda lo fundamental, lo que es común a todos los hombres”.³⁴

De esta manera resulta claro que la postura vital defendida por Alejandro Avilés tiene su anclaje en el humanismo como una especie de doctrina social que busca el bien común más allá de toda ideología beligerante. En esta mirada justiciera, al parecer, el tiempo dará a cada quien lo que le corresponde.

De modo que la actitud asumida por Avilés frente a la cuestión social trasciende los enconos históricos para adquirir una dimensión intemporal. Esta mirada, donde se mezclan la teología y la estética, procede en parte, de sus lecturas del Jacques Maritain. En efecto, este pensador considera que en el acto de creación artística intervienen dos valores: el que corresponde a la obra, y se deriva de sus pautas de construcción y recepción, y el que atañe al valor moral del hombre. Entre ambos polos puede haber correspondencias –muy deseables desde una postura católica–, pero como la carne es débil, Maritain se conforma con que el autor no sea malo *en* su obra, ya que “su conciencia artística lo obliga a no pecar

³⁴ *Ratz del agua. Textos en homenaje a Dolores Castro*, p. 141.

contra su arte, por la sencilla razón de que eso sería malo en la esfera de los valores artísticos”.³⁵ La conciencia del bien asimilada en el carácter de su oficio es lo que llevaría al poeta a crear una obra con *bondad*, cuyos límites sólo estarían marcados por el *respeto* a “los valores intelectuales, relativos a la verdad y a la belleza, que por su naturaleza son suprapolíticos, un *respeto* por la libertad de indagar que es un derecho básico de la persona humana, y un *respeto* por las energías interiores de la inteligencia y la conciencia que son las fuentes principales de la vida social y política, y sobre las cuáles no puede ejercerse coacción...”³⁶

En este sentido, Maritain deja en claro que el arte y el artista deben colocarse por encima de la controversia política en virtud de que el sentido profundo al que se avocan trasciende la inmediatez de los hechos. Asimismo señala que “el hombre no puede vivir una auténtica vida humana sino participando en alguna medida en la vida suprahumana del espíritu o de lo que es eterno en él”. Y la poesía será, precisamente, la que “aporte una visión de la realidad que está más allá de la realidad, una experiencia de las significaciones secretas de las cosas...”³⁷ Como se ve, las especulaciones del filósofo describen cabalmente el espíritu de la obra de Alejandro Avilés, un poeta respetuoso de las creencias (estéticas, religiosas, políticas) de los demás que, sin embargo, muestra las suyas como un testimonio personal.

Para finalizar, una valoración de la obra de Alejandro Avilés nos exige establecer una mirada de conjunto con base en lo que hemos dicho hasta aquí. La valoración implica ubicar la obra y el autor en el contexto. Si nos atenemos al *impacto* que la poesía de Avilés ha causado a partir de la “*generación* de los cincuenta” encontramos que éste ha sido

³⁵ Jacques Maritain, *La responsabilidad del artista*, p. 29.

³⁶ *Ibid.*, pp. 73-74.

³⁷ *Ibid.*, pp. 78-79.

limitado.³⁸ Pero al advertir la fuerza de su poesía en sí se descubre que en ella hay una línea de continuidad, en principio temática, que va de los clásicos españoles e hispanoamericanos, atraviesa el bosque de la vanguardia –sin detenerse demasiado– y se nutre de las obras y los poetas que prefieren el verso blanco, en cuya predilección se instala.

Son rasgos característicos de la poesía de Avilés el gusto por el poema breve en que impera la sencillez del lenguaje, y el énfasis en el ritmo y la imagen como principales elementos que cohesionan y sintetizan la forma, a la vez que promueven el sentido del poema.

La obra de Alejandro Avilés nace de la necesidad íntima de expresión; de ahí que sea una poesía esencial y sencilla; lo cual implica prescindir de lo superfluo para realizarse en frases depuradas y sensibles al ritmo. Este último elemento no sólo aparecerá como una consecuencia del trabajo con la forma sino, además, como un medio para establecer un enlace entre la naturaleza y el poema. Lo mismo puede decirse de su labor con las imágenes; pues éstas le permiten una aproximación vívida a los objetos y a los seres que recrea en un intento por mostrar su ser en presencia y con espíritu que trasciende lo mirado.

Las imágenes serán la herramienta más propicia de que se sirve el poeta para instruir la emoción y el pensamiento. Gracias a las imágenes observamos el dibujo vespertino de sus paisajes y, también, gracias a sus imágenes escuchamos el pulso de su meditación humilde y sabia. La imagen en la obra de Alejandro Avilés representa el eslabón entre la vida

³⁸ Sobre el escaso reconocimiento de su obra, nos dijo Alejandro Avilés en entrevista: “Uno es feliz cuando lo aceptan como poeta. El peor golpe que uno pudiera recibir es cuando lo niegan, y a mí me han negado varias veces..., aunque uno se debe sobreponer, y lo más aconsejable es que el poeta reconozca y admire su propia obra, uno también debe saber cuando acierta y escribe buenos poemas, porque no hay razón para el autoflagelo. En este sentido, yo tuve la suerte de escribir algunos poemas...”

cotidiana, que nos arraiga y nos confunde, y el horizonte metafísico a que nos invita como medio para asimilar las verdades *simples* y profundas.

En la obra de Alejandro Avilés hay un halo de elevación que asciende al mismo tiempo que su propósito: el de reunir la trinidad dispersa del **hombre-con-la-naturaleza-y-Dios** en un solo cuerpo armonioso **re-ligado** por una segunda trinidad: el **de-la-fe-con-esperanza-y-amor**.

Entonces, puede decirse que la poesía de Avilés es religiosa en cuanto a que propone una búsqueda iluminada del ser interior para lograr un conocimiento personal que propicie el desvelamiento de las huellas de la divinidad que en uno mismo subyacen adormecidas.

Por último, la obra de Alejandro Avilés puede incluirse en la tradición de la lírica de nuestro país, a partir de los rasgos que Xavier Villaurrutia le asigna en su ensayo "Introducción a la poesía mexicana". Según este autor, entre las peculiaridades de nuestra poesía destacan el sentimiento de soledad, o suave nostalgia, el marcado lirismo, el carácter silencioso que la lleva a la reflexión en voz baja y a la pintura de colores apaciguados, grises y también crepusculares; todo esto crea en ella una atmósfera propicia para la ofrenda de tristezas que no llegan al desgarramiento sino al llanto silencioso y contenido.³⁹

En el contexto de la poesía mexicana actual quizá los juicios de Villaurrutia aparezcan como generalizaciones, pero en cambio describen, con "lápiz muy fino", la lírica de Alejandro Avilés, obra que deberá incorporarse y avanzar por el camino de una tradición cada vez más amplia e incluyente.

³⁹ Cf. Xavier Villaurrutia, "Introducción a la poesía mexicana" en *Obras*, p. 764 y ss.

3.3 EL REMO SOLITARIO: POESÍA DE JAVIER PEÑALOSA

Aquí comienza el canto,
en la hermandad bifronte de la noche y el día,
pasajeros veloces del párpado que humea
la gota, el prisma lúcido, la mirada feroz.

Javier Peñalosa

La producción lírica de Javier Peñalosa es breve si se compara con la de Rosario Castellanos y Roberto Cabral del Hoyo, sus compañeros de grupo. Aunada a su escasez, la obra de Peñalosa ha tenido poca difusión y la crítica apenas se ha asomado a ella.¹

Aparte de los mecanismos de exclusión, tan propios de un medio cultural como el nuestro, se ha de reconocer que Javier Peñalosa, hombre sensible, tuvo que ejercer el periodismo y la docencia, restándole horas al ocio creador que reclama la poesía. Estas concesiones a la realidad y la atención a las urgencias cotidianas actuaron en detrimento del *sueño creador*, proceso que siguió como vía para revestir de emoción y contenido su palabra poética.

Contrario a lo que piensa Alejandro Avilés, consideramos que ya en los primeros poemas de Peñalosa aparecen sus motivaciones esenciales –como la introspección y la búsqueda de la identidad, la apertura al mundo y la celebración del ritmo de la naturaleza– según las intuiciones propias del poeta y las influencias que asimila. En cambio, en los poemas de madurez –a excepción de los aparecidos en *Esfera ocho*– se percibe el imperio de lo intelectual como una luz que extingue su llama interior.

¹ Javier Peñalosa publicó tres libros: *Preludio en sombra* (1946), *La noche nueva* (1960), *Paso de la memoria* (1965); más dos selecciones de poemas, la primera en la antología *Ocho poetas mexicanos* (1955), la segunda en la revista *Esfera ocho* –esta última a manera de un homenaje póstumo, bajo el título de *Inclinación al gozo*.

Así, *Preludio en sombra* nos muestra a un poeta sumamente sensible y, a la vez, preocupado por la sombra. Desde esta primera jornada se alía a un tema que lo perseguirá por siempre: la idea del umbral; el claroscuro que lo mismo se realiza en el mecanismo del día y la noche que en el parpadeo de quien se asoma a la vida y a la muerte. De ahí el título de su libro en que privan los nocturnos que heredan las atmósferas oscuras recreadas por poetas como Federico García Lorca, Enrique González Martínez, Xavier Villaurrutia, Elías Nandino y Neftalí Beltrán, de quienes tiene influencia fructífera.

Si la media luz es el ambiente propicio para que fluyan sus primeras decepciones y nostalgias, las formas clásicas serán el cauce que éstas tomen. En efecto, el poeta juega con el heptasílabo y el octosílabo en canciones y romances, y después cultivará los tonos y las cadencias del endecasílabo y el alejandrino.

En esta etapa de exploración, Javier Peñalosa escribió madrigales, romances, sextillas y sonetos. Dichas composiciones nos dan cuenta de una sensibilidad capaz de hacer olvidar al lector que se está leyendo en un utensilio determinado por la tradición. Esto es, logra equilibrar forma y contenido, lo cual delata su talento de sonetista; aptitud que dejó en el camino.

Advertimos la segunda etapa de su obra nueve años después, en la selección de *Ocho poetas mexicanos*. Aquí se percibe una actitud reflexiva que impide a sus poemas el dinamismo que había conseguido en su libro anterior, en el que no había un dique a las emociones; ahora, en cambio, parece que la razón puede administrarlas. Incluso intenta, a la manera de Bertolt Brecht, por cuya obra sentía afecto, romper la identificación del lector frente al texto. Desde luego este experimento, que afortunadamente no continuó, le fue desfavorable. He aquí un ejemplo:

Y ciego te rescato con campanas salobres.

Mi aliento es como un plinto desolado; sustenta
un oscuro vacío, un insomnio sin forma,
calentando el olvido del negado jardín.
Digo esto, porque quiero que tiemblen las imágenes.

[*Ocho poetas mexicanos*, p. 161]

Integra, sin embargo, a la antología antes dicha, dos poemas de *Preludio en sombra*: “Irreparablemente conocido” y “La noche nueva”; textos que nos permiten preservar la memoria de su estilo.

El estilo de Javier Peñalosa reaparece en algunos de sus poemas de *Paso de la memoria*, plaquette de buen gusto en la que, a su vez, rescata de *Ocho poetas mexicanos* “La noche nueva” y “Sueño seco”; y de *Preludio en sombra*, “Mundo en silencio”. Por lo demás en esta breve colección conviven los sonetos con los poemas en verso libre, y en la temática continúan las oposiciones entre la luz y la sombra, la recuperación del pasado —a eso se refiere el poema principal—, el amor y la idea del conocimiento del mundo a través de la observación minuciosa de sus detalles cotidianos. No obstante, priva en el poemario un propósito meditativo casi sentencioso que tiende a ahogar la expresión lírica; de ahí que los textos breves sean más afortunados por la concreción de sus imágenes, como en “Bajo una sensación de infancia” y “Una llama tenaz”. Y este aire de ligereza, esta calidad aérea será la característica más importante de *Al filo del gozo*.

Ahora bien, la noche es el tema que obsesiona al autor, y es el escenario, por tanto, de su obra poética. La noche de la vigilia será el espacio en que arrecie la soledad, la angustia, la búsqueda de sentido de la propia existencia por medio de la reflexión, y en ella crecerá la conciencia de la palabra poética como tabla de salvación.

La noche será un territorio opuesto a la luz y, de acuerdo con la imaginación del poeta, se transformará en cárcel, en laberinto de espejos difusos, y después negros, en los que habrá de perderse sin encontrar su identidad. La noche también se delimitará por una frontera de

crystal en cuyos márgenes deambulará la figura del insomnio de la voz poética. En el poema

“Espejo profundo” se ilustra lo antes dicho:

Cuando mis ojos al espejo envió,
surgen en sus contornos, animadas,
tus imágenes falsas y creadas
en reflexivo vidrio, árido y frío.

Clamo entonces a ti, con desvarío,
y esparcida la voz en mis llamadas,
tus formas en el vidrio más delgadas
son espectro no más: ¡espectro mío!

Clamando a ti no soy ninguna parte;
tan descentrado estoy que encuentro viejo
el sistema cualquiera de buscarte.

Y estoy a tus imágenes, perplejo,
sin saber si te llamo por hallarte
o por romper mi voz contra el espejo.
[*Preludio en sombra*, pp. 55]

El soneto precedente –de rima consonante abrazada y ritmo heroico, con acento en la 6ª y 10ª sílabas– aparece como un diálogo de la voz lírica con su *alter ego*, es decir, hay un yo que se refiere a un tú, para establecer contacto, en principio, a través de la mirada. Pero el propósito se frustra desde el principio porque el espejo responde con “imágenes falsas” que son las del propio yo reflejadas en él.

En virtud de que la mirada fracasa, en el intento por conocerse a sí mismo, el hablante se sirve de la voz, pero la voz también se desvanece, víctima de la disensión emocional y de la desesperación de quien la profiere. La voz se diluye, al igual que la propia imagen exterior del hablante, convertida en espectro fantasmagórico.

En los dos tercetos se redonda en la idea del fracaso y se problematiza la del sentido. Así, en virtud de que el hablante desea conocer su identidad, explica las razones del porqué no lo consigue. En principio carece de espacio y de tiempo: “Clamando a ti no soy ninguna parte”; aquí el verbo *ser* también nos remite al significado de *estar*, por lo cual se nos dice

que el hablante carece de *referencia* o ubicación. Esta idea se refuerza cuando se afirma estar “*descentrado*”, es decir, sin lugar preciso, y asevera que carece de *sistema*, o sea, del conjunto de reglas –semánticas– que den sentido a su búsqueda.

Por último, en la estrofa final se admite la derrota. Las imágenes del espejo muestran su fracaso y la voz repetida en el eco se presenta como un juego absurdo, a sabiendas de que no encontrará resultado favorable. El pesimismo se apodera del hablante.

En este poema percibimos que el simbolismo del espejo se halla trastocado porque éste no revela la verdad, ni es un espejo del alma, en el sentido platónico, tampoco participa del incremento de la conciencia de sí mismo,² sino que, por el contrario se convierte en la prueba del desajuste espiritual de quien lo mira. El espejo parece estar, más bien, relacionado con el laberinto porque incrementa la confusión y subvierte el orden de lo real para producir el desvarío y la insatisfacción consecuente por ser una vía equivocada en la trayectoria hacia nosotros. Así también lo reconoce Bajtín:

Un caso muy especial de contemplación del aspecto externo propio es lo que vemos en el espejo. Al parecer, de esta manera nos estamos viendo directamente, pero no es así; permanecemos dentro de nosotros mismos y vemos tan sólo nuestro reflejo [...]: vemos el reflejo de nuestra apariencia, pero no a nosotros mismos en esa apariencia, la apariencia no me abarca todo, estoy frente al espejo, y no en su interior [...] En efecto, muestra postura en el espejo es siempre, en cierta forma, falsa [...] es a partir del otro como tratamos de dar vida y forma a nosotros mismos.³

Pero en el seno de la noche hay un segundo momento en que el hablante parece recuperar el centro de su identidad y, en consecuencia se afirma a sí mismo, como se observa en el siguiente “Nocturno”:

Sobrecogido estoy, desde este centro
involuntario de silencios.
El coro de la noche es más lejano,
más distante cada vez, más hueco.
Hace frío en el alma, vasto frío,

² Cf. Jean Chevalier y Alain Cheerbrant, *Diccionario de símbolos*, p. 477.

³ Mijail Bajtín, *Yo también soy*, p. 47.

en flagelante cierzo
que parece la voz de los olvidos
y el vaho gelizado de los muertos...
¿Quién piensa en mí? ¿La pluma
que obligo a deslizarse sobre el pliego?
¿Quizás el campanario
que amé cuando era niño o el médico,
para quien soy un caso clínico?
¡Sobrecogido estoy! El EGO
es mi única raíz y en ella nutro
mi ternura por dentro;
soy un poco de mí, cada minuto,
desde este valladar de los silencios.

[*Preludio en sombra*, pp. 11]

En principio, la voz lírica parece hablarnos desde una atmósfera propicia a la reflexión serena, ya sin el gran desasosiego que se percibía en el poema anterior. Se comunica desde un **centro**, esto es, ya ha encontrado una ubicación espacio temporal que le permite saber un poco más de su condición sentimental. Después de esta sencilla apertura, en los primeros dos versos, accedemos a la descripción de la atmósfera concomitante. La densidad de la noche ha alejado sus coros; las posibles señales de que algo o alguien aún vive y se delata en las voces lejanas. En lo interno sabemos que “hace frío en el alma”, y que el viento, el único compañero, es el emisario helado de los muertos. Pero este pesimismo, que pareciera reflejar un fluir de la conciencia, se suspende para volver al tiempo presente de la enunciación. Y aquí empiezan las preguntas que pudieran definir la identidad personal. Pero resulta que ninguna de las opciones propuestas lo satisfacen: ni la escritura, ni el campanario desde el cual pudo sentir el paisaje, ni el médico.

Entonces aparece una solución de fuerza que rompe el tono conciliador e instaura el **YO** como fortaleza de protección. El *ego*, dice: “es mi única raíz y en ella nutro/ mi ternura por dentro”. Pero este subterfugio, digamos práctico y racional, no resuelve su problema de integración personal porque *el ser para sí mismo* siempre reclama al *otro*, y ese otro aquí

todavía no aparece.⁴ Subyace, en cambio, la soledad, como se aprecia en los dos últimos versos. Entonces, la derrota puede tener una explicación dialógica en palabras de Mijail Bajtín: “La forma de la vivencia concreta de un ser humano real es la correlación de las categorías figuradas del *yo* y el *otro*; y esta forma del *yo*, mediante la cual me estoy viviendo a mí, al único, es radicalmente distinta de la forma del *otro*, mediante la cual estoy viviendo a todos los demás seres humanos, sin excepción”.⁵

De modo que en el poema no asistimos a esa apertura deseada por Bajtín, aunque, a pesar de la precipitación de un espíritu apasionado, sí hay atisbos de un esclarecimiento desde una perspectiva filosófica. La lucha de la voz lírica es por explicarse el entorno en que vive; pues su querrela lo conduce a la formulación de preguntas de *fondo*. Escribe Miguel de Unamuno: “¿De dónde vengo yo y de dónde viene el mundo en que vivo? ¿A dónde voy y a dónde va cuánto me rodea? ¿Qué significa esto? Tales son las preguntas del hombre, así que se liberta de la embrutecedora necesidad de tener que sustentarse materialmente”.⁶ Y este mismo autor dirá que uno de los medios para conocerse y tener conciencia de sí es el dolor, o sea, la experiencia que, más allá del masoquismo, se vuelve un medio eficaz y creativo de discernimiento lúcido. Escribe:

El dolor es el camino de la conciencia, y es por él como los seres vivos llegan a tener conciencia de sí. Porque tener conciencia de sí mismo, tener personalidad, es saberse y

⁴ Para Sigmund Freud la angustia puede generar en la persona un sentimiento narcisista, poniendo especial énfasis en el ego como fortaleza contra el mundo. Para este psicólogo el narcisismo representa una especie de neurosis que es el resultado del desequilibrio de la personalidad. Sobra decir que para él un individuo sano es el que mantiene estable la balanza entre el *ello* (los instintos de vida y muerte), el *super-yo* (la fuerza de la moral) y el *yo* que “representa lo que pudiéramos llamar la razón o la reflexión”. Luego hace una analogía entre el *yo* y una especie de monarca constitucional, que se ubica en el centro y desde ahí rige a la persona: “se halla el *yo* en una situación semejante a la de un monarca constitucional, sin cuya sanción no puede legislarse nada, pero que reflexionará mucho antes de oponer su veto a una propuesta del Parlamento. El *yo* se enriquece con la experiencia del mundo exterior propiamente dicho y tiene en el *ello* otra especie de mundo exterior al que intenta dominar. Sustrahe libido de él y transforma sus cargas de objeto en formas propias. Con ayuda del *super-yo* extrae el *yo*, en una forma que aún nos es desconocida, la experiencia histórica en él acumulada” (*El yo y el ello*, pp. 19, 47).

⁵ Mijail Bajtín, *op. cit.*, pp. 54-55.

⁶ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 19.

sentirse distinto de los demás, y a sentir esta distinción sólo se llega por el choque, por el dolor más o menos grande, por la sensación del propio límite.⁷

La tercera etapa en la búsqueda de la identidad se relaciona más directamente con la poesía. El poema en donde se refleja esta transición lleva por título “Irreparablemente conocido”⁸; la pretensión, efectivamente, lo conduce a un saber, pero éste es sobre la muerte. Al final del texto concluye que nuestra vida está sombreada, en el anverso, por la muerte. Así termina:

Polvo de ruina, escucho;
Fuga de luz, respiro.
¡Y descanso en mis manos,
irreparablemente conocido!
[*Preludio en sombra*, pp. 25-27]

Pese a este desenlace fatal, el hablante regresa al tópico del espejo, al cual asocia con la noche negra que, precisamente por eso, le impide reflejarse en él. También habla del dolor como una de las vías para sentir y *sentirse* en la desolación, y delata, con su esfuerzo, la presunción de estar aproximándose a la orilla de la oscuridad.

Los atisbos del umbral le permitirán elaborar la idea de una caída profunda desde la oscuridad que representa el espacio de la angustia y la desolación. Pero la caída no tiene un fondo de luz sino que descende –la voz lírica– a sí misma, cae a sus manos:

¡Y he caído a mis manos!
Sabed,
cuando un espejo negro nos devuelve,
lloramos si lloramos
y un cruel descendimiento
nos reintegra en las manos.

El aterrizaje de este descenso implica, desde luego, una limitación porque otra vez se reitera la confianza en las propias fuerzas, limitándose a ser su único apoyo. Caer en las

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ De este poema, dada su extensión, sólo se reproducirán, para efectos del comentario, los fragmentos más relevantes.

manos de sí mismo supone una inmovilidad, un querer estar fuera de sí que se convierte en inútil desafío porque al no *abrirse* y al no darse a lo *otro*, la voz lírica permanece en una trampa de muerte. Así lo reconoce el hablante cuando es consciente de su avance tan limitado:

Sabed, mi risa es de humo
y de niebla los ojos sonreídos;
polvo de ruina, escucho;
fuga de luz, respiro.
Y en geometría disímbola
hablando callo y respirando muero.
Sabed, yo soy espejo
asido a las imágenes del mundo:
construir los espejos es mi sangre,
y por la misma luz yo los fracturo;
pero queda la imagen [...]

En este fragmento la presencia de la muerte se torna asfixiante porque el mundo en el que se vive resulta inabismable, por la convulsión que se disemina en todo lo que ve, oye y palpa la voz lírica. Las imágenes confusas, cambiantes, se evidencian por la sinestesia que altera los sentidos de percepción naturales. La risa es humo, los ojos sonríen, el oído escucha el polvo mientras que la luz se respira, o sea, la luz que se vuelve rápidamente sombra. Todo ello desemboca en la muerte, como lo dice el poeta con este verso gobernado por el oxímoron: “**hablando callo y respirando muero**”.

Pero ¿a qué se debe este desencanto donde nada consuela? En el mismo poema advertimos una existencia *exterior*; el yo lírico se sabe atrapado en la geometría –o simetría– disímbola en la que hablar, callar y respirar tienen de trasfondo la muerte. Esa muerte que se ha recreado en el espejo que sólo copia o imita las imágenes del mundo. En este sentido, la falsa identidad del hablante lo ha llevado a “construir los espejos” como destino, porque está en su sangre mimetizarse con el mundo antes que asimilarlo comprendiéndolo.

Así, la liberación tendrá que venir de la ruptura total con este círculo; ruptura que implicará el rechazo del “consanguíneo recinto”, como se verá más adelante. Por lo pronto, la voz lírica continúa con el ejercicio gimnástico que le impide traspasar los límites que se ha impuesto:

Pero el sueño es espejo
de idéntica fractura y cataclismo.
Sabed, yo soy fractura.
Y me fragmento. Y vivo.
Y anuncio que desciendo y me deshago
como un flébil suspiro.
Mas he aquí que llego hasta mis manos,
consanguíneo recinto.

El descenso, la caída, supone toda una operación simbólica que en la concepción judeo-cristiana alude a un destierro, a un apartarse de la luz para morar en la oscuridad de los infiernos. En este sentido, el ángel bueno cae por el pecado de soberbia, y por el mismo pecado cayeron Lilit, Eva y Adán. Después esta idea se generaliza para afirmar que existir en el mundo representa un estar abajo, que llevamos una vida de autómatas, sin percibir los colores prístinos ni las verdades supremas, a las que sólo se puede acceder reincorporándonos al paraíso perdido.

Este anhelar tomará varios caminos. El creyente recurre a la fe; el filósofo pone la realidad bajo sospecha y combate las apariencias mediante la razón para llegar a la esencia del todo; el poeta, por su parte, se servirá de las palabras como vía de re inserción a ese mundo perdido. Este planteamiento idealista tiene una amplia repercusión en la poesía occidental después del romanticismo, pues mediante una sucesión de metáforas se dice que la noche simboliza la caída, pero también puede representar la posibilidad de que, con la

ayuda del sueño, o del ensueño, se puedan sustraer los ecos lejanos que vivifiquen las palabras y con ellas nuestra percepción del presente.⁹

El filósofo Sören Kierkegaard exculpa a la serpiente de la caída de Adán y Eva, y encuentra en el suceso una explicación *simple*. Su punto de vista es que hay una etapa en la vida del hombre en que es equiparable su inocencia a su ignorancia, pero en este estado de perpetuo reposo resulta que, sin explicación alguna, irrumpe en el sueño de beatitud la angustia. La angustia será la gran posibilidad antes de la libertad, es decir, será una especie de bien virtual.¹⁰ La angustia puede actuar mediante preguntas que rompen el estado de ingenuidad y ponen al hombre en zozobra, en la zozobra de la vigilia. La vigilia será el momento en el que se esperan respuestas. No representará el amanecer sino un momento anterior a la aurora.¹¹

Y esta etapa –la de la maduración de la propia identidad que puede enfrentarse al mundo de la luz, ya no como desafío unipersonal– será la que se perciba con toda claridad en el mejor poema de Javier Peñalosa: “La noche nueva”:

Escojo el hueco puro de la noche.
Limpia y celeste lágrima.
Esta es mi noche nueva.
Se me espesa la lengua de pureza al decirlo.

Un silencio espacial
mi lucidez gobierna,
sin más violencias que este
pensar en oleadas
a golpes aromáticos de sueño.
Cambiaría mi pecho

⁹ A Juicio de Albert Beguín el romanticismo “resucitará algunos grandes mitos: el de la Unidad universal, el del Alma del mundo, el del Número soberano; y creará otros: la Noche, guardiana de los tesoros, el Inconsciente, santuario de nuestro diálogo con la deidad suprema, el Sueño, en que se transfigura todo espectáculo y en que toda imagen se convierte en símbolo y en lenguaje místico. (*El alma romántica y el sueño*, p. 77).

¹⁰ Cf. Sören Kierkegaard, *El concepto de angustia*, pp. 42 y ss.

¹¹ Sobre este asunto comenta Jacques Maritain: “el poeta sólo se conoce a sí mismo con la condición de que las cosas repercutan en él y de que en su interior las cosas y él, conjuntamente, se hagan presentes en una vigilia, habiendo salido del sueño” (*La intuición creadora en el arte y en la poesía*, p. 182).

por sólo un vaso de agua donde medre
un sabor de cristal desaterido.

La diligente fuerza de la noche
cunde en salud pesada,
porque amo y doy lo mío,
porque el gozo se hinca
a zarpazos dormidos en mi pecho.

Como la ropa nueva,
la noche huele a nuevo en el armario;
en la almohada, en el viento,
en la llovizna intermitente y clara.
Amo el rincón, la aguja,
la cera del suspiro cotidiano;
el minúsculo aljibe
del trino de los pájaros,
que del agua obtuvieron solamente
un remoto temblor enamorado.

Transpira sombra el barro de mi mano.

Pronto amanecerá.
El amor —que se va, que se me queda—
quiebra los dientes de cristal del alba,
y anuncia el delicado
incendio musical de la mañana.
Un laborioso enjambre
de trinos y rumores
desplegarán el manto, el nuevo día.

Rinde la noche nueva
su tránsito nutricio.
No sabría decir qué he recibido,
pero me colma el gozo
de quien curó su fuerza a borbotones
de incisiva alegría.
Pronto amanecerá.
De la luz al primer escalofrío,
una humedad misericorde, tiembla
de ternura en lo verde.
Va a amanecer, y Dios será en mi pecho.

[*Paso de la memoria*, pp. 9-10]

El poema, como se habrá notado, consta de seis estrofas en verso libre, y su ritmo se nos presenta como un fluir de la conciencia a través de las imágenes que nos hacen presentir la inminencia de la aurora. Es por eso que el cambio de tono se percibe en el primer verso de

la estrofa quinta, cuando la voz lírica anuncia que “Pronto amanecerá”. Este aviso nos recuerda que antes había estado en el seno de una noche muy especial por su carácter de novedad y dinamismo. No se trata, pues, de una morada oscura donde el yo lírico es presa de la angustia sino de un “hueco” de luz que se abre paso en medio de “la noche nueva”.

Este “hueco” es la metáfora de un espacio generoso y puro, por ello se le compara con una lágrima celeste, lágrima que puede ser, por asociación de imágenes, una estrella refulgente. La luz, de tan perfecta, mueve al asombro e inhibe la palabra, por eso la voz lírica dice: “Se me espesa la lengua de pureza al decirlo”.

En la segunda estrofa continúa la expectación, hay un silencio singular, un silencio sometido por la lucidez de quien, por fin, puede percibir los secretos recónditos que se generan en el sueño. El instante de la percepción es puro como el “cristal desaterido”, es decir sin mácula. Aparece la idea de *algo* que antecede a la palabra, podríamos decir que ese *algo* es un mutismo a punto de hablar; pues, como opina Luis Villoro: “Nos referimos al silencio como señal de determinadas vivencias psíquicas: la reserva que distingue a un alma grave o recogida; el silencio manso que oculta una actitud humilde [...]”, y luego agrega: “La negación total de la palabra es el silencio. Y tal vez, desde esta perspectiva, la poesía podría verse como un habla en tensión permanente entre la palabra y su negación, el silencio”.¹²

Pero después de esta expectación avanzamos, en la tercera estrofa, en sucesión temporal, pues la noche exacta, y a la vez ligera, “cunde”, protege y alivia. La noche generosa propicia las emociones del hablante, porque en su seno, dice, “amo y doy lo mío”, cuya entrega se traduce en una cierta plenitud, en un gozo no exento de una pasión que exhibe su

¹² Luis Villoro, *La significación del silencio*, pp. 26-27.

fuerza: la satisfacción asume el cuerpo de la pantera –para continuar la recreación de la imagen de la noche– y por medio de zarpazos se acomoda sobre su pecho.

En esta estrofa se advierte un crecimiento espiritual porque el amor ha sido indulgente con el solitario, con el angustiado que inútilmente trataba de mirarse en el espejo rencoroso. “Es el amor –comenta Unamuno– lo más mágico que en el mundo y en la vida hay; es el amor hijo del engaño y padre del desengaño; es el amor el consuelo en el desconsuelo, es la medicina contra la muerte...”¹³ Luego considerará que la práctica amorosa que se sirve de la sensibilidad es un medio que nos permite conocer y *asegurar* nuestra permanencia en el mundo:

Para amarlo todo, para compadecerlo todo, humano y extrahumano, viviente y no viviente, es menester que lo sientas todo dentro de ti mismo, que lo personalices todo. Porque el amor personaliza todo cuanto ama, todo cuanto compadece. Sólo compadecemos, es decir, amamos, lo que nos es semejante y en cuanto nos lo es, y tanto más cuanto más se nos asemeja, y así crece nuestra compasión, y con ella nuestro amor a las cosas a medida que descubrimos las semejanzas que con nosotros tienen.¹⁴

En este sentido, para Unamuno el amor es “compadecer” o “acompañar” a lo que se ama en el mismo proceso de su acontecer. Lo que se ama, la naturaleza o las personas, acontecen en su ser, y se nos muestran en un tiempo y un espacio. Por eso no puede existir el poeta sin esta actitud de respeto, fascinación y entrega por las cosas y los seres del mundo que se le presentan, y este amor, como se percibe en la tercera estrofa del poema que venimos comentando, empieza por ser para sí mismo, y luego, para los demás.¹⁵

El amor se demuestra, desde una perspectiva cristiana, amando a nuestros enemigos porque si sólo queremos a los que nos quieren ¿qué provecho obtenemos? El poeta, por eso,

¹³ Miguel de Unamuno, *op. cit.*, pp. 73, 74.

¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵ “El poeta –dice María Zambrano– enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, del fantasma que ya en ausencia suscita. (*Filosofía y poesía*, p. 19).

se reconcilia con la noche, y la asume, la hace suya cuando la compara con los objetos de la vida cotidiana. Así, en la cuarta estrofa, vemos que la noche es como “la ropa nueva”, porque huele a nuevo y se puede alojar en los cajones donde uno guarda prendas y secretos. La noche puede dormir bajo la almohada, puede diseminarse, de tan clara, en el viento, o puede descansar bajo la sombra que le provee la llovizna.

La noche se convierte en una compañera y una aliada. Bajo su amparo el poeta aprende a amar el rincón donde se exilia, respeta “la aguja” del reloj que marca el tiempo, y el movimiento cotidiano de la llama sobre la cera, antes de extinguirse. Este conjunto de metáforas delicadas nos muestra la armonía de un espíritu que trasfiere su estado de gracia a los objetos que lo rodean. Así, el aljibe, refugio proverbial de la oscuridad, se vuelve pequeño, ajeno a la voracidad con la que le han calumniado. Al aljibe se le asocia con el eco, con la garganta de los pájaros que cantan y ambos –pájaros y aljibe– sólo han tomado del agua: “un remoto temblor enamorado”. Verso, por demás, extraordinario.

De este modo, la primera parte del poema concluye en encomio de la armonía y se suspende ahí como una nota musical. Luego vemos que en la entrada a la otra porción del texto está delimitada por un verso lacónico: “Transpira sombra el barro de mi mano”. Aquí parece clara la alusión al mito bíblico de la creación: el hombre está hecho de arcilla, o de polvo, o de barro cuando éste se mezcla con el agua. Pero, en el caso de nuestro verso, por sinécdoque, podemos asumir que la *mano* representa al *cuerpo* del hablante, y que de su persona la sombra se evapora porque, como nos lo dice el verso que sigue, “pronto amanecerá”. El verso es rico en metáforas porque la noche se compara con el agua o la niebla espesa, o el sudor, mientras que el barro es la carne; pero también el barro simboliza una transformación, un cambio. El barro evoluciona desde el polvo inestable hasta tornarse

una mezcla consistente.¹⁶ En este sentido, el poeta también sufre una metamorfosis: deja de ser una criatura nocturna para disponerse a la luz del día.

Esta inminencia cambia el ánimo del poeta, hace el recuento de lo que se queda y de lo que ha de llevar, por eso aparece en él un sentimiento dual: “El amor –que se va, que se me queda–, y esto es así porque la noche se ha convertido en su casa protectora y amorosa que debe guardar parte del amor del poeta y, por otro lado, tendrá que ir acompañado del amor al nuevo día. Después de esta precaución preliminar continúa el proceso de apertura visual en estos términos:

quiebra los dientes de cristal del alba,
y anuncia el delicado
incendio musical de la mañana.
Un laborioso enjambre
de trinos y rumores
desplegarán el manto, el nuevo día.

Asistimos, como se observa, a los signos precursores del día y, sin embargo, aún no amanece. El alba es anterior a la aurora. El alba sufre, se dice, un proceso de oscurecimiento que retrasa la aurora, mientras que ésta es “La luz sonrosada que precede inmediatamente a la salida del Sol”.¹⁷ Este tiempo de indeterminación se indica por el adverbio “pronto” que pospone al futuro el acontecimiento de la luz.

La presencia del umbral es importante porque en su seno se gesta el verdadero renacimiento del ser que procede de la noche y que se incorpora, en calidad de hombre nuevo, al día.

El umbral puede recibir aquí el nombre de la aurora y tiene la virtud de situarse en la intersección entre la noche y el día, convocando las esencias de ambos polos sin ceder a

¹⁶ Cf. Jean Chevalier y Alain Cheerbrant, *op. cit.*, p. 179.

¹⁷ *Diccionario de la lengua española*, *sub voce*, “Aurora”.

ninguno. “La aurora —escribe María Zambrano— se aparece distendida, sembrada, como germen cuando irrumpe en la oscuridad, se aparece ante todo el que la espera, o la atisba, como una línea, como una raya que separa [...] La aparición de la aurora unifica los sentires transformándolos en sentido, trae el sentido”.¹⁸

De manera que la construcción del significado, como obra de la aurora, empieza por la apertura de los sentidos del sujeto que nace de la noche; y esto se logra cuando ella, la aurora, dispone el movimiento, a manera de ritmo bien pautado, para que las cosas y los seres se muestren y produzcan, como lo dice nuestro poeta, el “incendio musical de la mañana”.

El poeta, en la última estrofa, continúa elogiando la noche a la que ha alejado de la muerte, como lo decía en sus poemas anteriores. Ahora la noche es madre generadora de vida, su ruta se vuelve un “tránsito nutricio” y “colma de gozo” a quienes sana a través de la terapia que les infiere la ruta del viaje nocturno. La noche es una especie de mujer amorosa, a veces hermana de la muerte, que deposita el cuerpo revitalizado del hombre en las puertas del amanecer. A esa frontera inestable, que provoca escalofrío al hablante, habrán de acudir, por él, las imágenes sinuosas que tiemblan al ritmo de la “ternura en lo verde”. Pero esto que decimos todavía no sucede porque aún estamos en los márgenes de la noche; esa criatura que es, en palabras de María Zambrano, una de las formas de plenitud;

Porque en la noche del sentido germina la aurora de la palabra. Y así, cuando las palabras que han germinado durante la noche del sentido aparecen, son ellas mismas la sustanciación posible, en este lugar, de la diosa Aurora, de lo divino que aparece y se cela en la aurora; la manifestación de la palabra misma, de ella que no es lenguaje, aunque lo sustente y le dé vida. La palabra que da vida por la luz [...]¹⁹

¹⁸ María Zambrano, *De la aurora*, p. 22.

¹⁹ *Ibid.*, p. 70.

Por último, el verso final funciona como una síntesis de conformidad y de ánimo. El viaje acaba con la reunificación en el Padre: “Va a amanecer, y Dios será en mi pecho”. La duda, que provocó soledad y angustia, es vencida por la fe y esta declaración de amor.

Así, una mirada de conjunto nos muestra que en el poema se ensaya el viaje nocturno que, simbólicamente, se asocia con el ensueño y la vigilia. El propósito de este tópico consiste en averiguar los mecanismos de la propia existencia como un medio para comprender e insertarse en el mundo. El final del viaje supone el autococimiento que entraña la recuperación del sentido y la convivencia fraterna, y armoniosa, con el mundo. En una dimensión más amplia, el poeta llega a conocer cabalmente el presente a través de la recuperación de la palabra original que permite, a su vez, liberar a los objetos de la enajenación cotidiana, para devolverles con ello su apariencia magnífica. Este fue el sentido que le atribuyeron los románticos a la oscuridad abundante y feraz, como dice Albert Béguin:

Aquel que, desesperado de alcanzar por medio de las facultades normales ninguna realidad que le satisfaga, ha emprendido el gran viaje hacia la noche –animado al mismo tiempo de la necesidad poética– se detendrá al borde del abismo entrevisto. Llegado a la cumbre de la colina, desde donde la mirada abarca las dos pendientes, ya no irá más lejos. Porque el conocimiento del sueño le permitirá volver, pero enriquecido por una comprensión nueva, hacia la luz de este mundo.²⁰

Hasta cierto punto podría decirse, como soñaba Vicente Huidobro, que el poeta es hijo de sí mismo, si consideramos que el sueño lo devuelve al mundo renovado y listo para emprender, como el primer profeta, la sacralización de lo que ve. A este fin parece responder el siguiente poema de Javier Peñalosa:

Sabido lento paso,
sensual en el ritmo de la sombra,
alto en la luz; y diáfano
a las márgenes del mediodía,
como un pájaro.

²⁰ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 486.

Pisando apenas
la importancia del suelo; marcando
los tramos de la tierra, que miden
según se haya llorado.

Sabido lento paso,
de un cuerpo que nivela
todo desequilibrio humano;
mecida soledad que se incendiara
con lentitud de raso.

Convicción de decir:
“Pausa que voy caminando...”

Y el estupor del suelo
es inaudito resonar arcano.
Y el viento es melenada
de luz, estupefacto.
Y el silencio es recinto
de guarecer los cantos.
Y apenas amanecen los oídos
—rumor, vértigo, salmo—,
con la mística idea sugerida
de que miden un claustro
las pisadas fantásticas
de un material milagro.

Sabido lento paso,
y nuevo cada aurora, sin embargo,
Ávido de tu ritmo, sólo tu ritmo espero,
sabido lento paso...
Sabido lento paso...

[*Preludio en sombra*, pp. 46-47]

El poema, como se habrá notado, nos transmite la sensación de una marcha sujeta al compás, al ritmo. Por obra de la mirada que singulariza el “sabido lento paso”, tan cotidiano que nadie le presta atención, recobra su dignidad perdida. El paso es “sabido”, o ejecutado, por los que caminan, pero nadie se detiene a especular sobre sus cualidades, a excepción del poeta acostumbrado, por su oficio, a reconocer en lo aparentemente *banal* la esencia. Así que empieza por nombrar los atributos del “paso”, atributos que se revelan a

través de los adjetivos: es “lento” y “sensual”, “alto” cuando hay luz y transparente, o nulo al medio día.

Esta categorización del “paso” dispara su sentido aparente. El “paso” no significa, necesariamente, “caminar”, el “paso” es movimiento rítmico de la naturaleza y los seres. De ahí que la aparente trivialidad de la primera estrofa devenga asunto universal, porque es evocada la *mecánica* de la existencia.

Al enunciar el ritmo, al presentirlo, y sobre todo al vivirlo mediante la lectura, el hablante, como diría Octavio Paz, “provoca una expectación, suscita un anhelo. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga *algo*”.²¹

Lo que sobreviene es más ritmo, pero asociado a su manifestación en la naturaleza. En la segunda estrofa *vemos* que el paso apenas deja huellas, para no menoscabar “la importancia del suelo”, asimismo, quizá, la marcha de los hombres y de los animales “miden” la tierra cuando avanzan, desafiando el agua de los charcos. O también podría ser que la lluvia estricta, cuando cae, “mide” la tierra con cada gota.

En la tercera estrofa se refuerza el ritmo con la repetición del verso que sirve de estribillo: “sabido lento paso”. Ahora el movimiento se centra en el cuerpo, pues, “nivela/ todo desequilibrio humano”. Este caminar erguido, por obra y gracia de la evolución, es solemnizado como un acto en que una llama solitaria se recrea y se muestra a la mirada de los otros para suscitarles sorpresa. El ser humano cuando camina divulga su lenta luz, o su aura, como exhibe el fuego de la seda al quemarse. La tercera estrofa concluye con una celebración del movimiento: “Pausa que voy caminando...”.

²¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 97.

En la cuarta estrofa se juega con el contrapunto de lo abierto y lo cerrado. El ritmo es natural. Las pisadas en el suelo despiertan la majestad que ahí subyace y que se manifiesta en forma de sonido “arcano”. En este territorio virgen, a fuerza de mirarlo con ánimo renovado, los fenómenos parecieran abrirse a la percepción por primera vez. Así, el viento asume el cuerpo y el color de las formas que toca, y el silencio original se convierte en el refugio de las partituras del canto.

Sin embargo, en este mundo en que la inercia es parte del ritmo se accede a otro tono, y entonces los oídos *amanecen* –nótese la sinestesia– porque los sonidos que provienen del rumor y del salmo, les proveen de imágenes luminosas; imágenes que, a su vez, son provocadas por “las pisadas fantásticas”, que se realizan sobre “un material milagro”, que bien puede ser una metáfora del suelo.

Para finalizar, en la última estrofa hay una reiteración del movimiento, a manera de letanía. El poeta lo profiere porque se declara “ávido” del ritmo que es nuevo cada aurora por las posibilidades de armonía y de vida que comporta.

Desde luego, en un poema como éste la anécdota puede ser elemental, pero las connotaciones son muy profundas. Lo primero que destaca es la sacralización del mundo a través de la palabra que, como flor mágica, reanima en lo que nombra dones que habían permanecido ocultos y marchitos al interior de lo nombrado. Esa palabra retoma los sonidos y los convierte en lenguaje, en música, en canto.

Todo esto lo consigue la palabra del creador porque, como dijera Huidobro:

El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables. Hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga a marchar en su rebaño, por rebeldes que sean [...]²²

²² Vicente Huidobro, “La poesía” en *Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos*, p. 66.

La otra línea temática es, como ya la señalábamos, el ritmo. Su manifestación se expresa verbalmente en el poema, pero su sentido se relaciona con los mecanismos que la naturaleza tiene para regularse, preservarse y favorecer la vida. Al ritmo responde el cuerpo del hombre, que es un microcosmos, y bajo medidas rítmicas actúan los planetas y las galaxias. Incluso el sabio Pitágoras afirmó que los astros se movían en órbitas bajo el influjo de la música, y llegó a recomendar el baile como terapia para combatir las enfermedades. La idea de universo vibrante está muy difundida, y Octavio Paz la sintetiza así:

La naturaleza está animada; cada objeto posee una vida propia; las palabras, que son los dobles del mundo objetivo, también están animadas. El lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración. Unas palabras se atraen, otras se repelen y todas se corresponden. El habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y a las plantas.²³

Ahora bien, como hemos visto, la gradual apertura del poeta va de su viaje a través de “La noche nueva”, se asoma al mundo con el “sabido lento paso” para, finalmente, posesionarse de la barca y navegar. En su texto “El mar” está cifrada buena parte de su poética, como veremos a continuación:

Ah, ya no importa,
en la pequeña barca, enjuto,
me arrastra el mar, arrastro el mar,
se transparenta el mar,
y he de coger los peces por sus nombres,
las noches por sus nombres,
por sus nombres no más.

He aquí que la luz mana despacio.
Dice el color diverso de las horas,
cambia y muda la sombra,
y he aquí que he venido a poner orden,
a saber cuánto es mío
de todo lo que nunca ha sido mío,

²³ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 51.

y sin embargo mío solamente.
Una máscara triste o iracunda,
un abrasado aliento,
un callarse y salir al corredor inmenso
en que la noche asienta
nieblas de algodoncillo,
almohadillas de aroma,
copos esponjadísimos de nada.
Todo en desorden, poderoso, vasto,
esperando su nombre.

[*Esfera ocho*, p. 66]

De entrada percibimos aquí, en este poema de dos estrofas, la acción del poeta pescador. La primera parte comienza con una exclamación que remite inmediatamente a la aceptación de un destino. El poeta viaja “enjuto” en una barca estrecha, pero no por la precariedad de su situación se detiene. El tercer verso nos muestra su optimismo: “me arrastra el mar, arrastro el mar”, pues él y el mar poderoso mutuamente se conducen.

En seguida el hablante declara su propósito: capturar o retener a las noches y a los peces, que simbólicamente pueden abarcar innumerables especies, incluida la del hombre. Luego nos dice cómo se llevará a cabo esta captura: será por el *nombre*. Es decir, que impondrá a cada uno de los especímenes encontrados un nombre, en señal de posesión.

En la segunda estrofa, el hablante se aleja de las especies para describir los elementos y los procesos que realizan. Por un juego de prosopopeyas convierte a la luz en agua que mana, que dice el color del tiempo, y genera el día y la noche. Después insiste en las prioridades de su trabajo que consiste en “poner orden”, y tomar de aquello lo que es de su propiedad. Pero resulta que los bienes correspondientes al poeta son muy singulares: es suya la máscara del teatro, es suyo el aliento encendido y el silencio de la noche. También son suyas, lo dice en gradación descendente, las nieblas, las almohadillas impregnadas con el aroma que lleva el aire y, sobre todo, son de él —nótese el superlativo— los “copos

esponjadísimos de nada”. Al final del recuento el poeta, más que aprovecharse de los bienes *nombrados* y enumerados, reafirma su tarea bautismal: debe nombrar.

Llama la atención que el hablante quiera combatir el “desorden” o el caos del mundo. Para ello sigue una estrategia peculiar representada por una relación triádica. En la primera estrofa menciona el mar tres veces; en la segunda repite el pronombre posesivo “mío” tres veces. En seguida habla de sus *posesiones* agrupándolas de tres en tres: la máscara, el aliento y el silencio; también son de él la niebla, la almohadilla y los copos. Estas reiteraciones pueden tener, en principio, el carácter de énfasis, pero en un plano connotativo, resulta que el simbolismo trinitario es el que históricamente representa la armonía frente al caos, y los ejemplos son abundantes. El tres, a juicio de Chevalier, “Expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. Sintetiza la tri-unidad del ser vivo que resulta de la conjunción del 1 y del 2, y es producto de la unión del cielo y la tierra”.²⁴ Sobra decir que sobre este triángulo descansa el misterio de la Divina Providencia, glosada, para su mejor intelección, en las tres personas: Padre, Hijo y Espíritu Santo.

Pero el dato que nos interesa es el de la armonía porque incluso alude al génesis, pues, como todos saben, la confusión muda de las cosas empieza a tener un orden espacio temporal a través del acto de nombrar. No en vano nuestro hablante inicia en el mar y la noche, haciéndolos equiparables. A parir de este referente sombrío el verbo, que por ser palabra está cargada de tiempo, continúa el proceso de la creación, y la divinidad pronuncia las primeras dos palabras: *Fiat lux*, y luego emite las que siguen a lo largo de seis días, y a cada rato, enamorado de su creación, se autoelogia y ve que es buena. Pero hay un momento en que suspende su tarea artística, y deja las acciones menudas para su hijo en la tierra, como está escrito en la *Biblia*:

Jehová Dios formó, pues, de la tierra toda bestia del campo, y toda ave de los cielos, y las trajo a Adán para que viese cómo las había de llamar; y todo lo que Adán llamó a los animales, ese es su nombre.²⁵

Pero resulta que el trabajo de Adán, lo mismo que el trabajo divino, quedó incompleto, acaso deliberadamente, para que los hombres posteriores, movidos por la nostalgia de la

²⁴ Jean Chevalier y Alain Cheerbrant, *op. cit.*, p. 1016.

²⁵ *Santa Biblia, Génesis: 2,19.*

primera entraña, reiniciarán el acto de la creación con el propósito de no alejarnos demasiado del centro de nuestro origen primero, esclarecido, como pretendía San Juan, el gran poeta místico.

En síntesis, podemos decir que el “nombre”, y el “nombrar” son el sustantivo y el verbo más prodigiosos porque otorgan identidad, un lugar en el mundo, un sentido de pertenencia y proyección. Cuando el poeta nombra, ciertamente reduce las sombras y ordena al mundo, lo convierte en un sistema y una estructura significantes. También el que es nombrado recibe la bendición de la luz y fortifica su identidad con relación a sí mismo y los demás.

Esther Cohen escribe sobre el asunto anterior estas bellas palabras:

El nombre propio es el espacio desde donde la generosidad del lenguaje despliega su mayor fuerza de acogida. Porque somos huéspedes del nombre, humildes invitados a la casa del tiempo que, gracias a la nobleza de la palabra, somos capaces de vivir una vida. El nombre propio es nuestra primera morada en el mundo de los hombres, el refugio al que nos arroja el vientre materno. En él, y aunque sin saberlo a conciencia, sobrevivimos al desprendimiento originario: en él *habitamos* el mundo.²⁶

Se conjetura de lo dicho antes que la palabra es la verdadera casa del hombre y que el poeta, para continuar la metáfora, es el artesano constructor de estos edificios en que moramos como seres históricos y, por tanto, finitos.

Después de este viaje por la poesía de Javier Peñalosa, justo es hacer un reconocimiento a su obra. El poeta empezó, como muchos, buscándose a sí mismo a la vez que se ponía obstáculos para perderse. Las imágenes del espejo, del laberinto que lo multiplicaba, del dolor demasiado verdadero, y por eso distante de la *representación* emotiva que la poesía exige, fueron sus primeras notas. Luego vino la etapa de la razón que oprimía al sentimiento, la del egoísmo como defensa frente al mundo, máscara que abandonó poco después para asumir las palabras sinceras que se proyectaron más allá de la noche de la asfixia. Sus poemas más hondos son los de la aurora. Ahí escuchamos al poeta que sabe dejarse llevar por el ritmo de la creación. Las mejores notas de la mejor poesía de Javier Peñalosa son aquéllas que nos dan cuenta de una vocación amorosa, educada en el dolor y la compasión. Estos ecos perviven en el lector por la depuración que alcanzaron y por la nobleza de quien los produjo.

²⁶ Esther Cohen, *El silencio del nombre*, pp. 9-10.

3.4 CONTRA LA TERNURA DERROTADA: POESÍA DE ROSARIO CASTELLANOS

¡Qué cuidadosamente nos mentimos!
¡Qué cotidianamente planchamos nuestras máscaras
para hormigear un rato bajo el sol!

Rosario Castellanos

La obra de Rosario Castellanos ha estado bajo el asedio de la crítica prácticamente desde la aparición de sus primeros textos, a finales de los años cuarenta. Sin embargo, esta mirada, que ha sido en la mayoría de los casos muy benévola, ha privilegiado su producción narrativa frente a la creación lírica que tanto buscó y logró la chiapaneca. Así, en una entrevista esclarecedora con Emmanuel Carballo, la poeta nos informa de su predilección por el género en términos vitales: “Llegué a la poesía –dice– tras convencerme que los otros caminos no son válidos para sobrevivir. Y en esos años lo que más me interesaba era la supervivencia. Las palabras poéticas constituyen el único modo de alcanzar lo permanente en este mundo”.¹

Pese a esta “declaración de fe”, vemos que su talento como cuentista y novelista le dio prestigio, frente a los juicios severos que le acarreó su obra lírica, como éste de José Joaquín Blanco:

Escribió mucho y sus textos son acaso más valiosos por los obstáculos a los que se atreven que por sus resultados [...]. Son muy sentimentales [sus poemas] amargos, religiosos y domésticos, aderezados con mitos (Hécuba, Penélope, Nausícaa, etc.) y figuras alegóricas (la Madre, la Solterona, la Abandonada, la Cortesana, etc.); a veces están más pensados para la declamación, no oratoria y engolada, sino recitada y triste como las oraciones de la mujeres en el templo –*ágora femenino*– y a media voz –*lenguaje femenino*–.²

Esta mirada de excesivo rigor, se debe a que la crítica, incluyendo desde luego a José Joaquín Blanco, observa en la poesía de Castellanos una voz monológica (y monolítica) que

¹ Emmanuel Caballo, “Rosario Castellanos (1925-1974)” en *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 500.

² José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, pp. 236-237.

podría asociarse con la propia autora. Esta idea se desmiente con una lectura atenta de sus poemarios, la cual mostrará toda una galería de personajes que ejercen su voz y *dicen su verdad* con un cierto grado de independencia de la voz lírica principal. ¿Cómo es posible este mecanismo de construcción? En principio se debe reconocer que la voz interior de un poema no necesariamente representa a la voz del poeta de carne y hueso, pese a que en este género se establece una suerte de relación mimética.

Es común establecer la voz al interior del poema a través de las marcas de la primera persona y, en última instancia, mediante su pronombre de referencia, el “Yo”. Pero resulta que esta palabra en realidad es una *forma vacía* y cada persona la puede tomar como propia en la medida en que asume la palabra. Sobre esta manera de comunicación escribe Emile Benveniste: “¿Cuál es, pues, la ‘realidad’ a la que se refiere *yo* o *tú*? Tan sólo una ‘realidad de discurso’ [...] *Yo* significa ‘la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene *yo*’;³ esto es, que en cada texto, pongamos por caso, el *yo* define a quien asume la voz, y esa voz, a través del ejercicio del discurso, adquiere una identidad propia, identidad que no se puede confundir con otras porque ha quedado fijada mediante la palabra.

De esta manera podemos decir que en la poesía de Rosario Castellanos hay una pluralidad de voces que se expresan por medio de un *yo* que les da identidad; y como tales –entiéndase criaturas con vida propia situadas adentro de las fronteras del discurso que les da existencia– son responsables de su palabra y de la carga emocional e ideológica que comporta.

El acto de multiplicar la voz para que otros personajes la asuman es una rasgo que sitúa a la poesía de Rosario Castellanos en un ámbito de modernidad que le permite comulgar con empresas poéticas tan diversas como las de Ezra Pound, Fernando Pessoa y Jorge Luis

³ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, t.1, p. 173 y ss.

Borges, entre otros autores que instruyen un constante desdoblamiento de su personalidad para convertirse en *cuerpo* de resonancia de una serie de voces que no necesariamente son la suya propia.

De hecho el asunto anterior aparece ampliamente desarrollado por Guillermo Sucre en su obra *La máscara, la transparencia* donde observa que la idea del poeta camaleón es de estirpe romántica, pues la pensaron Novalis y Keats al descubrir que “su verdadera naturaleza es continua metamorfosis; un ser sin identidad, que sólo existe para dar vida y forma a otro *Cuerpo*”.⁴ Otro tanto piensa Coleridge para quien el poeta “no expresa tanto un yo real o biográfico como otro virtual, simbólico y aún irreductible”; para el poeta inglés “el yo sólo existe como antítesis, como perpetua duplicación”.⁵ Este desdoblamiento parte de una concepción histórica en que el escritor se asume dentro de una pluralidad de discursos en donde él ya no domina el centro, sino que puede ocupar sólo un punto dentro del vasto universo de la creación; y en este ámbito sólo Dios tendría todos los hilos de la vasta red verbal que conforma el libro supremo, tal es la idea cabalística de Borges.⁶

Entonces, no es de extrañar que un escritor, navegando en esta inmensidad, opte por las técnicas de la despersonalización para establecer una distancia –que también implica una actitud de humildad– frente a las *cosas del mundo*. El nuevo autor instaura un compromiso ético y estético que le permite acceder a *los otros* escuchando de ellos lo que saben.

Continúa Guillermo Sucre: “Lo que el poeta busca, en verdad, es que todos se reconozcan en la marginalidad y actúen desde ella; que nadie se sienta *único*, o se crea

⁴ Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, p. 85.

⁵ *Idem.*, p. 85.

⁶ Cf. Guillermo Sucre, *op. cit.*, p. 86.

representativo y hable en nombre de otros". Luego agrega: "Ni represión del yo ni sublimación sino verdadera liberación: inventarse en los otros y descubrirse en ellos".⁷

Como se observa, a la luz de la anterior exposición, el aspecto sentimental, el tono declarativo y los demás "aderezos" que se perciben en la poesía de Castellanos más que verse como peripecias que le ocurren a una mujer sumida en el "ritmo del dolor" deben apreciarse como inherentes a una propuesta poética que es parte de un proceso, como veremos, que rinde sus mejores frutos en la madurez de su obra. De este modo, también cobran sentido la aparición –quizá no casual y mucho menos excesiva– de las mujeres legendarias como Dido, Hécuba, Salomé, Judith y las "figuras alegóricas" como la Madre, la Solterona, la Abandonada, la Cortesana, y demás voces que acuden a la enunciación de sus "historias".

El proceso de transición de una voz monológica a otra de apertura y diálogo puede percibirse a lo largo de la obra lírica de Rosario Castellanos como un intento de búsqueda en el cual pretende opacar la autobiografía en pro de las voces de los demás. De hecho, la poeta es consciente a la hora de evaluar su obra, pues con severidad, dice: "Lo que ocurre es que yo tuve un tránsito muy lento de la más cerrada de las subjetividades al turbador descubrimiento de la existencia del otro y, por último, a la ruptura del esquema de la pareja para integrarme a lo social, que es el ámbito en que el poeta se define, se comprende y se expresa".⁸

Esta transformación sigue casi una dinámica cronológica desde sus primeros libros hasta los últimos, en los que la poeta se sirve del coloquialismo, del diálogo, de la ironía y de la glosa para representar una serie de personajes con su enajenación particular, pues a sus ojos

⁷ Guillermo Sucre, *op. cit.*, p. 88.

⁸ Rosario Castellanos, "Si 'poesía no eres tú' ¿entonces qué?" en *Mujer que sabe latín*, p. 201.

casi nadie puede adquirir la categoría de “humano” y “libre” en un sentido de comunión profunda si no adquiere conciencia del papel que representa en una sociedad plena de prejuicios.⁹

Así, una mirada global sobre sus libros nos dará cuenta de la dinámica de apertura hacia el otro, mirada que parte de una voz absoluta y plena de certezas ontológicas, como ocurre en *Apuntes para una declaración de fe* (1948) y *Trayectoria del polvo* (1948), hasta una menos pretenciosa que sabe escuchar los ecos de otros seres que acuden a su memoria.

En *Apuntes para una declaración de fe*, Rosario Castellanos, a través de un título irónico, nos muestra su descreimiento en el futuro de la humanidad, cuyos estertores descubre en los hitos de la historia, desde el mito de Adán, Eva y su aliada la serpiente hasta el clima de posguerra que deja a Europa diezmada, aunque fiel a su desarrollo industrial. Castellanos ve con ojos clínicos al viejo continente y no puede más que volver la mirada a América, tierra de promisión, que había sido colonizada no sólo a través de las armas, sino por la palabra. ¿No había escrito en tiempos recientes Pablo Neruda su *Canto general*? Fiel a la utopía y al tono del poeta chileno, Castellanos termina el texto con estos versos:

Río de sangre, cinturón de fuego.
En las tierras que tiñe, en la selva multipara,
en el litoral bravo de mestiza
mellado de ciclones y tormentas,
en este continente que agoniza
bien podemos plantar una esperanza.
[*Apuntes para una declaración de fe*, p. 15]¹⁰

⁹ José Emilio Pacheco advirtió tempranamente que con la obra lírica de Castellanos “se afianza una voluntad que a falta de mejor término podemos llamar ‘realista’ –esto es, directa (coloquial, pero no prosaica), en cierto sentido antimetabófica–, y el recurso de la distancia, el afán de objetivar confesiones y observaciones en un monólogo que se atribuye a un personaje reconocible o inventado” (“Rosario Castellanos o la rotunda austeridad de la poesía” en *La vida literaria*, p. 8).

¹⁰ Todas las citas de los poemas se tomarán de la compilación *Poesía no eres tú*, FCE, México, 2001. El poemario y el número de la página se anotará entre corchetes.

El mismo sentimiento de búsqueda y la misma voz inquisidora se perciben en *Trayectoria del polvo*. Este poema se divide en diez partes, y en todo él se escenifica la batalla entre la vida y la muerte cuyo personaje es una voz lírica que a través de una metaconciencia contempla su nacimiento, adolescencia, sucesos cotidianos en que arraiga la soledad y la presencia de la muerte. En este texto, como en el anterior, hay una voz que inquiere por el ser y por el sentido de la vida con un cierto rigor filosófico y que, por eso mismo, impide la emergencia del vuelo, la ligereza aérea más común de la poesía lírica. Esta dificultad fue muy bien advertida –y acaso con dureza– por la autora, quien confiesa haber dependido de las sentencias filosóficas, cuyos ecos se dejan oír en la tesitura de sus versos: “El pecado sin remisión de ambos poemas es el vocabulario abstracto del que allí hice uso. Me era indispensable suplirlo por otro en el que se hiciera referencia a los objetos próximos, en el que los temas tomaran una consistencia que se pudiera palpar”.¹¹

De la vigilia estéril (1950), en cambio, muestra una suavización del tono inquisitivo hacia los misterios primordiales e inicia un descenso a una voz *más humana* que intenta deshacerse de esa máscara mítica y despersonalizada y hasta profética. En este libro afloran los primeros deseos que se tiñen con el color del erotismo, como se advierte en “Al filo del gozo” y en “La anunciación” que sitúan a la voz lírica en el instante de la espera del amado; situación que se desvanece en “De la vigilia estéril” ante el fracaso del amor que pareciera estrangular en llanto, en queja y en plegaria la voz lírica. Este libro, pues, desvela emociones más claras y dolores más auténticos que parecieran ya no estar inspirados en la filosofía sino en la vida y en las influencias literarias.

¹¹ Rosario Castellanos, “Si ‘poesía no eres tú’ ¿entonces qué?” en *Mujer que sabe latín*, pp. 205-206.

Esas influencias estuvieron marcadas por la *Biblia*, las poetas modernistas Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y, sobre todo, Gabriela Mistral. Todo ello representa la “buena sombra” que “cae sobre las páginas *De la Vigilia estéril*”.¹²

Como quiera, este primer asomo hacia el mundo de lo diverso se amplía en el poemario que, por cierto, lleva un título ilustrativo: *El rescate del mundo* (1952). En esta obra Castellanos pareciera huir de la abstracción, como ella dice, para acceder al mundo de las cosas y de los seres reales. Para lograrlo emprende un viaje al pasado y descubre las voces, los rostros y los oficios de las personas que habitan el mundo de la provincia. El fruto de esta conquista se observa en una serie de poemas de tono ligero en los que predominan las canciones en versos heptasilabos y octosilabos. Una mirada de conjunto sobre el poemario corre a cargo de Dolores Castro:

El rescate del mundo –escribe– es una verdadera inmersión en la provincia, rescatada después de una larga permanencia en la Capital y un año de estudios y viajes. Chiapas se revela con sus danzas indígenas, la frescura de sus ríos, la magia del paisaje, la gracia de los animales. El amor de Rosario Castellanos por su tierra natal fue uno de los primeros lazos de nuestra amistad. Ella tuvo en aquella época (1952) una plenitud de trabajo, de alegría y de verdadero rescate vital de seres amados: tejoncito, sapo, lavanderas del río, danzas en los atrios de la iglesia. Su pueblo vivo encerrado en estos poemas.¹³

Resulta ilustrativo que la apertura al mundo de *los otros* haya empezado por recuperar los orígenes de la propia poeta. Este regreso a la semilla será importante para su obra posterior que se agrupará en *Poemas* (1957), en donde se perciben ya no sólo ecos de la vida local provinciana sino de prosapia universal. Así, los “Testimonios” indígenas son asimilados y proyectados a una dimensión cosmopolita, y en esta altura habrán de

¹² *Ibid.*, p. 206. Además, sobre este mismo poemario la poeta dirá que “El título es un desastre. Allí se nota cierta tendencia a la abstracción, tendencia que también es evidente en el mundo anterior. No me parecía válida la abstracción, por lo menos no deseaba escribir poemas intelectuales. Quería crear poemas si no emotivos por lo menos con imágenes referidas a cosas concretas” (Emmanuel Carballo, “Rosario Castellanos, 1925-1974”, p. 501).

¹³ Dolores Castro, “La vida y Rosario Castellanos” en *A Rosario Castellanos, sus amigos*, p. 18.

mantenerse los demás textos como son los “Misterios gozosos”, “El resplandor del ser” y el poema más celebrado por la crítica “Lamentación de Dido”. Sobre este libro evalúa, con voz conmovida, Alejandro Avilés:

[*Poemas*] es uno de los grandes acontecimientos de la lírica mexicana. Una serie de breves, intensos poemas –en donde su nostalgia de eternidad se muestra en los temas del éxodo, el destierro, el hermano mayor, el ausente, los adioses –precede a los tres grandes cantos que son el culmen de su propia lírica: “Misterios gozosos”, “El resplandor del ser” y “Lamentación de Dido”.¹⁴

Sobre este último texto ella comenta: “‘Lamentación de Dido’ es, además de percañe individual, la convergencia de dos lecturas: Virgilio y St-John Perse. Uno me proporciona la materia y el otro la forma. Y sobreviene el instante privilegiado del feliz acoplamiento y del nacimiento del poema”.¹⁵

Será precisamente el diálogo –entendido como “la única forma adecuada de la expresión verbal de una auténtica vida humana–”¹⁶ el recurso que arraigará en sus libros subsiguientes. Así en *Al pie de la letra* (1959) la voz lírica interroga a los libros, a los que compara con árboles de diversas hojas y frutos; luego se enfatiza esa urgencia de dar la palabra a ciertos personajes situados en el umbral por la carencia de voz. Así aparecen textos como el “Diálogo del sabio y su discípulo”, “El otro”, “Nocturno”, “Monólogo de la extranjera” y “Relato del augur”. Esta serie nos muestra diversos rostros que se reaniman cuando se escuchan contar su propia historia.

Esos ecos se nutrirán en la *Biblia* de cuyo “gran código” la poeta extraerá la historia de dos mujeres ejemplares para sembrarla en Chiapas. Se trata de dos poemas dramáticos *Salomé* y *Judith* (1959) que adquieren gran temple de atmósfera trágica, aunque su acción no descuella por la exigencia de los parlamentos. En *Salomé* asistimos a la historia de la

¹⁴ Alejandro Avilés, “Poesía de Rosario Castellanos” en *A Rosario Castellanos, sus amigos*, p. 10.

¹⁵ Rosario Castellanos, “Si ‘poesía no eres tú’ ¿entonces qué?” en *Mujer que sabe latín*, p. 207.

¹⁶ Mijail Bajtín, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, p. 165.

muchacha enclaustrada que despierta a los deseos y sueña con el hombre que vendrá, envuelto en profecía, a rescatarla. El hombre efectivamente llega, pero Salomé descubre en el liberador presente al opresor futuro. Se niega a huir con él, lo delata y es colgado bajo su ventana. Salomé queda afligida, envuelta en una túnica de locura porque al matar, indirectamente, al hombre, ha sacrificado sus deseos.

En Judith también tenemos a una mujer que rechaza su destino en pro de una libertad individual que, sin embargo, no logra imponer porque sobre ella pesa la voluntad del marido –a quien logra matar por cierto–, la del ángel Gabriel, la de los hombres y mujeres, y la de Dios omnipotente. Con este fardo a cuestas Judith apaga sus quejas en el umbral.

Como se observará, en ambos textos la voz lírica de Castellanos desaparece en pro de la palabra afligida de las dos heroínas históricas que recupera y recrea en una época contemporánea para exhibir la condición enajenada de la mujer, tema por demás *transgénero* en la producción literaria de nuestra autora.

Después de este alejamiento, en una especie de disolución provisional del *yo*, aparecen dos libros que retoman la línea establecida en *Poemas*; esto es, aparecen los personajes solitarios a la espera de la redención a través del verbo creador. Son memorables, en *Lívica luz* (1960), la “Jornada de la soltera”, “Lívica luz” y “Presencia”, textos que recrean la soledad y la muerte. A decir de Castellanos en esta obra llegó a la frialdad que supone la meditación sobre diversos problemas porque en ellos, dice: “reflexiono sobre el mundo, ya no como objeto de contemplación estética, sino como lugar de lucha en el que uno está comprometido”.¹⁷ La verdad es que en este poemario escasea la novedad que sólo empieza a nivelarse en *Materia memorable* (1969), libro que intenta el recuerdo de las acciones que normalmente perecen, por insignificantes, en la cotidianidad. De ahí las charlas de

¹⁷ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 503.

sobremesa –en las que las mujeres siempre callan–, la mirada obtusa del retrato en la pared, el “Recital” rencoroso del poeta que se derrota a sí mismo y la “Toma de conciencia” de ese ser que se reconoce en los actos humildes y, por último, la despedida fúnebre en dos de sus poemas finales: “Recordatorio” y “Encargo”.

La tierra de en medio (1972) se singulariza por ser el texto más autobiográfico de Rosario Castellanos. En él, como en un juego de espejos, observamos a la mujer madre: “Se habla de Gabriel”; a la escritora famosa y comprometida: “Autorretrato”, “Entrevista de prensa” y “Memorial de Tlatelolco”; a la ama de casa pendiente de la “Economía doméstica”; a la que quiere adelantarse al fracaso oscuro: “Valium 10” y, por último, a la poeta que se ha dado cuenta de que la clave de la existencia no está sólo en el yo sino en el otro, por eso escribe “Poesía no eres tú”, su máximo altar de avistamiento del prójimo, del hermano lobo.

Los últimos tres poemarios de Castellanos están dominados por la ironía, recurso que le permite un distanciamiento de los personajes y las historias que ella trae a cuento para exhibirlas en sus errores y en su enajenación. Así, *El diálogo con los hombres más honrados* (1972) se integra por una serie de glosas que hace a partir de una serie de fragmentos extraídos de la obra de gente importante. Luego pasan por la prueba del ácido Porfirio Barba Jacob, Pablo Neruda, Miguel Hernández, entre otros.

En *Otros poemas* (1972) la lente enfoca una pléyade de mujeres enajenadas cuyo programa de vida ejercen sin que medie en ello la conciencia. La mirada reconoce el destino de seis mujeres estereotipadas por el papel que representan: la casada, la soltera, la divorciada, la virgen, la lesbiana y la señorita. Sobre esta “fauna” reaparece la voz poderosa y consciente en “Meditación en el umbral” para preguntarse si hay una alternativa para “ser

humano y libre” sin que medie el chantaje sentimental o la fuerza; desde luego pareciera que la respuesta también permanece en el limbo.

En este proceso de desdoblamiento la voz de Castellanos también se ha enriquecido por su labor de traductora. En el volumen de *Poesía no eres tú* (1972) aparecen sus *Versiones* sobre Emily Dickinson, Paul Claudel y St.-John Perse. Dichas obra muestran cómo nuestra poeta fue capaz de apaciguar su voz, para permitir la afluencia de la palabra de los autores que leyó y la influyeron, esto también le permitió salir de sí misma para encarnar al otro. Así lo reconoce, a propósito de Claudel:

Ser, durante breve momento, la encarnación del *otro*, admirado a distancia; intentar disfrazarse usando sus investiduras, duplicar sus gestos, sus entonaciones e ir más allá de lo que la imagen pública ofrece y exhibe y penetrar en la intimidad en la que el *otro* no es más que una criatura atormentada por sus fantasmas, perseguida por sus demonios, obsesionada por algunas figuras, por algunas asociaciones de palabras, por algunas urgencias oscuras que claman por su acceso a la claridad.

Traducir es, también, dar a las “etapas de sequedad” de las que se lamentan los místicos, una apariencia laboriosa y fecunda.¹⁸

De este modo el estudio del proceso de apertura hacia un “Yo” plural es lo que permitirá una lectura más amplia y diversa de la obra lírica de Castellanos. Esta línea de interpretación, justo es decirlo, fue iniciada por Marcia Anne Bigelow quien tituló su tesis de doctorado como *La evolución de la hablante en la poesía de Rosario Castellanos*. En esta investigación rechaza, con razón, el trabajo de Víctor Baptiste, *La obra poética de Rosario Castellanos*, por limitarse a hacer un inventario gramatical, métrico y retórico de la obra analizada.¹⁹ También reniega de la lectura de Germaine Calderón, por ser “bastante tradicional” y “demasiado difuso”.²⁰ En cambio, Bigelow pregona su cala que tiene como base una mirada estructural que, por desgracia, abunda en las descripciones y en las glosas

¹⁸ Rosario Castellanos, “Traduciendo a Claudel” en *Mujer que sabe latín*, p. 196.

¹⁹ Cf. Marcia Anne Bigelow, *La evolución de la hablante en la poesía de Rosario Castellanos*, p. 3 y ss.

²⁰ *Ibid.*, p. 6 y ss.

evidentes, como Víctor Baptiste, en detrimento de la interpretación y de la inserción más amplia de la obra analizada en una corriente estética.

A pesar de ello, la de Marcia Anne Bigelow es una investigación respetable en virtud de que trata de ubicar con precisión la variedad de voces que participan en la poesía lírica de Rosario Castellanos, a través de una taxonomía en la que destaca una serie de posibilidades para precisar las perspectivas de los diversos hablantes.²¹ Sin embargo, esta clasificación, a nuestro juicio, debería también vincularse con la temática porque de este modo podría relacionarse la construcción del poema con el sentido del mismo; situación que descuida Marcia Anne Bigelow. Desde luego, un trabajo de esta índole es enorme, de ahí que en las líneas siguientes sólo nos referiremos a la voz pro indígena, a la voz de las mujeres míticas, a la voz de la mujer enajenada y a la voz autobiográfica, por su proximidad a la vida Rosario Castellanos.

Como ya se ha dicho, *El rescate del mundo* es el poemario en que Rosario Castellanos inicia la aproximación al pasado indígena; lo hace a través de un inmersión que podríamos considerar como un viaje a la semilla, en un intento por recuperar las claves de aquella

²¹ Marcia Anne Bigelow divide a estos hablantes en siete categorías a saber:

1. La poeta: la persona histórica de Rosario Castellanos.
2. La hablante: será la referencia general a la voz poética, ya plasmada en primera persona (en cuyo caso coincide con el término *yo poético*.)
3. El hablante: se refiere a un hablante masculino. Sólo aparece en un poema analizado: 'Diálogo del sabio y su discípulo'. (*Al pie de la letra*, 1959).
4. Yo poético femenino: referencia a la voz de un personaje evocado o creado (Dido en 'Lamentación de Dido', *Poemas*, 1953-1955) o a la voz de la hablante que habla en primera persona. Habrá, por consiguiente, varios *yo poéticos* en la poesía de Rosario Castellanos.
5. Yo colectivo: se refiere a la hablante que se incluye en el grupo, empleando el pronombre 'nosotros'.
6. La hablante desdoblada: se dirigirá a sí misma empleando la segunda persona *tú* ('Valium 10').
7. La hablante desdoblada como personaje autora: la distancia entre la hablante y la poeta es mínima: por ejemplo, el uso de su propio nombre en *Dos poemas* (1950) y en su 'Autorretrato' (*En la tierra de en medio*). [*La evolución de la hablante en la poesía de Rosario Castellanos*, pp. 10-11].

cultura ancestral que parece reposar en el centro de sus piedras. Precisamente en “Silencio cerca de una piedra antigua” se expone lo anterior:

Estoy aquí, sentada, con todas mis palabras
como una cesta de fruta verde, intactas.

Los fragmentos
de mil dioses antiguos derribados
se buscan por mi sangre, se aprisionan, queriendo
recomponer su estatua.
De las bocas destruidas
quiere subir hasta mi boca un canto,
un olor de resinas quemadas, algún gesto
de misteriosa roca trabajada.
Pero soy olvido, traición,
el caracol que no guardó del mar
ni el eco de la más pequeña ola.
Y no miro los templos sumergidos;
sólo miro los árboles que encima de las ruinas
mueven su vasta sombra, muerden con dientes ácidos
el viento cuando pasa.
Y los signos se cierran bajo mis ojos como
la flor bajo los dedos torpísimos de un ciego.
Pero yo sé: detrás
de mi cuerpo otro cuerpo se agazapa,
y alrededor de mí muchas respiraciones
cruzan furtivamente
como los animales nocturnos en la selva.
Yo sé, en algún lugar,
lo mismo
que en el desierto el cactus,
un constelado corazón de espinas
está aguardando un hombre como el cactus la lluvia.

Pero yo no conozco más que ciertas palabras
en el idioma o la lápida
bajo el que sepultaron vivo a mi antepasado.

[*El rescate del mundo*, pp. 67-68]

El poema abre con una estrofa pareada que nos indica la posición física de la voz lírica y también nos dice lo que trae consigo: sus palabras, las que equipara a una “cesta de fruta verde” y que, presumiblemente, le habrán de permitir explicarse el silencio que atesora la “piedra antigua”. En principio se establece un contraste entre lo “verde”, o lo que carece de experiencia, y la sabiduría labrada en la roca.

En la segunda estrofa, la más larga del poema, la voz lírica se sumerge en ese mundo fragmentario del que sólo puede atestiguar los restos de una cultura que se niega a morir; y esta lucha por expresarse y renacer se percibe cuando esos mil dioses derribados –nótese el uso de la hipérbole– quieren reconstruir su propia estatua con su ayuda, y también cuando las “bocas derruidas” desean alzar su canto por la boca de la hablante.

La lucha de las voces del pasado por significar en el presente alude a un proceso de continuidad entre los individuos que comparten un mismo sentimiento religioso y cultural, pero sucede que esa liga se ha roto debido a la destrucción que trajo la conquista y el postrer sometimiento de las culturas amerindias. El trauma del “encuentro” no produjo, precisamente, la fusión de dos culturas sino el sentimiento de extranjería en la propia tierra; así lo expresa la hablante al no comprender las claves de la historia indígena:

Pero soy olvido, traición,
el caracol que no guardó del mar
ni el eco de la más pequeña ola.

Quien no recuerda traiciona a la memoria y asume su desarraigo, y el desarraigo se transforma en soledad y en nostalgia por los tiempos idos. El pasado se vuelve más grande y misterioso, esa cultura milenaria, por la vía de la metáfora, se convierte en el mar que no podemos discernir.

A partir de este diagnóstico sombrío, la voz lírica intenta la colección parcial de los escombros en el territorio baldío. En derredor sólo mira los templos sumergidos bajo el peso del tiempo y la maleza; y los recrea mediante una imagen cruel: los árboles como animales muerden, con sus raíces, la piedra, mientras el viento ácido desdibuja su rostro. Es por eso que sólo tienen vida los elementos de la naturaleza, pero no los de la civilización, porque el significado también se derrumba como los templos:

Y los signos se cierran bajo mis ojos como
la flor bajo los dedos torpísimos de un ciego.

Se aprecia aquí la aceptación de una derrota; las palabras *verdes* de la voz lírica no bastan para decodificar los signos que se apagan frente a sus ojos. La escritura de las piedras parece oscurecerse tras su rostro rencoroso. Empero esta oscuridad no será eterna porque vendrán otros hombres, otras generaciones que podrán establecer el diálogo con esos dioses que por ahora deambulan como fantasmas sin templo y sin altar. En este tenor la voz lírica se adhiere al optimismo que le provee una mirada histórica positiva. Asume la certeza redentora cuando afirma:

Pero yo sé: detrás
de mi cuerpo otro cuerpo se agazapa,
y alrededor de mí muchas respiraciones
cruzan furtivamente
como los animales nocturnos en la selva.

Entonces, al aislamiento responde con la fuerza colectiva, y ante la asfixia de la cultura, la quiere revivir con las “muchas respiraciones” tonificantes que habrán de venir de los diversos lugares para atestiguar el nuevo resplandor. Esta profusión de amor habrá de suavizar al “corazón de espinas” –que sería la cultura antigua–, nutriéndolo con la luz del conocimiento y la lluvia que fermenta su nueva fecundidad.

En la tercera estrofa, la voz lírica vuelve al presente del pesimismo y reconoce la escasez de sus palabras para comprender el peso del idioma –o de la cultura– bajo el cual descansa una civilización entera. Reitera, la hablante, la importancia de encontrar significado frente a un mundo que apenas se muestra.

Desde luego este poema ilustra una de las temáticas recurrentes de Rosario Castellanos. El indio fue asunto de sus ensayos, novelas, cuentos y dramas. Sin embargo la escritora siempre rechazó su idealización, colocándolo como un ser perfecto y bueno. Para ella, el

indio tiene los mismos vicios y actitudes que cualquier otro ser humano, y la diferencia está en su marginación, su pobreza endémica. Así lo declara en entrevista con Emmanuel Carballo:

Los indios son seres humanos absolutamente iguales a los blancos, sólo que colocados en una circunstancia especial y desfavorable. Como son más débiles, pueden ser más malos (violentos, traidores e hipócritas) que los blancos. Los indios no me parecen misteriosos ni poéticos. Lo que ocurre es que viven en una miseria atroz.²²

Asimismo, en sus época de labor para el Instituto Nacional Indigenista, Castellanos creyó que había llegado el momento de armonizar los contrarios, pues el gobierno tenía verdadera disposición para sacar del atraso a la población aborigen en el ámbito nacional. Consideró válida la asimilación del indígena. En un artículo de 1964 escribió:

El doblegamiento servil y el ejercicio del poder arbitrario –costumbre mantenida durante tantos siglos que había logrado elevarse a la categoría de ley de la naturaleza, inmutablemente válida– se ha resquebrajado. Ya uno puede erguirse en la dignidad y el otro contenerse en la justicia. Ya ambos pueden darse el trato de conciudadanos, que es de iguales. Ya ni la palabra indio va cargada forzosamente de desprecio ni la palabra ladino de esa ambigüedad que oscila entre el elogio y el insulto. El Centro instaura una posibilidad. De cada uno de nosotros depende que esa posibilidad se realice.²³

Desde luego, esta mirada está llena de buenas intenciones y de un entusiasmo que por justo, lo quisiéramos todos. Pero la realidad es más dura, pues continúa siendo un problema punzante, y ese “corazón de espinas” sigue resentido e irreconciliable.

A Rosario Castellanos también le interesaron personajes literarios míticos cuyo drama se convierte en ejemplar porque ilustra el dolor colectivo. Es el caso de la “Lamentación de Dido”,²⁴ reina que fue engañada por su amante más intenso y transitorio: Eneas.²⁵

²² Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 509.

²³ Rosario Castellanos, “Teoría y práctica del indigenismo” en *Mujer de palabras*, pp. 293-294.

²⁴ El poema cuenta con veintiséis estrofas que se agrupan a partir de una introducción (anticipación o prolepsis) en que Dido resume el argumento; luego viene la relación en detalle de su vida (estrofas 2-8) hasta la llegada del futuro amante; en seguida aparecen los testimonios del encuentro (10-18) y, por último, el abandono (19-26). En este caso sólo comentaremos los fragmentos más relevantes.

La historia de este amor es narrada por Virgilio en el Libro segundo de la *Eneida*. En este canto el poeta recrea, con su lengua de plata, la belleza de ambos personajes y los detalles que los llevaron a la entrega sexual. Virgilio abrevia la desgracia de Dido, quien se auto inmola delante de su hermana, para mostrar los preparativos de la huida. Eneas se va para cumplir su alto destino.

La primera estrofa del poema es una síntesis del argumento. Aquí conocemos, desde la perspectiva del personaje, su origen, su peregrinación, su asentamiento en Cartago e su intuimos su postrer suicidio:

Guardiana de las tumbas; botín para mi hermano, el de la corva garra de gavilán;
nave de airoas velas, nave graciosa, sacrificada al rayo de las tempestades;
mujer que asienta por primera vez la planta del pie en tierras desoladas
y es más tarde nodriza de naciones, nodriza que amamanta con leche de sabiduría y de consejo;
mujer siempre, y hasta el fin, que con el mismo pie de la sagrada peregrinación
sube –arrastrando la oscura cauda de su memoria– hasta la pira alzada del suicidio.
[*Poemas*, 104-105]

A continuación Dido se nos presenta como aprendiz vigorosa de los quehaceres domésticos, labores que corresponden a todas las de su género, lo cual le otorga un aire de igualdad frente a los humildes:

De mi madre, que no desdeñó mis manos y que me las ungió desde el amanecer con la destreza,
heredé oficios varios; cardadora de lana, escogedora del fruto que ilustra la estación y su clima,
despabiladora de lámparas.
[*Poemas*, 106]

Pero su oficio más importante es el que ha desempeñado como reina y “nodriza de naciones” donde se ha distinguido por el cumplimiento escrupuloso de los deberes cívicos; pues de día ejerce la justicia y de noche el estudio que la habrá de inocular contra las banalidades del mundo material:

Esto era en el día. Durante la noche no la copa del festín, no la alegría de la serenata,
no el sueño deleitoso.
Sino los ojos acechando en la oscuridad, la inteligencia batiendo la selva intrincada de los textos

²⁵ Según la leyenda Dido fue princesa fenicia de Tiro, de donde huyó después de que asesinaran a su marido Siqueo, cuya muerte fue vengada por el hermano de ella. Con motivo de esta primera desgracia huye para fundar Cartago hacia el año 814, a. C. (Cf. Ángel María Garibay, *Mitología griega*, p. 125).

para cobrar la presa que huye entre las páginas.

[*Poemas*, 106]

Dido se nos presenta como una fortaleza de virtud, de belleza e inteligencia. Ella, podría decirse, es el símbolo de una mujer exitosa que ha sido capaz de lidiar contra la adversidad y elevarse en tierra extranjera. La altura donde se ubica ella la vuelve un poco soberbia, incluso en la versión de Virgilio los reyes del vecindario se disputan su amor. Y quizá sea el exceso de confianza en sí misma el principio de su declive, porque en sueños ya presente la llegada del náufrago seductor:

Y el incendio vino a mí, la predación, la ruina, el exterminio
(y no he dicho el amor!, en figura de náufrago.

[*Poemas*, 107]

Y a su llegada le abre la ciudad y le otorga los beneficios sagrados que se dan al huésped en desgracia. Pero he aquí que este infortunado no es común, porque su encantos vulneran las murallas de la reina, su fortaleza se ve infiltrada no sólo por un conjunto de parias sino por la pasión que ella no puede controlar ante un personaje que es guiado por los dioses no para permanecer sino para avanzar fiel a su destino:

Y yo amé a aquel Eneas, a aquel hombre de promesa jurada ante otros dioses.

[*Poemas*, 108]

Pese al ímpetu de fuga, la reina, como la tierra, florece bajo la energía de su mirada, y siente la suavidad del horizonte y el entorno se viste de sonidos gratos. Todo ello a guisa de un amor pastoril que es capaz de engendrar en ella el ilustre visitante:

No, no era la juventud. Era su mirada lo que así me cubría de florecimientos repentinos.
Entonces yo fui capaz de poner la palma de mi mano, en signo de alianza, sobre la frente de la tierra. Y vi acercarse a mí, amistadas, las especies hostiles. Y vi también reducirse a número los astros. Y oí que el mundo tocaba su flauta de pastor.

[*Poemas*, 108]

El dibujo de este *locus amoenus* representa la armonía y también es el preámbulo de la entrega sexual que la encadena a la pasión y a la desgracia subsecuente:

Así, aconsejada de mis enemigos, di pábulo al deseo y maquiné satisfacciones ilícitas y tejí un espeso manto de hipocresía para cubrirlas.

Pero nada permanece oculto a la venganza. La tempestad presidió nuestro ayuntamiento;
la reprobación fue el eco de nuestras decisiones.

[*Poemas*, 108]

Y por fin llega la hora inevitable de la huida. Dido lo reconoce con sentencias inapelables:

Pero el hombre está sujeto durante un plazo menor a la embriaguez.
Lúcido nuevamente, apenas salpicado por la sangre de la víctima,
Eneas partió.

[*Poemas*, 109]

Desde luego, la desaparición del amante significa el derribo de su fortaleza. Ella había cimentado en el aire una fantasía que es derrotada por la realidad. Eneas es representado por el fuego (que simboliza la pasión) y por el viento (fugaz viajero); viento que es el corruptor de todo lo que permanece en su aparente fijeza. La reina, como mujer, se asocia con la tierra, con la ciudad amurallada, con el árbol y sus ramas que se inclinan llorosas sobre el lecho del río; pero sucede que el viento la escala y la destruye. Dido reitera esta idea en dos momentos clave:

–La mujer es la que permanece; rama de sauce que llora en las orillas de los ríos–.

[*Poemas*, 108]

Nada detiene al viento. ¡Cómo iba a detenerlo la rama de sauce que llora en las orillas de los ríos!

[*Poemas*, 109]

La permanencia de la amante acrecienta su desesperación, su frenesí y su locura; frente a “las arenas humeantes de la playa” trata de imaginar las imposibles huellas de la huida, pero el mar ha recogido nuevamente lo que por azar le había entregado. Y así ella regresa, pero ya no se reconoce, ni tampoco reconoce el reino que antes era suyo porque más que luz de su Estado ahora lo es de la ruina:

Mirad, aquí y allá, esparcidos, los instrumentos de la labor. Mirad el ceño del deber defraudado.

Porque la molicie nos había reblandecido los tuétanos.

Y convertida en antorcha yo no supe iluminar más que el desastre.

[*Poemas*, 108-109]

Al final del poema percibimos a una mujer transfigurada por la pena; sus amigos y sus deudos ya no la reconocen porque en su destino ven cumplida la desgracia. La desgracia que no puede ser aliviada ni con la muerte, así lo afirma en los últimos versículos conmovedores:

Ah, sería preferible morir. Pero yo sé que para mí no hay muerte.

Porque el dolor -¿y qué otra cosa soy más que dolor?- me ha hecho eterna.
[Poemas, 109]

Sin embargo la pasión y la muerte de Dido parecen estar sujetas a las estaciones del año, especialmente a la primavera creativa y al invierno destructor. Ella ha ligado su historia con el árbol que muere y renace para que cante su alegría y su miseria por siempre:

Mi cifra se grabó en la corteza del árbol enorme de las tradiciones.
Y cada primavera, cuando el árbol retoña,
es mi espíritu, no el viento sin historia, es mi espíritu el que estremece y el que
hace cantar su follaje.

Este final escenifica la condición de la mujer burlada que parece ser el instrumento no de los dioses, pues ellos se comunican principalmente con los varones, sino de los hombres que están sujetos a mudanza y al rechazo de todo compromiso que los ate. Dido misma reconoce que su historia no reviste originalidad, sino que el suyo es un relato que forma parte de un círculo interminable:

Tal es el relato de mis hechos. Dido mi nombre. Destinos como el mío
se han pronunciado desde la Antigüedad con palabras hermosas y nobilísimas.

De ahí la idea de que la mujer mítica está sujeta al cumplimiento de una historia enajenante en la que asume el papel de víctima perpetua. Pero más allá de la mirada ideológica del poema, también hay que advertir la calidad estética del mismo. Rosario Castellanos veía en él su obra más redonda, hecho a base de versículos producto de las influencias de St.- John Perse y Paul Claudel.

La apreciación de la crítica sobre este texto ha sido muy favorable. Así, por ejemplo, Carlos Monsiváis habla de la “espléndida lamentación de Dido” en que “evade comodidades y transforma el acento de la literatura femenina en México, así siga centrada en el abandono y en la desgracia amorosa”.²⁶ De su lado, Alejandro Avilés habla de su “más bello” y “grandioso poema lírico”, en el que “Rosario Castellanos nos pone en boca de Dido las palabras que expresan la tragedia de la mujer, esclava de su destino, sierva de un mundo injusto fraguado por los hombres”. Después agrega: “El drama es renovado por Rosario, ahondando en la experiencia de la víctima, centrando los hechos en la elegía que Dido misma eleva. Ningún fragmento aislado sino la lectura del poema íntegro, puede comunicarnos su grandeza”.²⁷

De la voz de la mujer ancestral, elevada por su drama grandioso, pasamos a la queja humilde de la mujer **enajenada**, la mujer que pierde el color por permanecer a la sombra del varón, sin posibilidades, en lo inmediato, de tener una existencia propia. Es el caso del poema la “Jornada de la soltera”, que a continuación leeremos:

Da vergüenza estar sola. El día entero
arde un rubor terrible en su mejilla.
(Pero la otra mejilla está eclipsada.)

La soltera se afana en quehacer de ceniza,
en labores sin mérito y sin fruto:
y a la hora en que los deudos se congregan
alrededor del fuego, del relato,
se escucha el alarido
de una mujer que grita en un páramo inmenso
en el que cada peña, cada tronco
carcomido de incendios, cada rama
retorcida, es un juez
o es un testigo sin misericordia.

De noche la soltera
se tiende sobre el lecho de agonía.

²⁶ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia general de México*, t.2, p. 1483.

²⁷ Alejandro Avilés, *op. cit.*, pp. 10-11.

Brota un sudor de angustia a humedecer las sábanas
y el vacío se puebla
de diálogos y hombres inventados.

Y la soltera aguarda, aguarda, aguarda.

Y no puede nacer en su hijo, en sus entrañas,
y no puede morir
en su cuerpo remoto, inexplorado,
planeta que el astrónomo calcula,
que existe aunque no ha visto.

Asomada a un cristal opaco la soltera
–astro extinguido– pinta con un lápiz
en sus labios la sangre que no tiene.

Y sonríe ante un amanecer sin nadie.
[*Livida luz*, pp. 198-199]

En este poema se expone el testimonio de la mujer solitaria que vive a media luz, o en los claroscuros que no le permiten una existencia plena. Se trata de una mujer disminuida, de una soltera que carece, según los roles impuestos, de la necesaria presencia del otro. Una de sus mejillas, la del deseo, “arde” con “un rubor terrible”, mientras la otra yace “eclipsada” por la sombra de lo que no tiene.

En la segunda estrofa, la voz externa nos describe, la jornada rutinaria de esta mujer en que los tonos grises encuentran residencia. Su quehacer es de ceniza y el resultado de sus labores resulta “sin mérito” y “sin fruto”. Esta esterilidad será el signo supremo de la mujer que se hunde en un rincón cualquiera, que no participa del fuego amoroso de los relatos familiares, que no habla porque su palabra no es requerida. Para la soltera el diálogo no existe, sólo resta su alarido.

Pero el alarido es, paradójicamente, una protesta callada porque la inconformidad se disuelve “en un páramo inmenso” que la devora y la integra a su desolación. En este

escenario tétrico se compara su infecundidad con el tronco que, a su vez, la vigila con su rama retorcida.

Una vez que se ha descrito “un día” en la vida de la soltera, la voz nos invita a observar de cerca una de sus noches. La sombra alimenta el fuego de sus deseos no cumplidos. Su lecho no es de descanso, sino de “agonía” o sea de lucha entre su cuerpo y su espíritu, entre el deseo negado y la pálida esperanza de encontrarlo. Es por eso que:

Brota un sudor de angustia a humedecer las sábanas
y el vacío se puebla
de diálogos y hombres inventados.

La imaginación de la soltera no es precisamente una actividad lúdica o creativa, es de las lucubraciones que llevan a una especie de neurosis en que se sufren raptos, avistamientos de figuras fantasmales que son, a su vez, cómplices de su locura.

Así, el poema termina con la descripción del ciclo, que incluye al día y la noche, de la mujer solitaria. Este lapso se clausura con el verso que reitera la preeminencia de la rutina: “Y la soltera aguarda, aguarda, aguarda”. Después aparece una reflexión, como a distancia, de las causas por las que esa mujer lleva una existencia vana.

En principio se invierten los papeles de la maternidad. La soltera necesita de un hijo para nacer de él; por eso no puede morir, porque no ha nacido todavía. En este orden de valores es el pequeño quien le da su condición, su lugar en el mundo. Pero si éste no llega su cuerpo carece del valor que la sociedad le asigna, su cuerpo flota en la lejanía, comparado con un planeta inexplorado –debe reconocerse que el astrónomo es ese hombre remoto que no se ha acercado a ella.

En la última estrofa la comparación entre la mujer y el planeta continúa: ahora se le mira como un “astro extinguido”, que intenta poner vida en sus labios, darles el color de la sangre para preservar la apariencia y la mecánica del sueño. Por eso pareciera revivir, a

pesar de su imagen debilitada, con una sonrisa neutra: “Y sonríe ante un amanecer sin nadie”.

En este poema es evidente el sentimiento de soledad que padece la mujer excluida de un sistema que le otorga identidad siempre y cuando desempeñe el papel de madre y esposa que le ha sido impuesto. Lo doloroso del asunto es que la soltera tiene esta condición, incluso, contra su voluntad. Es su deseo acercarse al fuego familiar, su cuerpo demanda la presencia del varón y en su imaginario, aunque enajenado, espera el hijo como tabla de salvación. Pese a sus impulsos la marginación la destituye de una vida a modo, y uno, como lector, asiste a la prosperidad de la historia de una víctima. Y eso, por la empatía que despierta, nos duele.

Desde luego, la “Jornada de la soltera” es un poema que embona muy bien en el pensamiento de Rosario Castellanos y su crítica acerca del sometimiento de la mujer. En varios ensayos de *Mujer que sabe latín*, en su tesis de maestría *Sobre cultura femenina*, en su obra póstuma *Declaración de fe*, en diversos escritos periodísticos, habló fuerte de esta problemática. Hay, además, en su artículo “Feminismo a la mexicana”, un pasaje que pareciera explicar cabalmente el poema anterior:

Entonces, se preguntará cualquiera, ¿por qué tanta devoción a San Antonio? ¿Por qué ese terror a la soltería? Porque en países como los nuestros, donde la mujer no ha alcanzado todavía la categoría de un ente autónomo sino que recibe su personalidad de otro [...], ser soltera significa haber fracasado en lo esencial no sólo desde el punto de vista externo (la soltería es un estado civil cuya sola anunciación está cargada ya de desprecio, de conmiseración y de burla), sino desde lo más entrañable. La soltera debe renunciar a aquello por lo cual la casada encuentra tolerable su situación y justo el trato que recibe: los hijos.²⁸

De este modo, la conciencia de una participación femenina más abierta y equilibrada en el ámbito social permitirá a Rosario Castellanos madurar una postura en la que se busque una igualdad entre los sexos más que un sometimiento del otro. Entonces no es extraño que

²⁸ Rosario Castellanos, “Feminismo a la mexicana” en *Mujer de palabras*, p. 249.

uno de sus mejores poemas de madurez retome el asunto con una mirada abierta. Se trata de

“Meditación en el umbral”:

No, no es la solución
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi
ni apurar el arsénico de madame Bovary
ni aguardar en los páramos de Ávila la visita
del ángel con venablo
antes de liarse el manto a la cabeza
y comenzar a actuar.

No concluir las leyes geométricas contando
las vigas de la celda de castigo,
como lo hizo sor Juana. No es la solución
escribir, mientras llegan las visitas,
en la sala de estar de la familia Austen,
ni encerrarse en el ático
de alguna residencia de la Nueva Inglaterra
y soñar, con la *Biblia* de los Dickinson
debajo de una almohada de soltera.

Debe haber otro modo que no se llame Safo
ni Mesalina ni María Egipcíaca
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.

Otro modo de ser humano y libre.

Otro modo de ser.

[*Otros poemas*, pp. 360-361]

El título de este poema ilustra muy bien el contenido. La voz externa se propone hacer una reflexión sosegada desde el umbral, espacio que invita a la imparcialidad porque no hay en él toda la luz de la seguridad ni la confusión de la sombra. En este intermedio fluye el pensamiento sobre la situación histórica de las mujeres.

El discurso avanza negando un orden tradicional padecido por diversos personajes y personalidades femeninas. Todas ellas, a su modo, han “resuelto” su problema de relación con los demás. El camino más práctico ha sido el de los personajes literarios: Ana Karenina y Madame Bovary optaron por el suicidio, mientras que las otras moderan esa

solución radical con el aislamiento, que en cierto modo es una nueva forma de enajenación.

La mujeres se afirman en la medida que niegan su ser íntimo.

Así, Teresa de Ávila elige la soledad del claustro en el que niega sus pasiones más terrenas en pro de la levedad espiritual, y en sus raptos místicos –que sin lugar a duda fueron sinceros– presiente la llama varonil “del ángel con venablo”. La iglesia, institución de hombres, le da cobijo a esta hermana que de algún modo no responde a las exigencias del mundo material.

A sor Juana le ocurre otro tanto, sólo que no alcanza la dimensión contemplativa de la santa de Ávila, y sustituye el apetito del cuerpo con su hambre de conocimiento. La pasión intelectual por todos los géneros del saber la lleva a convertirse en una mujer *fría, neutra*. La famosa *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* describe muy bien a un temperamento devoto de los misterios científicos.

El siguiente par de escritoras corresponde al mundo de habla inglesa. Ambas usan la escritura como evasión, como un medio para matar las horas de la cotidianidad. Es el caso de Jane Austen y Emily Dickinson. Esta última, además, disuelve sus deseos “debajo de una almohada de soltera” mientras lee la *Biblia* y prolonga los atardeceres cálidos –en que avista petirrojos como emisarios de Dios– en el sueño.

Luego aparece una enumeración de personajes legendarios a los que alude por medio de una gran metonimia que los caracteriza en el vicio o la virtud, y por eso se vuelven paradigmáticas. Asoman al recuento Safo, la poeta de versos delicados; Valeria Mesalina, la emperatriz romana, madre de Claudio, reputada por su ambición y por su vida disoluta; también acuden dos cortesanas arrepentidas: María Egipciaca y María Magdalena. De éstas, la primera, después de una visión, asume otros hábitos y se retira al desierto; la

segunda, según la leyenda, lavó los pies de Jesús y a partir de ahí decidió seguir al único hombre que la miraba sin deseo.

Pese al carácter auspicioso y converso de estas mujeres, la voz del poema las desacredita porque su cambio es obra de la casualidad, del milagro, pero no es un acto consciente. De algún modo, todas ellas niegan la realidad mediante la fuga, en ellas se opera, visto con cierta crueldad, un canje de máscara. De ahí los dos últimos versos, nacidos de la convicción y dichos casi en susurro; debe haber: “Otro modo de ser humano y libre”, “Otro modo de ser”. Nótese que la hablante enfatiza las palabras “humano” y “libre”, lo cual nos dice que no sólo pretende la afirmación auténtica de la mujer sino también la del hombre.

Con esta aparente ambigüedad, Rosario Castellanos nos dice que las mujeres, con relación a los varones, no son seres míticos, ni angélicos, ni especiales, ni ruines sino complementarios. Nos dice también que el sojuzgamiento es parte de la exaltación de las diferencias que ha impuesto la tradición, como lo puntualiza en estas líneas:

Así la mujer, a lo largo de los siglos, ha sido elevada al altar de las deidades y ha aspirado al incienso de los devotos. Cuando no se la encierra en el gineceo, en el harén a compartir con sus semejantes el yugo de la esclavitud; cuando no se la confina en el patio de las impuras; cuando no se la marca con el sello de las prostitutas; cuando no se la doblega con el fardo de la servidumbre; cuando no se la expulsa de la congregación religiosa, del ágora política, del aula universitaria.²⁹

Desde luego, en esta denuncia subyace el deseo de que la mujer se libere y se “convierta en lo que es”. Castellanos encuentra esta posibilidad, como justificación teórica, en la voz poderosa de Simone de Beauvoir. Con base en el materialismo histórico de Carlos Marx y la filosofía existencialista la francesa rechaza, en principio,

²⁹ Rosario Castellanos, “La mujer y su imagen” en *Mujer que sabe latín*, pp. 8-9.

cualquier determinismo biológico, lo mismo que la fatalidad misteriosa, y observa en el devenir histórico la diferenciación opresiva.

Siguiendo a Marx, Simone de Beauvoir propone la igualdad de oportunidades en el trabajo, en las profesiones, y la reflexión sobre los roles desempeñados al interior de la pareja. A ella le interesa derrotar los prejuicios sin inclinar la balanza para que las mujeres se masculinicen y los hombres se vuelvan femeninos. Se trata de instaurar un equilibrio basado en la comunicación. Pero esta solución no es fácil, porque en ambos polos hay chantaje, complicidad, resistencias. Escribe Beauvoir:

La disputa durará mientras los hombres y las mujeres no se reconozcan como semejantes, es decir mientras se perpetúe la femineidad como tal. ¿Cuál de los dos se obstina más en mantenerla? La mujer que se libera quiere conservar no obstante sus prerrogativas; y el hombre entonces exige que asuma sus limitaciones [...] En realidad, si aquí el círculo vicioso es difícil de romper, es porque los dos sexos son al mismo tiempo víctima del otro y de ellos mismos.³⁰

A juicio de Beauvoir, esta continua lucha tiene que terminar mediante la concientización porque considera, apoyada en Marx, que “la relación del hombre con la mujer es la relación más natural del ser humano con el ser humano”. De modo que los hombres y las mujeres no tienen otro camino que afianzar su fraternidad. Idea que suscribimos totalmente.

Por otro lado, del conjunto de las voces en la poesía de Castellanos destaca la suya propia. A pesar de que ella trata de negar que sus vivencias son parte de los temas que aborda, en poemas como “Autorretrato” parece que hay muchas semejanzas con su perfil, como se apreciará a continuación:

Yo soy una señora: tratamiento
arduo de conseguir, en mi caso, y más útil
para alternar con los demás que un título
extendido a mi nombre en cualquier academia.

³⁰ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, t. 2, p. 532.

Así pues, luzco mi trofeo y repito:
yo soy una señora. Gorda o flaca
según las posiciones de los astros,
los ciclos glandulares
y los otros fenómenos que no comprendo.

Rubia, si elijo una peluca rubia.
O morena, según la alternativa.
(En realidad, mi pelo encanece, encanece.)

Soy más o menos fea. Eso depende mucho
de la mano que aplica el maquillaje.

Mi apariencia ha cambiado a lo largo del tiempo
—aunque no tanto como dice Weininger
que cambia la apariencia del genio—. Soy mediocre.
Lo cual, por una parte, me exime de enemigos
y, por la otra, me da la devoción
de algún admirador y la amistad
de esos hombres que hablan por teléfono
y envían largas cartas de felicitación.
Que beben lentamente whisky sobre las rocas
y charlan de política y de literatura.

Amigas... hmmm ... a veces, raras veces
y en muy pequeñas dosis.

En general, rehúyo los espejos.
Me dirían lo de siempre: que me visto muy mal
y que hago el ridículo
cuando pretendo coquetear con alguien.

Soy madre de Gabriel: ya usted sabe, ese niño
que un día se erigirá en juez inapelable
y que acaso, además, ejerza de verdugo.
Mientras tanto lo amo.

Escribo. Este poema. Y otros. Y otros.
Hablo desde una cátedra.
Colaboro en revistas de mi especialidad
y un día a la semana publico en un periódico.

Vivo enfrente del Bosque. Pero casi
nunca vuelvo los ojos para mirarlo. Y nunca
atravieso la calle que me separa de él
y paseo y respiro y acaricio
la corteza rugosa de los árboles.

Sé que es obligatorio escuchar música
pero la eludo con frecuencia. Sé
que es bueno ver pintura
pero no voy jamás a las exposiciones
ni al estreno teatral ni al cine-club.

Prefiero estar aquí, como ahora, leyendo
y, si apago la luz, pensando un rato
en musarañas y otros menesteres.

Sufro más bien por hábito, por herencia, por no
diferenciarme más de mis congéneres,
que por causas concretas.

Sería feliz si yo supiera cómo.

Es decir, si me hubieran enseñado los gestos,
los parlamentos, las decoraciones.

En cambio me enseñaron a llorar. Pero el llanto
es en mí un mecanismo descompuesto
y no lloro en la cámara mortuoria
ni en la ocasión sublime ni frente a la catástrofe.

Lloro cuando se quema el arroz o cuando pierdo
el último recibo del impuesto predial.

[*En la tierra de en medio*, pp. 329-330]

El poema se nos presenta como una confesión y, también, como un diálogo ante el espejo, diálogo marcado por un lenguaje coloquial que pareciera llegar a lo prosaico. Esta especie de desenfado crea una atmósfera de sencillez que trasluce la sinceridad. A simple vista el texto no presenta grandes dificultades de lectura, aunque sí está cargado de una serie de connotaciones sobre la vida y la obra de la poeta.

En el primer verso de la octava estrofa se aprecia un cambio de tono cuando la poeta escribe: “Soy madre de Gabriel: ya usted sabe”. En esta línea nos damos cuenta de que el poema se está produciendo a modo de una entrevista, y que para cumplir con ese artificio hay una segunda persona receptora del *relato*. Este verso también divide el poema en dos partes: en la primera (estrofas 1 a 7) priva la descripción física, mientras que en la segunda (estrofas 8 a 16) se habla del entorno de la poeta y de su retrato psicológico. Asimismo, en virtud de que el poema tiene las características de un diálogo (aunque el escucha se encuentre opacado), la temporalidad de los verbos es, en su mayoría, del presente de indicativo, conjugados, desde luego, en la primera persona del singular. Lo cual aporta al texto un carácter de objetividad.

Así, en la primera estrofa, se delinean los primeros rasgos del retrato comenzando por el nombre de la protagonista que se define a sí misma como una “Señora” que responde al canon de las convenciones. El tono irónico se percibe en las comparaciones superlativas

que hará: su “nombre” es mejor que un título, más bien es un trofeo que la distingue y unifica en el contexto social.

La prosopografía avanza con la descripción de los rasgos físicos que habrán de oscilar según los estados de ánimo, espirituales y fisiológicos, de la voz lírica y, también, según la perspectiva del que la mira. Así pues la fluctuación de su imagen corporal está marcada por la disyunción o una especie de dualidad que sólo se reconcilia en la evidencia de la vejez: ella bien podría ser “gorda o flaca”, rubia o morena, pero en realidad, nos confiesa en una frase parentética, como tratando de provocar una complicidad, que su pelo encanece irremediablemente, con lo cual reconoce que se ha transformado; nos lo dice con marcada ironía, no cómo cambia el genio iluminado, desde luego varón, propuesto por el pensador misógino Otto Weininger, sino cómo madura la mujer convencional. De ahí esa mediocridad que la libra de envidias y le permite relacionarse con hombres superficiales e igualmente mediocres. Las pinceladas con las que los describe no da cuenta de su banalidad:

[...] esos hombres que hablan por teléfono
y envían largas cartas de felicitación.
Que beben lentamente whisky sobre las rocas
y charlan de política y de literatura.

Con ironía la voz lírica se ríe del pensamiento maniqueo sostenido por el filósofo alemán, para quien los hombres se distinguen por la trascendencia de sus lucubraciones mientras que las mujeres permanecen sobre la inmediatez de las cosas. Escribe Weininger:

El hombre se preocupa por muchas otras cosas: la lucha, el juego, la sociabilidad y la buena mesa, la discusión y la ciencia, los negocios y la política, la religión y el arte. [...] En las mujeres pensar y sentir son dos actos inseparables [...] La genialidad por lo tanto aparece ya como una especie de masculinidad superior y en consecuencia la mujer nunca podrá ser genial, pues la mujer vive de un mundo inconsciente mientras que el hombre es consciente y todavía más conciente el genio.³¹

³¹ Apud Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, pp. 44-45.

Luego, a la pregunta imaginaria sobre las amigas, la hablante responde con una metáfora medicinal. Las prefiere “en muy pequeñas dosis” porque, acaso, serán equiparables, y no precisamente por su sinceridad sino por su incuria, pues, comenta la voz lírica:

Me dirían lo de siempre: que me visto muy mal
y que hago el ridículo
cuando pretendo coquetear con alguien.

A partir de estos versos comienza a enfatizarse la soledad de la hablante. El hijo que es lo más entrañable que posee es visto con cierta suspicacia, ya que, exagerando un poco, podría convertirse en su juez y su verdugo.

Del hijo pasamos a la descripción rápida de sus labores profesionales. La enumeración nos habla de abundancia, sobre todo en la poesía. En efecto Rosario Castellanos fue poeta, escritora, catedrática y periodista. También es verdad que prefirió el aislamiento en su casa, pese a la proximidad del bosque y de los eventos culturales, para

[...] estar aquí, como ahora, leyendo
y, si apago la luz, pensando un rato
en musarañas y otros menesteres.

El aislamiento nos permite trazar las líneas de su mundo interior. Ante todo se muestra como una mujer de fortaleza a toda prueba, nos habla de un dolor atávico del que no ha logrado desprenderse y que padece, más bien, por solidaridad de género:

Sufro más bien por hábito, por herencia, por no
diferenciarme más de mis congéneres,
que por causas concretas.

Luego nos habla de su incapacidad para ser feliz y de sus estados de ánimo oscilantes, que concuerdan con “las posiciones de los astros” y “los ciclos glandulares”, y concluye con una ironía genial que vuelve a instalar a la hablante en el mundo cotidiano, que además se erige como su residencia habitual:

Lloro cuando se quema el arroz o cuando pierdo
el último recibo del impuesto predial.

Pese a la claridad de este “Autorretrato” se debe reconocer su *pobreza* frente a la complejidad psicológica de Rosario Castellanos; la obra literaria muestra y ritualiza sólo algunos elementos y deja para el biógrafo el resto de los materiales, pero esta sed de intimidad, o el deseo casi morboso de hurgar en la vida privada, puede ser nefasta si no está bien fundamentada.³² Por ahora vienen a cuento las palabras de Elena Poniatowska cuando examina a Castellanos a la luz de su actividad creativa:

Rosario vive en una tragedia cotidiana y sin embargo escribe. Su cerebro dividido en dos lóbulos frontales está en realidad habitado por dos propósitos: uno para escribir, otro para sufrir. Aparentemente no se mezclan. Rosario puede pasar de la más pavorosa escena de celos a una mesa de trabajo. Y no se desfoga sobre el papel. Escribe. No se vuelca en catarsis psicoanalítica. Hace abstracción, traza sus signos; al descifrase, descifra el mundo.³³

Y este descifrase a sí misma como un medio para conocer el mundo quizá es el gran proyecto que sustenta la obra de Castellanos y tiene, en el texto “Poesía no eres tú”, su punto de arribo, como veremos:

POESÍA NO ERES TÚ

Porque si tú existieras
tendría que existir yo también. Y eso es mentira.

Nada hay más que nosotros: la pareja,
los sexos conciliados en un hijo,
las dos cabezas juntas, pero no contemplándose
(para no convertir a nadie en un espejo)
sino mirando frente a sí, hacia el otro.

El otro: mediador, juez, equilibrio
entre opuestos, testigo,
nudo en el que se anuda lo que se había roto.

El otro, la mudez que pide voz
al que tiene voz

³² A la faena de relacionar la vida con la obra, tratando de establecer conexiones psíquicas, se entregó María Estela Franco con su libro *Rosario Castellanos. Otro modo de ser humano y libre*. En igual sentido, pero desde la óptica del reportaje veloz, Perla Schwartz hace lo suyo en *Rosario Castellanos: mujer que supo latín...*

³³ Elena Poniatowska, *Las siete cabritas*, p. 147.

y reclama el oído del que escucha.
El otro. Con el otro,
la humanidad, el diálogo, la poesía comienza.
[En la tierra de en medio, pp.342-343]

Este poema parece responder al título que lo corona. El primer verso de la primera estrofa se encabalga con él y establece una condicionante que, a su vez, nos remite al conocido poema de Gustavo Adolfo Bécquer. Como se recordará la rima XXI del romántico español dice así:

¿Qué es poesía? Dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía ... eres tú!³⁴

Pero esta respuesta no satisface a la hablante de nuestro poema porque hay en ella un sentido de proyección platónica, una idea de ser en el otro sin que éste se dé cuenta. Por eso cualquier existencia unitaria, o unilateral, está negada en principio porque la vida auténtica sólo tiene validez en la pluralidad, por eso la voz lírica subraya contundente: “Nada hay más que nosotros: la pareja”. La primera persona del singular se transforma en “nosotros”, ese plural inclusivo que con su doble afirmación (mujer-hombre) reúne y sintetiza los opuestos en un hijo; y los dispone en trance de palabra y no de mera fascinación porque podría suceder que esa mirada artera se aproveche para reducir al otro a su imagen y semejanza. No se trata, como dice la hablante en el paréntesis de “convertir a nadie en un espejo” sino de propiciar la comunicación en un doble acto de mutua recreación. Esta idea se aprecia con suma claridad cuando en la tercera estrofa leemos:

El otro: mediador, juez, equilibrio
entre opuestos, testigo,
nudo en el que se anuda lo que se había roto.

En estos versos y en los que siguen se observa una constante apología del otro, a través de una serie de calificativos, que van aumentando de lo particular a lo general, según avanza la velocidad del pensamiento y, también, la fuerza de la convicción. Así, ese *otro* magnificado es “mediador”, “juez”, “equilibrio”, “testigo” y representa la “mudez”, el

³⁴ Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, p. 61.

“oído” y la palabra. El otro, en suma, es “la humanidad, el diálogo”, el cuerpo universal en que “la poesía comienza”.

Los dos últimos versos constituyen el epifonema, la sentencia, el pensamiento condensado que entraña lo mismo un compromiso ético que estético. Esto quiere decir que para la hablante, o para Rosario Castellanos, la poesía establece puentes de comunicación con lo diverso, la poesía une lo diverso y sólo parece arraigar a través del diálogo. Luego este ideal estético se transfiere a la relación de pareja: sólo en la igualdad entre dos seres que se aman puede prosperar el amor.

En este sentido, la poesía cumple con un alto ideal porque pareciera ser el eslabón que une lo disperso y lo diverso, y con el *material* así dispuesto establece líneas de sentido. Por eso resulta sabia esta intervención de Harold Bloom: “¿Por qué escriben poemas los hombres? Para reunir todo lo que les queda y no para sacrificar o proponer”.³⁵ Este no sacrificio remite a un no renunciamiento a la necesidad afectiva, creadora y transformadora de la sociedad, incluso desde la poesía, a condición de no volverla panfletaria, privándola de su necesidad intrínseca de canto. Y esto es precisamente lo que logra Rosario Castellanos en su poesía, pues al propiciar la apertura de las diversas voces hace que sus vivencias y sus palabras se vuelvan ejemplares y puedan ser acogidas como propias, por los sentimientos de empatía, que despierta en esos otros, que bien pueden ser sus lectores.

Según Mijail Bajtin sólo se vive con un yo inconcluso y expectante a los influjos del prójimo: “al mirarnos uno al otro –dice–, dos mundos distintos se reflejan en nuestras pupilas”.³⁶ Este movimiento visual es el preámbulo del acto de enunciación, y las palabras que siguen parecieran valorar en sus propósitos elevados la obra de Castellanos:

La única forma adecuada de la *expresión verbal* de una auténtica vida humana es el *diálogo inconcluso*. La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir quiere decir participar en un diálogo: preguntar, poner atención, responder, estar de acuerdo. En este diálogo, el hombre completo toma parte con toda su vida: con sus ojos, labios, manos, alma, espíritu, el cuerpo entero, los actos. Su ser entero se le va en la palabra, que se introduce en el tejido biológico de la vida de los hombres, en el simposio universal.³⁷

³⁵ *Apud*, Tatiana Bubnova, “Poesía como acto de memoria” en Esther Cohen, *De memoria y escritura*, p. 127.

³⁶ Mijail Bajtin, *Yo también soy*, p. 33.

³⁷ *Ibid.*, p. 165.

CONCLUSIONES

Los Ocho poetas mexicanos se constituyen como grupo en los primeros cinco años de la década de los cincuenta, y la culminación del proceso en que se delineó su perfil está simbolizada por la publicación de la antología que les dio nombre, en 1955.

La mirada en conjunto de los integrantes de la promoción nos ha permitido, a lo largo de esta investigación, recuperar para los lectores y estudiosos, una serie de nombres y obras que habían permanecido al margen de la historia literaria mexicana del siglo XX; en cuyo concierto generacional estos poetas adquieren sentido.

Nuestro punto de partida consistió en establecer las bases teórico metodológicas indispensables para desarrollar el trabajo. Encontramos en el método generacional un sustento válido que, prescindiendo de sus ortodoxias, nos permitió aproximarnos a un concepto de generación menos rígido, cuyo sinónimo se transfiere al de un “grupo” o “promoción” que, según Robert Escarpit, supone una serie de características que lo delimitan como tal. Este presupuesto también se apoyó en la conjetura de Enrique Krauze, quien considera que en determinadas circunstancias históricas, como ocurre en la década de los cincuenta, se justifica el uso de la teoría generacional.

Esta certidumbre nos permitió adentrarnos al periodo en que se ha ubicado la “Generación de Medio Siglo”, clasificación ambigua que, por eso mismo, no da cuenta en detalle del conjunto de creadores y de manifestaciones literarias que convergen en una década caracterizada por la estabilidad económica y por la relativa autonomía que habrán de adquirir las manifestaciones culturales de nuestro país.

Como parte de dicho concierto habrán de aparecer los poetas Alejandro Avilés, Roberto Cabral del Hoyo, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Efrén Hernández, Honorato Ignacio Magaloni, Octavio Novaro y Javier Peñalosa; todos ellos relacionados por una serie de elementos que nos permiten estudiarlos en conjunto.

Los antecedentes de esta promoción se pueden observar en la situación económica compartida –casi todos ellos proceden de la clase media– en los vínculos familiares y en la amistad, en su formación –en algunos casos autodidacta–, en la convivencia interpersonal a través de las tertulias, en las lecturas comunes, en la revisión y comentario de textos escritos por ellos mismos y en la asunción de proyectos culturales comunes.

Asimismo, la comunidad establecida por los Ocho les permitió compartir espacios de publicación como fueron las revistas *América*, *Poesía de América*, *Ábside*, entre otras. También difundieron sus poemarios en las mismas editoriales como fueron Jus y Novaro.

Un factor importantes para el grupo –y que bien puede ser considerado como elemento de cohesión– fue el reconocimiento que los miembros del grupo otorgaron a Alfonso Méndez Plancarte, promotor de la antología *Ocho poetas mexicanos*. Luego el papel de guía (intelectual y moral) será asumido por Efrén Hernández, figura importante de la revista *América* en la que todos ellos publicaron. Pero acaso la justificación mayor de esta promoción se encuentra en que la mayoría de los integrantes se asumió de buena gana como parte del grupo y, aunque reconocieron sus diferencias ideológicas y de estilo, siempre vieron con agrado su pertenencia a esta promoción. Esto se demuestra en los poemas dedicados entre ellos, en los prólogos a sus libros, en las entrevistas, en los ensayos, en las aventuras editoriales conjuntas.

Por otro lado, la lectura detallada de la obra lírica de cada uno de los integrantes del grupo, nos ha permitido observar que hay muy pocas coincidencias en el estilo porque,

según manifestación expresa de Cabral del Hoyo, cuando se inicia el contacto entre ellos ya cada uno tenía sus afinidades y gustos. En efecto, una mirada global sobre su obra lírica nos muestra que su actitud frente a la tradición será variable. En principio la mayoría; salvo Rosario Castellanos y Dolores Castro, escribe, en mayor o menor cantidad, sonetos. Asimismo, la influencia de los modernistas –hispanoamericanos y españoles, y de la generación del 27, con predominio de García Lorca– estará presente en casi todos. La excepción, nuevamente, se observará en el caso de Dolores Castro y Rosario Castellanos; más próxima esta última, en sus inicios, a Gabriela Mistral y Pablo Neruda.

Luego vemos que Efrén Hernández prefiere a los prosistas del siglo XVI, mientras que Roberto Cabral del Hoyo transita de los Siglos de oro al modernismo, y Octavio Novaro se mantiene fiel a esta última escuela, mientras que Honorato Ignacio Magaloni y Javier Peñalosa abandonan pronto la influencia de García Lorca y asumen un acento más propio con el uso del verso libre.

Debido a estas diferencias hemos preferido reunir a nuestros poetas no desde los influjos recibidas sino a partir de las afinidades temáticas y del tratamiento que hacen de ellas. Así, en las “**Poéticas de la revelación**” aparecen Magaloni, Cabral del Hoyo, Novaro y Castro; en virtud de que en sus obras se manifiesta la curiosidad, el asombro y la búsqueda espontánea de sentido mediante el contacto directo con el mundo. En esta poesía se aprecia la celebración y el festejo de la existencia, según la óptica de cada creador.

De esta manera, en la poesía de Magaloni el espíritu reflexivo y la búsqueda de la expresión estética se combinan en torno a un propósito: la recuperación del mundo prehispánico a través del motivo del viaje. Ceñidos por esta doble fuerza sus poemas son testimonio de un *pensamiento plástico* en que imperan las imágenes frente a los afeites retóricos. En Cabral del Hoyo, por lo contrario, no hay subversión contra la métrica de los

Siglos de oro y del modernismo sino asunción plena; su obra se solaza en el ejercicio de los moldes tradicionales, y sólo será en su obra de madurez cuando se decida a abandonar los juegos métricos y retóricos para lograr una voz propia, digna de su gran tesón por permanecer en la poesía.

Octavio Novaro es un poeta que extrajo del modernismo sus mejores ritmos, y los instaló en versos endecasílabos y alejandrinos que se organizaron en hermosos sonetos, como testimonio de un estilo de excelencia que alcanzó madurez y depuración desde su primer libro. Por su lado, Dolores Castro no compartió el cultivo de las formas métricas tradicionales con sus compañeros, aunque sí sus preocupaciones temáticas; como fue la reflexión sobre el lenguaje, que en su obra es la columna vertebral de todo su poetizar. Pauta de estilo, esta última, que otorga a su voz un tono muy personal, mismo que la ubica como una de las poetas que renuevan la poesía escrita por mujeres en México.

Por otra parte, aparece en nuestra investigación el apartado sobre las **“Poéticas de la meditación”** en donde se estudian las obras de Hernández, Avilés, Peñalosa y Castellanos porque, a nuestro juicio, en sus poemas domina la introspección, la meditación y la búsqueda del sentido del ser en el mundo; significación que se adquiere a través del conocimiento sensible. Así, descuella Efrén Hernández como el poeta que se abisma en un universo de ensueño, creado para especular sobre el conocimiento, la fe y el amor. La poesía de Hernández es digresiva y barroca y, por ende, reclama del receptor una lectura paciente que será recompensada, después de atravesar los páramos oscuros, con la luz de las certezas.

Alejandro Avilés, tiene un aire contemplativo semejante al de Hernández, pero a diferencia de su maestro no se instala en la oscuridad sino en la media luz del crepúsculo. Sus poemas son testimonio de sencillez y depuración. Atento al ritmo de la naturaleza, lo

transfiere al poema en un intento por pensar con la armonía para, de este modo, combatir las asperezas de la vida cotidiana. Si se puede afirmar que Avilés es un poeta religioso, es porque con su obra busca restablecer el nexo del hombre con su entorno.

La meditación también es una característica de la poesía de Javier Peñalosa, sólo que en su obra el poeta se piensa a sí mismo frente a su realidad inmediata. No obstante, Peñalosa abandona muy pronto este ensimismamiento en pro de una apertura al mundo exterior; mundo en el cual ya no dialoga con el espejo sino con los otros. Sus mejores poemas nacen de esta ruptura. En esta misma dirección camina la obra de Rosario Castellanos, su poesía inicial parte de una voz digamos “monolítica” y poco a poco se irá suavizando para encarnar las otras voces que darán cuenta de la evolución de su poesía, hasta alcanzar tonos personalísimos en poemas magistrales, como fue su muy sentido “Autorretrato”.

Finalmente, la lectura que hemos llevado a cabo de los Ocho poetas mexicanos parte de un tiempo presente que supone una distancia histórica y que implica un valoración de su obra y su trayectoria. Como se ha señalado, un grupo de creadores se constituye por su dinámica interna, por la producción y difusión de su quehacer, pero también por la mirada crítica que se tenga de él. A nuestro juicio todos estos elementos nos ayudan a valorarlo con cierta objetividad y sostener que es legítimo su estudio como promoción porque esto permite entender mejor las obras de sus integrantes y también el periodo en que las escribieron.

Por último, creemos que el propósito de este trabajo se logró, en parte, porque se ha llamado la atención sobre un grupo que podría ser considerado, entre otras cosas, por haber contado entre sus miembros con dos poetas de gran valía, situación que había estado ausente en el Ateneo, los Siete Sabios, los Estridentistas, Contemporáneos, y Taller. Esperemos, pues, que los nuevos estudios sobre los Ocho coadyuven a su consolidación.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

ALEJANDRO AVILÉS

- Madura soledad*, Jus, México, 1948.
“Siete poemas” en *Poesía de América*, año 3, núm. 1, México, D.F., mayo-junio, 1954, pp. 19-21.
Ocho poetas mexicanos [antología colectiva], Ábside, México, 1955.
El libro de Eva, Jus, México, 1959 (col. Voces nuevas, núm. 8).
Los claros días, Jus, México, 1975.
Don del viento, Club Primera Plana, México, 1979.
La vida de los seres, Premio Nacional de Letras ‘Ramón López Velarde’, 1980.
Obra poética, Lotería Nacional, México, 1994.
En torno a claros días [antología], Biblioteca ISSSTE, México, 2000.
Don del viento (Disco compacto, arreglo musical de Ma. Eva Avilés), Instituto Michoacano de Cultura, 1998.
La vida de los seres y otros poemas, Palabra de autor, México, 2002.

CRÍTICA A LA OBRA DE ALEJANDRO AVILÉS

- Allier, Fernando, “Alejandro Avilés y *La vida de los seres*” en *El Nacional*, México, D.F., 30 de diciembre, 1980, p. 17.
“Avilés obtuvo el López Velarde de poesía” (a *La vida de los seres*) en *Proceso*, núm. 205, México, D.F., 6 de octubre, 1980, p. 56.
Balmaceda, Fernando W., “La poesía de Alejandro Avilés” (a *Don del viento*) en *El Heraldo Cultural*, supl. de *El Heraldo de México*, México, D.F., núm. 733, 2 de diciembre, 1979, p.6.
Barajas, Benjamín, “Entrevista con Alejandro Avilés”, México, D.F., marzo de 2005.
Castro, Dolores, “La obra poética de Alejandro Avilés” pról. a *Obra poética*, Club Primera Plana / Lotería Nacional, México, 1994.
_____ (s/t) pról. a *Libro de Eva*, Jus, México, 1959.
Cervera, Juan, “Alejandro Avilés, desde el *Don del viento*” en *Revista Mexicana de Cultura*, supl. de *El Nacional*, núm. 102, México, D.F., 16 de diciembre, 1979, p. 4.
García Leyva, Rosendo, “Alejandro Avilés: el viento nos remonta al origen” en *Proceso*, núm. 42, México, D.F., 22 de agosto, 1977, pp. 56-57.
Gutiérrez Niño, Joaquín M., “*Los claros días*, de Alejandro Avilés” en *Revista Mexicana de Cultura*, supl. de *El Nacional*, núm. 369, México, D.F., 29 de febrero, 1976, p. 4.
Huerta, Efraín, “Libros y antilibros” (a *Don del viento*) en *El Gallo Ilustrado*, supl. de *El Día*, núm. 926, México, D.F., 16 de marzo, 1980, p. 13.
Mercado Andrews, Ismael. “Alejandro Avilés: la poesía como institución radical del hombre” en *El Gallo Ilustrado*, supl. de *El Día*, núm. 726, México, D.F., 25 de septiembre, 1977, p. 11.
Navarrete, Raúl, “La poesía y el hombre” en *Don del viento*, Club Primera Plana, México, 1980.
_____ “Los claros días del poeta” (a *Los claros días*) en *Diorama de la Cultura*, supl. de *Excelsior*, 11 de abril, 1976, p. 13.
Nudelstejer, Sergio, “La rigurosa serenidad poética de Alejandro Avilés” en *El Sol de México* en la Cultura, supl. de *El Sol de México*, núm. 348, México, D.F., 7 de junio, 1981, p. 7.
Peñalosa, Javier, pról. a *Los claros días*, Jus, México, 1975.

Peñalosa, Joaquín Antonio, "Por aquí pasa el viento", pról. a *Don del viento*, Club Primera Plana, México, 1980.

Sada, Daniel, "Los claros días" en *Proceso*, núm. 31, México, D.F., 6 de junio, 1977, p. 62.

ROBERTO CABRAL DEL HOYO

Poesía, Imprenta Moderna, México, 1941.

De tu amor y de tu olvido y otros poemas, Cultura, México, 1948.

Por merecer la gracia, Stylo, México, 1950.

Ocho poetas mexicanos [antología colectiva], Ábside, México, 1955.

Contra el oscuro viento, Jus, México, 1959 (col. Voces Nuevas, núm. 6).

Tres de sus palabras, Jus, México, 1962 (col. Voces Nuevas núm. 15).

Palabra. Antología 1940-1964, Castalia, México, 1964. (col. Biblioteca de literatura mexicana).

Potra de nácar, Finisterre, México, 1966.

De mis raíces en la tierra (romances y loas), SEP, México, 1968 (Cuadernos de Lectura Popular).

Rastro en la arena. Antología 1940-1970, FCE, México, 1970 (col. Tezontle)

19 de junio, Gobierno de Zacatecas, Zacatecas, 1971.

Obra poética 1940-1980, FCE, México, 1980 (col. Tezontle).

Tres sonetos a Francisco García Salinas, México, 1987.

Estas cosas que escribo, Gobierno de Estado de Zacatecas, México, 1988.

Camino caminado, México, 1991.

Codicilos, México, 1992.

Casa sosegada. Obra poética 1940-1992, FCE, México, 1992 (col. Tezontle).

CRÍTICA A LA OBRA DE ROBERTO CABRAL DEL HOYO

Almudí, Juan, "RCH" (a *Rastro en la arena*) en *Revista Mexicana de Cultura*, III, 14 de marzo de 1971, p. 6.

"Antología de un gran poeta" (a *Palabra*) en *Revista de la Semana*, 23 de agosto de 1964, p. 5.

Appendini, Guadalupe. "A la luz de una vela, leyendo a Vasconcelos RCH decidió rodar por el mundo" en *Excélsior*, 27 de marzo de 1973, pp. 1B, 2B.

_____. "La obra poética de RCH fue recopilada en un solo libro" (a *Obra poética*) en *Excélsior*, 25 de septiembre de 1980, pp. 1B, 3B.

Avilés, Alejandro, "Cabral: *Poesía completa*" en *Diorama de la Cultura*, 26 de julio de 1970, p. 11.

_____. "Unidad que se impone. RCH: esplendor del soneto" en *Diorama de la Cultura*, 8 de abril de 1973, p. 10.

Barajas, Benjamín, "Roberto Cabral del Hoyo: entrevista con Dolores Castro", México, D.F., junio de 2005.

Benítez, Jesús Luis, "RCH" en *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 253, 2 de diciembre de 1973, p. 2.

Blanco, Manuel, "Entrevista con el poeta RCH: espera a que caiga el rayo" en *EL Nacional*, 6 de febrero de 1972, p. 6.

Cervera, Juan, "Valores literarios del México actual: RBH", supl. cult. de *El Nacional*, núm. 39, 22 de diciembre de 1968, pp. 1-2.

González Montesinos, Manuel, "Por merecer la gracia, de RCH", *Nivel*, núm. 77, 25 de mayo de 1969, p.1.

Henestrosa, Andrés, "Roberto Cabral del Hoyo" en *Nivel*, núm. 62, 25 de febrero de 1968, pp. 1, 11.

- Lerín, Manuel, "Por merecer la gracia" en *El Nacional*, supl. cult., núm. 185, 8 de octubre de 1950, p. 11
- Muñoz Cota, José, "Palabra" en *El Nacional*, supl. cult., núm., 911, 13 de septiembre de 1964, p. 2.
- Novaro, Octavio, "Las palabras del escriba. Paseo por Zacatecas con Roberto Cabral del Hoyo" en *México en la cultura*, núm. 1255, supl. de *Novedades*, 15 de abril de 1973.
- Peñalosa, Javier, "Nombres, títulos y hechos" (a *Palabra*) en *México en la cultura*, núm. 806, supl. de *Novedades*, 30 de agosto de 1964, p.3.
- _____ "5 noticias literarias importantes del mes en México" (a *Palabra*), *Nivel*, núm. 21, 25 de septiembre de 1964, p. 4
- Poniatowska, Elena, "Ni Henestrosa ni Carballo tienen razón: Roberto Cabral del Hoyo" en *México en la cultura*, núm. 293, supl. de *Novedades*, 31 de octubre de 1964, p.2.
- "Rastro en la arena" en *México en la Cultura*, núm. 1138, 17 de enero de 1971, p. 7.
- Vélez, Joseph F., "Roberto Cabral del Hoyo" en *Escritores mexicanos según ellos mismos*, CEID, México, 1990, pp. 126-137.

ROSARIO CASTELLANOS

- Apuntes para una declaración de fe*, int. Marco Antonio Millán, Revista América, México, 1948.
- Trayectoria del polvo*, El Cristal Fugitivo, México, 1948.
- De la vigilia estéril*, Revista Antológica América, México, 1950.
- Dos poemas*, Impresora Económica, México, 1950.
- El rescate del mundo*, Dirección de Prensa y Turismo del estado de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 1952.
- Ocho poetas mexicanos* [antología colectiva], Ábside, México, 1955.
- Poemas 1953-1955*, Metáfora, México, 1957.
- Al pie de la letra*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1959 (col. Ficción, núm. 6).
- Salomé y Judith* (Poemas dramáticos), Jus, México, 1959 (col. Voces nuevas, núm. 5).
- Lívida Luz*, UNAM, México, 1960.
- Antología poética* [voz de la autora en disco], UNAM, México, 1961.
- Materia memorable*, UNAM, México, 1969 (col. Poemas y ensayos).
- Poesía no eres tú (Obra poética 1948-1971)*, FCE, México, 1972. [en esta adición se reúnen además de los títulos anteriores *Versiones* –trad. de : *Emily Dickinson*, Paul Claudel y St. John Perse–, *En la tierra de en medio*, *Diálogos con los hombres más honrados*, *Otros poemas y Viaje redondo*].

ENSAYO

- Declaración de fe*, Alfaguara, México, 1997.
- El uso de la palabra*, pról. José Emilio Pacheco, *Excélsior*, México, 1974.
- Mujer de palabras*, comp., int. y notas de Andrea Reyes, CONACULTA, México, 2004.
- Mujer que sabe latín*, SEP, México, 1984 (colec. Lecturas mexicanas, núm. 32).
- Sobre cultura femenina*, FCE, México, México, 2005.

CRÍTICA A LA OBRA LÍRICA DE ROSARIO CASTELLANOS

- Argüelles, Juan Domingo, "Soledad en llamas" en *El vértigo de la dicha. Diez poetas mexicanos*, Instituto Veracruzano de Cultura, México, 2001, pp. 61-66.
- Alarcón, Norma, *Ninfomanía: el discurso feminista en la obra poética de Rosario Castellanos*, Pliegos, Madrid, 1992.
- Avilés, Alejandro, "Poesía de Rosario Castellanos" en *A Rosario Castellanos, sus amigos*, Año internacional de la mujer. Programa de México, México, 1975, pp. 4-11.

- Baptiste, Víctor N. *La obra poética de Rosario Castellanos*, Exégesis, Santiago de Chile, 1972.
- Bigelow, Marcia Anne. *La evolución de la hablante en la poesía de Rosario Castellanos*, (tesis de doctorado), University of California, 1984.
- Calderón, Germaine. *El universo poético de Rosario Castellanos*, UNAM, México, 1979.
- Carballo, Emmanuel, "Rosario Castellanos (1925-1974)" en *Protagonistas de la literatura mexicana*, Porrúa, México, 1974.
- _____. "Sobre Rosario Castellanos, *Poemas (1953-1955)* en *México en la Cultura*, núm. 430, 16 de junio, 1957, p. 2.
- Castro, Dolores, "La vida y Rosario Castellanos" en *A Rosario Castellanos, sus amigos*, Año internacional de la mujer. Programa de México, México, 1975, pp. 16-19.
- Franco, María Estela. *Rosario Castellanos. Otro modo de ser humano y libre*, Plaza y Valdés, México, 1994.
- Freire, Isabel, "Lívida luz de Rosario Castellanos", en *Revista mexicana de literatura*, núm. 16-18, octubre-diciembre de 1960, pp. 75-76.
- Gordon, Samuel y Fernando Rodríguez, "Cartas de Rosario Castellanos a Efrén Hernández" en *Literatura mexicana*, vol. 7, núm. 1994, pp. 181-213.
- Guardia, Miguel. (a *Apuntes para una declaración de fe*) en *Fuensanta*, año 1, núm. 11, 31 de octubre de 1949, p. 4.
- Homenaje a Rosario Castellanos*, ed. Ahern Maureen y Mary Seale Vázquez, Albatros e Hispanófila, Valencia, 1980.
- Jiménez, Arturo, "Rosario Castellanos, fundadora de un espacio y una actitud hoy más vigentes" [Ponencia de Carlos Monsiváis en el homenaje que se rinde a la poeta en el Colmex] en *La Jornada*, México, D.F., viernes 5 de noviembre de 2004, p. 4a
- Leiva, Raúl. (a *Lívida Luz*) en *La palabra y el hombre*, núm. 17, enero-marzo de 1962, pp. 180-183.
- _____. "Rosario Castellanos" en *Imagen de la poesía moderna contemporánea*, Imprenta Universitaria, México, 1959, pp. 333-341.
- Michelena, Margarita, "Antiadiós a Rosario" en *A Rosario Castellanos, sus amigos*, Año Internacional de la mujer, México, 1976.
- Morfin Zepeda, Carla Cristina. '*Lamentación de Dido*', poema de Rosario Castellanos, (Tesis de licenciatura), FFyL-UNAM, México, 1994.
- Nandino, Elías, "Al pie de la letra" en *Estaciones*, II, núm. 6, verano 1959, pp. 242-243.
- _____. "Poemas (1953-1955)" en *Estaciones*, II, núm. 6, verano 1957, pp. 196-197.
- Pacheco, José Emilio. "Al pie de la letra" en *Estaciones*, IV, núm. 14, verano 1959, p. 245.
- _____. "Rosario Castellanos o la rotunda austeridad de la poesía" en *La vida literaria*, vol. 3, núm. 30, diciembre de 1972, pp. 8.11.
- Peñalosa, Javier, "Nombres, títulos y hechos", (a *Rito de iniciación*) en *México en la Cultura*, núm. 791, 17 de mayo de 1964, p. 3.
- "Poesía y prosa, imaginación y realidad" en *La cultura en México*, núm. 143, 11 de noviembre de 1964, p. 14.
- Poniatowska, Elena, "Rosario del 'Querido niño Guerra' al 'Cabellitos de elote'" en *Las siete cabritas*, Era, México, 2000, pp. 133-155.
- Poemas (1953-1955)* en *México en la cultura*, núm. 443, 15 de septiembre de 1957, p. 2.
- Reyes Nevaes, Salvador "(a *Salomé y Judith*)" en *México en la Cultura*, núm. 539, 12 de julio de 1959, p. 4.
- _____. "Sobre Rosario Castellanos, *Al pie de la letra*" en *México en la Cultura*, núm. 528, 26 de abril de 1959, p. 4.
- Sarabia, Rosa María, "Rosario Castellanos y Luisa Futoransky" en *Poetas de la palabra hablada. Un estudio de la poesía hispanoamericana*, Támesis, Londres, 1997.
- Schwartz, Perla. *Rosario Castellanos. Mujer que supo latín...*, Katún, México, 1984.

DOLORES CASTRO

- El Corazón transfigurado*, Revista Antológica América-SEP, México, 1949.
- Siete poemas*, Epigrafas, México, 1952.
- Ocho poetas mexicanos [antología colectiva]*, Ábside, México, 1955.
- La tierra está sonando*, Imprenta Universitaria, México, 1959.
- Cantares de vela*, Jus, México, 1960.
- Soles*, Jus, México, 1977.
- Qué es lo vivido*, Ayuntamiento de Mazatlán, Mazatlán, 1980.
- Qué es lo vivido*, [antología] Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1989.
- No es el amor el vuelo. Antología poética*, pres. Manuel Andrade, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1992.
- Obras completas*, 2ª ed. Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 1996.
- Tornasol*, UAM, México, 1997.
- Sonar el silencio [antología]*, ISSSTE, México, 2000.
- Oleajes*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 2003.
- Qué es lo vivido. Obra poética*, ed. Benjamín Barajas, Ediciones del Lirio, UAP-UAZ, México, 2003.
- Antologie poétique. Antología poética*, trad. Claire Fréchet, Índigo, París, 2003.
- Íntimos huéspedes*, Instituto Cultural de Aguascalientes, Aguascalientes, 2004.

CRÍTICA A LA OBRA LÍRICA DE DOLORES CASTRO

- Armendáriz Aguirre, Ramón Antonio. *La poesía como conocimiento. Un acercamiento a la poesía de Dolores Castro* (Tesis de licenciatura), Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 1994.
- Appendini, Guadalupe, "Dolores Castro nació poeta, dijo el maestro Pérez Miranda" en *Excelsior*, México D.F., 14 de diciembre de 1990.
- _____, "Fuerza espiritual y social de la voz poética de Dolores Castro, maestra de periodistas" en *Excelsior*, México, D.F., 10 de abril de 2003, pp. 1-3B.
- Aponte, Edna, "Dolores Castro: la escritora de Radio Femenina" en *Ritmo. Imaginación y crítica*, número 6, invierno 2003-2004, pp. 18-22.
- Argüelles, Juan Domingo, "La poesía de Dolores Castro" en *El Universal*, México, D.F., 24 de noviembre de 1992.
- _____, "Dolores Castro: captación del instante" en *Cultura*, supl. cult. de *El Universal*, México D.F., 12 de agosto de 1993, p.2.
- Avilés, Alejandro, "Palabras para un epílogo" en Dolores Castro, *Qué es lo vivido. Obra poética*, ed. Benjamín Barajas, Ediciones del Lirio, UAP-UAZ, México, 2003, pp. 245-258.
- _____, "Obras completas de Dolores Castro" en *Culturales*, supl. cult. de *La voz de Michoacán*, Morelia, 29 de noviembre de 1991, p. 17B.
- Azar, Héctor, "Dolores Castro" en *Excelsior*, sec. cultural, México D.F., 16 de julio de 1988.
- Barajas Sánchez, Benjamín. "La ciudad y el viento", *Summa-Ovaciones*, México D. F., 25 de marzo de 1992, p. 22.
- _____, "Poética y reflexión sobre el lenguaje" en *La experiencia literaria*, núm. 10, diciembre de 2001, (FFyL-UNAM), pp. 39-86.
- _____, *La poética de Dolores Castro* (tesis de maestría), FFy L-UNAM, México, 2001.
- _____, "Poesía y filosofía" en *Summa-Ovaciones*, México, D.F., 11 de junio de 1992, p.22.
- _____, "Razón de ser o las generaciones literarias" en *Summa-Ovaciones*, México, D. F., 3 de junio de 1992, p. 22.

- _____. "Viento Quebrado: poesía de Dolores Castro" en *Desde el sur*, año 3, núm. 8, México D.F., pp. 66-69.
- _____. *Raíz del agua. Textos en homenaje a Dolores Castro*, UAP-Ediciones del Lirio, México, 1996.
- Bernárdez, Mariana, "Crecer entre ruinas. Dolores Castro: la sencillez y las velas" en *Periódico de poesía*, Nueva época, núm. 15, México, D.F., 1996, pp.10-17.
- Castellanos, Rosario, "La mujer en la época actual" en *Declaración de fe*, Alfaguara, México, 1997, pp. 93-147.
- Cervera, Juan. "Dolores Castro, corazón transfigurado" en *El Universal*, México, D.F., 26 de abril de 1991.
- _____. "Dolores Castro: 70 años de vida, 44 de escritora" en *El Universal*, México, D.F., 27 de abril de 1993.
- Córdova, Edgar, "Dolores Castro, homenaje a ochenta años en las letras" en *Milenio*, México, D.F., 13 de abril de 2003, p. 41.
- Cortés, Adriana, "Gabriela Mistral en Dolores Castro" en *El Financiero*, México D.F., 26 de enero de 1994.
- "Dolores Castro: No he hecho una obra extraordinaria" en *Excelsior*, México, D.F., 8 de diciembre de 1990.
- Estrada Francisco Javier, "Sonar el silencio" en *Rumbo*, Toluca, 1 de septiembre de 2003, p. 7c.
- _____. "Sonar el silencio" en *Rumbo*, Toluca, 2 de septiembre de 2003, p. 7c.
- _____. "Dolores Castro y los talleres de poesía," en *Rumbo*, Toluca, 4 de septiembre de 2003, p. 7c.
- Güemes, César, "Dolores Castro, la poeta" en *El Financiero*, México, D.F., 15 de enero de 1992.
- _____. "El abismo generacional se borra sólo con estar entre jóvenes: Dolores Castro" en *La Jornada*, México, D.F., 10 de abril de 2003, p. 5a
- "Hay un verdadero florecimiento de la poesía femenina: Dolores Castro" en *El Día*, México, D.F., 13 de enero de 1992.
- "Homenaje a Dolores Castro en México y el extranjero" en *Cultura* de Unomásuno, México, D.F., 8 de abril de 2003, p. 1.
- Jarquín, Soledad, "Dolores Castro, la mujer palabra" en *Las Caracolas*, supl. cult. de *El Imparcial*, Ciudad de Oaxaca, 20 de marzo de 2003, p. 4.
- Jiménez Flores, Maricruz, "La poesía de Dolores Castro no se permite ligerezas: Manuel Andrade" en *Crónica*, México, D.F. a 26 de marzo de 1997.
- "La poetisa Dolores Castro habló de la poesía femenina en los Domingos literarios del INBA" (s/a), *Novedades*, México, D.F. 1º de diciembre de 1980.
- Licona, Sandra, "Para mí la poesía es una forma de ordenar la vida ante los tropiezos" en *Culturas*, supl. de *La Crónica*, México, D.F., 6 de abril de 2003, p. 23.
- Macías, Elva, "No es el amor el vuelo" en *Periódico de poesía*, Nueva época, núm. 15, México, D.F., 1996, pp. 22-24.
- Mac Masters, Merry. "Rendirán homenaje a Dolores Castro" en *El Nacional*, México, D.F., 26 de noviembre de 1990.
- Maya, Susana, "Homenaje a Dolores Castro en México, Francia y Canadá" en *Cultura*, supl. de *El Universal*, México, D.F., 5 de abril de 2003, p.1.
- Mercenario, Mariana, "Sol - Edad de vida y muerte" en Dolores Castro, *Qué es lo vivido. Obra poética*, ed. Benjamín Barajas, Ediciones del Lirio, UAP-UAZ, México, 2003, pp. 259-269.
- Molina, Javier, "Ser escritora femenina, una coquetería tonta: Castro" en *La Jornada*, México D.F., 23 de marzo de 1988.

- Morales, Dionisio, "Dolores Castro, ¿Qué es lo vivido?" en *Siempre!*, México D.F., 21 de diciembre de 1990.
- Moscona, Miriam, "De frente y de perfil: Dolores Castro" en *La Jornada semanal*, supl. cult. de *La Jornada*, México D.F., 29 de abril de 1990, p. 45.
- Murguía Luna, Porfirio. *Los ocho poetas mexicanos. La madurez de la poesía moderna en México*, (Tesis de licenciatura en FFyL), UNAM, México, 1993.
- Negrete, Pizano, José Luis, "Conversando con Dolores Castro Varela" en *Diario de Colima*, Colima, 17 de agosto de 2003, pp. 10-11.
- Ochoa Sandy, Gerardo, "Avilés, Cabral del Hoyo y Dolores Castro, cuentan la historia de su grupo. En los años 50, la crítica tachó de católicos a los ocho poetas mexicanos y los marginó." en *Proceso*, núm.766, México D.F., 8 de julio de 1991, pp. 46-49.
- "Obras completas de Dolores Castro" en *Excélsior*, México D.F. a 19 de octubre de 1991.
- "Oleajes", nuevo poemario de Dolores Castro" en *El Sol de México* (Mediodía), México, D.F., 19 de julio de 2003, p. 10.
- Ornelas, Óscar Enrique, "En la vida se debe intentar lo imposible" en *El Financiero*, México, D.F., 17 de julio de 2003, p. 51.
- "Poesía sin fronteras... Dolores Castro" en *Sociales de Herald de Toluca*, Toluca, 4 de septiembre de 2003, p. 1d.
- "Qué es lo vivido" (s/a) en *Cultura*, supl. cult. de *El Universal*, México, D.F., 27 de noviembre de 1990.
- Raíz del agua. Textos en homenaje a Dolores Castro*, ed. Benjamin Barajas, UAP/ Ediciones del Lirio, México, 2004.
- Reyes, Araujo, Shantal, "Mi compromiso social, genético: Dolores Castro" en *Excélsior*, México, D.F., 5 de abril de 2003, p. 1c.
- Rodríguez, Marlín, "Homenaje a dos maestros: una poetisa, un periodista" en *El Universal*, México, D.F., 19 de diciembre de 1990.
- Rocha Aguilar, Joel, "La poesía abre nuevos horizontes" en *8 Columnas*, Toluca, 8 de septiembre de 2003, p. 4d.
- Rosario Castellanos. *Homenaje nacional*, INBA, México, 1995.
- Tornero, Angélica, "Dolores Castro: las palabras se adhieren lentamente" en *La letra rota*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, México, 2002.
- Santana, Gabriela, "Lo vivido de Dolores Castro" en sec. cult. de *Excélsior*, México D.F., 12 de abril de 1990.
- "Serán objeto de reconocimiento a su trayectoria periodística, Dolores Castro y Luis de Cervantes" (s/a) en *Excélsior*, México, D.F., 9 de diciembre de 1990.
- Valenzuela, Angélica, "Dolores Castro, una presencia fundamental en la literatura mexicana" en *Cultural*, supl. cult. de *El Universal*, México, D.F., 12 de agosto de 1996, p. 2.
- Vélez, Joseph F., "Dolores Castro" en *Escritores mexicanos según ellos mismos*, CEID, México, 1990, pp. 171-177.
- Vergara, Gloria "Homenaje a Dolores Castro" en *Ágora*, supl. cult. del *Diario de Colima*, Colima, 10 de agosto de 2003, pp. 6-7.
- Zacatecas, Bertha, "Dolores Castro: imprudencias del corazón" en *El Nacional*, México, D.F., 2 de abril de 1993.

EFRÉN HERNÁNDEZ

- Hora de horas*, "Serie Amigos de Fábula", México, 1936.
- Entre apagados muros*, Imprenta Universitaria, México, 1943.
- Ocho poetas mexicanos [antología colectiva]*, Ábside, México, 1955.
- Obras*, nota preliminar Ali Chumacero, bibliografía: Luis Mario Schneider, FCE, México, 1965.

Bosquejos, ed., pról., notas e índice de María de Lourdes Franco Bagnouls, UNAM, México, 1995.

CRÍTICA A LA OBRA LÍRICA DE EFRÉN HERNÁNDEZ

- Avilez, Alejandro, "Efrén Hernández" en *Revista de la semana de El Universal*, 16 de noviembre de 1952.
- Bonifaz Nuño, Rubén (a *Entre apagados muros*) en *México en la Cultura*, núm. 164, 30 de marzo de 1952, pp. 3, 7.
- Castellanos, Rosario, "Efrén Hernández: un mundo alucinante" en *Juicios sumarios*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1966, pp. 35-38.
- "La obra literaria de Efrén Hernández" en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*, ed. Andrea Reyes, CONACULTA, México, 2004, t. 1, pp. 189-194.
- Dallal, Alberto, "Un lirismo de la intrascendencia" en *Universidad de México*, vol. 20, núm., 3, noviembre de 1965, pp. 30-31.
- García Hernández, Arturo, "Ignorado ahora, Efrén Hernández es figura clave de la literatura mexicana del siglo XX" en *Cultura de La Jornada*, México, D.F., 1 de marzo de 2004, p. 5.
- Novaro, Octavio. "Efrén Hernández. Apuntes para un ensayo polémico" en *Revista de Bellas Artes*, núm. 3, mayo-junio de 1965, pp. 57-63.
- "Paseo con Efrén Hernández" en *Las jornadas del escriba*, Novaro, México, 1973, pp. 61-65.
- "Más sobre Efrén Hernández" en *Las jornadas del escriba*, Novaro, México, 1973, pp. 66-69.
- Ponce García, Juan, "1965. La poesía" en *La Cultura en México*, núm. 203, 5 de enero de 1966, p. xiii.
- Quintero Álvarez, Alberto "Hora de horas" en *Taller poético*, marzo de 1937, pp. 47-48.
- Paz, Octavio, "Entre apagados muros" en *El Hijo Pródigo*, año 1, núm. 4, julio de 1943, p. 255.
- Solana, Rafael, Margarita Michelena *et al.*, "En memoria de Efrén Hernández" en *América*, núm. 73, septiembre-octubre de 1959.
- Villaurrutia, Xavier, "Efrén Hernández: 'El señor de palo?'" en *Obras*, FCE, México, 1966, pp. 854-855.

HONORATO IGNACIO MAGALONI

- Polvo tropical*, Stylo, México, 1947.
- Oído en la tierra*, Stylo, México, 1950.
- Signo*, Cuadernos Americanos, México, 1952 (núm. 20).
- "Mural del tiempo" en *Poesía de América*, año 1, núm. 6, México, D.F., marzo-abril, 1953, pp. 54-61.
- "Edades" en *Poesía de América*, año 2, núm. 3, México, D.F., septiembre-octubre, 1953, pp. 40-43.
- Ocho poetas mexicanos [antología colectiva]*, Ábside, México, 1955.
- Poesías*, pres. y selec. Rubén Reyes Ramírez, Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, 1996.

ENSAYO

- Educadores del mundo. Mayas, toltecas, nahuas, quiches, quechuas, incas*, Costa-Amic, México, 1969.

CRÍTICA A LA OBRA LÍRICA DE HONORATO IGNACIO MAGALONI

- Barajas, Benjamín, "Honorato Ignacio Magaloni: entrevista con Dolores Castro", México, D.F., junio de 2005.
- Reyes Ramírez, Miguel, "Presentación" en *Honorato Ignacio Magaloni. Poesías*, Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida, 1996, pp. 17-56.

OCTAVIO NOVARO

- Sorda la sombra*, Fábula, México, 1935.
- Canciones para mujeres*, Fábula, México, 1936.
- Palomas al oído*, Simbad, México, 1937.
- Ocho poetas mexicanos [antología colectiva]*, Ábside, México, 1955.
- Inventario de cenizas*, ilustr. Fco. Moreno Capdevila, Novaro, México, 1964.
- Vigilias para Adolfo López Mateos*, ilustr. Raúl Anguiano, Fundación Adolfo López Mateos, 1970.
- La niña del Rang Bang*, 1978.
- Obra completa, [cuatro sonetos]* Ángel Chápero (impresor), México, 1978.
- Cantar de cantares a María*, Ediciones 8 pm, (col. Repertorio de autores mexicanos), 1979.
- Elegías por amigos*, Castellnova, México, 1983.

CRÍTICA A LA OBRA LÍRICA DE OCTAVIO NOVARO

- "Muestrario de las letras", (a *Inventario de cenizas*) en *México en la Cultura*, núm. 797, 28 de junio de 1964, p. 3.
- Ochoa Sandy, Gerardo, "Octavio Novaro (1910-1991): un poeta olvidado" en *Proceso*, núm. 766, julio 8 de 1991, p. 48.
- Peñalosa, Javier. "Nombres, títulos y hechos" (a *Inventario de cenizas*) en *México en la Cultura*, núm. 794, 7 de junio de 1964, p. 3.
- _____ "5 noticias literarias importantes del mes en México" en *Nivel*, núm. 17, 25 de mayo de 1964, p. 4.
- Vélez, Joseph F., "Carmen Castellote y Octavio Novaro" en *Escritores mexicanos según ellos mismos*, CEID, México, 1990, pp. 138-142.
- "Un gran poeta recuperado: Octavio Novaro", (a *Inventario de cenizas*) en *Revista de la Semana*, 28 de junio de 1964, p. 3.

JAVIER PEÑALOSA

- Preludio en sombra*, América, México, 1946.
- "Paseo inmemorial" en *Poesía de América*, año 1, núm. 2, México, D.F., julio-agosto, 1952, pp. 52-53.
- "El júbilo por Laura" en *Poesía de América*, año 2, núm. 4, México, D.F., noviembre-diciembre, 1953, pp. 51-55.
- Ocho poetas mexicanos [antología colectiva]*, Ábside, México, 1955.
- La noche nueva*, Jus, México, 1960 (col. Voces nuevas).
- Paso de la memoria*, Finisterre, México, 1965.
- Inclinación al gozo*, Ediciones Esfera, México, s/f.

CRÍTICA A LA OBRA LÍRICA DE JAVIER PEÑALOSA

- Avilés, Alejandro, "Una semblanza de Javier Peñalosa" en *Esfera ocho*, México, Julio de 1977, pp. 46-48.
- _____, "Javier Peñalosa" en *Proceso*, México, D.F., pp. 39-40.
- Barajas, Benjamín, "Octavio Novaro: entrevista con Dolores Castro", México D.F., junio de 2005.
- Cázares Careno, Raúl, "Un libro y un poema" en *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, 1º. de julio de 1966, p. 22.
- De la Selva, Mauricio. "Asteriscos" (a *Paso de la memoria*) en *Diorama de la Cultura*, 24 de octubre de 1965, p. 4.
- "Escaparate de libros (a *Paso de la memoria*)" en *México en la Cultura*, núm. 864, 10 de octubre de 1965, p. 6.
- Espinosa Altamirano, Horacio, "La inteligente ternura de Javier Peñalosa" en *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 980, 9 de enero de 1966, pp. 1, 2.
- _____, "Retrato" en *Esfera ocho*, México, Julio de 1977, pp. 44-45.
- _____, "*Paso de la memoria*" en *Nivel*, núm. 34, 25 de octubre de 1965, p. 5.
- Reyes Nevares, Salvador, "*Paso de la memoria*" en *La Cultura en México*, núm. 196, 17 de noviembre de 1965, p. XV.
- Varios, "La poesía de Javier Peñalosa" en *Nivel*, núm. 37, 25 de enero de 1966, pp. 1,3,8.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- Abreu Gómez, Ermilo. *Canek. Historia y leyenda de un héroe maya*, pres. Antonio Castro Leal, Enrique González Casanova y Manuel Altolaguirre, Oasis, México, 1988.
- _____. *Discurso del estilo*, UNAM, México, 1963.
- Acevedo, Esther (coord.) *Hacia otra historia del arte en México*, CONACULTA, México, 2002.
- Acuña González, Ma. del Carmen. *Índice de América. Revista antológica (1940-1969)*, (tesis de licenciatura), Universidad Iberoamericana, México, 2000.
- Agnes, Heller. *La revolución de la vida cotidiana*, trad. Gustavo Muñoz, Península, Barcelona, 1982.
- _____. *Sociología de la vida cotidiana*, trad., José Fco. Yvars, Península, Barcelona, 1987.
- Aguiar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución mexicana*, Cal y arena, 31ª ed., México, 2002.
- Aguiar Camín, Héctor. *Saldos de la revolución. Cultura y política de México, 1910-1980*, Nueva Imagen, México, 1982.
- Agustín, José. *La contracultura en México*, Grijalbo, México, 2001.
- _____. *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*, Planeta, México, 1990, t.1.
- Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1965.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1993.
- _____. "Una generación poética (1920-1936)" en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1965, pp. 155-177.
- Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño. *Seis calas en la expresión literaria española (prosa, poesía, teatro)*, Gredos, Madrid, 1963.
- Amorós, Andrés. *Introducción a la literatura*, Castalia, Madrid, 1987.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, FCE, México, 1985.
- _____. *La prosa*, Ariel, México, 1998.
- _____. *Métodos de crítica literaria*, Revista de Occidente, Madrid, 1969.
- Antología de la poesía mexicana moderna*, selec., int. y notas de Andrew P. Debicki, Tamesis Books Limited, London, 1977.
- Antología de los 50. Poetas contemporáneos de México*, pról., selec. y fichas de Jesús Arellano, México, 1952.
- Antología del modernismo*, int., selec. y notas de José Emilio Pacheco, UNAM-Era, México, 1999.
- Aristóteles. *El arte poética*, trad., int. y notas de Juan David García Bacca, UNAM, México, 1946.

- _____. *Metafísica*, ed. Francisco Larroyo, Porrúa, México, 1996.
- Azaña, Manuel. *¡Todavía el 98! El idearium de Ganivet. Tres generaciones del Ateneo*, int. Santos Juliá, Biblioteca Nueva, Madrid, 1997.
- Azorín. *Clásicos y modernos*, Losada, Buenos Aires, 1959.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, FCE, México, 1965.
- _____. *El agua y los sueños*, trad. Ida Vitale, FCE, México, 1978.
- _____. *El aire y los sueños*, trad. Ernestina de Champourcin, FCE, México, 1950.
- _____. *El derecho de soñar*, trad. Jorge Ferreiro Santana, FCE, México, 1985.
- _____. *La intuición del instante*, trad. Federico Gorbea, Siglo XX, Buenos Aires, 1973.
- Bacon, Francis. *Ensayos sobre moral y política*, trad. Arcadio Roda Rivas, UNAM, México, 1974.
- Bajtín, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*, Arte y literatura, La Habana, 1986.
- _____. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, trad. Tatiana Bubnova, Taurus, México, 2000.
- Barberena Blázquez, Elsa (coord.) *Literatura mexicana: fuentes de información*, UNAM, México, 1997.
- Baroja, Pío. *Opiniones y paradojas*, Tusquets, Barcelona, 2000.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI, México, 1989.
- _____. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 2002.
- Basabe Benítez, Agustín. *México mestizo*, FCE, México, 2002.
- Batis, Huberto. *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, CONACULTA, México, 1994 (Lecturas mexicanas, Tercera serie, 71).
- Baudelaire, Charles. *Poesía Completa*, trad. M.B.F. Ediciones 29, Barcelona, 1997.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras selectas. Rimas, Leyendas, Cartas literarias a una mujer, Desde mi celda*, EDIMST Libros, Madrid, 2000.
- _____. *Rimas*, REI-México, 1987.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*, trad. Mario Monteforte Toledo, FCE, México, 1994.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*, trad. Juan Almela, Siglo XXI, México, 1995, 2 ts.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, México, 1989.
- _____. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992.
- Bernárdez, Mariana. *María Zambrano: acercamiento a una poética de la Aurora* (tesis de doctorado) Universidad Iberoamericana, México, 1998.
- Bergson, Henri. *La risa*, trad. María Luisa Pérez Torres, Espasa-Calpe, Madrid, 1993.

- Beuchot, Mauricio. *El ser y la poesía*, Universidad Iberoamericana, México, 2003.
- Blanchot, Maurice. *El espacio literario*, trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis, Paidós, Barcelona, 1992.
- Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*, Katún, México, 1981.
- _____. *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, Cal y Arena, México, 1996.
- _____. *Nostalgia de contemporáneos*, Ediciones Sin Nombre-CONACULTA, México, 2002.
- Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.
- Bobbio, Norberto. *El existencialismo*, trad. Lore Terracini, FCE, México, 1951.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1988, 3 ts.
- Bousoño, Carlos, "Nuestra posición frente a la teoría de las generaciones" en *Épocas literarias y evolución*, Gredos, Madrid, 1981.
- _____. *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1985, t. 1.
- Brading, David A. *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*, FCE, México, 2002.
- Bratosevich, Nicolás. *Métodos de análisis literario*, Hachette, Buenos Aires, 1980.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch, Guadarrama, Madrid, 1974.
- Bubnova, Tatiana, "Poesía como acto de memoria" en Esther Cohen, *De memoria y escritura*, UNAM, México, 2002.
- Bufón, Conde de (Georges-Louis Leclerc). *Discurso sobre el estilo*. Trad., Ali Chumacero, UNAM, México, 2003.
- Cabral de Melo Neto, Joao. *Ingeniero de cuchillos*, trad. y pról. de Ángel Crespo, Premià, México, 1982.
- _____. *Poesía y composición*, trad. Víctor Sosa, Universidad Iberoamericana, México, 1999.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*, trad. Luis Echávarri, Lozada-Alianza, México, 1989.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*, Porrúa, México, 1994.
- Careaga, Gabriel. *Mitos y fantasías de clase media en México*, Cal y arena, México, 2002.
- Caso, Alfonso, "Contribución de las culturas indígenas de México a la cultura mundial" en *México y la cultura*, SEP, México, 1961, pp. 49-77.
- Castagnino, Raúl H. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Nova, Buenos Aires, 1979.
- Castro Leal, Antonio. *La poesía mexicana moderna*, FCE, México, 1953.
- Cázares Hernández, Laura, Ma. Christen, Enrique Jaramillo et al., *Técnicas actuales de investigación documental*, UAM-Trillas, México, 1990.
- Chevalier Jaen y Alain Gheerbra, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 1991.

- Clark de Lara, Belem y Fernando Curiel Defossé. *Revista moderna de México 1903-1911*, UNAM-IIF, México, 2002, 2 ts.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *Antología de la poesía hispanoamericana*, FCE, México, 1985.
- Cohen, Esther. *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío*, Anthropos, Barcelona, 1999.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*, trad. Martín Blanco Álvarez, Gredos, Madrid, 1970.
- Coleridge, Samuel Taylor, "De la poesía y el arte" en *Ensayistas ingleses*, trad. Ricardo Baeza, CONACULTA, México, 1992, pp. 157-166.
- _____. "Definiciones filosóficas de poema y poesía, con escolios" en *Ensayistas ingleses*, trad. Ricardo Baeza, CONACULTA, México, 1992, pp. 169-173.
- Correa Pérez, Alicia. "El nacimiento de Octavio Paz en Taller" en *Revista de la Universidad Cristóbal Colón* (Veracruz, Ver.) Año 2 (1991), núm. 4, pp. 27-32.
- _____. *La generación de Taller*, UNAM, México, 2003.
- Cosío Villegas Daniel, Ignacio Bernal, Alejandra Moreno Toscano et al. *Historia mínima de México*, El Colegio de México, México, 1994.
- Cosío Villegas Daniel. *El intelectual mexicano y la política*, Planeta – CONACULTA, México, 2002.
- Cuesta, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*, pres. Guillermo Sheridan, SEP, México, 1985 (col. Lecturas mexicanas, núm. 99).
- _____. "Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia" en *Poesía y crítica*, CONACULTA, México, 1991, pp. 273-276.
- _____. "La literatura y el nacionalismo" en *Poesía y crítica*, CONACULTA, México, 1991, pp. 265-265.
- Curiel Defossé, Fernando. *Ateneo de la juventud (A-Z)*, UNAM-IIF, México, 2001.
- _____. *Elementos para un esquema generacional aplicable a cien años (aprox.) de literatura patria*, IIFL-UNAM, México, 2001.
- _____. *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, UNAM-IIFL, México, 1999.
- Cysarz, Herbert, "El principio de los periodos en la ciencia literaria" en *Filosofía de la ciencia literaria*, trad. Carlos Silva, FCE, México, 1946, pp. 93-135.
- Deíctico de poesía religiosa mexicana* (pról., selec y notas de Raymundo Ramos), Lumen, México, 2003.
- Descartes, René. *Discurso del método*, trad. Luis Arenas, Colofón, México, 2001.
- _____. *Meditaciones metafísicas y otros textos*, trad. E. López, Gredos, Madrid, 1987.
- De Aguilar e Silva, Víctor Manuel. *Teoría de la literatura*, trad. Valentín García, Gredos, Madrid, 1975.

- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*, trad. Alicia Martorell, Cátedra, Valencia, 2000.
- De Jesús, Santa Teresa. *Las moradas*, pról. Juan Alcina, Juventud, Barcelona, 2000.
- De León, fray Luis. *Poesía*, ed. Manuel Durán y Michael Atlee, Rei-México, 1988.
- De Luzán, Ignacio. *La poética (ed. de 1737 y 1789)*, Cátedra, Madrid, 1974.
- De Montaigne, Michel. *Ensayos*, trad. Ma. Dolores Picazo, Rei-México, 1993, t. I.
- De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1971, t. I.
- De Unamuno, Miguel. *Autodiálogos*, Aguilar, Madrid, 1959.
- _____. *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*, intr. Ernst Robert Curtius, Porrúa, México, 1990.
- Dilthey, Wilhelm. *Poética. Imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*, trad. Elsa Tebernig, Losada, Buenos Aires, 1961.
- _____. *Poética*, trad. Elsa Tebernig, Losada, Buenos Aires, 1961.
- _____. *Vida y poesía*, trad. Wenceslao Roces, pról. Eugenio Ímaz, FCE, México, 1953, t. 4.
- Doležel, Lubomir. *Historia breve de la poética*, trad. Luis Albuquerque, Síntesis, 1997.
- Dominguez Caparrós, José. *Métrica española*, Síntesis, Madrid, 2000.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, Siglo XXI, México, 1989.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, FCE, México, 1988.
- Eco, Umberto. *La obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, trad. Francisca Perujo, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- Eichenbaum, Boris, "Teoría del 'Método formal'" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana Ma. Nethol, Siglo XXI, México, 1987, pp. 21-54.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, trad. Tomás Segovia, Era, México, 1972.
- Eliot, T.S. *Ensayos escogidos*, selec. y pról. Pura López Colomé, UNAM, México, 2000.
- _____. "La función social de la poesía." en *T. S. sobre poesía y poetas*, trad. Marcelo Cohen, Icaria, Barcelona, 1992, pp. 11-22.
- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*, Ediciones Sin Nombre, CONACULTA, México, 2002.
- Escarpit, Robert. *Historia de la literatura francesa*, FCE, México, 1948.
- _____. *Sociología de la literatura*, Oikos-tau, Barcelona, 1971.
- Esquivel Fren, José y Filiberto Burgos Jiménez (comps.) *Antología de poetas de Yucatán*, Nueva Cultura, México, 1946.
- Estébanez, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

- Fernández H. Pelayo. *Estilística. Estilo, figuras retóricas, tropos*, Porrúa, Madrid, 1975.
- Fernández Moreno, César. *Introducción a la poesía*, FCE, México, 1962.
- Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*, trad. Jordi Soler-Tura, Planeta-Agostini, Buenos Aires, 1994.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 2003.
- _____. “¿Qué es el autor?” en Nara Araújo y Teresa Delgado (editoras) *Textos de teorías y crítica literarias*, Universidad de La Habana / UAMI, México, 2003, pp. 347-386.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona, 1975.
- Fromm, Erich. *El arte de amar*, trad. Noemí Rosenblatt, Paidós, México, 2000.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*, trad. Antonio Gómez Ramos, int. Ángel Gabilondo, Tecnos, Madrid, 1996.
- _____. *Poema y diálogo*, trad. Daniel Najmías y Juan Navarro, Gedisa, Barcelona, 1993.
- _____. *Verdad y método*, trad. Ana Agus Aparicio, Sígueme, Salamanca, 2001, t. I.
- Gamio, Manuel. *Forjando patria*, Porrúa, México, 1992.
- Gaos, José. *Razón y realidad en la literatura*, FCE, México, 1999.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández. *La poética: tradición y modernidad*, Síntesis, Madrid, 1988.
- García Rivas, Heriberto. *Historia de la literatura mexicana. Tomo IV. Siglo XX (1951-1971)*, Textos universitarios, México, 1974.
- Garibay, Ángel María. *Mitología griega. Dioses y héroes*, Porrúa, México, 2003.
- _____. *Poesía náhuatl*, UNAM, México, 1993, 3 ts.
- Garrida, Miguel Ángel. *Nueva introducción a la teoría literaria*, Síntesis, Madrid, 2004.
- Genette, Jean, “Estructuralismo y crítica literaria” en Nara Araújo y Teresa Delgado (editoras) *Textos de teorías y crítica literarias*, Universidad de La Habana / UAMI, México, 2003, pp. 213-238.
- Gómez Morin, Manuel. *1915*, Cultura, México, 1927.
- González y González, Luis. *La ronda de las generaciones*, Clío-El Colegio Nacional, México, 1997, t. 4.
- _____. *Todo es historia*, Cal y Arena, México, 1989.
- Gorostiza, José. *Muerte sin fin y otros poemas*, SEP, México, 1983, (Lecturas mexicanas, núm. 13).
- Gómez Bedate, Pilar. *Introducción a la poesía lírica*, Promociones y publicaciones universitarias, Barcelona, 1990.
- González Mucla, Joaquín. *Gramática de la poesía*, Planeta-Universidad, Barcelona, 1976.
- González Ochoa, César. *La música del universo*, UNAM, México, México, 1994.
- González Torres, Yolotl. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, Larousse, México, 1991.

- Gordon, Samuel. *De Calli y Tlan. Escritos mexicanos*, UNAM, México, 1995.
- Gottfried, Benn, "Problemas líricos" en *El poeta y su trabajo*, UAP, Puebla, 1985, t.4, pp. 65-96.
- Granjel, Luis S. *Panorama de la generación del 98*, Guadarrama, Madrid, 1959.
- Grupo "M". *Retórica general*, trad. Juan Victorio, Paidós, Barcelona, 1987.
- Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*, FCE, México, 1998.
- Guiraud, Pierre. *La semiología*, trad. Ma. Teresa Poyrazian, Siglo XXI, México, 1999.
- Gullón, Ricardo. *La invención del 98 y otros ensayos*, Gredos, Madrid, 1969.
- Hamburger, Michael. *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna, de Baudelaire a los años sesenta*, trad. Miguel Ángel Flores, FCE, México, 1991.
- Hegel, W.F. Georg. *Estética. La poesía*, trad. Alfredo Llanos, Siglo XX, Buenos Aires, 1985.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Estudios mexicanos*, ed. José Luis Martínez, SEP, México, 1984 (Lecturas mexicanas, no. 65).
- _____ "La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México" en *Estudios mexicanos*, ed. José Luis Martínez, SEP, México, 1984 (Lecturas mexicanas, no. 65), pp. 227-228.
- _____ *Obra crítica*, FCE, México, 1960.
- _____ "Protesta y glorificación. Una manifestación literaria pública en México" en *Estudios mexicanos*, ed. José Luis Martínez, SEP, México, 1984 (Lecturas mexicanas, no. 65), pp. 290-291.
- Heidegger, Martín. *Arte y poesía*, trad. y pról. Samuel Ramos, FCE, México, 1958.
- _____ *Introducción a la metafísica*, trad. Ángela Ackermann Pilári, Gedisa, Barcelona, 1987.
- Hernández López, Conrado, "De Vuelta a Letras Libres" en *Metapolítica*, México, D.F., vol. 6, núms.. 24/25, julio/ octubre de 2002, pp. 93-101.
- Herodoto. *Historias*, Akal, Madrid, 1994, t. 2.
- Hessen, Johannes. *Teoría del conocimiento*, trad. José Gaos, ed. Victoria Crespo, Losada-Océano, México, 1997.
- Hiriart, Hugo, "Capitulaciones y heterodoxias. Consideraciones sobre el hecho mexicano" en *Letras libres* (México, D.F.), año 1, número 7, julio de 1999, pp. 38-42.
- Hölderlin, Friedrich. *Poemas de la locura*, trad. Txaro Santoro, Hiperión, Madrid, 2001.
- Horacio. *Epístolas (libros I y II) y arte poética*, trad. Tarcicio Herrera, UNAM, México, 1974.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*, Rei-México, México, 1987.
- _____ *Poética y estética creacionistas*, selec. y pról. Vicente Quirarte, UNAM, México, 1994.
- _____ "La poesía" en *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos*, comp. de Juan Domingo Argüelles, UNAM, México, México, 1998, pp. 64-69.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*, trad. Eugenio Imaz, Alianza-Emecé, Madrid, 2000.

- Jacobson, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, trad. Mónica Mansour, FCE, México, 1992.
- _____. *Ensayos de poética*, trad. Juan Almela, FCE, México, 1977.
- _____. *El marco del lenguaje*, trad. Tomás Segovia, FCE, México, 1988.
- James, James, "El punto de vista" en Eric Sullá (ed), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1996, pp. 30-35.
- Jaspers, Karl. *Iniciación al método filosófico*, trad. Luisa Pérez, Espasa-Calpe, Madrid, 1997.
- Jiménez Moreno, Wigberto. *El enfoque generacional en la historia de México*, Ediciones del Seminario de Cultura Mexicana, México, 1974.
- Jung, C. G. *Psicología y simbólica del arquetipo*, Trad. Miguel Mummis, Paidós, Barcelona, 1999.
- Kant, Emmanuel. *La religión dentro de los límites de la mera razón*, trad. Felipe Martínez Marzosa, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- _____. *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*, ed. Francisco Larroyo, Porrúa, México, 2003.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. Ma. D. Mounton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1976.
- Kierkegaard, Sören. *El concepto de angustia*, Espasa-Calpe, México, 1994.
- Knight, Alan, "Cultura política y caciquismo" en *Letras libres*, México, D.F., año 2, núm. 24, diciembre de 2000, pp. 16-20.
- Krauze, Enrique. *Caras de la historia*, Joaquín Mortiz, México, 1983.
- _____. *Caudillos culturales en la revolución mexicana*, Tusquets, México, 1999.
- _____. "Los últimos nihilistas. Una lectura generacional de la crisis universitaria" en *Letras libres* (México, D.F.), año 1, número 8, agosto de 1999, pp. 20-26.
- _____. "José Vasconcelos, la grandeza del caudillo" en *Letras libres*, México, D.F., año 2, núm. 24, diciembre de 2000, pp. 60-62.
- Lain Estralgo, Pedro. *Las generaciones en la historia*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1945.
- Lázaro Carreter, Fernando y Evaristo Correa Calderón. *Cómo se comenta un texto literario*, Publicaciones Cultural, México, 1985.
- Lazo, Raymundo. *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana*, UNAM, México, 1973 (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios).
- Leiva, Raúl. *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1959.

- León, Emma. *Usos y discursos teóricos sobre la vida cotidiana*, Anthropos-UNAM, Barcelona, 1999.
- Letras de México. *Gaceta literaria y artística (1937-1947)*, estudio e índice de Lourdes Franco Bagnouls, UNAM, México, 1981.
- Levin, Samuel R. *Estructuras lingüísticas en la poesía*, trad. Julio Rodríguez-Puértolas, Cátedra, Madrid, 1974.
- Lida, Raymundo, "Periodos y generaciones en historia literaria" en *Letras hispánicas. Estudios y esquemas*, FCE, México, 1958.
- López, Aralia. *La espiral parece un círculo*, UAMI, México, 1991.
- López-Casanova, Arcadio. *El texto poético. Teoría y metodología*, Colegio de España, Salamanca, 1974.
- López, Rafael. *Obra poética*, pról. Alfonso Reyes CONACULTA, México, 1990.
- López Velarde, Ramón. *La suave patria y otros poemas*, SEP, México, 1983, (Lecturas mexicanas, núm. 8).
- Lukács, Georg. *El alma y las formas. Teoría de la novela*, trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, México, 1985.
- Machado, Antonio. *Juan de Mairena*, Alianza editorial, Madrid, 1981.
- Mallarmé, Stéphane. *Obra poética*, trad. Ricardo Silva-Santisteban, Hiperión, Madrid, 1993.
- Manrique, Jorge Alberto. *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, CONACULTA, México, 2000.
- Marc, André, S. J. *El ser y el espíritu*, trad. Antonio Puigcerver, Gredos, Madrid, 1962.
- Marcel, Gabriel. *Aproximación al misterio del Ser*, trad. José Luis Cañas Fernández, Encuentro Ediciones, Madrid, 1987.
- Marias, Julián. *Generaciones y constelaciones*, Alianza editorial, Madrid, 1989.
- Maritain, Jacques. *Introducción general a la filosofía*, trad. Leandro de Sesma, Club de lectores, Buenos Aires, 1960.
- _____. *Fronteras de la poesía y otros ensayos*, Club de lectores, Buenos Aires, 1978.
- _____. *La poesía y el arte*, trad. Alberto Luis Bixio, Emecé, Buenos Aires, 1955.
- _____. *La responsabilidad del artista*, trad. Alberto Luis Bixio, Emecé, Buenos Aires, 1961.
- _____. *Siete lecciones sobre el ser*, Club de Lectores, Buenos Aires, 1981.
- Marchescou, Mircea. *El concepto de literariedad. Ensayo sobre las posibilidades teóricas de una ciencia de la literatura*, trad. Laura Cobos, Taurus, Madrid, 1979.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2000.

- Martínez, José Luis. *De la naturaleza y carácter de la literatura mexicana*, SEP, México, 1963.
- _____. *El trato con los escritores y otros estudios*, UAM, México, 1993 (Molinos de viento, 80).
- _____. *La experiencia literaria*, Oasis, México, 1984 (Biblioteca de las decisiones, 7).
- _____. “Las letras patrias” en *México y la cultura*, SEP, México, 1946, pp. 387-468.
- _____. *Literatura mexicana del siglo XX (1910-1949)*, CONACULTA, México, 1990.
- _____. “Los caciques culturales” en *Letras Libres* (México, D.F.), año 1, número 7, julio de 1999, pp. 28-29.
- _____. *Problemas literarios*, CONACULTA, México, 1997.
- _____. “Recuerdo de Contemporáneos” en *Letras libres*, México, D.F., año 3 núm. 25, diciembre de 2001, pp. 36-39.
- Mateo Gambarte, Eduardo. *El concepto de generación literaria*, Síntesis, Madrid, 1996.
- Matute, Álvaro, “El Ateneo de la juventud: grupo, asociación civil, generación” en *Revista de la Universidad Cristóbal Colón* (Veracruz, Ver.) año 4 (1983), núm., pp. 41-50.
- Mayoral, José Antonio. *Pragmática de la comunicación literaria*, Arco/ Libros, Madrid, 1999.
- Medin, Tzvi. *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas, Siglo XXI*, México, 1987.
- Mediz Bolio, Antonio. *La tierra del faisán y del venado*, Costa-Amic, México, 2002.
- Ménard, René. *Análisis estructural del texto poético*, trad. Amanda Fons, Rodolfo Alonso editor, Buenos Aires, 1973.
- Meyer, Lorenzo, “La encrucijada” en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1981, t. 2, pp. 1273-1355.
- _____. “Los caciques: ayer, hoy ¿y mañana?” en *Letras libres*, México, D.F., año 2, núm. 24, diciembre de 2000, pp. 36-40.
- Millán, Marco Antonio, “América – Revista – Antológica” en *Las revistas literarias de México. Segunda serie*, INBA, México, 1964, pp. 113-135.
- _____. “Conferencia acerca de América” en Ma. del Carmen Acuña González. *Índice de América. Revista antológica (1940-1969)*, (tesis de licenciatura) Universidad Iberoamericana, México, 2000.
- Monner Sans, José María. *El problema de las generaciones*, Emecé, Buenos Aires, 1970.
- Monsiváis, Carlos. “Del periodismo cultural” en *Etcétera*, núm. 40, febrero de 2004, pp. 34-43.
- _____. *Poesía mexicana II 1915-1979*, Promexa editores, México, 1979.
- _____. *La poesía mexicana del siglo XX*, Empresas editoriales, México, 1966.
- _____. *Las tradiciones de la imagen*, ITESM-Ariel, México, 2001.
- _____. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 1987, t.2, pp. 1375-1548.

- _____. "Proyecto de periodización de la historia cultural de México" en *Texto crítico*, núm. 2, Centro de investigaciones lingüístico-literarias, Facultad de Humanidades, Universidad Veracruzana, julio-diciembre de 1971, pp. 91-102.
- Monterde, Francisco. *Figuras y generaciones literarias*, UNAM, México, 1999.
- Monterroso, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas*, Era, México, 1990.
- Montes de Oca, Francisco. *Teoría y técnica de la literatura*, Porrúa, México, 1996.
- Mounin, Georges. *Poesía y sociedad*, trad. F.F. Monjardín, Buenos Aires, 1962.
- Navarro Tomás, Tomás. *Arte del verso*, Compañía general de ediciones, México, 1959.
- Novo, Salvador. *Antología personal. Poesía, 1915-1974*, CONACULTA, México, 1991.
- Núñez Ramos, Rafael. *La poesía*, Síntesis, Madrid, 1992.
- Ocampo, Aurora, Miriam Jarmy et al. *Diccionario de escritores mexicanos*, UNAM, México, 1988, t.1.
- Orozco, José Clemente. *Autobiografía*, CONACULTA, México, 2002.
- Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo*, Revista de Occidente, Madrid, 1956.
- _____. *El tema de nuestro tiempo. La rebelión de las masas*, Porrúa, México, 1998.
- _____. *En torno a Galileo. El hombre y la gente*, Porrúa, México, 1994.
- _____. *La deshumanización del arte. Velázquez. Goya*, Porrúa, México, 1992.
- Ortiz de Montellano, Bernardo, "Esquema de la literatura mexicana moderna" en *Raíces del sueño*, ed. Lourdes Franco, SEP, México, 1990 (Lecturas mexicana, 3ª serie, no. 17), pp. 181-190.
- _____. "La poesía indígena de México, 1935" en *Raíces del sueño*, ed. Lourdes Franco, SEP, México, 1990 (Lecturas mexicana, 3ª serie, no. 17), pp. 207-218.
- Paraíso, Isabel. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Gredos, Madrid, 1985.
- Parra, Nicanor. *Poesía y antipoesía*, ed. Hugo Montes Brunet, Castalia, Madrid, 1994.
- Paz, Octavio, Ali Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco. *Poesía en movimiento*, SEP, México, 1985, (col. Lecturas mexicanas, Segunda serie, núm. 4).
- _____. *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1967.
- _____. *El arco y la lira*, FCE, México, 1972.
- _____. *El laberinto de la soledad*, ed. Enrico Mario Santí, Cátedra, Madrid, 2002.
- _____. *El ogro filantrópico*, Joaquín Mortiz, México, 1979.
- _____. *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, México, 1994.
- _____. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, México, 1998.
- _____. *Libertad bajo palabra*, SEP-FCE, México, 1983.
- _____. *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.

- _____. *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1981.
- Paz, Octavio y Luis Mario Schnider. *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones y semblanzas*, FCE, México, 1987, t.2.
- Peñalosa, Joaquín Antonio. *Vida, pasión y muerte del mexicano*, Jus, México, 2003.
- Perales Ojeda, Alicia. *Las asociaciones literarias mexicanas*, pres. Fernando Curiel Defossé, UNAM, México, 2000, 2 ts.
- Pereira, Armando (coord.) *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, UNAM, México, 2000.
- _____. *La generación de Medio Siglo*, IIFL-UNAM, México, 1997.
- Pérez Hernández, María del Carmen. *La arcadía de México. La primera asociación literaria del país*, UPN, México, 1996.
- Pessoa, Fernando. *Antología poética*, trad. e int. Árgel Crespo, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.
- Petersen, Julius, "Las generaciones literarias" en *Filosofía de la ciencia literaria*, FCE, México, 1946, pp. 137-193.
- Pfeiffer, Johannes. *La poesía*, trad. Margit Frenk, FCE, México, 1959, (col. Breviarios, núm. 41).
- Piazza, Luis Guillermo. *La mafia*, Joaquín Mortiz, México, 1968.
- Plamenatz, John. *La ideología*, trad. Paloma Villegas y David Huerta, FCE, México, 1983.
- Platón. *El banqueta*, trad. Fernando García Romero, Gredos, Madrid, 1999.
- _____. *Diálogos*, intr. Francisco Larroyo, Porrúa, México, 2000.
- Plotino. *El alma, la belleza y la contemplación*, trad. Ismael Quiles, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1949.
- Poe, Edgar Allan. *La filosofía de la composición seguida de El cuervo*, trad. Ignacio Mariscal et. al., Ediciones Coyoacán, México, 1997.
- Poesía mexicana II*, int., selec. y notas de Carlos Monsiváis, Promesa editores, México, 1979.
- Poesía mexicana, 1950-1969* (selec., pról. y notas de Max Aub), Aguilar, Madrid, 1963.
- Poetas jóvenes de México (antología)*, ed. Jesús Arellano, Ibero-Mexicana, México, 1955.
- Ponce, Manuel. *El jardín increíble*, prolog. Javier Sicilia y María Teresa Perdomo, Jus, México, 1999.
- Popol Vuh*, trad. Adrián Recinos, FCE, México, 1960.
- Portuondo, José Antonio. *La historia de las generaciones*, Manigua, Santiago de Cuba, 1958.
- Pound, Ezra. *Arte y poesía*, trad. José Vázquez, Joaquín Mortiz, México, 1970.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Quevedo, Francisco de. *Antología poética*, selec. y pról. de Jorge Luis Borges, Alianza editorial, Madrid, 1998.

- Quilis, Antonio. *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 2001.
- Quirarte, Vicente. *Peces del aire altísimo*, El Equilibrista-UNAM, México, 1993.
- Ramírez, Santiago. *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, pról. José Cueli, Grijalbo, México, 2003.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*, Espasa-Calpe Mexicana, México, 1992.
- Reyes, Alfonso. *Grata compañía. Pasado inmediato. Letras de la Nueva España*, FCE, México, 1960, t. 12.
- _____. "Las letras patrias. De los orígenes al fin de la Colonia" en *México y la cultura*, SEP, México, 1961, pp. 221-333.
- Rimbaud, Arthur, "El poeta como vidente" en Adolfo Sánchez Vázquez, *Textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1991, p. 402.
- Rodríguez Ledesma, Xavier, "Follaje de tinta: revistas y suplementos culturales en México (1968-2000)" "Nacionalismo y estética: la pintura mural mexicana" en *Metapolítica*, México, D.F., núms. 24-25, julio/octubre de 2002, pp. 85-92.
- Romero de Solís, Diego. *Poesis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*, Taurus, Madrid, 1981.
- Ruy Sánchez, Alberto. *Una introducción a Octavio Paz*, Joaquín Mortiz, México, 1990.
- Sábato, Ernesto. *Antes del fin*. Seix Barral, México, 1998.
- _____. *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Buenos Aires, 1998.
- _____. "El estilo" en *Antología. Textos de lengua y literatura*, UNAM, México, 1977.
- _____. *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Alianza editorial, Madrid, 2000.
- Salazar Mallén, Rubén. *Las ostras o la literatura, c/a*, México, 1958.
- Salinas, Pedro, "Lenguaje y tiempo" en *Antología de textos sobre lengua y literatura*, UNAM, México, 1999.
- _____. "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98" en *Literatura española del siglo XX*, Antigua librería Robredo, México, 1949.
- _____. *Mundo real y mundo poético*, Pre-Textos, Valencia, 1996.
- Santa Biblia*, ver. de Casiodoro de Reina (1569), rev. Cipriano de Valera (1602), Holman Bible publishers, Nashville, 1989.
- Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica*, int., selec. y notas de Ismael Quilis, Austral, México, 2001.

- Schelling, Federico. *El 'Discurso de la Academia' sobre la relación de las Artes Plásticas con la Naturaleza (1807)*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- Schlegel, Federico. *Fragmentos*, trad. Emilio Uranga, Imprenta Universitaria, UNAM, México, 1958.
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. México 1921-1927*, UNAM, México, 1985
- Schwartz, Jorge, "México (Revistas)" en *Las vanguardias latinoamericanas*, FCE, México, 2002, pp. 308-328.
- Scott, Willbur. *Principios de crítica literaria*, trad. Jaume Reig, Laia, Barcelona, 1974.
- Sebeok, Thomas A. *Estilo del lenguaje*, trad. Ana María Gutiérrez, Cátedra, Madrid, 1974.
- Seco, Rafael. *Manual de gramática española*, Madrid, 1988.
- Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*, trad. Juan Gabriel López, Ariel, México, 1989.
- Shelley, Percy Bysshe, *En defensa de la poesía*, trad. J. Kogan Albert, Emecé, Buenos Aires, s/f.
- Sheridan, Guillermo. *Índices de contemporáneos*, UNAM, México, 1988.
- Shklovski, Víctor. "El arte como artificio" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 1987, pp. 55-70.
- Sicilia, Javier. *Poesía y espíritu*, UNAM, México, 1998.
- Soria Fuentes, Netzahualcóyotl. *Las sutiles herramientas de la perfecta gracia (análisis de El manto y la corona de Rubén Bonifaz Nuño)* Tesis de licenciatura ENEP-Acatlán-UNAM, México, 1996.
- Souto, Arturo. *El lenguaje literario*, Trillas, México, 1985.
- _____. *Literatura y sociedad*, ANUIES, México, 1973.
- Spang, Kurt. *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Universidad de Murcia, Murcia, 1983.
- Spitzer, Leo. *Estilo y estructura en la literatura española*, int. Fdo. Lázaro Carreter, Gredos, Barcelona, 1980.
- Stevens, Wallace. *El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación*, trad. A. J. Desmouts, Visor, Madrid, 1994.
- _____. *El elemento irracional en la poesía*, trad. Patricia Gola, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1987.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía latinoamericana*, FCE, México, 1985.
- Taller 1938-1940*, México, FCE, 1982, (Col. Revistas literarias mexicanas modernas), ts. 1-4.

- Textos de teorías y crítica literaria (del formalismo a los estudios poscoloniales)*, selec. e int. de Nara Araujo y teresa Delgado, UAM-Universidad de La Habana, México, 2003.
- Tinianov, Juri, "Sobre la evolución literaria" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana Ma. Nethol, Siglo XXI, México, 1987, pp. 80-101.
- Todorov, Tzvetan. *Crítica de la crítica*, trad. José Sánchez Lecuna, Paidós, Barcelona, 1991.
- _____. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. Ana Ma. Nethol, Siglo XXI, México, 1987.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*, trad. Marcial Suárez, pról. Fernando Lázaro Carreter, Akal, Madrid, 1982.
- Torri, Julio. *De fusilamientos*, SEP, México, 1984 (col. Lecturas mexicanas, núm. 17).
- Treviño, Julio C. *Antología Mascarones. Poetas de la Facultad de Filosofía y Letras*, Imprenta Universitaria, México, 1974.
- Valdés, Mario, "De la interpretación" en Angenot, Marc, Jean Bessière, et al. *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Núñez, Siglo XXI, México, 2002, pp. 317-330.
- Valdés, Héctor. *Poetisas mexicanas, Siglo XX*, UNAM, México, 1976.
- Valéry, Paul. *Introducción a la poética*, trad. y edición de Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1975.
- _____. *Teoría poética y estética*, s/trad. Visor, Madrid, 1990.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica*, Espasa Calpe Mexicana, México, 1999.
- Vélez, Joseph F. *Escritores mexicanos según ellos mismos*, Cía. Editorial Impresora y Distribuidora, México, 1990.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en hispanoamérica*, FCE, México, 1990.
- Villaurrutia, Xavier, "Introducción a la poesía mexicana" en *Obras*, FCE, México, 1966, pp.764-772.
- _____. "La pintura mexicana moderna" en *Obras*, FCE, México, 1966, pp. 753-763.
- _____. "La poesía de los jóvenes de México" en *Obras*, FCE, México, 1966, pp. 819-835.
- _____. *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, 2ª ed., epílogo de Octavio Paz, Trillas, México, 1986.
- Villoro, Luis. *La significación del silencio*, Casa de la Cultura de Jalisco, Guadalajara-México, 1960.
- _____. *Los grandes momentos del indigenismo en México*, FCE, México, 1987.
- Vitier, Cintio. *Poética*, Imprenta Nacional, La Habana, 1961.
- Wallace Stevens, "El noble jinete y el sonido de las palabras" en *El poeta y su trabajo*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1983, t.2, pp. 63-87.

- Wardropper, Bruce W. *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*,
Revista de Occidente, Madrid, 1958.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*, trad. José Ma. Gimeno, Gredos, Madrid, 1993.
- Woolf, Virginia. *Un cuarto propio*, trad. Jorge Luis Borges, Colofón, México, 2002.
- Xirau, Ramón. *Palabra y silencio*, Siglo XXI, México, 1993.
- _____. *Poesía y conocimiento*, Joaquín Mortiz, México, 1978.
- Yllera, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza, Madrid, 1979.
- Ynduráin, Domingo. *Del clasicismo al 98*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
- Zacarés, Amparo. *Filosofía y poesía*, Institució, Alfons el Magnànim, Valencia, 1998.
- Zaid, Gabriel, "López Velarde ateneísta" en *Vuelta*, núm. 179-180, noviembre de 1991, pp. 15-25.
- Zambrano, María. *De la aurora*, Turner, Madrid, 1986.
- _____. *El hombre y lo divino*, FCE, México, 1973.
- _____. *Filosofía y poesía*, FCE, México, 1996.