



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA POÉTICA COMO UNA ANTROPOLOGÍA DE LAS EMOCIONES

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

PRESENTA:

MARCO ANTONIO RODRÍGUEZ MEZA

DIRECTORA:

DRA. ROSSANA CASSIGOLI SALAMON



CIUDAD UNIVERSITARIA

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

La Poética Como Una Antropología

De Las Emociones

Enriqueta Ochoa

Lédo Ivo

Gonzalo Rojas

César Vallejo

Nicolás Guillén

Julio Cortázar

ÍNDICE

Introducción.....	4
PRIMERA PARTE: DISCERNIMIENTO TEÓRICO CONCEPTUAL	
1. Filosofía, antropología y poesía.....	13
a) Filosofía y poesía.....	15
b) Filosofía y antropología.....	24
2. La poética como antropología.....	32
a) Escritura etnográfica y poética.....	36
b) Un lenguaje poético <i>amorosamente arcaico</i>	45
c) <i>Locus y cronos</i>	51
3. Antropología de las emociones y los <i>sensa</i>	55
a) Las emociones: compleja autognosis.....	55
b) Hemisferios de imaginación y aventura.....	63
c) Antropología de los <i>sensa</i>	65
4. La poesía ¿qué es?.....	73
a) Un habla primigenia.....	73
b) El oficio de servir a las palabras.....	75
c) <i>Eslabón inencontrable</i>	78
d) Épica, dramática y lírica.....	82
e) Canto de amor y elegías.....	88
5. Antropología de los poetas.....	91
6. Poética y transculturación en Latinoamérica y el Caribe.....	102
SEGUNDA PARTE: LA ANTROPOLOGÍA DE LAS EMOCIONES	
EN NUESTROS POETAS.....	110
1. Enriqueta Ochoa y la fiesta del sentido.....	112
2. Lêdo Ivo, un poeta alagoano: <i>cada vez mais moderno e mais antigo</i>	126
3. Gonzalo Rojas y la palabra: un aire nuevo para vivirlo.....	141
4. César Vallejo: la sobria <i>peruanidad</i> <i>o cuando la ternura es implacable</i>	152
5. Nicolás Guillén y un <i>largo lagarto verde</i>	167
6. Julio Cortázar: <i>es tiempo de que la tierra cambie al hombre</i>	177
[Carlos Montemayor, <i>in memoriam</i> , breve semblanza.....	190]
Conclusiones.....	192
Bibliografía.....	198

Introducción

A certadísimo me resulta proponer que la poética es *la* antropología de la emoción humana. Cada integrante de la especie humana es un cuerpo o materia que vibra y se estremece, se conmueve o imagina; es una respiración que habla. Bastaría solamente al gesto acoplarlo con la propia oralidad de las palabras; así como a cualquier diálogo adherirle su dúctil gestualidad. Las emociones son inescindibles del lenguaje vivo. Cada palabra, valga decirlo, condensa emoción. Las emociones en el género humano —expresándolo inclusive etimológicamente— son su motivo, lo instan al movimiento. Las emociones sobrecogen-inquietan a la humanidad, a todos sus individuos, y a la vez ellas son favorecidas y moldeadas culturalmente. A plenitud, le atañe a la poética la más fina comprensión de las emociones. Sin ellas no existiría. Las emociones son la *conditio sine qua non* de la poética.

Al exponer en este preámbulo la definición que se advierte en la frase inaugural, inteligible e implícitamente me trazo el fin de exaltar a la poética como *el álgebra de las emociones*; entendiendo la expresión «álgebra» en un sentido hondamente raigal: voz de herencia arábica, de *al-jabr*, que significa «la vinculación de las partes desorganizadas». La poética, muy a su manera, ha de otorgarle a la antropología llaves y guías para la comprensión de la emotividad humana; gnoseología y vocación en las cuales los poetas desempeñan el mayor y sensible magisterio.

Hemos de observar que, en rigor, el vocablo *poética* —amén de significar una regeneradora cualidad o potencia humana—, en su empleo, me refiero igualmente a una disciplina teórica humanística,¹ cuyo encargo ha consistido en examinar por qué, cómo

¹ La historia de la poética —dice Lubomír Doležel— es la historia del pensamiento poético-literario. Y por ende, forma parte de la multidimensional historia intelectual. La poética, asimismo, ha tenido continuidad histórica,

ha podido existir o qué es la literatura, y qué es la poesía como parte de ella. La antropología —disciplina humanística por excelencia (antropo-logía), tomado *anthropos* en la totalidad de sus manifestaciones y dimensiones— ha de reconocerle a la poética su milenaria tradición investigadora y cognoscente (desde Aristóteles, en la Grecia de hace veintitrés siglos), cuyo *leitmotiv* deriva de la poesía (y la literatura) en cuanto arte, lo que acertadamente enriquece el conocimiento de las ciencias humanas y sociales.

La antropología —en cuanto se ha propuesto examinar y comprender los fenómenos simbólicos, culturales—, está obligada a establecer una vívida aproximación con quienes, como los poetas, traducen o son la memoria de los pueblos. Si «los poetas tienen el deber y el privilegio de preservar la vitalidad de la lengua»,² o de «precisarla y expandirla»,³ la antropología puede —entendiendo con plena solvencia y profundidad este hecho social, y a su manera— procurar que el texto antropológico, una y otra vez, se sobreponga a la amenaza, siempre ingrata, de ser un texto destinado tantas veces a la *caducidad*. Las culturas vivas o «muertas» que traduce la antropología merecen, con su registro, una mayor irradiación o cruce de fronteras temporales y geográficas, tal como ha sucedido con los cánticos y versos a los cuales diferentes culturas en todos los tiempos han otorgado un sitio entre religioso-mágico-lúdico. Es, a no dudarlo, una ocupación compleja, requiriendo del antropólogo dosis altas de talento creador y

conformando como disciplina una tradición investigadora. Cf. La introducción a la *Historia breve de la poética*, Madrid: Editorial Síntesis, 1997.

2 El poeta y ensayista catalán, y traductor de poesía, M. Manent, en su obra *Cómo nace el poema*, anota al respecto: «Todo el lenguaje, observó Emerson, es metafórico, es poesía fósil». Emerson lo decía: «el lenguaje está constituido por imágenes que ahora, en el uso secundario que de ellas hacemos, ya no nos recuerdan su uso poético». Sin embargo, señala Manent, «el gran privilegio y la turbadora paradoja de la poesía consiste en que debe expresar con palabras, con las pobres palabras de cada día, maltrechas, decaídas, olvidadas de su ardiente aurora, precisamente —el esplendor de la belleza— —como escribió Saint-Exupéry— que descansa sobre el silencio» [1962: 49].

3 Tal cual expone José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939 -), Premio Cervantes 2009 y Premio Reina Sofía, también 2009. Como el polígrafo Jorge Luis Borges, Pacheco es un escritor que condensa capacidades expresivas en diversos géneros: obra poética, periodística, narrativa, ensayística y de traductor. De él ha dicho Elena Poniatowska: es raro sentir gratitud por un escritor vivo, pero José Emilio reúne todas las emociones. Con su lenguaje desnudo y que desnuda, toca fibras en las que nos reconocemos todos.

esfuerzo profesional riguroso. Con todo, a nuestro favor están la resistente dignidad de las sociedades o el ya dicho magisterio de sus poetas.

¿Por qué la criatura humana ha escrito versos, cuál es el *porqué* de la poesía? Tal cuestión estará de principio a fin en los juicios que constituyen el zócalo de esta indagación antropeútica, y que fuera el corazón de la curiosidad con que fue concebida. Qué gradaciones tan complejas se hallan en la subjetividad filosófica de los poetas que busca hacerle comprensible a la humanidad lo que ésta ha podido ser. El poeta pone en tensión creadora a los humanos con su provocación o tentativa de hacer diálogos de conciencias.

Así entonces, ¿qué puede apreciar la humanidad cosmopolita al auditar lo que, desde su pluralidad, comunican los escritores de América Latina y el Caribe que, puede advertirse ya, es una realidad de letras prodigiosa?

Un breve álbum o panel de poetas comparece aquí —allende los trazos de aproximación teórica—, en una segunda parte, convidado desde una consideración irremisiblemente hospitalaria; son una mujer y cinco hombres, todos poetas del hemisferio occidental o sus islas del Caribe: Enriqueta Ochoa (México), Lêdo Ivo (Brasil), Gonzalo Rojas (Chile), César Vallejo (Perú), Nicolás Guillén (Cuba) y Julio Cortázar (Argentina). Me interesa el contexto vívido del poeta, la avidez de la memoria: sus aquí y ahora. Y así establecer nítidamente el erotismo (la intensidad del ser) y el entorno como temas nucleares en el análisis del autor, apoyándome en poemas que centralmente versan sobre tales temáticas. El vocablo *erotismo*, ¿cómo ignorarlo?, se deriva de la expresión griega *Eros*. Eros «inspira misteriosas simpatías entre los seres: relaciona, une, multiplica las especies vivientes, como símbolo de amor y de afinidad en

el universo».⁴ No debiese haber duda: la obra poética como objeto de estudio está en posibilidad de amplificar el conocimiento acerca de la *imago* y la subjetividad emotiva caribeña y latinoamericana. Las historias de vida, la persona y sus obras de arte, logran franquear perspectivas para el entendimiento de los apasionantes e intrincados *themata* de lo humano.

Henri Meschonnic —quien reconoce en la poética una escucha del *cómo* de las fuerzas del lenguaje— asume que «la *Biblia* es la única aventura en la historia del lenguaje que impone pensar de otro modo, y escuchar lo que el signo no sabe escuchar. Porque está organizada en su totalidad por los *ta'amim* —plural de *ta'am*, —gust” y —azón”—, es decir, los acentos rítmicos de la cantilación». Aglutina tal importancia —celebra—, que «no es el hebreo el que ha hecho la *Biblia*, sino la *Biblia* la que ha hecho, y sigue haciendo, el hebreo». Propone, por ende, concebir a la *Biblia* como «parábola y profecía del ritmo del lenguaje». Parábola, porque siendo un ejemplo particular, su paradigma «vale para todas las lenguas, todos los textos y todos los tiempos». Y una profecía, porque el profeta «ve mediante el oído».⁵ Sin restarle un ápice a la trascendencia de los méritos bíblicos y de Meschonnic, confieso que las revelaciones que el filósofo ha logrado extraer de la armoniosa energía de cada versículo de la *Biblia*, me ha parecido una aptitud acostumbrada en, por ejemplo, Gonzalo Rojas. En 1981 escribe: no busco un lector sino un oyente, y al igual desde niño le maravilla el *zumbido* especial de las palabras. Indistintamente, una sonora y honda herida se devela en la ética de César Vallejo; en la luz del desierto que florece en las palabras de Enriqueta Ochoa, o en Julio Cortázar, el gran procurador del humor de los cronopios y otros ritmos del hombre. Por supuesto, en las polifonías del *son* de

4 *Diccionario de términos literarios*, Ediciones AKAL, 1990, pp. 130 y 131.

5 (2004) 2007.

Nicolás Guillén. Y, aun si su *patria no es la lengua*, en el muy singular canto brasileiro-portugués de Lêdo Ivo. Son ejemplos. Y más los hay, aconteciendo en la poética de América Latina y el Caribe. Por sus registros pluriestéticos y afectivos, no dudo en identificarla como *una* antropología de las emociones y los sentidos. Y con el valioso préstamo que distingo, pergeñándolo de Meschonic, diría que esta poética hemisferial es una *parábola* de otras poéticas de la Tierra. Una pedagogía solidaria y compartida. Así pues, he de saludar los dones de esta coincidencia con Meschonnic y la fortuna ejemplar de la *Biblia*. Incluida la proposición de no reducirla a la tiranía del signo, sino de vivirla con todo el cuerpo, dejando que nuestro oído la guste. Intuyo en esta recepción *profética*, antropológica, nuevas posibilidades transculturales.

Pensar desde las disciplinas que designamos como «humanidades» —o desde la ciencia; es decir no desdeñarla— significa pensar con método y sistema. Más necesario si han de examinarse los temperamentos de la sociedad humana. Un orden de realidad que supone esencias vitales, psico-antropológicas. Un análisis que no puede ser cuantitativo, experimental, de laboratorio. Ni restringido a un biologismo naturalista. Tampoco es metafísico, sobrenatural, teológico. Sí es ontológico y sistemático, filosófico, pero no como un estudio desamparado o desentendido de la historicidad. Implica una ontología o antropología filosófica donde confluyen las disciplinas del saber acumulado, adentrándose éstas en la comprensión de lo que es, propiamente, lo humano.

La poética, en su vivo carácter, como gestante cualidad humana, se da en los dominios del arte y del lenguaje. Se apoya en el lenguaje y lo renueva, transmutando en el mismo movimiento a las sociedades humanas. La poética es hallazgo de posibilidades o necesidades de realidad. *Realidades* que aún no demarcan un lugar; son, en este caso, *utópicas*. La poética consiste en una tradición humana que inventa. La poética, una y

otra vez, interviene en los intersticios de las artes para subvertir los modos de interpretar y transformar el mundo.

La naturaleza humana es cultural. O mejor todavía: es, esencialmente, *culturalidad*. La especie humana ostenta la capacidad de crear cultura. La poética puede aportarle a la antropología la comprensión de que la cultura no es únicamente cuanto el género humano ha agregado hasta ahora a la naturaleza, o a su propia genética natural, sino cuanto se halla prometido en sus potencialidades. La *poiēsis*, simbólicamente, es *la* cultura, o ésta es *el* resultado de aquélla. Son potencialidades y hechos sociales, cuando menos, inextricablemente enlazados; ambos se impulsan recíprocamente. El humus vital, el ritmo de la presencia humana lo traduce la poética.

Asimismo, la poética es eminentemente política. Contiene siempre un quién, un qué y un cómo. Aun cuando sus palabras, al peculiar modo de la filosofía, sinteticen no respuestas sino la breve interrogación *¿qué es?*, o interjecciones y extrañeza. Es una ética porque crea posibilidades de escucha, *conversa* con el Otro y se transmuta *con* y *por* el Otro. Se sustenta en valores, en los valores tácitos o patentes del lenguaje. Incluso contraviene esos valores, por eso resulta más ética todavía.

En la poética hay historia. También hay historia en la emoción humana. Advienen en la historia. Por eso existen, más bien, en plural, poéticas y culturas de la afectividad. La sociedad humana es *pluriversal*, poética y afectivamente. En el lenguaje se expresa esa diversidad emotiva y poética, y la historia que las contiene. Al tiempo que el ser humano es plurilingüe, su poética es plurilingüe y pluriculturalmente emotiva. Dicho de otra manera: la humanidad es sólo una, y aunque también objetivamente el universo es sólo uno (*todos los mundos están en éste*, decía Paul Éluard), culturalmente la humanidad ha perfilado un pluriverso, o sea, una variedad de cosmogonías y cosmologías.

La poética conoce de himnos y épicas, de polémicas, del vicio mayor de los hombres, *el más masculino vicio*: la guerra. Una *mezcla de error y violencia*, adelanta Goethe a lo que juzga más tarde Virginia Woolf como belicismo, caracterizando la prominente historia masculina. El carácter dialógico de la poética la hace ser, a contracorriente, un vehículo de armonía. La poética propicia el encuentro humano con el entorno que lo hizo posible. Hay, para la mujer, sólo un himno, dice Enriqueta Ochoa: *el alumbramiento de la tierra*. Semejante al cómo la poesía es un don humano, la humanidad es uno de los dones de la Tierra. ¿Por qué entonces el sino de la especie humana ha de ser la podredura, al punto de actuar como generador de irreversibles catástrofes? Hannah Arendt cuestiona: ¿por qué es tan difícil amar el mundo?⁶ La poética, como sabiduría antropológica, a veces, como verdades desgarrándose, vislumbra los colmos de la entraña de los seres humanos, su conflictividad y capacidades destructivas. En coherencia, sin dar concesiones, Eduardo Galeano acusa: «Los humanos somos los únicos animales especializados en el exterminio mutuo».⁷ Además la poética suele abominar del máximo depredador y su antropocentrismo. Esto que resulta paradójico, no hace sino enfatizar que la poética es, por antonomasia, en otra esencial definición: *la filología de las paradojas*.

La emoción —junto a los sentimientos y pasiones (¡qué difícil resulta dilucidar dónde se halla el justo linde entre estos caracteres de la afectividad humana!)— es, por supuesto, una actividad de conocimiento. Hay inclusive teoría de los sentimientos desde que existe el pensamiento teórico. Así y todo —a la par de los autores de magnífica calidad poético-literaria—, en el rosario de los siglos, en una variedad de obras de filósofos y hombres (o mujeres) de ciencia (biología, psiquiatría, psicología, pedagogía,

6 2006: 505.

7 «Disculpen la molestia», *La Jornada*, 9 may 2009, p. 40.

sociología, antropología...), se ha razonado teóricamente acerca de nuestras humanas cualidades afectivas, indisociables de la vida cultural.

En fin, una advertencia, por si faltare: en esta indagación evidencio mi afinidad con los círculos de reflexión epistemológica latinoamericana. O sea, el franco interés por no admitir el uso de conceptos aislados, ni tampoco de observar aisladamente ningún elemento de la realidad. Asimilo esa noción que busca, subrayo, desembarazarse de la fragmentación y vacío de perspectivas, y de esa reorientación, en planos estratégicos, que pretende que las disciplinas humanístico-sociales se ajusten dócilmente a responder a requerimientos inmediatos, a partir de problemáticas que terminan por reducir las a una simple tecnología intelectual. Puesto el índice de este modo, habré de plantear y contestar, en la medida de lo posible y a lo largo de la primera franja o deliberación teórica, algunas cuestiones respecto de un epicentro o trama, compuesta por los ya adivinables órdenes: la poética (cuiéndome especialmente a la *poiesis* lírico-emotiva) y la antropología. Obviamente, las respuestas representan un bagaje teórico que, mediante aproximaciones pendulares, habrá de vincular temáticas sólo fenoménicamente disímbolas o disociables entre sí. Será frecuente que, al modo del filósofo, manifieste, con libertad, opiniones. Dice Hannah Arendt que Spinoza se esfuerza por no permitir que *la libertad de pensamiento degenera en libertad de opinión*, pues esta sería abiertamente *política*.

Pero la libertad de pensamiento, la libertad para pensar, se convierte ineludiblemente en libertad de opinión, ya que el hombre no puede vivir sin política. [...] Tan pronto como el filósofo expresa sus pensamientos, éstos son opiniones; por eso Spinoza, contra su voluntad, se convierte en un precursor de la libertad de opinión.⁸

8 2006: 450.

Primera Parte:

Discernimiento Teórico Conceptual

1. Filosofía, antropología y poesía

A cual más, pero todas —filosofía, antropología y poesía— resultan expresiones con un singular poder de seducción. Tal vez sea por la indumentaria o el timbre de sus caracteres y un interior matizado que logran atraernos con fuerza a la evanescencia de sus laberintos. Filosofía, antropología y poesía indistintamente parecieran ser el apelativo de una única zoología, tan peligrosa como fascinante y esquiva, el *logos* de la especie humana. Una por una, con el mensaje profundo o la misión nunca absolutamente descifrable y satisfecha, constantemente buscan alcanzar a todo ser temerario que enuncie alguno de estos viejos nombres.

El objetivismo científico, por lo demás —como dogma o casi una religión positivista en las disciplinas humanas, esto es, por el influjo del filósofo y también fundador de la sociología, Auguste Comte; a pesar de la gama indiscutible de resultados fructíferos—, llegaría a obnubilar hasta *la amargura* el examen acerca de las sociedades humanas. Lógicamente, los *científicos* de lo humano fuimos motivo de la franqueza literaria que habría de mostrarnos cual reyes desnudos, cegados para verse y para reconocer fidedignamente a los demás. Eça de Queiroz, el gran novelista lusitano, acerca del amargo ser de los hombres de «pensamiento», retrató con genialidad sorprendente:

[...] el hombre de pensamiento que constantemente, por la fatalidad de la educación científica y crítica, busca las *realidades* tras las *apariencias*, y que sólo ve en el cielo una complicada combinación de gases, y que en el alma sólo halla la grosera función de los órganos vitales, y que sabe qué porcentaje de fosfato de cal contiene una lágrima, y que ante dos ojos resplandecientes de amor piensa en los dos agujeros de la calavera que está detrás, y que en todos los sacrificios heroicos encuentra el motivo egoísta, y que camina siempre en busca de la ley estable y eterna, y que a cada paso que da pierde un sueño, y que por último no

sabe adónde va, y que ni siquiera sabe quién es, no puede ser otra cosa que *un triste*.⁹

La exaltada pretensión de ser una disciplina *científica* le generó a la antropología una cauda de propósitos fallidos. Peligrosamente se aproximó a hacerse merecedora de lo que el poeta Yeats les espetaría a quienes jactanciosamente autoalaban su muy seria erudición científica: *Todos tosen tinta*.¹⁰ O a verse la antropología representada en una tesis de Alfred Stern —al que pudiéramos emparentar con María Zambrano,¹¹ ambos disidentes del *platonismo científico*, que opone el mundo de la razón al mundo de la emoción; Zambrano y Stern, empero, no serían ajenos al estudio del mismo Platón, reconociéndole virtudes inobjetable— . Ya, en su *Filosofía de la risa y el llanto*, en el siglo XIX, cuando las disciplinas antropológicas obtenían el chispeante honor de pertenencia al ámbito científico, Stern comentaba: «[...] la ciencia es un mundo sin risas y sin llantos. Por el contrario nuestro mundo, el mundo donde vivimos, sufrimos y nos alegramos, es un mundo donde se llora y donde se ríe, y del que sólo puede dar cuenta la filosofía [...] la filosofía es la única calificada para comprender e interpretar el mundo donde se ríe y se llora, el mundo donde vivimos, el mundo de las emociones y de los valores».¹²

9 Tomado de «La decadencia de la risa», en revista *Quimera*, No. 232-233 jul-ago, Barcelona, 2003, p. 63. Mía la última cursiva.

10 1998: 27. William Butler Yeats (1865 - 1935) nació en Irlanda y fue reconocido con el Premio Nobel de Literatura 1923.

11 Filósofa española, velleña, quien padecería el exilio, a raíz del triunfo de la dictadura franquista contra la República. Autora de obras como *Filosofía y poesía*. Zambrano, con el tiempo, sería la primera mujer galardonada con el premio Cervantes (1988). Diría Gonzalo Rojas: «Ella puso rigor e imaginación al mismo tiempo. Además ella fue una *poeta del pensamiento*. Grande». Sergio Pitol, premio Cervantes 2005, mediante una epístola, le expresa en 1988: «No hay quien escriba un español como el tuyo. Uno lee con los ojos y con el oído. Hay en esa música verbal una oralidad que entronca con Cervantes y con los siglos de oro [...] Pero tu lenguaje no se conforma con ser bello ¡qué va! Su misterio, su radical individualidad es que esa tersura, ese venero de deleites se vuelve un instrumento que, sin dejarse sentir, se adentra en los nervios y en el cerebro, y así la caricia empieza a estremecernos» [citados por Ortega Muñoz, 2007: 11].

12 1899: 13 y 14. Esta obra fue traducida al castellano por Julio Cortázar.

a) Filosofía y poesía

La poética es un saber o comprensión que puede brindarle una ayuda invaluable a la filosofía. A plenitud lo han percibido los más respetados traductores de poesía y novela. También filósofos. La filósofa de la creación artística, María Rosa Palazón, aplaude unas palabras del otro pensador *pura sangre*, Gaston Bachelard, contenidas en *La poética de la ensoñación*: «Sin la ayuda de los poetas, ¿qué podría hacer un filósofo, cargado de años, que se obstina en hablar de la imaginación?... Los poetas siempre imaginarán más rápidamente que los que miran imaginar».¹³¹⁴ Así mismo, en *El aire y los sueños*, Bachelard sostiene que conocer

[...] verdaderamente las imágenes del verbo, las imágenes que viven bajo nuestros pensamientos, de las que viven nuestros pensamientos, daría a éstos una promoción natural. Una filosofía que se ocupa en el destino humano, debe, no sólo confesar sus imágenes, sino adaptarse a ellas, continuar su movimiento. Debe ser, francamente, lenguaje vivo. Debe estudiar francamente al hombre literario, porque el hombre literario es una suma de la meditación y de la expresión, una suma del pensamiento y del sueño.¹⁵

Siempre, además, será pertinente que la filosofía teórica tenga ante sí, como un alerta, la resonancia de Nietzsche: «¡Ah, qué tedio me infunden esos hombres sabihondos y óptimos, esos cazadores que vuelven sombríos de la selva del conocimiento puro! Tienen espinas, pero no veo en ellos ninguna rosa».¹⁶ No se puede

13 *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, 1991: 478.

14 Todo aquel que desde el pensamiento universitario se aproxime a la poética, aun si lo ignora, tendrá una impagable deuda con un hombre entrañablemente irreplicable, Gaston Bachelard (1884 – 1962). El epistemólogo poeta elucidó tanto del poder solidario y expresivo de los poetas, que por ello los propios ensayos de Bachelard sobre la escritura ante una llama, la vida de las imágenes, la ensoñación, la poética del espacio, las metáforas del agua, fuego, aire y tierra, entre otras, hemos de reconocerlas como paradigmáticas o cimentadoras de la ciencia del imaginario y la memoria. Alcanzar conciencia de todo esto y adentrarme en la lectura de Bachelard se lo debo —y dejo aquí constancia de ello, a Rossana Cassigoli, en especial por su ensayo «Poética, morada y exilio: en torno a Gaston Bachelard», pp. 59-88, en Solares, Blanca (editora), Rossana Cassigoli, *et al.*, *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*, México: UNAM, Cuadernos de hermenéutica 3, 2009.

15 1958: 327.

16 Estas frases nietzscheanas, la filósofa Amparo Zacarés las coloca en relieve, como epígrafe de su obra *Filosofía y poesía*.

acceder a las claves de la *selva de símbolos, inmensa como la noche y la claridad* (la vasta cultura humana), sin la deliberada intención de renuncia a sistemas de pensamiento, como no se puede conseguir la vivencia de un poema aferrándose una y otra vez a los pensamientos previos. Con pulcritud, María Zambrano caracteriza el hábito perjudicial de sobreampararse en el pensar, de escudarse en el predominio de una *doxa*. Dice: «[...] no tiembla de solito el pensamiento, que sólo en los lugares donde se asoma a su propio confín tiembla. Inversamente, en el poema todo tiembla, todo es árbol alto movido por el viento o yedra que se derrama como un puro temblor».¹⁷

En el *Manifiesto por la filosofía*, Alain Badiou asevera que —justo después de Hegel— la filosofía se vio *suturada*, quedó suspendida, *delegando* su función a cuatro condiciones genéricas de la configuración del pensar: el matema, la política, el amor y el poema. Durante un periodo que llega hasta hoy, serían la ciencia (como positivismo científicista), la política (como movimiento real de la Historia), el psicoanálisis (como tentativa de hacer del amor un concepto) y la poesía (como verdad artística), las condiciones que se habrían hecho cargo, merced a la identificación alternativa o suturas, de los deberes de la filosofía.

El que la filosofía pueda recobrar su función —la cual es, para dicho pensador francés, pronunciar la *coyuntura*; esto es, la conjunción posible de las verdades—, habrá de suponer la conciencia de lo múltiple genérico. Nociones como «sujeto» han de implicar, no su abolición, sino el reconocerle su condición de *ser múltiple*. Lo que no podrá alcanzar plena resolución desde un saber genérico particular, puesto que todo sujeto es a la vez artístico, científico, político y amoroso.

Al mismo tiempo, en el capítulo «La edad de los poetas», Badiou sostiene que, cargando con ciertas funciones de la filosofía, el poema es [aunque no toda la poesía ni

¹⁷ 2007: 235 y 236.

todos los poetas, como sí, apunta Badiou: Hölderlin, Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Pessoa, Mandelstam y Celan, en lo que ha sido un periodo excepcional para este arte] —en el lugar mismo en que la filosofía flaquea—, el lugar de la lengua en que se ejerce una proposición sobre el ser y el tiempo. Tal circunstancia fue posible, tanto por la presión intelectual inducida por la ausencia de la filosofía, como por la vocación lejana de la poesía, la de ser un arte del vínculo entre la palabra y la experiencia. Sería una suerte de *revancha*, porque la *rivalidad* entre el poeta y el filósofo ha sido una vieja historia, por el examen especialmente severo al que Platón somete a los poetas y la poesía. Sería, pues, la revancha sobre Platón, de la que Nietzsche fue profeta. Desde Nietzsche —afirma Badiou— todos lo pretenden, todos *envidian* a los poetas, todos son poetas frustrados, o aproximados, notorios, como se ve con Heidegger, pero también con Derrida, o Lacoue-Labarthe, incluso Jambet o Lardreau. Todos saludan la ineluctable pendiente poética de las elevaciones metafísicas de Oriente.¹⁸

Decían los antiguos —repara Efraín Bartolomé¹⁹—: «Empédocles y Homero escribieron en verso, pero es justo que a Empédocles se le llame filósofo y a Homero poeta». Claro que es justo. Empédocles transmitía ideas, escribía «versos intelectuales». Si más de veinte siglos después, alguien escribe «versos intelectuales» y quiere pasar como poeta, estaremos ante lo que Ramón López Velarde llamó «una lamentable desviación». No estaremos ante un poeta y, muy probablemente, tampoco ante un filósofo. Estos parecen haber hallado en la prosa un vehículo más eficaz para su propósito de transmitir ideas, desde hace mucho tiempo. Hay una cuarteta de Antonio Machado a la que Bartolomé recurre porque sintetiza lo que ha querido decir: *Poeta*

18 Cf. 2007.

19 Bartolomé (Ocosingo, Chiapas, 1950), como poeta, ha obtenido los más importantes premios de poesía en México. Además, como profesional en psicoterapia, deliberadamente hubo de dedicarse por más de treinta años a trabajar con la emoción humana.

ayer, hoy triste y pobre / filósofo trasnochado. / Tengo, en monedas de cobre, / el oro de ayer cambiado.

Los versos de Robert Graves sí lo pueden decir: *Él es listo, él piensa en imágenes claras; / yo soy lento, yo pienso en imágenes rotas. // [...] Cuando el hecho le falla, él duda de sus sentidos; / cuando el hecho me falla, apruebo mis sentidos. // [...] Él se halla en una nueva confusión de su entendimiento; / yo en un nuevo entendimiento de mi confusión.*²⁰

Ha habido desde luego filósofos que son, auténticamente, poetas frustrados, por lo que no habrían tenido más opción que *salvaguardarse* en la escritura filosófica. Incluso tenemos filósofos que escriben mal, revelando anemia de aptitudes de escritor. ¿Se puede escribir mal y *pensar fuerte*? Henri Meschonnic asume que es una contradicción en los términos, y por ende, una doble debilidad del pensamiento. De forma inversa, han existido poetas que son más filósofos que los mismos filósofos: Dostoievski, por ejemplo. Además, como afirma el italiano Eugenio Montale, ha habido más poetas en prosa que en verso. Sin embargo, «la poesía es menos previsible que la prosa. El prosista puede imaginar, más o menos, —d que será— su prosa; el poeta mucho menos».²¹ Thomas Carlyle en su ensayo *The Hero as Poet* —junto a señalar que toda habla tiene algo de canto, que el habla es acento, un ritmo y melodía con que la gente *canta* lo que tiene que decir—, llamó a la poesía «pensamiento musical». El poeta es quien piensa de ese modo.²² La poesía es una comunicación con meras palabras de un

20 «En imágenes rotas», versión de Efraín Bartolomé.

21 Cf. «Diálogo con Montale acerca de la poesía» (traducción de Guillermo Fernández), en revista *Poesía y Poética*, núm. 5, Universidad Iberoamericana, 1991, pp. 3-11.

22 Citado por Robert Duncan, en «Hacia un universo abierto», en revista *Poesía y Poética*, núm. 4, Universidad Iberoamericana, 1990, p. 12.

conocimiento de índole especial. Dice Carlos Bousoño: es el conocimiento de un estado psíquico tal como es; una síntesis intuitiva, única, de lo conceptual-sensorial-afectivo.²³

La deslumbrante María Zambrano establece una distinción: «Filosófico es el preguntar y poético el hallazgo». Esta verdad bien podría repetirse siempre. Hagámoslo: si la filosofía es la que pregunta, la poesía es la que encuentra. La filósofa, sabedora de que interrogar es el despertar humano, congruentemente interroga: «¿Todo hallazgo no será siempre poético?»²⁴ «La poesía [dicho en otra parte de su obra] nace, como el conocimiento, de la *admiración*, mas no de la violencia. Aquellos que se admiraron de las cosas —de las —apariencias” — y no quisieron desprenderse de ellas para ir a la caza del ser oculto, fueron poetas». Pero sería pertinente decir que no se conformaron tampoco con las apariencias, porque propiamente eso que cierta filosofía nombra desdeñosamente —apariciã¸, no existe. Ambos, el filósofo y el poeta ahondan por diferente camino en la realidad de las cosas. Sin embargo, el poeta ahonda sin renunciar a nada. Será en «la poesía en donde se encuentran en entera presencia todas las cosas».

Esto, la «entera presencia», Zambrano la ejemplariza con San Juan de la Cruz, en el absoluto cántico de sus versos: *las montañas, / los valles nemorosos, / las ínsulas extrañas, / los ríos sonorosos, / el silbo de los aires amorosos. // La noche sosegada, / en par de los levantes de la aurora, / la música callada, la soledad sonora...* Presente se halla, y no por azar feliz, la unidad que, en una mayor soledad desde siempre acompaña a la poesía, la unidad de poesía y pensamiento, el poético conocimiento. Unidad que, por cierto, incluye mística religiosa, por ser Juan de la Cruz poeta y santo de esa «antiquísima religión cuyo nombre es ya la poesía». La poesía nace en él «con la naturalidad del agua en el deshielo. Es el resultado simple de su ascética. ¿Y no será que

²³ Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 1966, p. 19.

²⁴ 2007: 104.

la poesía anda siempre aparejada con una mística; que sea ella misma en cierta manera una mística?», inquiera la sutil curiosidad de María Zambrano.

Sospecha, por otra parte, que en el filósofo —a diferencia del poeta— hay una «voluntad ansiosa de poderío», de dominio sobre las cosas. En eso habría derivado el conocimiento racional. El pensar así, escinde a la persona, al filósofo. En contraste, la poesía es todo, el poeta es siempre uno, sin proyectar sombra de posesión. «De ahí la indecible y también la fuerza, la *legitimidad* de la poesía». Y vuelve a interrogar: «¿Es de extrañar que el amor haya preferido casi siempre el derrotero poético al filosófico?».

Advierte, no obstante, como raras y maravillosas excepciones, que seguir «por el escueto, escarpado camino de la filosofía, llevado sólo por el amor, lo han podido realizar únicamente los místicos de la razón, los que *creyeron* que la razón era el fondo último de todo; los que encubrieron su remota creencia en la divinidad bajo la forma racional. Así, —lo fue, dice— Spinoza, el filósofo judío de origen español».²⁵

¡Cuánta filosofía y poesía condensa la original interrogante *¿qué son las cosas?*! Su curiosísima fuerza: el enigma aparece con la revelación de la misma pregunta. Algo semejante sucede cuando Pascal dice, como quien recita un logrado verso: *no hay átomo que no encierre universo ni universo que no sea también un átomo*. Todo está en cada cosa y está todo en la palabra: como presenciar un diálogo entre Anaxágoras y Neruda. Ambos, el filósofo y el poeta, son seres de palabras, comunican con palabras, presumen una inveterada responsabilidad con la palabra. Empero, en Occidente, desde la Grecia clásica, lo que aparece es la violencia, la victoria del filósofo sobre el poeta, la victoria del *logos* filosófico sobre el *logos* poético.²⁶ Juan García Ponce²⁷ resalta que en el

²⁵ *Ibid.*: 131 y 132.

²⁶ Nos convendría bastante no olvidar esta puntualización de María Rosa Palazón: «cabe precisar que ni el lenguaje científico es unívoco ni el poético es ambiguo. Luego, las distinciones entre la argumentativa y pretendidamente unívoca filosofía y la huidiza poesía son bastante menos diáfanas que lo que se habría pensado» [2006: 18].

²⁷ García Ponce (1932 - 2003). Escritor mexicano, traductor y crítico de arte.

principio era el mito y el mito se hizo verbo, y el verbo ocupó el lugar del mito y fue el mito. De algún modo, para encubrir esta superposición, el *logos* ejerce una severa hostilidad contra el *mythos*. Desde entonces, mundos como el onírico, de la locura, la poética de la ensoñación, y todo el pensamiento *salvaje* o *bárbaro*, fueron agriamente vilipendiados, juzgándoseles desde la cúspide de una racionalidad autorreferencialmente verdadera. El filósofo ofrece razones de sus razones, coherencia y continuidad, un sistema. El poeta en cambio, y consiste en ello su fuerza, dice María Zambrano, apenas ofrece «su propio ser, soporte de lo que no permite ser dicho, de todo lo que se esconde en el silencio; la palabra de la poesía temblará siempre sobre el silencio y sólo la órbita de un ritmo podrá sostenerla, porque es la música la que vence al silencio antes que el *logos*». ²⁸

Pero debo insistir, la violencia disyuntiva y la bifurcación están ahí desde que hubo propiamente un «Occidente». La idea platónica, el platonismo ha invitado «al desarraigo del intelecto y del ser corporal». Así, hasta hoy, *occidentalmente*, la definición y la praxis de la poesía pudieran ser distintas a las de la filosofía, porque, como dice Zambrano, en ésta el ser se dibuja en la mente, mientras en la poesía el ser se dibuja en las entrañas. Como lo versa San Juan de la Cruz: *¡Oh cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados / que tengo en las entrañas dibujados!...* La poesía, entonces, «es cosa de la carne, de la inferioridad de la carne, de la interioridad de la carne: de las entrañas». ²⁹ Y también hay horas, como dice Enriqueta Ochoa, en que *las palabras se quedan dentro, rebotando, arrancando chispas al pedernal que formó el estupor en las entrañas*.

Zambrano, por ende, sintetiza la bifurcación traumática del *logos*:

28 Zambrano, 2007: 102.

29 *Ibid.*:130.

Es en Platón donde encontramos entablada la lucha con todo su rigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el *logos* del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que pudiéramos llamar «la condenación de la poesía», inaugurándose en el mundo de Occidente la vida azarosa y como al margen de la ley de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su andar errabundo y a ratos extraviado, su locura creciente, su maldición. Desde que el pensamiento consumó su «toma del poder», la poesía se quedó a vivir en los arrabales, arrisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes, terriblemente indiscreta y en rebeldía.³⁰

Para Zambrano, sin embargo, la tradicional o hegemónica filosofía occidental ha entrado en crisis en nuestro tiempo, y a fin de superar esta situación, nos propone una filosofía determinada por la «razón poética», como en los orígenes mismos del pensar, cuando filosofía y poesía se encontraban aún imbricadas, y con la conciencia estremecida de que el sentir entiende y el entender siente. Zambrano —con la influencia de Miguel de Unamuno, para quien poeta y filósofo «son hermanos gemelos, si es que no la misma cosa»³¹—, sostendrá que poesía y pensamiento, de esta manera, «se nos antojan dos mitades del hombre: el poeta y el filósofo. No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. [...] La poesía es encuentro, don, hallazgo por la gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método».³² Aquélla, un saber enamorado, *filos*; ésta, un enamoramiento del saber, *sofos*.

Coincido con quienes afirman que Walter Benjamin es un filósofo que piensa poéticamente, es decir, en metáforas. Hannah Arendt lo reafirma, y clarifica: «Lo que une el pensamiento y la poesía es la metáfora. En la filosofía se llama concepto lo que en la poesía se llama metáfora. El pensamiento toma sus —conceptos— de lo visible para designar lo invisible». Todo pensamiento —traslada—, es metafórico. Para Arendt «el pensamiento siempre va a lo que está bajo la superficie, o en la profundidad. La profundidad es su dimensión. Alzar desde lo profundo es la tarea de la poesía, de todo

30 *Filosofía y poesía*: 13 y 14.

31 Cf. Ortega, 2007: 15.

32 *Filosofía y poesía*: 13.

arte». Las metáforas las descubrió Homero como instrumento de la poesía y para conseguir con ellas la unidad del mundo; son la unión de lo sabido con lo no sabido. Además, como en Heráclito, es una virtud de filósofos y poetas tener «la capacidad de admirarse ante lo simple y asumir esta admiración como morada». El canto poético redime y salva a lo cantado. La que absolutiza es la poesía y no la filosofía. «Se acusa siempre a los poetas de que mienten. Y esa acusación es totalmente legítima. Sólo de ellos esperamos verdad (no de los filósofos, de los que esperamos cosas pensadas). Ante una pretensión tan tremenda, que no puede cumplirse, ¿cómo puede dejar de mentirse?»³³

Al confiar en la predicción zambranista, podemos admitir que la filosofía podría (podrá) establecer un contacto más intenso con el ámbito de lo poético; incluso al punto de generar una propedéutica compartida, que hacia ambos lados permita que se amplíen y renueven incesantemente las variadas cosmologías o *kosmosensa*. Con todo, tal confluencia no partirá de un alejamiento y abandono total, sin procesos de mutualidad impulsados con antelación. Ilustrativamente hemos de mencionar, de la Grecia misma, *El arte poética* de Aristóteles, o de otras realidades humanas, la simbiosis trascendente entre el haikai y el budismo zen, la inextricable relación entre la poética de Nezahualcóyotl y la originaria civilización olmeca-tolteca, y además, occidentalmente, las influencias de Dante Alighieri en los filósofos italianos, de Shakespeare entre los británicos, de Goethe y Hölderlin en la filosofía alemana, o Baudelaire y Rimbaud entre los filósofos de Francia.

Destaquémoslo, y por igual, en el África negra ha persistido también una vital y enraizada filosofía, en la que, por ejemplo, *elementalidad* no es semejante a *primitivismo*. Podríamos incluso decir que son, pluralmente, filosofías: unas de ellas, la

33 Arendt, 2006: 455.

filosofía bantú, la yoruba. La religiosidad en torno a una vistosa gama de deidades o santería, el mensaje profundo y omniabarcante del tambor, el cuerpo danzante, como una escultura rítmica bañada por la negra luna; son, todos ellos, elementos imperecederos, connaturales. Y la poesía negroafricana, o la poética de la diáspora, no escapan a estas religiones-filosofías, no escapan —tomando en préstamo una frase del antropólogo y pensador de Cuba don Fernando Ortiz— al «ritmo embrujador de los tambores negros».

Ahora bien, la poesía descubre concordancias o relaciones imprevistas que la filosofía difícilmente se atrevería a explorar. Y cómo no decir como Anna Ajmátova: *quizá la poesía sea el mayor de los encuentros*.³⁴ Intuyen los poetas que hay un vínculo profundo de los seres, que «existe una secreta afinidad entre realidades alejadas y aun entre los seres más discordantes».³⁵ Poesía y filosofía, empero, serán desde el principio dos senderos que, en privilegiados instantes, se funden en uno solo.

b) Filosofía y antropología

Por otra parte, el conjunto de lenguas, la gran vastedad de lenguajes vivos y muertos, incluidos los ágrafos, son modalidades de sentimiento y de pensamiento, y, en algún sentido, son otras tantas filosofías. Esbozándolo de otra manera: a la antropología mucho le han interesado las palabras de cada lengua por la acción que entrañan; esto es, no respecto a qué podrían significar aislada y «fríamente» en un diccionario, como por la cualidad verbal de las palabras y su discurrir en frases, el cómo su pronunciación concreta incide en los hablantes-escuchas. Gran parte de la vida de los seres humanos,

³⁴ *Poemas*, 1992: 69.

³⁵ Manent, 1962: 48.

desde aquellos los más lejanamente *primitivos* y hasta los flamantemente *modernos*, sucedió y transcurre en un contexto verbal, pronunciando, respondiendo a las palabras de otras personas. Las lenguas vivas significan eso: un modo de vivir colectivamente, y desde ahí, un vivir individualmente. Son modos de sentir, son culturas, y también son filosofías. Todas confluyen en la conformación del pluriverso cultural-filosófico, o sea, del todo de la humana cultura y la filosofía universales. Clyde Kluckhohn, por ende dirá, *La antropología pone ante el hombre [anthropos] un gran espejo y le deja que se vea a sí mismo en su infinita variedad.*³⁶

Así, respecto de la relación entre la filosofía y la antropología, lo que puede reivindicarse como *la filosofía* que le dé una renovada sustentabilidad al encargo profesional antropológico, probablemente se encuentra sintetizado lúcidamente por Bronislaw Malinowski. Dice el gran etnógrafo: Al practicar

[...] el amor por *gustar* la variedad de modos de la vida humana [...] nuestra meta final es enriquecer y profundizar nuestra propia visión del mundo, entender nuestra propia naturaleza y hacerla, intelectual y artísticamente, mejor. Aprehendiendo la visión esencial de los otros [...], no hacemos sino ampliar nuestra propia visión.

Y con ello, de algún modo, alcanzar la última sabiduría socrática de conocernos a nosotros mismos. Además, mediante sus estudios, y con tal *gusto y sabor*, la etnología «[...] podría convertirse en una de las disciplinas de la investigación científica más profundamente *filosóficas*».³⁷

Sin embargo, tendría que aclarar la importancia que le concedo a esta conclusión malinowskiana, desglosando el tema mediante el repaso y la crítica de algunos antecedentes y enfoques.

36 (1949) 1970: 21.

37 Las cursivas son mías. 1975: 505.

La importancia de la autognosis, es decir, el propósito supremo de la indagación filosófica o, mejor, el concebir a la filosofía como un pensamiento estrictamente antropológico, es una tesis que Ernst Cassirer propuso en la década de 1940. Su *antropología filosófica*, vivo y sugerente texto de filosofía de la cultura, exhortaría a plantearse la necesidad de una visión abarcadora de la naturaleza del ser humano; en la cual percepción sensible, memoria, experiencia, imaginación y razón se encuentren ligadas entre sí. Para Cassirer, desde Heráclito, cuyo pensamiento se halla en la frontera entre lo cosmológico y lo antropológico, existe el convencimiento de que no se puede penetrar en el secreto de la naturaleza sin haber estudiado el secreto de la humanidad. Por eso a Heráclito le fue posible caracterizar toda su filosofía con una frase: «me he buscado a mí mismo». Además, Sócrates, impulsor del pensamiento dialogal, insistiría en la misma preocupación: «Una vida no examinada, no vale la pena de vivirla». De manera que la exigencia de la autointerrogación, dirá Cassirer, se nos presenta como el privilegio humano, y su deber fundamental. Igualmente, el dar una respuesta, a sí mismo y a los demás, supone en cada ser humano una responsabilidad y la existencia de un sujeto moral.³⁸

En rigor, no existe, no ha habido pensamiento ecuménico. Para haberlo, la humanidad entera tendría que pensarse policéntricamente. El presuponer, actualmente todavía, que un idiolecto filosófico anclado en la tradición del pensamiento clásico-griego, renacentista-cartesiano, incluido el pensamiento alemán y francés —con todo y su poderío lógico y procedimental—, puede dejar fuera del censo o canon filosófico a otras filosofías y sus procedimientos; junto a que riñe —en el seno mismo del *Homo occidentalis*— con las propias y metódicas disensiones, muestra a este idiolecto

38 *Antropología filosófica*, (trad. de Eugenio Ímaz), (Primera edición en inglés, 1944) Primera edición en español, 1945, Tercera reimpresión de la tercera edición, 1975. Cf. pp. 15-23.

filosófico como un provincialismo inconsciente. En una tesis así, incapaz de aceptar la supeditación, que se subleva e impugna el eurocentrismo, pareciera que hemos coincidido una significativa porción de oficiantes de la antropología y otros ámbitos de deliberación. César Vallejo, el poeta y ensayista, dice que en el análisis filosófico del ser humano caben tantas sombras y oposiciones. Lo excluido —plantea el psicoanalista y antropólogo jesuita Michel de Certeau— obliga a volver a definir. Exclusiones colectivas que se refieren a los pobres, los vagabundos, los locos, a las minorías culturales o étnicas. De Certeau descubre en la insuperable *diversidad* intelectual y social de las herejías la *repetición* del gesto de excluir. La herejía prolifera, y por tanto, a partir del siglo XV separa cada vez más a los «letrados» urbanos de las masas rurales, y las prácticas intelectuales o teológicas de las prácticas populares. Igualmente, a partir del siglo XVI, divide al mundo entre el Norte y el Sur, al Universo en «antiguo» y «nuevo» mundos.³⁹

Carlos Lenkersdorf, por su parte, en *Filosofar en clave tojolabal*, mediante el estudio sistemático y prolongado de una lengua maya (un idioma cuya exigencia primordial es escuchar, y profundizando en él como hacerlo en un tratado de filosofía que problematiza no sobre el *yo* cartesiano sino acerca del *nosotros*) revela que realmente la cuna de la filosofía no sería Grecia. Y ni siquiera Atenas sería la fuente de la democracia.

Aún más, y destacando las insistencias de Claude Lévi-Strauss (1908 – 2009): «nunca repetiré demasiado que dos sociedades primitivas pueden diferir tanto la una de la otra como cada una de ellas difiere de la nuestra».⁴⁰ Y abunda el etnólogo-filósofo francés: «los etnólogos se encuentran siendo depositarios de una inmensa experiencia

³⁹ De Certeau, *La fábula mística siglos XVI-XVII*, México, UIA, 2000.

⁴⁰ *Arte, lenguaje y etnología*, entrevistas a Lévi-Strauss por Georges Charbonnier (primera edición en francés, 1961; primera edición en español, 1968), México: Editorial Siglo XXI, tercera edición, 1971, p. 29.

sociológica y filosófica, la de las sociedades que llamamos primitivas o ágrafas, que está a punto de desaparecer y respecto de la cual hicimos el papel de preservar todo lo que podía conservarse». ⁴¹ En su caso, las lenguas muertas, que constituyen miles, simbolizan, muy apropiadamente dicho, una grave mortandad de filosofías y, todo ello, constantemente, ha empobrecido a la humanidad en sus potencialidades genuinamente ecuménicas.

Comparto las afirmaciones de Esteban Mosonyi y Gisela Jackson: «echar por la borda un idioma en virtud de cualquier excusa imaginable, es destruir para siempre una creación humana de primera magnitud». Acontece así una pérdida irreparable, un nefasto *lingüicidio* porque «cada idioma constituye una representación concreta, compleja y completa de la facultad del lenguaje poseído por la especie humana. [Además de que] La creación y el desenvolvimiento de todo un sistema lingüístico supone una experiencia histórica de largos milenios». ⁴² Carlos Montemayor, estudioso por igual del latín, el griego y de la literatura en lenguas indígenas, se opone a la tendencia que identifica «las lenguas desarrolladas como aquellas que hablan los países hegemónicos de la Tierra y a los dialectos como las lenguas que hablan los pueblos sojuzgados en todo el mundo». Para él, por ejemplo, «el náhuatl es un sistema lingüístico tan completo como el alemán; el maya es un sistema tan completo como el francés; el zapoteco lo es también como el italiano, y el purépecha como el griego, o el español y el inglés lo son como el otomí o el mazateco». ⁴³

El punto central no es sino enfatizar que el predominio del pensamiento occidental, las conquistas geopolíticas, colonialistas y religiosas han borrado de la faz

41 P. 50.

42 «Del positivismo al patrimonialismo en la lingüística antropológica del norte suramericano», en *Balance de la antropología en América Latina y el Caribe*, 1993, p. 298.

43 Citado por Luis Hernández Navarro en *Carlos Montemayor: ciudadano de la República de las letras, La Jornada Semanal*, 7 mar 2010, p. 7.

de la Tierra demasiadas posibilidades de habla humana. Un habla polifónica muchas veces no escrita —ni édita, mediante la invención de Gutenberg— y que se fraguó durante los milenios de las culturas orales. Demasiados *kosmosensa*, muchos modos de sentir fueron deshechos, centenares de etnosensibilidades, etnosubjetividades, otros órdenes posibles del universo. Sin eufemismos, llamémosle a tal acontecimiento francamente como lo que es: etnocidios. ¿Cómo no calificar a todo esto *no como progreso sino como hostilidad*? Y esta sería, lógicamente, la fundamental interrogación, filosófica y antropológica: ¿puede haber pensamiento ecuménico sin la más radical renuncia a las premisas de la hostilidad? No se trata de renunciar a la necesidad de pensar ecuménicamente y a la exigencia de transformaciones socioculturales en un plano global, sino de establecer las premisas que hagan todo esto sostenible. Por ello, expondré aquí algunas consideraciones.

La dualidad, como acto fundante del pensamiento, es uno de los talentos que distinguen a los seres humanos. Y ha de suponer una grave complejidad política y antropofilosófica. Lévi-Strauss demostró que en el *pensamiento salvaje* no existía realmente la simplicidad que, con frecuencia, desde fuera, podía atribuírsele. Inclusive afirmaría que en las sociedades que se ostentan [y debemos recordar siempre que la ostentación, a juicio de Borges,⁴⁴ es una cursilería] como las más civilizadas y racionales, por doquier pueden reconocerse los esquemas de pensar dualmente: horizontal/vertical, proximidad/lejanía, masculino/femenino, vida/muerte, guerra/paz... Las gradaciones y mediaciones entre los polos constituyen, pendularmente y en última instancia, el formidable nicho de lo incógnito por dilucidar. Partiendo de tal orientación de contrastes, bien podría suscribirme a dos nociones —que ya como método, ya ética y

44 Jorge Luis Borges. En ocasiones sustentaré mis juicios influido por la lucidez de su obra, contenida en: *poética 1923 / 1985*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1998, y *Obras completas 1923 – 1972*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

políticamente las asumo en calidad de conceptos cernidores—. Son *hospes / hostis*.⁴⁵ Ensayaría así el otorgarle una sede de predilección a las poéticas que propugnan el descolonizar las subjetividades (o una nueva *pluriversalidad*), así como el ponderar la ubicuidad del forcejeo simbólico-político. Una nueva subjetividad en la cual de lo que se trata, justamente, en fondo y superficie, es de emanciparse de la hostilidad. Hostilidad de quienes por el dictado del *Kapital* expolían y sacrifican la dignidad del trabajo. Hostilidad de la *blanquitud* (el *racialismo* que enaltece simbólicamente al blanco como el color de una raza favorecida para ejercer predominio sobre cualquier otra pigmentación o matiz fenotípico). La hostilidad que predica alguna religión como la única *verdad* sagrada, excluyente de todas las otras certidumbres, sagradas o no. La hostilidad épica del hombre fuerte contra el hombre y la mujer que procuran la paz y la vida. La hostilidad depredadora y antropocéntrica. La hostilidad del *logos* contra el *mythos*.

Y desde luego una conciencia que ha devenido indispensable para emanciparse de la hostilidad se sustenta en lo antagónico a ésta, en el aprendizaje de un cúmulo de tradiciones de hospitalidad. Esto es, en reconocer que, sin excepción, todos los pueblos son elegidos, merecen un oxígeno limpio de odio para sus generaciones infantiles y sentarse a la mesa común: concurrir a la fiesta plural de los seres humanos y sus dioses y diosas hospitalarios.

Epistémicamente, además, el azar o lo aleatorio es cuanto predomina en los triunfos que una y otra vez, alternativamente, se adjudican el *logos* o el *mythos*. Paraphraseando a la poeta mexicana Dolores Castro, la tradición de hospitalidad, como el amor, es «la rama verde de cualquier diluvio, lo que no se ahoga entre lo ahogado [*lo*

⁴⁵ Hospitalidad (concepto procedente del latín, de *hospitālis* y *hospēs*, huésped, el que es alojado, forastero) y Hostilidad (*hostilis*, del vocablo también latino *hostis*, extraño, extranjero; significa por igual adversario, enemigo en general y enemigo de guerra).

que va despacio elevándose apenas, lo que arrastra el agua sin ahogarlo]». ⁴⁶ La cultura no es únicamente cuanto el género humano ha agregado hasta ahora a la naturaleza, o a su propia genética natural, sino cuanto se halla prometido en sus potencialidades. De este modo, podemos definir llanamente la tradición emancipadora como *aquello del pasado que continúa creando el futuro*. ⁴⁷ Dicho abreviadamente, en qué consisten las tradiciones populares emancipadoras: los ancestros nos avizoraron libres, y nosotros los redimimos con nuestras acciones de transformación dignificante de la convivencia humana.

Desde luego, liberados de eurocentrismo, por qué no añadir, por ejemplo, que en el campo estético, del rigor de una racionalidad lógica y para trascender la sobrevivencia cotidiana, tan importante fue, hace milenios, una vasija polícroma para la cocción de alimentos en el fuego, como, más recientemente, lo sería alguna obra de Auguste Rodin, sea *Las puertas del infierno* o sea *El pensador*, o el que, siete siglos antes de Jesucristo, al fundarse la dinastía de los Mikados, en Japón se creara un Ministerio de Poesía que diseñaría las reglas de la Tanka. Son hechos socioculturales que compendian, por sí cada uno, *ethos*, *aesthesis* y *eidós* a la vez. ⁴⁸

46 2009: 188.

47 Así el énfasis lo adquiere por una parte el tiempo (un tiempo que es «multiforme», a decir de Rilke), igualmente la noción de lo que adviene mediante un proceso y, desde luego, la cualidad «hacedora», poética y ética a la vez del pasado. Pero hay algo más, esencialísimo: no sólo se viene del pasado al presente para llegar al futuro; también regresamos imaginativamente nuestros pasos y nos apoyamos esperanzados en nuestros poderes simbólicos para modificar la realidad. Asimismo, no se me escapa que también la práctica y el pensamiento hostiles, poseen tradiciones y su propia agenda de prioridades históricas.

48 *Ethos* o cultura de la afectividad. *Aisthésis*, percepción; como *aestheticós*, lo susceptible de percibirse. *Eidós*: cómo en una colectividad cultural se desarrollan los procesos cognoscentes.

2. La poética como antropología

Henri Meschonnic —admirador de Humboldt y, al igual que el eminente viajero, admirador del ritmo de las lenguas— ha puntualizado que, sin la *Biblia*, el hebreo sería una lengua muerta del Cercano Oriente antiguo, como el akkadiano o el ugarítico. Sin palabras no hay ritmo vital humano, no hay ideas, no hay el gusto por la palabra y la idea. Sin palabras no hay palabras, porque de unas siempre surgen otras. Y así como no hay valores poéticos, tampoco puede haber valores éticos ni políticos, ni todo lo que contiene un lenguaje vivo.⁴⁹

La gestación de la escritura, una ventaja esencial de la humanidad, permitió recapitular las adquisiciones anteriores (agricultura, conocimientos astronómicos, domesticación de animales, la cerámica, tejidos, y más). La escritura tendría lugar por primera vez en sociedades jerarquizadas y con disposición de excedentes para su reproducción social. O sea, en el Mediterráneo entre el III y el IV milenios a.C. Pero también sucedió en la China protohistórica. E incluso ocurrieron esbozos de escritura en algunas regiones de Mesoamérica.

El etnólogo utiliza las propiedades poéticas del lenguaje para conocer al Otro y redactar sus indagaciones; por ejemplo, al estudiar los mitos, la religión, las estructuras de familia y parentesco, sus condiciones materiales. De ahí que, como enfatiza Claude Lévi-Strauss:

Todo lo que el etnólogo puede hacer es decir a sus colegas de otras disciplinas: la verdadera cuestión es el lenguaje. Resolvamos el problema de la naturaleza y del origen del lenguaje y entonces podremos explicar lo demás: qué es la cultura y cómo ha sido que ha aparecido; qué es lo que son el arte, las técnicas de la vida

49 Cf. *La poética como crítica del sentido*, 2007.

material, el derecho, la filosofía, la religión. Pero no depende de nosotros, los etnólogos, el que se desgarré el velo.⁵⁰

Toda lengua es un modo de sentir, de pensar, y un modo de decir lo que se piensa y lo que se siente. Gabriel Bourdin esclarece que el maya yucateco en el siglo XVI «contaba con unos cientos de palabras y expresiones diferentes para hacer referencia a sentimientos y estados de ánimo». En contraste, sin embargo, y la disparidad es notable: «el maya hablado actualmente en Yucatán ofrece un número cercano a veinte».⁵¹ En sí mismo este es un dato que enuncia una imputación anticolonial.

«Tu idioma es la casa de tu alma —está dicho en el *Chilam Balam* de Calkiní—. Ahí viven tus padres y tus abuelos. En esa casa milenaria, hogar de tus recuerdos, permanece tu palabra». No es tarea fácil ingresar a un idioma, a su mitología. ¿Qué puede haber más abstracto que el mito cosmogónico de una cultura ancestral y milenaria? Cómo dilucidar, digamos, las distinciones entre Eleguá y Ogún o entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl. Solamente la lógica simbólica,⁵² la simbología y el examen cosmológico permiten la aprehensión poética, la traducción escritural de una mitología. Translación como aprehensión poética, la que, muy probablemente, sea la mayor aportación conceptual que legara a la antropología Claude Lévi-Strauss. Es tan importante como pensar en la significación de que Léopold Sédar Senghor de Senegal y el poeta de la negritud, Nicolás Guillén, o el gran *Tlamatini* Nezahualcóyotl, nos informaran vivaz y empáticamente acerca de sus fuentes culturales.

50 1971: 138.

51 2008: 47. Además, Bourdin —apoyándose en otro investigador (Paul Heelas)— indica que «El taiwanés ofrece alrededor de 750 vocablos para nombrar emociones, superando en esto a lenguas occidentales como el inglés, cuyo vocabulario alcanza cuando mucho los 400 términos».

52 Dice Mircea Eliade, en *Tratado de historia de las religiones*, «tenemos derecho a hablar de una «lógica del símbolo», en el sentido de que los símbolos, cualquiera que sea su naturaleza y cualquiera que sea el plano en que se manifiestan, son siempre coherentes y sistemáticos. Esta lógica del símbolo desborda el dominio propio de la historia de las religiones para ocupar un lugar entre los problemas de la filosofía» [Primera edición en francés, 1964, Primera edición en español, 1972 (trad. de Tomás Segovia), Octava reimpresión, 1992, México: Ediciones Era, p. 405].

La antropología transcribe y traduce las culturas, las hace comprensibles a otros. Una traducción siempre en trance de desmayar o, peor, incurrir en la traición sin jamás habérselo propuesto. Para evadir dicho riesgo casi inminente, el antropólogo ha de inmiscuirse con tiento, hasta temblar anímicamente como si perteneciese perdurablemente a la cultura de esos otros a quienes se empeña en conocer. Para los etnólogos-etnógrafos, *el demasiado pensar* puede transformarse, en la tarea de inmersión comprensiva de los pueblos, en un estorbo mayúsculo. El pensador está como ante un espectáculo, contemplándolo desde fuera, imparcialmente, no ocupando una parte, juzgando como si no participara. El antropólogo participa y siente, observa y toma parte. Se trata de abrir hospitalariamente el cuerpo y la mente propios, a fin de que ingresen los Otros con sus maneras de estar en la vida, y similarmente que dichos Otros acepten *hospedar* al antropólogo entre ellos. Aunque no se pueden abandonar como por arte de magia los ideogramas previos —tal cual lo demuestran obras como *El antropólogo inocente* de Nigel Barley, y otras—, la tentativa de que los prejuicios no se impongan resulta una recomendación válida para etnólogos, etnohistoriadores, lingüistas; pero así mismo para arqueólogos. La variedad de modos de la vida humana, el aproximarnos sin *hostilidad científica* al prójimo, al conocimiento poético-racional de los otros, serán dones imprescindibles en la conformación consciente de *un nosotros pluriversal*. En tal orientación, fundar una ética de la escritura etnográfica, que se niegue a la imprudente e inescrupulosa traición, pudiera equipararse a algunas circunstancias que afrontan los poetas. Por ejemplo: a Borges los sueños le resultaron fuente de inspiración. Así nació *Ein Traum* (Un sueño). María Kodama relata que Borges «siempre corregía todo y ese poema no lo corregía, así que le pregunté: —Borges,

¿por qué no corrige ese poema?” Y él respondió: —~~es~~ poesía me la dictó Kafka en un sueño y yo no puedo corregirla hasta que él me diga en otro sueño que la corrija”». ⁵³

Apreciablemente cerca, y demasiado lejos, están entre sí la antropología y la poesía (o la poética). Las unifica y perfila esa *humanidad* palpitante y perenne que les es propia. Paradójicamente dista para establecerse entre ambas un fértil cortejo, acucioso. De su relación siempre obtendrá cualitativamente más la antropología, y mucho será lo que ésta naturalmente pueda revelar a los poetas. ⁵⁴ La poesía permite afirmar, desde la creación local o pluriversal, el *nosotros* universal. Del mismo modo, *el aquí y el ahora* puede definirse por esa peculiar actualidad que mantienen los versos de los grandes poetas, aun si hubiesen transcurrido siglos o unos años después de la muerte del hombre o mujer que los hubiesen creado.

La poesía no tiene por qué ser, aunque en parte hasta ahora lo haya sido, una dimensión humana infrecuentada por la antropología no lingüística. Hay entre los ámbitos antropológico y poético tanto para compartirse mutuamente. A muchos poetas desagrada que la academia husmee en sus obras o de plano nada esperan de las proposiciones teóricas. ⁵⁵ Lubomír Doležel, y otros especialistas en poética, al tiempo de recordar que de manera similar en el medio académico «muchos críticos literarios consideran el método científico como una enfermedad infecciosa que mata la poesía», defiende no obstante que «los estudiosos de la poética han proporcionado muchos

⁵³ Cf. Nota periodística de Eva Usi, fechada en Francfort, el 18 de octubre de 2009, y reproducida al día siguiente por *La Jornada* en *La Jornada de enmedio*, p. 11^a, México.

⁵⁴ Así como pudiera serlo en la poesía, también sucede en la novelística. Un ejemplo lo es Antonio Tabucchi. En tal escritor contemporáneo ha devenido apreciable la influencia que en su obra ha ejercido la *otredad*: un tema consustancial a la antropología. En las novelas del italiano Tabucchi, como en pocos, ese espíritu de la alteridad ocupa sitio de privilegio. Además el autor de *Sostiene Pereira* ha sido traductor de Fernando Pessoa, quien fuera *un cuerpo y diversas máscaras*, es decir personas, el poeta de varios heterónimos.

⁵⁵ Dice Gonzalo Rojas: *...los puntos de vista de la Crítica / —pobres cuencas vacías— / eran toda esa carne palpitante / saqueada a los distintos cementerios: / lenguas, dientes, narices, paradigmas, sintagmas / que un día fueron órganos de los grandes autores / hoy tumores malignos servidos en bandejas / por profesores asnos a discípulos asnos, / ¡aula alcantarilla!* [de «Aula áulica»].

análisis perceptivos, sutiles y penetrantes que ensanchan enormemente nuestra comprensión de la poesía y nuestra experiencia estética». ⁵⁶

a) Escritura etnográfica y poética

Examinémoslos: ¿existen rasgos de parentesco entre la poesía y la escritura etnográfico-antropológica? Para discernirlo, tal vez sea mejor progresar con calma.

Los antropólogos, al redactar nuestros estudios, cuya pretensión es traducir una diversidad de comportamientos y contextos culturales, ⁵⁷ qué potencia escritural o estilística hemos alcanzado en la propia bibliografía como para —si no igualar— acercarnos, tímidamente al menos, al vigor y comprensión de la colectividad humana de alguno de los libros cumbre, *antropológicos* y poético-literarios, como *Las mil y una noches*, la *Biblia* o *El Quijote*, en el cual el escritor ibérico de los siglos XVI-XVII aconseja: «Procurad también, que leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla». ⁵⁸ Asimismo, en registros de la actualidad prácticamente no existe biblioteca u hogar interesado en la máxima literatura universal que en su acervo no cuente con un ejemplar de *El Quijote*, cuyas traducciones idiomáticas suman ya las siete decenas; versiones distintas al castellano que comenzaron cuando *El Quijote* había cumplido apenas los siete años (1612) luego de su primera edición en la lengua madre (1605). Entre tales versiones se

⁵⁶ 1997: 23.

⁵⁷ Para Harold Conklin, la etnografía tiene por objeto hacer «descripciones culturales»; esto es, el etnógrafo intenta «describir el comportamiento culturalmente significativo de una sociedad concreta [1975: 153]».

⁵⁸ Cervantes, 1990: 12.

halla la del aymara, japonés, chino, árabe, hebreo, griego, latín, danés, vietnamita, esperanto y otros. Al quechua se ha anunciado su próxima traducción.⁵⁹

Francisco Amezcua —investigador en los dominios de la antropología y la literatura— infatigablemente ha argumentado cómo el libro antropológico —el más editado y masivamente leído de cualquier parte del mundo o autoría— en modo alguno podría mostrarnos tanta esencia contenida en las páginas de *Las mil y una noches*: pasiones, atmósfera, presentación de personajes, concisión cuentística, cosmogonía y cosmología, y más. De allí que entendiblemente los lectores de dicha obra, preponderantemente en la infancia, generación tras generación, en muy variados idiomas, hayan imaginado el mundo propio y el de otros, en un divertido juego en el que se asocian (emparentan) la *mismidad* y la *otredad*.⁶⁰

Las obras poético-literarias suelen ser inclusive de extrema utilidad para el aprendizaje de las *otras* lenguas. Grandes obras maestras han fungido como estímulo de la imaginación de pensadores de distintos tiempos y latitudes. Estos libros se han transformado mágicamente por el deleite de sus páginas en el Otro, en la otra visión, haciéndola una *otredad vivenciada*, y una parte indispensable del propio talento al narrar —expresándose ejemplarmente— los avances científicos y proposiciones analíticas. El padre del psicoanálisis, a quien se debe el *descubrimiento* del Inconsciente, no tan sólo abrevó en el estudio de los poetas trágicos de la Grecia clásica (de autores como Esquilo, Sófocles y Eurípides), sino también en la más importante novela escrita en castellano. Freud por ello, ya en edad avanzada, habría de confesar una temprana afición: «Siendo yo un joven estudiante, el deseo de leer el inmortal Don

59 Liset Salgado, «Don Quijote en más de setenta idiomas», en *Orbe*, quincenario editado por Prensa Latina, La Habana, 8 al 21 octubre 2005, p. 14.

60 Uno de esos niños algún día, por ejemplo, hubo de ser bautizado como Silvio Rodríguez, quien entona: *Tomando en cuenta la santa inocencia, / voy a cantarle a la vieja Bagdad, / donde mis sueños bebieron esencias / y donde en noches de luminiscencia / de niño zarpaba siguiendo a Simbad* [Primera estrofa de la canción *SINHUÉ*].

Quijote⁶¹ en el original cervantino me llevó a aprender, sin maestros, la bella lengua castellana». ⁶¹ Y la poeta rusa Anna Ajmátova (1889 – 1966), gran lectora de Pushkin y Dostoievski, también aprendió de forma autodidacta el inglés con el objetivo de leer a Shakespeare. Alguna vez comentaría: «Es tonto vivir la vida sin haber leído todo Shakespeare». ⁶²

Mas, en las disciplinas *científico-humanas* se escatima regularmente (o sea, con excepciones) el abordar la esquivada subjetividad humana. Desapego que se explica por la muy ardua labor que supone el *objetivizar* las subjetividades. ⁶³ ¿Y qué más extraña subjetividad puede haber que la psicosis o locura, tan «íntima y torturante» para los psicoanalistas? ¿Qué podría hacer el antropólogo ante un sujeto dominado en sus actos por molinos que son gigantes, o que en modestas posadas reconoce castillos de bienvenida al gentil y valeroso caballero? Ni siquiera como Sancho Panza desearía un cuerdo científico acompañar a tal hidalgo de la locura. Sin embargo, ese juego esquizofrénico es del mayor interés para el desarrollo y profundidad disciplinaria de la psicología, la que, desde de una de sus vertientes, el psicoanálisis, recupera de lecturas de los mitos y la literatura trágica (y aquí hay una gran afinidad parental, mismidad o préstamos con la antropología) los conceptos que le permiten aproximarse al esclarecimiento de la conflictiva dimensión del inconsciente: nociones edípicas, totémicas, narcisistas... El inconsciente, por lo demás, en cada individuo pudiera ser

61 Cf. Escalante, 1998: 72.

62 Cf. Introducción a *Poemas*, 1992, p. 6.

63 Michel Foucault, cual si fuesen soberanías diferenciadas, se pronuncia por distanciar algunas teorizaciones. Lo hace en la obra *Las palabras y las cosas*: «Nada más extraño al psicoanálisis —dice— que algo así como una teoría general del hombre o una antropología [1986: 365]». Aunque este libro [*Las palabras...*] —nos informa Foucault— «nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento —al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía—, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro [...] Este texto de Borges me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer [1986: 1-3]». El texto de Borges al que se refiere Foucault es *El idioma analítico de John Wilkins*.

una suerte de *otro-yo*, o como lo presenta el irlandés Seamus Heaney: «esa otredad misteriosa enterrada en el inconsciente humano».⁶⁴

Algo más y que al paso sería una crítica epistemológica severa para los *científicos* de lo humano: ¿por qué desde el principio y al cabo *El Quijote* contiene claves o guías insustituibles para entender, no ya la cultura en las inmediaciones de La Mancha sino igualmente, abarcadoramente, al hombre común, a los hombres de dondequiera? ¿Por qué Cervantes sin ser un profesional antropológico consiguió una profunda y paradigmática comprensión del ser humano que le permitió dar cuenta de sujetos ficticios convertidos a interlocutores tan verosímilmente reales? Es ello entendible, habida cuenta de que un escritor jamás crea historias de objetos en cuanto tales; como sí lo hace de sujetos; e inclusive si son objetos, los anima —les dota de alma— para que actúen como sujetos (tengan *animus*, estados afectivos), logrando esa maravilla de que nos resulten entrañables tantas veces. Los psicoanalistas similarmente son los Sancho Panza en cuyas pretensiones está el entender al personaje andante, para quien nunca han de ser suficientes las victorias en las antiguas batallas del honor, así como otras disparatadas acciones gravemente serias.

Así, pues, en los territorios de la poesía y las historias de vida de los escritores, variados estudios antropológicos —en general, y sobre Latinoamérica y el Caribe, el hemisferio de la Tierra al que nos abocaremos, principalmente en la segunda sección— pueden descubrir una *síntesis pedagógica y solidaria* para ahondar saberes acerca del *ethos* (o cultura de la afectividad) y el *eidos* (cómo en una colectividad cultural se

64 Premio Nobel de Literatura 1995. Con insistencia me apoyaré en su obra *De la emoción a las palabras: Ensayos literarios* (Traducción y prólogo de Francesc Parcerisas), Barcelona: Anagrama, colección Argumentos, 1996.

desarrollan los procesos cognoscentes) en una lengua, época o región. Hay siempre *ethos* (modo de vida) en la *poiesis* (creación) y *poiesis* en el *ethos*.⁶⁵

Comprender antropológicamente fenómenos como la cotidianidad, la relación con la naturaleza, los sueños, las utopías, supone entender las metáforas, las canciones, los corridos (en poblaciones mexicanas), toda la conformación lírica de una cultura. Hay una gama enorme de poesía infantil en las canciones de cuna que entona una madre para su *crío*, o en los juegos mediante rondas. Es la cultura de lo lúdico. Todo en paralelo de la textualidad dramática colectiva. Ilustrativamente pienso en Juan Rulfo —singularísimo poeta y narrador: «con los pasos pisándole los pasos», y de quien Gonzalo Rojas ha dicho: hasta en el murmullo y porque mira la realidad detrás de la realidad, y sin escribir un verso, es un poeta pura sangre—. Rulfo interroga a través de un personaje del cuento «Luvina», sintetizando una profundísima inquietud tan propia de las disciplinas sociales: «¿En qué país vivimos, Agripina?» Por cierto, Rulfo supo nombrar al cacique, a *Pedro Páramo*, dueño de vidas y de cuanto a lo lejos alcance a divisarse. Páramo-Comala, el lugar inhabitable, donde el calorón se mete hasta que te suda el hueso, y otras veces será el frío. Pero allí los muertos viven, habitan, es su lugar propiamente, y esos muertos con sus apelativos definidos se hablan francamente con los pocos moradores humanos vivos.

La poesía y la literatura —más allá de lo que abusivamente uno pretenda— no pueden separarse de la vida. Son, también, la vida. Ilustrémoslo así: *Cupatitzio*, «río que canta en sus caídas», es un vocablo de sensible musicalidad e imaginación. No sólo es el fluir descendiente, como en cánticos, del río. Son torrencialmente sus tonadas variando con las estaciones geotemporales. O el murmurante salto de agua denominado, casi

⁶⁵ Así lo concibe José Lezama Lima en «La dignidad de la poesía», en *Obras completas*, tomo II, ensayos/cuentos, México, Aguilar, 1977, p. 761.

onomatopéyicamente, *Tzaráracua*. Hay pues quien genera metáforas, nombra con el oído, y las comunica a quienes en purhépecha tienen competencia, no simplemente lingüística sino estrictamente poética. Y no se puede alcanzar una comprensión de los dominios culturales purhépechas sin atender la dulce polifonía de las *pirécuas*, o sea, el rítmico canto de la ancestral región cultural michoacana.

Un ejemplo más: culturalmente se han domesticado semillas y frutos vegetales como el maíz, la cebolla...; cultura y especies naturales que conjugan en sí belleza impresionante. Recordemos que a la cebolla Pablo Neruda le ofrece su oda. Ese poema y la cebolla, a la par y cada uno, son objetos investidos de formidable beldad. De ahí que, parafraseando a Luis Ríos: el etnógrafo no puede vivir como si la belleza, naturalista y escritural, no existiera.

No debiéramos plantear sólo las características de un problema social o histórico. Y ni siquiera conformarnos con exponer las eventuales soluciones, el cambio o la «necesidad de realidad», como define Eduardo Galeano. También es preciso, a contrapelo de la puerilidad y el desgaste, proponerse otros acontecimientos del lenguaje, una labor política intelectual mayor: propiciar cambios en el lenguaje, subvertirlo, generar otra poética. Y desde luego, la página en blanco es un problema de la escritura etnográfica, tanto como es un quiebre de cabeza en la creación poética o narrativa. Gaston Bachelard a la página blanca la describe como *ese gran desierto por atravesar, nunca atravesado*.⁶⁶ ¿Y cuánto en verdad se requiere para escribir un texto muy conciso, conteniendo humorismo histórico y la exacta elocuencia, como lo hace José Emilio Pacheco? Es el caso de un poema de su autoría.⁶⁷

CRÓNICA DE INDIAS

⁶⁶ *La llama de una vela*, 1975, p. 106. La página blanca, sobre la mesa iluminada por una lámpara, expone la soledad, la soledad acrecentada, tanto de la misma página blanca, como la soledad del trabajador de la escritura.
⁶⁷ 1997: 131-132.

...porque como los hombres no somos todos muy buenos...
BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO

*Después de mucho navegar / por el oscuro océano amenazante, encontramos /
tierras bullentes en metales, ciudades / que la imaginación nunca ha descrito,
riquezas, / hombres sin arcabuces ni caballos. / Con objeto de propagar la fe / y
arrancarlos de su inhumana vida salvaje, / arrasamos los templos, dimos muerte
/ a cuanto natural se nos opuso. / Para evitar tentaciones / confiscamos el oro. /
Para hacerlos humildes / los marcamos a fuego y aherrojamos. / Dios bendiga
esta empresa / hecha en Su Nombre.*

Además, y rigurosamente, la poética escritural de tantas maneras pugna para preservar su carácter sagrado. Una concepción hierofánica donde la poesía no solamente resulta una mítica voz cantada, sino también —desde hace alrededor de cinco mil años— la escritura es considerada una acción sacra; es decir, como el trazo de un lenguaje figurado y divino. Ejemplarmente, entre los devotos del Islam se ha reseñado el siguiente testimonio histórico cultural: «De todas las artes, la caligrafía era la que más estimaban los musulmanes. La escritura se consideraba invento de Dios y el empleo de la pluma una de las principales habilidades que transmitía al hombre. A tal grado se exaltaba la caligrafía que los arquitectos musulmanes la utilizaban tanto en la escritura como para la decoración de sus construcciones».⁶⁸

Los poetas son dialógicos eminentemente. Lo han sido entre ellos, muy a pesar de rencillas ideológicas y como al punto del disparo. [Por ejemplo, Pablo Neruda y Octavio Paz, por divergencias respecto de una antología, casi se trenzaron dándose de puñetazos.⁶⁹] León Felipe tradujo al más grande poeta norteamericano, Walt Whitman.

68 Cf. *El antiguo islam*, de Desmond Stewart (escritor británico de larga residencia en Medio Oriente), Libros Time-Life, 1979, p. 153.

69 El hecho se remite a los primeros años de la década de 1940, con motivo de la aparición de *Laurel*, libro antológico de poesía hispanoamericana, editado por José Bergamín y encargándose de su confección Paz, Xavier Villaurrutia y Emilio Prados, y que sería recibido «entre salvas y denuetos». La sensible circunstancia que vivían los poetas de Hispanoamérica, a raíz de la derrota de la República española y ante la sombra ominosa de Hitler cubriendo una franja del planeta, fácilmente generaba los recelos ideológicos y polarizaba la apreciación de las obras literarias. Estos desacuerdos llevaron a que León Felipe y Pablo Neruda demandaran que sus poemas no aparecieran junto a los de otros autores. De este modo, Paz (quien, con una parte de legitimidad, defendía las virtudes de *Laurel*) y Neruda (que, con igual legitimidad, las objetaba) coincidieron en una cena, en el Centro Asturiano de la ciudad de México, donde se homenajeaba a Neruda. Entre escritores, artistas, refugiados españoles, periodistas, ya en el final de la

José Martí, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez conocieron de los versículos whitmanianos. Ramón López Velarde leyó entusiastamente a Leopoldo Lugones de Argentina y a Baudelaire de Francia. Igualmente estos creadores hacen hablar a las pasiones, no tan sólo líricamente sino a través del teatro: García Lorca con su *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba*, Salvador Novo y sus *Diálogos* dramáticos. O al revés, Shakespeare, el dramaturgo —además de *Hamlet*, *Otelo*—, escribió sonetos. Empero, quizá cuanto más impresione de la dialógica capacidad de los poetas estribe en lo siguiente: en sus poemas, especialmente en aquellos que son ya patrimonio global, de la humanidad, subyace una iconografía del saber, tanto como una suerte de finísima, intangible-tangible arqueología de las emociones y la imaginación.

Esto sucede por igual con toda expresión del arte. Ante un monolito andino original o una sofisticada edificación maya nos encontramos, no ante materia tallada u organizada en el espacio, sino ante el complejo temperamento de aquella ancestral gente que los erigió. Técnicas del cuerpo humano, ritmos vitales, pautas de sentido, *mitopoiesis*, y más, «encarnan» en los materiales utilizados.

Quizá pueda servir para ilustrar estas cuestiones una anécdota referida a Tonantzin Tlalli Coatlicue, la gran deidad abuela, hija y madre de los dioses: Carlos Fuentes relata que en la ciudad de México —la más vieja ciudad viva del hemisferio occidental—, juntos él y Gabriel García Márquez, en 1962, «entramos al Museo de Antropología. Juntos indagamos el misterio de la Coatlicue, la diosa madre de los aztecas, representada en un masivo monolito cuyos terribles elementos —serpientes, calaveras, manos laceradas, sexo impenetrable— le proclaman a la ciudad y al mundo:

reunión, y despidiéndose Paz de Neruda, las palabras no fueron en absoluto cordiales, y a punto estuvieron de liarse a golpes, si no es por la intervención oportuna de algunos asistentes que lo impidieron. Décadas después, ambos hombres querellantes y distintos serían gratificados con el Premio Nobel de Literatura. Quizá pudiéramos hoy decir que entre tales poetas hay «armonía en la contrariedad como en el caso del arco y la lira».

—Yo no soy Venus. Yo no soy una diosa humana. Yo soy diosa porque *no soy* humana.

Entonces, después de diez minutos de contemplación, García Márquez dice:

—Ya entendí a México». ⁷⁰

Por otro lado, no puede negarse que por exceso de sensibilidad, a los poetas acompaña, en su propio vivir, no en el acto de escribir, la vieja maldición de quejarse y, a veces, hasta llegar al suicidio, cuando deberían escribir, diciendo no sólo de los sentires sino formarlos, como Rainer Maria Rilke ⁷¹ exige —se lo exigió a sí mismo, él que fuera poeta desvalido y angustiado—. Escribe: los poetas, «como enfermos, convierten en lamento su lenguaje para decir dónde les duele, en vez de transformarse, duros, en palabras, como el cantero de una catedral se transforma en la calma de la piedra». ⁷² [No ha de huirsele tampoco a la muerte; ésta, con la vida, forma un todo. Si puede consagrarse la vida en la tierra, allende la muerte, el poeta entonces eleva un canto que emana de su ritmo. La poesía lírica nació así, y no ha dejado de expresarse en elegías, cuando el grito aflora de la herida del poeta. Pero en la vida, hasta en el corazón del rastrojo o la inmundicia será posible que prorrumpa, alcanzando señorío, la belleza. Efímera belleza, pues se sabe, también es el comienzo de lo terrible. Eso que es, digámoslo sin sobresaltos, en una de sus ineluctables formas, la muerte.]

70 Tomado de «Para darle nombre a América» de Carlos Fuentes, en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, Edición conmemorativa, Real Academia de la Lengua Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, España, 2007, p. XVIII.

71 Rilke (1875 - 1926), nació en Praga, lugar donde se unían lo alemán, lo eslavo y lo judío. Marina Tsvetaieva escribe de su nombre que tiene «resonancia escolástica, infantil, caballeresca. Su nombre no rima con la actualidad; viene del pasado o del futuro, viene de lejos».

72 Cf. Réquiem para un poeta (2003: 130-134), dedicado al poeta Wolf Graf von Kalkreuth; suicida.

Escribí que Rilke era un poeta angustiado. En efecto: el hombre de Praga, en una carta de 1915 y con relación a la Primera Guerra Mundial, enuncia el *antes* y el *después*, ese desvalido sentimiento de una Europa yéndose, quebrando su propia aura:

Pase lo que pase lo peor es que una cierta inocencia de la vida, en la cual crecimos, ya nunca más existirá para ninguno de nosotros [...] Incluso si nadie puede confesarlo en voz alta, nos hace falta consuelo, los grandes consuelos inagotables cuya posibilidad yo he reconocido a menudo en el fondo de mi propio corazón, y he estado casi aterrado por contenerlos, ilimitados, entre límites estrechos. Pues es cierto que el consuelo divino reside en lo humano mismo: ¿qué haríamos nosotros con los consuelos de un Dios? Pero haría falta que nuestro ojo fuera un poco más contemplativo, nuestro oído más receptivo, que el sabor de un fruto nos penetrara más perfectamente, que fuésemos más permeables al olor, y que el contacto encontrara nuestro espíritu más presente y menos olvidadizo, para extraer de nuestras experiencias más cercanas los consuelos más persuasivos, más verdaderos y capaces de triunfar sobre las penas que pueden sacudirnos. ¿Es que Dios tendrá alguna vez tanta dulzura como para curar la *enorme herida* en que se ha convertido Europa entera?⁷³

b) Un lenguaje poético *amorosamente arcaico*

José Emilio Pacheco y Octavio Paz han advertido que los creadores de poesía expanden, precisan y despiertan las fuerzas secretas de la lengua en uso, en la que escriben. Con una premisa más, el mundo se transforma. (Cambia como formas de nubes: la *nube* es el *viaje del agua por el cielo*, a decir de Dulce María Loynaz; Hannah Arendt ve quizá el cambio *como arte de nubes desde el lejano anhelo*.) Aún a sabiendas de estas mutaciones, los poetas, y en especial las mujeres, suelen ser *amorosamente arcaicos*. Estiman, por ejemplo, que las cartas son todavía un fructífero y bello medio de trato. Por eso a Emily Dickinson le complace designar a cada conjunto de sus versos *una carta dirigida al mundo*. Este hecho cultural en sí, la epístola, daría lugar a otro subgénero de la poesía lírica; íntimo y meritorio como los horizontales surcos,

73 Tomado de Marcel, 2005: 251.

escindidos y rítmicos de la versificación. Desde la intimidad de una carta, sin el obcecado deber con el verso, ha podido muchas veces expresarse con poderío verbal-manuscrito la emotividad de un corresponsal. A veces tanto como lo hacen las mejores estrofas rítmicas. Ha habido poetas que han dejado un sensible testimonio de esas cualidades líricas conmoviéndonos desde alguna carta. Marina Tsvetaieva y Rilke mantuvieron correspondencia, sin conocerse nunca personalmente. Mensajes epistolares que son tan admirables como este poema de Tsvetaieva: *Mi jornada es un absurdo sinsentido. / Yo espero del pobre una limosna, / Y doy al rico generosamente. // Ensarto un rayo en la aguja, / Confío mi llave a un bandolero / Y pinto de blanco mis mejillas. // El pobre no me da su pan, / El rico no acepta mi dinero, / En la aguja no entra el rayo. // Entra sin llave el bandolero, / Y la tonta llora a cántaros— Sobre su jornada de sinsentidos.*⁷⁴ ¡Lástima! Una montañosa mayoría de demostraciones lírico-epistolares la desconocemos, y entre ellas están las que abundantemente han escrito mujeres. Algunas en verdad escritoras genuinas a las que nunca se reconoció como tales. Diría la escritora brasileña Nérida Piñon [en sus conferencias en un centro tecnológico regiomontano de México]: «cuánto de la historia humana aún existe, guardado, en esa memoria narrativa de la mujer que no se ha escrito en los libros».⁷⁵ Cuánta veracidad: nuestras genealogías, o cada cultura, son [y felizmente esto sí fue escrito por Enriqueta Ochoa, quien desde la creación lírica del desierto se convertirá en una significativa poeta global] «esa multitud de olores y sabores con que se llena el recuerdo». Nicolás Guillén, *desdoblado en gastrónomo*, en su poema «Epístola» dice: *Mas quiero que me digáis si allá (junto al puchero, / la fabada tal vez o la munyeta) / lograsteis decorar vuestros manteles / con blanco arroz y oscuro picadillo, / orondos huevos fritos con tomate, / el solemne*

⁷⁴ «Mi jornada», versión de Lorenza Fernández del Valle.

⁷⁵ 2006: 35.

aguacate / y el rubicundo plátano amarillo... Enternecedoramente, Dulce María Loynaz apunta, en el poema en prosa LXX, como quien en breve recado se sincera: *Estas son mis alegrías: las he contado, y creo que no falta ninguna. [...] Estas son mis tristezas. Contarlas no he podido, pero sé que me siguen fielmente. [...] Ésa soy yo: fundida con mi sombra, entera y sin rezagos.* Y también por su «Carta de amor al rey Tut-ank-amen», joven rey muerto a los diecinueve años: «déjame decirte estas locuras que acaso nunca te dijo nadie, déjame decírtelas en esta soledad en mi cuarto de hotel, en esta frialdad de las paredes compartidas con extraños, más frías que las paredes de la tumba que no quisiste compartir con nadie».

Atención específica merece una materia relacionada: con *normalidad* expreso la palabra «poetas», y no «poetisas», como sumariamente se habría dicho hasta hace dos, cinco décadas o más, aludiendo entre hispanoblatantes a las mujeres escritoras de poesía, por ejemplo, a Sara de Ibáñez, Santa Teresa de Jesús o Anna Ajmátova. Pongamos a la vista esa cuestión que —aún en el siglo XXI— no resulta del todo lógica entre quienes nos comunicamos en castellano: ¿por qué si el vocablo *poeta* tiene terminación en «a», y no en «o» —nunca decimos «poeto»—, ha de adjudicársele exclusivamente al hombre y regateársele en contrapartida a la mujer?⁷⁶ Qué absurdo y paradójico. Un contrasentido que recuerda, diciendo lo menos, aquellas situaciones denunciadas por los anarquistas en el siglo XIX: «si tu vecino tiene mucho y tú no, el vecino está robándote». Hace no muchos años diversas escritoras de poesía se opusieron a ser calificadas como *poetisas*, pues este término contenía una fuerte carga simbólica y delataba —delata— una apreciación profundamente despectiva. Durante el Siglo de Oro

76 Esto no sería una actitud exclusiva de los españoles. Erica Jong, norteamericana (1942), reprodujo, como epígrafe de su poema *Los mandamientos*, una conversación con un poeta masculino: «No querrás de veras ser poet(is)a. Primero, si eres mujer, tienes que ser tres veces mejor que cualquiera de los hombres. Segundo, tienes que acostarte con todo el mundo. Y tercero, tienes que haberte muerto» [*Siete poetas norteamericanas contemporáneas*, en Material de Lectura, Serie Poesía Moderna, Núm. 16, México: UNAM, pp. 5 y 6].

español así eran llamados los poetas noveles o a quien se le suponía pobreza o nula calidad poética. Se les miraba por encima del hombro y los tildaban como *poetisos* o *poetastros*.⁷⁷ Cuán común ha sido escuchar la afirmación de que «el campo de la creación poética se halla dominado por hombres», o que las mujeres casi «brillan por su ausencia». En la realidad, ¿sucede efectivamente así? Más allá de que «brillar por ausencia» es una ingeniosa figura o perfecto oxímoron, tendría yo que puntualizar que incontables mujeres —cuan larga o ancha haya sido la historia de la escritura— han realizado textos poéticos magníficos, la mayoría de los cuales quedó confinada característicamente a las páginas de una libreta, una carta o un diario personal; sin poder acceder a las editoriales, a la crítica profesional y, lo más importante, a una porción amplia de lectores potenciales. En ese sentido, sí; un mayor número de varones —que no de mujeres— ha ejercido su dominio profesional sobre la creación poética.⁷⁸

Un corolario enlazado a las poetas estaría para mí en este acontecimiento femenino: en Japón, en ciertas épocas, el movimiento poético alcanzó tal grado de intensidad que, incluso, algunas mujeres se entregaban a la poesía como a un culto religioso. Komachi Ono, es el nombre de una estimable poeta, de quien la leyenda destaca que a pesar de las pasiones que provocaba su belleza incomparable, para no

77 José Luis Durán King, al analizar la Generación Beat norteamericana, critica la marginación a que fueron sometidas las mujeres (y también los afroamericanos) por los fundadores del movimiento: «Otro ejemplo de hegemonía fue la impuesta por los elementos masculinos beat, quienes, pese a que enarbolaban un blasón de libertad sexual, lo cierto es que nunca aceptaron plenamente la incorporación de mujeres al movimiento, estereotipándolas bajo la etiqueta de ‘chicas beatnik’. De hecho, Jack Kerouac describió a esas jóvenes como ‘chicas que no decían nada y vestían de negro’» [Revista *Bembé*, núm. 16, nov-dic 1999, p. 39].

78 En el caso mexicano, con toda naturalidad, resulta como dado el reconocer que los extraordinarios cimentadores, los ancestros descollantes de la creación poética son: primeramente, el *Tlamatini* Nezahualcōyotl, el gran sacerdote acolhua y soberano de Texcoco, quien viviera hace 600 años. Después, una monja del siglo XVII novohispano, Sor Juana Inés de la Cruz, quien a sí misma habría de juzgarse: «Yo, la peor de todas». Su obra *Primero sueño* es, según la caracteriza Juan García Ponce, un «monumento barroco cuyo esplendor verbal es comparable al de la arquitectura de la época, obra de una altura de pensamiento, una capacidad para la abstracción conceptual y una profundidad filosófica y científica poco común, en cuyos cerca de mil versos se intenta y se logra describir la aventura individual del viaje hacia el conocimiento en un tono onírico en el que se mezclan la mitología, la historia, la ciencia y la filosofía» [García Ponce, 1974: 51]. Infortunadamente, Juana de Azbaje fue orillada por la burocracia católica a vender los libros de su biblioteca y a abandonarse al silencio. Más tarde la peste borró, laceró, el cuerpo de la monja erudita. Al morir, sólo un solitario texto de romances estaba entre sus pocas pertenencias.

mancillar su espíritu poético, permaneció siempre virgen. Komachi Ono escribió esta excelencia de poesía y brevedad:

Ya se han desteñado
las flores de los cerezos;
mientras cae la lluvia,
pienso en vano
sobre las cosas del mundo.

Por otro lado, la hostilidad platónica hacia la poesía, de la que ya he hablado, tiene originalmente motivaciones pedagógicas, ya que —explica Amparo Zacarés— los niños en Grecia aprendían a través de mitos. Platón, en la polis ideal que diseñara en la *República*, propone vigilar, antes que nada, el contenido de los relatos, eligiendo aquellos que hagan bien a los ciudadanos y reprobando los que contengan malas enseñanzas. Habrá que descartar, sostiene, mitos «narrados por Homero y Hesíodo y por otros poetas, que han narrado y narran a los hombres mitos falsos». El lenguaje que emplean los poetas oculta la verdad, por ello, cuanto más poéticas sean las palabras que se utilicen para expresar lo real, será más necesario alejar y preservar a los niños de ellas. En consecuencia, por posibles efectos nocivos, no hay lugar para los poetas en la ciudad ideal que trazara Platón.⁷⁹ Sin embargo, todo indica que los grandes escritores han sido unos insolentes indisciplinados que no atienden la prohibición platónica.

El escritor, casi cumpliéndose a rajatabla como ley natural, es el apasionado lector de literatura. Al gran escritor, así sea en algún pasaje de su existencia, lo observamos seducido por la maravilla de las letras. En su soneto «Los lectores», Borges escribe:

De aquel hidalgo de cetrina y seca
tez y de heroico afán se conjetura
que, en víspera perpetua de aventura,

79 1998: 58.

no salió nunca de su biblioteca.
La crónica puntual de sus empeños
narra y sus tragicómicos desplantes
fue soñada por él, no por Cervantes,
y no es más que una crónica de sueños.
Tal es también mi suerte. Sé que hay algo
inmortal y esencial que he sepultado
en que leí la historia del hidalgo.
Las lentas hojas vuelve un niño y grave
sueña con vagas cosas que no sabe.⁸⁰

Helena Beristáin, a quien importa la enseñanza, no deja pasar el hecho cultural y estético de la lectura fértil:

Por experiencia propia y ajena estoy convencida de que el primer encuentro del estudiante de cualquier edad con el discurso de calidad artística es lo más importante que le sucede después de haber nacido. Nuestros ancestros tenían conciencia de ello, ese papel cumplen los cuentos en la infancia; pero no sólo ellos, la lectura de cualquier autor de cualquier época; un texto bien elegido, que tenga miga, encanto, mensaje, poder de mejorar la calidad de vida, siembra ilusiones y expectativas, procura horizonte y aviva la llama humana en el animal humano que somos.⁸¹

Siempre es aconsejable denotar que la *Biblia* está escrita en gran medida en versículos, y que si las grandes obras clásicas de literatura infanto-juvenil son inglesas, se ha debido, fundamentalmente, a que las familias se reunían a la mesa a leer la *Biblia*, obra que contiene poesía, mitos, imaginación, parábolas. Así aprendieron a leer aquellos grandes escritores británicos y luego a escribir obras geniales; más geniales si se parte de que los poemas y la narrativa más difíciles de realizar son los destinados a niños y no a adultos, ello porque la fenomenología de la percepción infantil está menos avasallada por prejuicios.

Como estudioso de la poética, y de ésta como *la* antropología de las emociones, considero que no hay (no ha habido) procuradoras más importantes de la transculturación poética que las madres y las abuelas, y también, por supuesto, que las

80 Tomado de *Los libros y los lectores en la voz de los poetas*, 1993: 32.

81 2003: 254.

nodrizas. Como César Vallejo dice de su madre, quien puede planchar el caos, lavandera del alma, tierna dulcera de amor, así son muchas veces, y mejor es su canto. Esto porque son —como enfatiza Elsa Bornemann⁸²— las más fieles transmisoras de los mensajes de la poesía. Llega a través del arrullo de un canto al corazón y el oído, produciendo con su letra y su melodía la ensoñación placentera. Quien no crezca así, acariciado por la oralidad melodiosa, mecido por cantos de cuna, crecerá afectivamente mutilado. Un poema de Emilio Ballagas se intitula «Para dormir a un negrito», y nos canta-arrulla: *Drómiti, mi nengre, / drómiti, ningrito. / Caimito y merengue, / merengue y caimito. // Drómiti, mi nengre, / mi nengre bonito. ¡Diente de merengue, / bamba de caimito!*... Esta cualidad de la poesía, como arte músico-verbal, resulta a la par un inestimable acto de no violencia, acción de paz, de alegre dedicación pedagógica y de una hospitalaria armonía. La poesía, dice Carlos Montemayor, *es la única manera en que aprenderemos a hablar*. Mejor no hacerle demasiado caso a Platón en cuanto a impedir el acceso al mundo de las fábulas, los mitos y la poesía. La gustación de lo poético en la infancia bien podría ser el irrenunciable derecho que siempre la humanidad debiera tutelar y garantizarse a sí misma.

c) *Locus y cronos*

Dos premisas —casi como una sola— han obsesionado a los antropólogos. Son el espacio y el tiempo. Temas de avidez epistémica en la aprehensión del *anthropos*.

Todo cambio social, aun si fuere sutil o precario, desde siempre pareciese signado por los pasajes de un tiempo a otro, el transitar de algún espacio a otro. Ernst

82 1977.

Cassirer, en *Antropología filosófica*, explica: «El espacio y el tiempo constituyen la urdimbre en que se halla trabada toda realidad. [...] De igual modo,] En el pensamiento mítico el espacio y el tiempo jamás se consideran como formas puras o vacías sino como las grandes fuerzas misteriosas que gobiernan todas las cosas, que gobiernan y determinan no sólo nuestra vida mortal sino también la de los dioses».⁸³ Por igual, el *tempo* y el *locus*, han sido elementos nutricios de la voz e imaginación de los poetas. (Del tiempo, *calamidad que no conoce fronteras*, dirá Anna Ajmátova que *todo lo altera, y de todos se adueña, y todo lo deja*.) El *problema de lo espacial-temporal* —que no gratuitamente o por azar gusta de explorar el antropólogo—, presentémoslo aquí en forma descriptiva, sumaria o metafóricamente. Primeramente el espacio, con David Le Breton.⁸⁴

El espacio como un bosque. El entorno, el mundo donde el hombre se mueve, «existe mediante la carne que va a su encuentro». La *creación*, la poética del espacio consiste, desde luego, en el encuentro del hombre con el mundo, donde ambos, mutuamente, se proyectan, interactúan y se transforman. El antropólogo de los sentidos, escribe:

Al recorrer un mismo bosque, individuos diferentes no son sensibles a los mismos datos. Está el bosque del buscador de hongos, del paseante, del fugitivo, el del indígena, el bosque del cazador, del guardamonte o del cazador furtivo, el de los enamorados, el de los que se han extraviado en él, el de los ornitólogos, también está el bosque de los animales o de los árboles, el bosque durante el día y durante la noche. Mil bosques en uno solo, mil verdades en un mismo misterio que se escabulle y que sólo se entrega fragmentariamente. No existe verdad del bosque, sino una multitud de percepciones [o, valga decir, más bien, interpretaciones] sobre el mismo, según los ángulos del enfoque, las expectativas, las pertenencias sociales y culturales.⁸⁵

83 1975: 71.

84 Le Breton, antropólogo y sociólogo francés, seguidor de Maurice Merleau-Ponty, se ha aplicado por más de dos décadas a la investigación acerca de la antropología del cuerpo y las emociones. Es autor, entre otras obras, de *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones y El sabor del mundo. Antropología de los sentidos*.

85 2006: 12.

A propósito, como James G. Frazer lo esclarece, en su obra de investigación sobre mitología comparada, otra manera de estar en el bosque ha sido la del sacerdote o *rey del bosque*, uno de cuyos requisitos para ocupar la dignidad de ese encargo era arrancar una rama, *la rama dorada* de un árbol del bosque sagrado.

El diálogo con el tiempo. Al respecto del segundo orden, la poesía, como nos lo revela sencillamente Antonio Machado, es el diálogo del hombre con su tiempo. En el tiempo variante sucede, a la vez, lo diverso. Rilke lo caracterizó certeramente. El poeta de Praga, con un verso, descifra: «el tiempo es multiforme». Hay, sí, multitud de temporalidades: Tiempo lineal, cronológico, sistemático. Tiempo biológico como un reloj corporal, bioquímico, metabólico. Tiempo de la psique o las variadas edades psicológicas, desde bebé y hasta la senectud. Los tiempos ideológicos, poderosos como la libido o la argucia del hambriento, y pesando como épocas. Los tiempos variantes del sueño. Tiempo del inconsciente. Tiempo rural, del campesino en tierra de temporal o de riego, o del latifundista o del comunero originario, indígena. Tiempo urbano, de pequeña ciudad o de ciudad masiva y cosmopolita. Tiempo de trabajo, o de ocio contemplativo. Tiempo de un dolor tozudo irremisiblemente agudo, o de duelo por la muerte de los seres que amamos. Tiempos retozones, dichosos, aun si son fugaces, como observar el aleteo libre del colibrí o escuchar, como John Keats, el canto del ruiseñor o el tzentzontle. El tiempo mítico y el histórico. La recreación con los tiempos en la novela o el teatro o el cine: paralelos, en flash back, forward, lentísimos, o de vértigo. Tiempo del árbol, la montaña o con el ritmo del río u olas marítimas. Tiempo solar o lunar. Tiempo olmeca, egipcio, hindú, y el tiempo de antes y después de Jesucristo. Tiempo de paz y sin violencia. Tiempo de guerra, toque de queda y estado de sitio. Tiempo del verdugo y del condenado a punto de la ejecución. Tiempo de exilio,

éxodo. Tiempo del maratonista, del postrado. Tiempo de los enamorados en éxtasis. Tiempos idos, para recordar. Tiempo galáctico no humano. El tiempo de carácter único no existe, y no ha existido nunca.

Digámoslo con María Zambrano: no le es dado al hombre vivir en un solo tiempo, sino en el centro de todos los tiempos.⁸⁶ La *relojería* del tiempo es plural, al punto que Baudelaire, en su poema «El reloj», dirá: «Los chinos ven la hora en los ojos de los gatos». Para César Vallejo-Gonzalo Rojas el tiempo y el hombre son *todavía*. En cambio, la poética del tiempo en Julio Cortázar es *ansío*.

86 Cf. 2007: 84.

3. Antropología de las emociones y los *sensa*

Sostengo la tesis de que, en el fondo, son solamente tres los ámbitos *en* (y *desde*) los cuales culturalmente los seres humanos desplegamos nuestras potencialidades creadoras: el territorio, el lenguaje y nuestro propio cuerpo. Son como *premisas-vestigio*. En este capítulo será el cuerpo humano el que obtenga mayor énfasis. Además coincido con Mario Ramírez Cobián, quien desde su interés por una estética *merleauPontiana*, expone: «Si la percepción es el acto estético por excelencia y el objeto estético un objeto percibido, el sujeto de la experiencia estética, esto es, el sujeto del acto perceptivo, no puede ser sino el cuerpo, nuestra corporalidad viviente».⁸⁷

a) Las emociones: compleja autognosis⁸⁸

Con David Le Bretón podemos decir: no existe —y jamás ha existido—, colectividad humana que adolezca de un lenguaje de las emociones, sentimientos y pasiones, o dicho de otro modo, de una retórica de la afectividad. Aún más, en justo discernimiento, cuanto ha habido es una abigarradísima gama de culturas de la afectividad. Abundante diversidad si las verificamos ora diacrónicamente, ora sincrónicamente. Cuestión fundamental para todo aquel antropólogo que se proponga superar esa suerte de *daltonismo afectivo* en la observación cultural, y pueda considerar *rasgos de parentesco*

⁸⁷ «El cuerpo como sujeto estético», en Palazón, 2006, p. 159.

⁸⁸ El tema de las emociones es muy amplio —como lo explica Olga Hansberg—, e implica un conjunto de importantes problemas como, por ejemplo: la neurofisiología de las emociones; las diferencias culturales de la expresión de las emociones, en la conducta emocional y en lo que se considera aceptable o inaceptable en una comunidad determinada; las relaciones entre emociones y conocimiento empírico (¿qué cosas tiene que saber o puede ignorar una persona acerca del mundo para poder tener una emoción determinada?); cuáles emociones son compatibles y cuáles requieren de otras para ser posibles; las emociones colectivas como: histeria, miedo y enojo colectivos (¿cómo se contagian y qué factores intervienen en este tipo de fenómenos sociales?); cuáles consideraciones tomar en cuenta para decidir si ciertas emociones son *buenas* o *malas* para un determinado individuo; la educación y la regulación de las emociones; las relaciones entre emociones y moralidad [1994: 22].

entre la poesía y la escritura etnográfica, entre la poética y la antropología. Las emociones, como aconsejaría Le Breton, no debieran estudiarse bajo una orientación cartesiana (*cosa extensa, cosa pensante*), disociando cuerpo y alma. Puesto que todas las emociones son al mismo tiempo del cuerpo y del espíritu (de la mente).

Constantino Cavafis destaca cómo en la Grecia clásica no se diferenciaba alma de cuerpo, por lo que el poeta de Alejandría, no separa sentir de actuar. Todo es una unidad y como tal se expresa. No puede aceptarse un ego que no tiene cuerpo. Ni un cuerpo sumergido en la oscuridad, sin acceso a la razón. Alcanzar esta conciencia implica, en la práctica, romper críticamente con hábitos y perspectivas epistemológicas muy arraigados, como el *objetivismo* en las ciencias sociales.

Gabriel Bourdin,⁸⁹ lingüista y antropólogo del cuerpo, sostiene que las palabras «emociones», «sentimientos» y «pasiones» son parcialmente sinónimas.

En contraste con las emociones, que son eventos normalmente asociados a reacciones fisiológicas, los ‘sentimientos’ pueden concebirse con independencia de cualquier respuesta corporal. Suele considerársele como ‘estados afectivos’. El término ‘sentimiento’ no está asociado a la idea de reacción instantánea ante sucesos externos; en lugar de ello implica una condición que puede mantenerse durante lapso prolongado, e incluso, define una disposición del individuo que puede considerarse preexistente a cualquier evento y en tal sentido está relacionada con la noción tradicional del carácter o ‘humor’ de las personas.

En español, el empleo sistemático del término ‘emociones’ para designar estados de afectivos data del siglo XVIII. Anteriormente, lo común era hablar de ‘pasiones’, palabra emparentada con el latín *pati* ‘sufrir’ (del que derivan también ‘paciente’, ‘pasivo’, etcétera) y éste, a su vez, del griego *pathos*. En la base de estos términos está la idea de un ser viviente u objeto que padece o sufre un cambio de estado o condición, en vez de generarlo o iniciarlo.⁹⁰

89 Si bien ha sido hasta los últimos años que la antropología de las emociones incorporó el punto de vista lingüístico, en México existe ya un estudio de Bourdin Rivero, el cual aborda centralmente el dominio léxico-semántico de las emociones en el idioma maya yucateco colonial del siglo XVI. En especial analizando cinco sentimientos o emociones: ira, tristeza, miedo, alegría y amor. Mediante el léxico emocional se codifica o discrimina qué *sentido* tienen las emociones. Además, como lo ha discernido la lingüística en sus estudios interculturales acerca de los llamados *universales semánticos* y lo ratifica Bourdin, en cualquier lengua es posible expresar, separadamente, nociones como: ‘sentir’, ‘pensar’, ‘querer’, ‘saber’, ‘decir’ y ‘hacer’ ciertas cosas. [Cf. La tesis doctoral *El léxico de las emociones en el maya yucateco*, México: UNAM, 2008, 257 páginas.]

Un tratamiento especial le dedica Bourdin a un término clave de la cultura maya: *ool*, el «corazón formal». En él concurren significados o valores sociales fundamentales de los mayas de Yucatán. Por igual, Bourdin muestra cómo el léxico de las emociones se funda en imágenes corporales; por ejemplo, cuando alguien describe su angustia, *chiibal ool*, diría: «mi corazón está comido».

90 *Ibid.*: 7.

Hannah Arendt revela que

[...] la pasión es exactamente lo contrario de la acción. Así como la valentía es la virtud de la acción, del mismo modo la resistencia es la virtud de la pasión. La pasión va unida siempre al amor; el hombre de acción —Aquiles— sólo conoce el amor como deseo, y el amor así entendido desempeña una función subordinada. Ulises, el que soporta mucho, conoce el amor como pasión.⁹¹

Efraín Bartolomé, por su parte, procura responder específicamente a la cuestión

¿qué son las emociones?

[...] al buscar el origen de la palabra *emoción* o *emotivo* en el diccionario etimológico de Joan Corominas lo primero que sorprende es que nos envíe a buscar los términos bajo la entrada *mover* y, cuando vamos allá, encontramos nuestros términos de búsqueda acompañados de palabras como *moción*, *motor*, *movimiento*, *motivo*. El origen etimológico del término sorprende y aclara: separando el prefijo *e* del radical *moción* entendemos perfectamente: las emociones nos fueron dadas por la Madre Naturaleza para ser nuestro *motivo*, nuestro *motor*, lo que nos pone en *movimiento*, lo que nos *mueve*, lo que nos impulsa a la acción cada vez que tenemos dificultades en la vida. Para eso existen las emociones: para impulsarnos a resolver conflictos.⁹²

Asimismo, Bartolomé, recurriendo a ciertos postulados de la psicología, y vinculando poesía y emoción, estima:

La forma más compleja que existe es la emoción. Y lo es porque es una conducta compuesta: está integrada por sensaciones, percepciones, actividades cognoscitivas (imaginación y pensamiento), y reacciones musculares, viscerales y glandulares. Un verso cargado de poesía es capaz de producir ese complejo conductual. Lo registra el poeta y lo produce en el lector. El verso intelectual (que transmite «ideas»), el verso sensorial (que produce «sensaciones»), o el verso imaginal (que genera imágenes y suele deslumbrar), son formas pobres de un verso poético verdadero. Es decir, llegan sólo a los sentidos, sólo a la imaginación, o sólo al pensamiento. Son de carga necesariamente menor a la magia aquella donde un grupo de palabras con determinada sonoridad lleva, a un tiempo, una imagen y un sentido, unidos en tan estrecha armonía que, al tocar el espíritu de un lector, produce un efecto de estallido en las emociones.⁹³

91 2006: 510.

92 2006: 19.

93 Revista *La Jornada Semanal*, núm. 275, suplemento de *La Jornada*, México, 18 sep 1994, pp. 38-39.

Un mérito mayor se les reconoce —como a lo largo de este texto lo habré de documentar— a los poetas (o a los literatos): el que a plenitud vibre en las palabras de sus magistrales versos el conjunto de pasiones o sentimientos. Obras que, al deslizarnos en su lectura, también enriquecen la imaginación, el conocimiento o la praxis de las subjetividades. La experiencia poética es, en sí, un fenómeno no desentrañable (indisoluble) de la cultura de los afectos u emociones. En vertiente idéntica, Ágnes Heller⁹⁴ postula que «Sólo el auténtico poeta es capaz de indicar una emoción específica en toda su totalidad y de un modo aceptable para todos con ayuda de adjetivos y atributos».⁹⁵

El filósofo Alfred Stern: «no sólo podemos aprender de nuestras propias risas y llantos, sino de los ajenos. Si no supiéramos nada de un grupo social dado, excepto aquello que es objeto de sus risas y sus lágrimas, nos bastaría para caracterizarlo suficientemente».⁹⁶

Seamus Heaney su primer poema lo escribió, recuerda él, «con el convencimiento de haber sabido expresar mis emociones por medio de palabras o, por decirlo de modo más exacto, creyendo que mi *sentir* había pasado a las palabras [...] Por primera vez —ha dicho— tuve la impresión [de] que había abierto un pozo de ventilación que comunicaba con la verdadera vida».⁹⁷

¿Qué tanto la antropología y cada uno de los dominios científico sociales le han abonado a nuestra sabiduría respecto de las pasiones, afectos, los sentimientos y

94 Filósofa de Hungría, cuyo maestro fue Lukács. Es considerada como la mayor representante de la Escuela de Budapest. Autora de una obra profusamente traducida, entre la que se encuentra una teoría antropológico-sociológica de los sentimientos (1999).

95 1999: 161. De mismo modo, dice la filósofa de las emociones Olga Hansberg: «Aunque algunos de los problemas más importantes de las emociones son propios de la filosofía, no hay que olvidar que son los escritores los que describen con mayor vivacidad la riqueza de la experiencia emocional». De igual modo, subraya el aserto de Bacon de que *los mejores doctores de este conocimiento son los poetas y autores de historias* [*La diversidad de las emociones*, 1994, p. 24].

96 1899: 19.

97 1996: 40.

emociones? Y ¿qué función juega —al seno del proceloso mar de subjetividades— la poesía? De algún modo sabemos ya, por ejemplo, que cada persona es, en el amplio sentido, un mundo de emociones diferente, y pudiese manifestarlas nítida y vívidamente en multitud de circunstancias. Pero la reglamentación cultural impone una variedad de permisos y limitaciones a la emotividad personal. En su *Poética*, Aristóteles, al aclararnos y desnudar la rigurosa conformación que hace el dramaturgo o poeta de la tragedia clásica, indicaba ya la valía de poner los cinco sentidos en las acciones y dichos humanos, inquiriendo acerca de su legitimidad, circunstancia o entorno. Enseñanza que pudiéramos aplicar en el plano de la cultura de la afectividad. Explica el filósofo: para saber si lo que un personaje (cualquier persona) hace o dice, si ello está bien o mal presentado dramáticamente, no basta observar el dicho o el hecho, sino también, y esto es lo verdaderamente clave, «*se ha de considerar quién lo dice o lo hace, y a quién y cuándo, y en qué forma, y por qué causa*». ⁹⁸ Ni duda. Como en todo género dramático, y por supuesto, para la aprehensión en el llamado trabajo de campo (*fieldwork*) y la aprehensión poética (escrita) de los sujetos partícipes de cada cultura, este principio podría sintetizarse en una paráfrasis, «dime qué, dónde, cuándo, cómo, por quién, con quién... te emocionas, y te diré quién eres». ⁹⁹

Heller, por su lado, en el mismo ámbito de las emociones / sentimientos / pasiones, expone: «Sentir significa estar implicado» y «un hombre sin sentimientos es inimaginable». Además «toda época tiene sus sentimientos dominantes». Y anota

Nuestra primera emoción, todavía sin diferenciar, es por tanto «entrar en contacto» con el mundo. En la primera sonrisa del niño tenemos el testimonio

98 Cf. *El arte poética* (traducción, prólogo y notas de José Goya y Muniain), Madrid: ESPASA-CALPE, Colección Austral, (Primera edición, 1948) Quinta edición, 1976, pp. 82 y 83.

99 Por eso, aunque específicamente en los ámbitos de la risa, Franco Júnior recuerda (re-cita) [2000: 16]: «Como Jacques Le Goff já afirmou, —diga-se me você ri, como ri, por que ri, de quem e do quê, ao lado de quem e contra quem, e eu te direi quem você é?». «Como Jacques Le Goff lo afirmó, —dime si ríes, cómo ríes, por qué ríes, de quién o de qué, a lado de quien y contra quien, y te diré quien eres» [traducción mía].»

del nacimiento de la relación sujeto-sujeto-objeto. Yo te sonrío, porque tú eres tú, porque tú eres no-yo.¹⁰⁰

La expresión de emociones, aunque suela parecerse cosa secreta e íntima del individuo, está modelada cultural y socialmente. Nuestros gestos nos relacionan con el mundo, muestran esa relación. Y no competen a una fisiología pura y simple ni a una sola psicología: fisiología y psicología se entremezclan con una simbólica corporal, confiriéndole a los gestos un sentido. Los gestos se nutren de una cultura afectiva. La que vive el sujeto a su manera, pero cambiante según contextos, edad, género, estatus, roles, el pensamiento, fantasías...

Para Le Breton, y para teóricos clásicos como Claude Lévi-Strauss, y antes, Ferdinand de Saussure [quien urgió a asumir la importancia de una teoría del lenguaje y demostraría que la lengua es un sistema de signos en el que cada uno se define, no por lo que es en sí, sino por no ser otro, e igualmente diferenció la lengua del habla: porque la lengua está en la gramática, el léxico y la fonología; en cambio el habla se refiere a los hechos lingüísticos concretos] la dimensión simbólica (esa capacidad para dotar de sentido y valor) rige lo humano. Esta dimensión establece las maneras singulares en que los individuos se apropian de las culturas a las que pertenecen. Le pone raíces al vínculo social. Así como establece la diferencia individual y colectiva, y también la sucesión de las culturas.

Le Breton insiste en la importancia de considerar a los sentimientos y emociones como pensamientos en acto, arraigados siempre en una cultura afectiva, inscritos en un lenguaje de gestos y mímicas. Reconocible por otros individuos con los que se comparten raíces culturales. De una sociedad humana a otra, los hombres experimentan

100 1999: 151-152.

afectivamente los acontecimientos de su existencia a través de repertorios culturales diferenciados, que a veces se parecen, pero no son idénticos.

La emoción es una actividad de conocimiento. Permite interesarnos, saber que alguien, por ejemplo, puede atraernos no principalmente por lo que dice sino por cómo lo dice. A Octavio Paz le provocó alegría la lectura en 1966 de un centenar de páginas manuscritas por un escritor casi desconocido (amigo de José Emilio Pacheco y que murió en «plena búsqueda»), José Carlos Becerra (1937 – 1970). Con los años, Paz diría: «Confieso que me interesó más el *tono* de esa voz que lo que decía. Es un fenómeno frecuente: muchas veces nos emociona más el acento del poeta que lo que llaman su «mensaje». Solamente cuando el poeta se realiza —quiero decir: cuando el poeta desaparece en la transparencia de la obra— la emoción del lector es total: el sentido es ya indistinguible de lo sentido».¹⁰¹

En la cuestión que relaciona afectos y conocimiento,¹⁰² Heller abona: aprender a «conmoverse» significa en último término desarrollar la capacidad de conmoverse y, al mismo tiempo, saber que nos conmovemos. Podemos así identificar dos formas de conocimiento, un «saber qué» y un «saber cómo». Para Heller hay inclusive «teoría de los sentimientos desde que existe el pensamiento teórico».¹⁰³ De allí que acaso en el sentido estricto, el tema de la inteligencia emocional no sea sino el dato ilustrativo de

101 Tomado de «Los dedos de la llama», prólogo de Paz para *El otoño recorre las islas* de J. C. Becerra, México, Editorial Era – SEP Cultura, Colección Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 1985. Al tabasqueño Becerra también Lezama, según dice en una carta, lo leyó «con detenida fruición» [Cf. *El otoño recorre...*, p. 306].

102 Muchos de los enfoques teóricos contemporáneos aceptan combinaciones de estados cognoscitivos, actitudes evaluativas, deseos y otras actitudes proposicionales. Olga Hansberg, al coincidir con este enfoque cognoscitivo, advierte, sin embargo, que a las emociones, en el transcurso histórico, diferentes empeños teóricos las han visto como sentimientos o sensaciones, disturbios fisiológicos, disposiciones a actuar, juicios, evaluaciones. Existen, igualmente, grandes contrastes y diversidad tanto en el conjunto de las distintas emociones como también entre ejemplos específicos de una emoción (por ejemplo, en el miedo y el enojo). Por supuesto, las emociones, a pesar de ser tan desiguales unas de otras, tienen entre sí, en cuanto son una gama de estados mentales —adecuando Hansberg la noción de Wittgenstein—, un *parecido de familia*. Así y todo, lo relevante es que las emociones, tan esenciales en nuestras vidas, no forman una clase unitaria, sino un grupo heterogéneo, es decir, un grupo de estados mentales complejos y variantes. Hecho que dificulta las tentativas de formular una teoría general de las emociones [Cf. Hansberg, *La diversidad de las emociones*, 1994].

103 *Ibid.*: 7.

nuestra *docta ignorancia*. Sí acrecienta la lucidez el saber que «Todos los sentimientos tienen su propio pudor; y no sólo el cuerpo, sino también toda la conciencia»: así lo decía L. Dugas en *La Pudeur* en 1903.¹⁰⁴ Lo subrayo, han transcurrido desde entonces más de una centena de años.

Afirma Johannes Pfeiffer:¹⁰⁵ la poesía hace que surja en el lector un ánimo que lo invade internamente. La poesía, aunque irrenunciablemente le importa ser una realización verbal, resulta a la vez una poetización de estados de ánimo. Esta función la poesía la cumple mediante su concentrada receptividad y su concentrada expresividad. Los estados de ánimo son parte de nuestra actitud ante el mundo, y son variados:¹⁰⁶ alegría, melancolía, casta sobriedad, saña, cólera, nostalgia angustiosa, imperturbable serenidad, aburrimiento... Aunque es cierto que la poesía, por hallarse contenida mayoritariamente en los reservorios de la escritura, ha perdido demasiado en cuanto a ademanes y tonos provenientes de la milenaria oralidad; conserva no obstante mucho de esta corporeidad y charla humanas. La realidad corpórea de la conversación se intuye o se actualiza virtualmente durante la lectura.

«Pensar el ritmo es articular el cuerpo al lenguaje», dice Henri Meschonnic.

Toda vez que he destacado cuestiones relacionadas con la escritura poética, las emociones y la antropología, he de recordar lo que Carlos Monsiváis trajo a la memoria acerca del poeta chileno, quien fuera senador comunista y reconocido con el Nobel de Literatura: «En 1973, en Santiago, los asistentes al entierro de Pablo Neruda, en actitud de reto a los golpistas, decían en voz muy alta sus poemas. Fue un episodio conmovedor, un ejemplo de la especie al borde de la extinción, los amantes de la

104 Cf. Jankélévitch, 1982: 144.

105 *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético* (traducción de Margit Frenk Alatorre), México: FCE, 1979.

106 Descartes distinguió cuarenta y una emociones distintas, Hobbes cuarenta y seis, Spinoza cuarenta y ocho y Hume sólo veinte. Cf. Olga Hansberg, 1994, p. 9.

poesía».¹⁰⁷ Gonzalo Rojas dijo al morir Neftalí (Neruda): *...aprendimos a ver, a oler, a oír el mundo con su palabra; transidos de ella, arrebatados por ella.*¹⁰⁸

Y así continúa siéndolo. Pablo Neruda dice

[...] son las palabras las que cantan, las que suben y bajan... Me prosterno ante ellas... Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrito... Amo tanto las palabras... Las inesperadas... Las que glotonamente se esperan, se acechan, hasta que de pronto caen... Vocablos amados... Brillan como piedras de colores, saltan como platinados peces, son espuma, hilo, metal, rocío... Persigo algunas palabras... Son tan hermosas que las quiero poner todas en mi poema... Las agarro al vuelo, cuando van zumbando, y las atrapo, las limpio, las pelo, me preparo frente al plato, las siento cristalinas, vibrantes, ebúrneas, vegetales, aceitosas, como frutas, como algas, como ágatas, como aceitunas... Y entonces la revuelvo, las agito, me las bebo, me las zampo, las trituro, las emperejillo, las liberto... Las dejo como estalactitas en mi poema, como pedacitos de madera bruñida, como carbón, como restos de naufragio, regalos de la ola... Todo está en la palabra... Una idea entera se cambia porque una palabra se trasladó de sitio, o porque otra se sentó como una reinita adentro de una frase que no la esperaba y que le obedeció... Tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen de todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces... Son antiquísimas y recientes...¹⁰⁹

b) Hemisferios de imaginación y aventura

María Rosa Palazón, filósofa cuya vocación se aplica a la estética y la literatura, a la vez que reconoce a los estudiosos de la imaginación (Carl Sagan y otros) que supieran descubrir las distancias que median entre el entendimiento y la imaginación (que las funciones *racionales* se localizan en el hemisferio derecho y las *intuitivas* en el izquierdo; que los actos creativos son obra del hemisferio derecho y no del izquierdo) y se adelantaran con ello a los hallazgos científicos sobre las funciones cerebrales; también les objeta que «hayan olvidado las concomitancias, las complementaciones entre facultades [...les] objeto que hayan exagerado la separación de los hemisferios

107 Revista *Letras Libres*, núm. 6, junio 1999, p. 50.

108 1981: 252.

109 Fragmento de «La palabra», en 1974: 77.

cerebrales contiguos al cuerpo calloso, porque uno y otro conectan sus tareas e intercambian datos por mediación de este cuerpo».¹¹⁰

Por mi parte, y retomando la objeción de la pensadora mexicana, plantearé lo siguiente: El médico Roger Sperry demostraría que el hemisferio derecho del cerebro humano se especializa en las funciones relacionadas con la *imaginación*, esto es, intuitivas, artísticas y creativas. El hemisferio izquierdo, por su lado, se especializa en las funciones vinculadas a la *realidad objetiva*, es decir, lógicas, racionales y analíticas.¹¹¹ La creación poética entraña justamente el involucramiento del hemisferio derecho, de los sentimientos o emociones. Pero también implica la participación del hemisferio izquierdo o de la orientación. ¿Por qué ambos hemisferios? ¿Acaso no es sabido que esencialmente el fenómeno poético está íntimamente relacionado con los sentimientos y no básicamente con la denominada orientación racional? No, definitivamente. Explicaré este planteamiento apoyándome en un verso de Jiménez. Dice el autor de *Platero y yo*: «¡Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas!»¹¹² Y no se trata de contar con un diccionario; éste no produce poemas; si lo hiciera, con él bajo el brazo sería suficiente para que un hombre excitado llegase a la plaza a decir ¡soy poeta, aleluya! Mas, ¿cómo la *inteligencia* ha de encontrar esa muy precisa palabra que prodigue la plena vitalidad al poema? ¿Dónde hallar, o mejor dicho, elegir —quizá entre miles de vocablos— aquel que permita descubrir o *excavar* en las profundidades del *alma humana* y pronunciar lo nunca antes dicho? Este acto *revelador* implica capacidad de *orientación*, hasta en poemas en «lo aparente» más sencillos de realizar, por ejemplo,

110 Palazón, 1991: 21 y 22.

111 Este descubrimiento le valió al doctor Sperry el Premio Nobel de Medicina y Fisiología 1981.

112 Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel de Literatura 1956, «fue un constante insatisfecho con su obra, sobre todo en relación con su poesía. Pulía, repulía, retocaba siempre en busca de una perfección final que consistía tanto en la realización de la obra acabada en la forma más completa que fuese posible, esto es, el logro de una realidad poética absoluta, como en la conformidad y adhesión que el poeta sentía en el momento de la última corrección» [Cf. Prólogo a Jiménez, 1983: 9].

un haikú.¹¹³ La poesía es, dentro de todo el lirismo imaginativo que encierra y como acto de creación-orientación, una *épica*,¹¹⁴ una proeza o auténtica aventura de lo humano. A tientas el poeta sondea en la emoción y propicia lo aún indecible. Cuando se orienta, inaugura. El gran poema figura con palabras sus hallazgos, y desde entonces transfigura los sentires-saberes. Diría Jean Paul Sartre: «Cuanto más se tantea, más se singulariza la palabra». Como ha demostrado Paul Valéry, nadie puede comprender una palabra hasta el fondo.¹¹⁵ «Cada palabra —aclara Borges— aunque esté cargada de siglos, inicia una página en blanco y compromete el porvenir».¹¹⁶

c) Antropología de los *sensa*

«Porque todo ha de ser sentido, gustado, en la poesía, todo ha de pasar por los sentidos sin abandonarlos. —Nada hay en la inteligencia que no haya estado en los sentidos», como se olvida hoy que dijo Aristóteles. Mas para la poesía —insiste María Zambrano— todo ha de seguir estando de algún modo en los sentidos. Todo ha de ser gustado: dulzura, amargor, acritud; todo huele a fragancia indecible, fetidez, sordidez, y el olor de la crueldad humana».¹¹⁷

Gaston Bachelard —para quien toda toma de conciencia supone un crecimiento de la conciencia y, con ello, un crecimiento del ser—, en *Poética de la ensoñación*,

113 Octavio Paz, al destacar la importancia del japonés Basho, decía, revelando la complejidad de estos poemas: con este poeta, «el haikú se convierte en la anotación rápida, verdadera recreación, de un momento privilegiado; exclamación poética, caligrafía, pintura y escuela de meditación, todo junto». Borges, afín a la literatura oriental y al haikú, definiría: son «fragancia»; en pocas palabras, decirlo todo. «El haikú viene del silencio y va al silencio —dice José Emilio Pacheco—. Esa es su profunda significación filosófica, pero antes de salir y caer en el silencio, va a producir alguna forma de iluminación, y por triste que sea el tema, ofrece una sensación positiva, de alegría o de asombro porque estamos vivos. Es como buscar lo maravilloso en lo cotidiano. Como buscar el alma y el sentido de las cosas».

114 La poeta Maricruz Patiño, quizá sea —como ella misma lo ha afirmado— la primera autora de un poema *épico* femenino. Maricruz, además, sostiene que cuando un hombre escribe poesía, en ese preciso instante, estaría manifestándose «la parte más femenina de su alma».

115 Cf. Sartre: 50.

116 Borges, 1998: 475.

117 2007: 221.

explica: «todos los sentidos se despiertan y armonizan en la ensoñación poética. Y esta polifonía de sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar».¹¹⁸ Charles Orson también concibe una fisiología de la conciencia y procura que nos hagamos conscientes de que «no sólo el corazón, el cerebro y la piel sensorial, sino todos los órganos internos, es decir, la totalidad del cuerpo, participa de la creación de un poema».¹¹⁹

Decir aquí «un poema», significa por igual decir «una novela» o «un drama»... Emmanuel Carballo, sobresaliente crítico literario (y quien *descubriera* a Enriqueta Ochoa), en sus orientaciones para la creación del relato, a menudo interroga a los narradores respecto de sus intenciones escriturales, diciéndoles: —¿La comida, los sabores y los olores, dónde están? ¿Acaso sus personajes no se alimentan, no están rodeados de olores en la vida cotidiana? ¿No creen que esos elementos sean básicos para mostrar parte de la atmósfera y que, en el relato, contribuyan como lo que más a darle verosimilitud? Pero, en Gabriel García Márquez tenemos la penetrante evidencia. Úrsula Iguarán —personaje de *Cien años de soledad*, fundadora, al lado de José Arcadio, de la estirpe de los Buendía, y quien se resistía a envejecer, aun cuando ya había perdido la cuenta de su edad— para desarrollar una vejez alerta —que puede ser *más atinada que las averiguaciones de barajas*—:

Se empeñó en un callado aprendizaje de las distancias de las cosas, y de las voces de la gente, para seguir viendo con la memoria cuando ya no se lo permitieran las sombras de las cataratas. Más tarde habría de descubrir el auxilio imprevisto de los olores, que se definieron en las tinieblas con una fuerza mucho más convincente que los volúmenes y el color, y la salvaron definitivamente de la vergüenza de una renuncia. En la oscuridad del cuarto podía ensartar la aguja y tejer un ojal, y sabía cuándo estaba la leche a punto de hervir. Conoció con tanta seguridad el lugar en que se encontraba cada cosa, que ella misma se olvidaba a veces de que estaba ciega [...] Sencillamente, mientras los otros andaban

118 1998: 15-17.

119 Lo reseña el poeta norteamericano Robert Duncan en «Hacia un universo abierto», en revista *Poesía y Poética*, núm. 4, Universidad Iberoamericana, 1990, p. 17.

descuidadamente por todos lados, ella los vigilaba con sus cuatro sentidos, para que nunca la tomaran por sorpresa, y al cabo de algún tiempo descubrió que cada miembro de la familia repetía todos los días, sin darse cuenta, los mismos recorridos, los mismos actos, y que casi repetía las mismas palabras a la misma hora».¹²⁰

A veces todas las cosas se ligan y se confunden entre sí: lo visto, lo oído, lo sentido. O también, si una función sensorial se pierde, se verá afectada alguna otra; como sucede con la olfacción, que al verse disminuida, perjudica nuestra capacidad de gustación. Lo fundamental aquí, en todo caso, es adquirir conciencia de cómo la lectura de poemas y obras con relatos logra permitirnos ahondar saberes acerca de las posibilidades sensitivas humanas. Aún más, contribuye a entender que originalmente una serie de palabras se gestaron en intrínseca relación con los procesos perceptivo-sensoriales. Como lo restituye Roland Barthes, en latín los vocablos «saber» y «sabor» se encuentran preñados sutilmente por una misma etimología [de *sāpīo*, tener gusto, percibir por el gusto; tener inteligencia —como el *homo sapiens*—, tener juicio, ser sabio. La sapiencia, consiste, pues, en apreciar, en saber conocer]. Las palabras, todas, tienen sabor. Así, Barthes cita a Curnonski, quien dice: en materia de cocina es preciso que «las cosas tengan el sabor de lo que son». Y con ello, aquel semiólogo abunda, «En el orden del saber, para que las cosas se conviertan en lo que son, lo que han sido, hace falta este ingrediente: la sal de las palabras».¹²¹ Similarmente, cabe decir, Italo Calvino tituló *Sabor saber* a un texto al que preside una definición de diccionario:

GUSTAR, en general, ejercitar el sentido del gusto, recibir su impresión, aún sin un querer deliberado, o sin reflexión posterior. Se prueba con más deliberación a fin de saber qué es lo que se gusta; o por lo menos denota que de la impresión probada tenemos un sentimiento reflejo, una idea, un principio de experiencia. Por consiguiente, *sapio*, para los latinos, significaba en sentido traslaticio sentir rectamente; y de ahí el sentido del italiano *sapere*,

120 2007: 282 y 283.

121 Cf. Barthes, Roland, «Lección Inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France», pronunciada el 7 de enero de 1977.

que por sí quiere decir doctrina recta y el prevalecer de la sabiduría sobre la ciencia (Niccolo Tommaseo, *Dizionario dei sinonimi*).¹²²

A propósito de *sabor*, Malinowski —en un apartado de «crítica a ciertas hipótesis antropológicas»— escribe: «Cada cultura humana da a sus miembros una visión concreta del mundo, un determinado *sabor* de vida». ¹²³

Entretanto, y en el hombre tecnológico moderno, lo que se ha impuesto es la noción de que el universo físico es algo susceptible de ser visualizado, propiciador de representaciones visuales, algo de lo que se puede construir una imagen. En las sociedades pragmático-modernas la vista ejerce un ascendiente sobre los demás sentidos. Otras sociedades, no obstante, más que la «visión» del mundo, practican la «gustación», la «tactilidad», la «audición» o la «olfacción» del mundo. Son otras maneras de relación con el entorno, de dar cuenta de él. Le Breton (de conformidad con Classen y otros) explica:

Una cultura determina un campo de posibilidad de lo visible y lo invisible, de lo táctil y de lo no táctil, de lo olfativo y lo inodoro, del sabor y de lo insípido, de lo puro y de lo sucio, etc. [...] Cada sociedad elabora así un «modelo sensorial» particularizado, por supuesto, por las pertenencias de clase, de grupo, de generación, de sexo y, sobre todo, por la historia personal de cada individuo, por su sensibilidad particular. Venir al mundo es adquirir un estilo de visión, de tacto, de oído, de gusto, de olfacción propio de la comunidad de pertenencia. Los humanos habitan universos sensoriales diferentes.¹²⁴

Para Le Breton el empleo incisivo de una metáfora visual, es decir, la muy corriente enunciación *visión del mundo* para designar un sistema simbólico o un sistema de representación, lo que traduce es el mayor peso simbólico o hegemonía de la vista en las sociedades occidentales. En contraste, como lo plantea Howes, citado por Le Breton,

122 Cf. Revista *Vuelta*, núm. 87, México, febrero 1984, p. 9.

123 *Cursivas mías*. 1975: 504.

124 2006: 15.

La antropología de los sentidos procura ante todo determinar cómo la experiencia sensorial varía de una cultura a otra según la importancia que se le otorga a cada uno de los sentidos. También intenta establecer la influencia de esas variaciones sobre las formas de organización social, las concepciones del yo y del cosmos, sobre la regulación de las emociones y sobre otros campos de expresión corporal.¹²⁵

La antropología de los sentidos sobreviene, pues, como la convocación a franquearse, hospitalariamente, a la multiánime sensorialidad, a la amplitud de los sentidos y del sentido. A la propia visión le exige destejer la costumbre que hila diariamente una telaraña en la pupila, a hacer visible lo que ciertos dictados prevalecientes le han negado, a enfrentar *la conspiración de invisibilidades*. Restituir, por ejemplo, el sentido omnilateral de la recomendación renacentista, de Leonardo da Vinci, de *saper vedere*. Aceptar la preponderancia o *tiranía* de la visión, que es en verdad la ceguera de la visión, sin *detenerse a mirar* críticamente lo que eso implica, supondría, además, un lamentable abandono, el de ser obsecuentes con el encierro, con la prisión en un solo sentido. Los griegos de la antigüedad le dieron primacía a la vista, como los judíos le han dado preponderancia a la audición. ¿Acaso no es verdad que el asunto de aprehender el ritmo de la vida está, junto a los actos de mirar y oír, también en los actos de olfatear y de otras funciones sensoperceptuales?¹²⁶ Un buen ejemplo: en la novela *El perfume*, el alemán Patrick Süskind crea un personaje, Jean Baptiste Grenouille, quien —en la Francia del siglo XVIII, y no obstante que era un asesino de muchachas— poseía «un inmenso vocabulario de aromas que le permitiera formar a voluntad enormes cantidades de nuevas combinaciones olfatorias. [...] Si acaso, lo único con que podía compararse su talento era la aptitud musical de un niño prodigio que hubiera captado en las melodías y armonías el alfabeto de los distintos tonos y

125 *Ibid.*: 16.

126 William Beckford, en el primer capítulo de *Vathek* (historia trágica de un califa, escrita en francés en 1782), enumera cinco palacios dedicados a los cinco sentidos. También Marino, en el *Adone*, ya había descrito cinco jardines análogos. Cf. Borges, 1974: 731.

ahora compusiera él mismo nuevas melodías y armonías, con la salvedad de que el alfabeto de los olores era infinitamente mayor y más diferenciado que el de los tonos». ¹²⁷ Le Breton mismo —según confió al dictar una conferencia («El cuerpo descifrado») en la UNAM el 27 de octubre de 2007— habría de sentirse acicateado para emprender su indagación antropológica de los sentidos luego de la observación que le hiciera el poeta peruano Manuel Scorza: te sorprendería saber —le dijo éste a aquél— que «los indígenas viven con más de cinco sentidos».

Cabría preguntar, ¿qué se percibe cuando se percibe? No es lo real como caos. Percibimos un mundo de significados, aquello con un sentido, cosas con un significado, personas significando. La percepción no es un acto ingenuo. Captamos desde el cuerpo y hay un compromiso de los movimientos corporales con relación al mundo exterior. El pensamiento nunca es *puro espíritu*, ello, «merced al cuerpo». Esto, metafóricamente, se ha expresado así: «pensar es como ver con el ojo de la mente». La vida comienza en el cuerpo, dice Cesare Pavese, y para Borges toda lengua es un modo de sentir. Nada tiene probablemente más eficacia simbólica que el cuerpo, y es desde el cuerpo que se *siente*. Piénsese, siéntase despacio desde el interior del cuerpo este verso de Góngora: «Un dulce lamentar de dos pastores». El verso deviene un oír, mirar, contar, imaginar desde nuestro cuerpo a otros dos cuerpos humanos tan emotivamente singulares. El cuerpo resume y se consume en una actividad incesantemente sensible. Existe por y para los otros cuerpos y el entorno, para entablar un «diálogo» con el medio circundante. Sin todo ello, nuestro mundo individual sería tan sólo un mundo huérfano de *kinesis* y sentido.

De lo anterior han gozado a conciencia los poetas, o bien lo han intuido; para quienes el cuerpo es una escucha, una vibración que capta a su vez el rítmico fluir de las

127 1993: 26 y 27.

palabras, un cuerpo sensible que torna discreto lo que parece *continuum* en el lenguaje. El poeta tiene el don de lo sensible. En los provistos de una potencial y omniabarcante creatividad, suponemos una alerta multisensorial, polidimensional. Será en el instante de claridad cuando su aguda percepción encuentre, por heterogéneas vías, la conmoción de esos hallazgos de inesperado sentido que leemos en sus poesías. La poética —fuerza que desde siempre anima a las artes, y no tan sólo a la poesía: la poética como la praxis del potencial genérico de la artes— es también, digámoslo así, una poética de fragancias, sabores, poética de la gestualidad o táctil, de la audición, y poética de la luz. En el poema, ese gran nutrimento cultural, sustancia integral y emotiva, podemos percibir no sólo la música, la oralidad de las palabras, la oración ritual, sino un mundo de posibilidades del ser. En la obra de poemas, plasmación de imágenes logradas, muy ceñidamente hay una abundosa historia de la piel, la humana piel a la que han tocado tantísimos hálitos de los avivados entes y vientos de unos y tantos rumbos. La comida, el alimento —dice de él Le Breton— «es objeto sensorial total». La poesía es, parabólicamente, alimento que ofrendamos a un encarnado pensamiento. Es, todo lenguaje, pensamiento. No solamente palabra escrita o dicha. Incluye signos del cuerpo: las manos, el rostro, movimientos... El pensamiento soporta, es el trasiego de nuestras experiencias; está hecho de recuerdos, de lo que hemos compartido los seres humanos. De ahí que Oliverio Girondo diga «Basta que alguien me piense / para ser un recuerdo».¹²⁸ [Dice Borges del filósofo Baruch Spinoza que es «un judío de tristes ojos». Y Ajmátova recomienda mejor ser cuidadosos con el poeta: no mirar nunca a sus ojos; son tan extraños que jamás se podrían olvidar.¹²⁹] Los variados universos de sentido que se han gestado en la tierra, desde el tiempo primordial, habrían tenido como

128 De Comunción plenaria, 1942, en *Persuasión de los días*.

129 Claro que cuando una persona muere —dice así mismo, Anna Ajmátova—, también, por ejemplo, cambian sus retratos y sus ojos miran de otra forma y sus labios sonríen con otra sonrisa.

base una poética del cuerpo humano. Por ejemplo, no ha de provocarnos extrañeza que la madre de todas las artes lo fuera, precisamente, la danza: arte en el cual el cuerpo devendría para siempre el supremo instrumento, la sensible corporal materia que otorga sentido. Por ello poetas como Saint-John Perse descubren las potencias de su poesía en la sabiduría del propio ritmo corpóreo.¹³⁰ La danza y la poesía, desde luego, se revelan en calidad de vías de conocimiento. ¿Y no será acaso verdad que de los residuales polvos del cuerpo humano, que de la infinidad de ese polvo estremecido, que del sudor vidente, emergieron, con lentitud de milenios, las culturas o, vale decir, el prodigioso compendio de lenguas y sus orbes de sentido? Insisto y concluyo así todo esto por ahora: en el *potens*¹³¹ del cuerpo humano, del lenguaje y del territorio se hallan las correspondencias de sentido, «las selvas de los símbolos» de que nos hablan el antropólogo Victor Turner¹³² y el poeta simbolista Charles Baudelaire.¹³³ Correspondencias en las que, con Gaston Bachelard, descubrimos una poética del espacio y del tiempo vertical, trascendente.

130 Perse (1887 – 1975) es el importante poeta antillano nacido en la Isla de Guadalupe. Obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1960.

131 Como *pōtentia*, también en latín: potencia, fuerza, poder, acción, eficacia, virtud, función de un órgano.

132 En su obra *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, el soneto íntegro de Baudelaire «Correspondencias» funge en calidad de gran epígrafe, al igual que proporciona el nombre de esta obra antropológica turnereana.

133 El poema «Correspondencias» se convirtió en un hito y manifiesto del arte poética francesa y de Occidente.

4. La poesía ¿qué es?

a) Un habla primigenia

Qué verdad, por otra parte, que así como jamás descubriremos quién fue el primero que inventó el fuego, tampoco hemos de saber nunca cómo era el primordial lenguaje humano. Sin embargo, para que éste singularísimo valor de la humanidad fuera posible, hubieron de suceder ciertas premisas indispensables: el haberse conformado una estructura anatómica de la fonación, los centros nerviosos para la regulación del sonido y, en fin, los centros de integración entre los sonidos y los símbolos.¹³⁴ De esta manera, en el estadio superior de los homínidos aún no culturales, cuando se encontraban en trance de consumir la prístina configuración verbal con sentido —en esa albura de *balbucir* o aventajar el balbuceo incoherente, sin soporte significativo—, se reunieron también las condiciones que hicieron posible el lejanísimo brote original del filosofar y del poetizar. El acto mismo de emitir un balbuceo, habría podido desencadenar el confuso, emocionado asombro. El asombro, para Platón, vale recordarlo, es la emoción genuinamente filosófica y la raíz de todo filosofar. Parecía imposible que, en medio de la vastedad de sonidos naturales de la Tierra, alguna criatura pudiera tener voz, pero tal síntesis suprema y viviente ocurrió. Y en aquel instante comenzaría a existir la poesía. Como enseña, en su *Arte poética*, el escritor de Guatemala, Luis Cardoza y Aragón, el arte de *balbucir lo imposible de balbucir*, emergió con *el espanto que sintió el antropoide al dejar de reptar y ver de frente la noche estrellada*. En la inquietud y soledad del comienzo se esbozaría el gesto y la voz

¹³⁴ Como los indica Pepe Rodríguez, 2000: 76.

poéticos en toda su conjugación futura. O como dice Juan L. Ortiz: *La pasión de la luz antigua / abriéndose en flores encendidas para mirarse en el espejo humano*. De una palabra madre, advendrían otros sonidos que, lenta ineluctablemente, fueron transfigurándose en los nombres inacabables de las cosas. La trémula luz, expresándolo: «mientras la Tierra y el habla humana existan, balbucir será la poesía». De esa germinal fuerza y voluntad creadora manarían, con sostén en el habla y las situaciones humanas prototípicas, otras refulgentes verbalizaciones. Pudiera la «Elegía sin nombre» de Emilio Ballagas declararlo: desde la edad antiquísima, quienes después seguimos, somos descendientes directos *del esperanto de todas las gargantas*. O José Lezama: «en fin, todas las abejas históricas sirviendo un manto con emblemas de todas las épocas».

Palabras, emblemas de la ruptura entre épocas, todas adquieren continuidad en la tradición de recrear la primera célula sonora. La balbuciente originalidad: tan poco nítida, como luciérnaga aprendiendo a ser. «Todo lo que sabemos —resume Claude Lévi-Strauss— es que todos los pueblos del mundo, que toda la humanidad, en sus manifestaciones más antiguas y más humildes, han conocido el lenguaje articulado, que la aparición del lenguaje coincide plenamente con la aparición de la cultura».¹³⁵ La línea de demarcación entre la naturaleza y la cultura, el salto de una a la otra, se debió no a la creación de elementos manufacturados, instrumentos y enseres, sino a la emergencia del lenguaje articulado. La posibilidad de alumbramiento cultural se debió, de este modo, no a la gestación del *Homo faber* —que la hubo—, sino a que el ser humano no sería menos ni más que el humilde animal de las palabras. Voces significando, en las que ese animal se juega la vida, toda su existencia. La historia de la humanidad, de cada cultura, comenzaría con la fase en que se creó en cada caso la expresión verbal. Cuando un

135 1971: 138.

individuo emitió el sonido que sería comprendido por otro individuo. Es decir, cuando muy rudimentariamente pero se instauró el *pathos* del diálogo humano.

b) El oficio de servir a las palabras

Sin embargo, rebeldemente e impiadosa la interrogación perdura. ¿Qué es la poesía?¹³⁶ ¿Nos será permitido, acaso, definir a esta *fiesta del intelecto*, como la distingue Paul Valéry? Sí sabemos que «la relación entre poesía y poeta es la de los apasionados», como lo ha podido describir Juan Ramón Jiménez.¹³⁷ ¿Pero tenemos de este modo una certidumbre inalterable, un *todo suficiente*? José Gorostiza, autor de *Muerte sin fin*, uno de los poemas extensos más importantes en habla castellana, narra: «un buen amigo me preguntó ¿qué es la poesía? Quedé perplejo. No sé lo que la poesía es. Nunca lo supe y acaso nunca lo sabré. Leí en un tiempo mucho de lo que se ha dicho de ella, de Platón a Valéry, pero me temo que lo he olvidado todo».¹³⁸

Jean Paul Sartre, por otra parte, en su ensayo *¿Qué es la literatura?*, argumenta en favor de distinguir entre poesía y literatura, entre el poeta y el escritor. Dice el filósofo existencialista: «el imperio de los signos es la prosa; la poesía está en el lado de la pintura, la escultura y la música». No se pintan ni se traducen en música los significados. El escritor trabaja con significados. La poesía se sirve de palabras como la prosa. «Pero no se sirve de la misma manera. Y hasta *no se sirve* en modo alguno; yo

136 Para orientación, considero las dos perspectivas esenciales, la *émic* y la *étic*, tanto la de hacedores o creadores de poesía, como la de ensayistas o críticos que, sin ser necesariamente oficiantes de la versificación, estudian acuciosamente el fenómeno poético. Las nociones *émic* y *étic* fueron derivadas por el lingüista Kenneth Pike de dos vocablos, *fonémico* y *fonético*, respectivamente. Los antropólogos, en la tarea etnográfica han hecho uso de tales enfoques para el estudio de las culturas: el *émic* (perspectiva del actor, de los miembros de una comunidad cultural: cómo perciben y categorizan el mundo, cuáles son sus normas de comportamiento y pensamiento) y el *étic* (perspectiva del observador, del estudioso, de quienes han acumulado conocimiento acerca la colectividad cultural en cuestión; en esta última perspectiva pueden ser incluidos los propios antropólogos).

137 1983: 208.

138 1964: 10.

diría más bien que las sirve. Los poetas son hombres que se niegan a *utilizar* el lenguaje». ¹³⁹ En este plan de ideas, del «servir a las palabras», ¿qué significa oficiar la poesía? De «oficio», en latín, función o servicio, y se dice que es contracción de *opificium*, que a su vez deriva de *opus*: «obra», y *facere*: «hacer». Oficiar la poesía —en explicación de Efraín Bartolomé— significa ser un servidor de las verdades poéticas fundamentales, servir a la *gran diosa* sin ceder a la corrupción, a las tentaciones del poder, el dinero y el logos. Juan Ramón Jiménez, en consecuencia, dice: «Ser poeta es difícil; querer serlo, más difícil todavía; saber serlo, difícilísimo». ¹⁴⁰

Y una tesis de Hannah Arendt. He entonces cuando brillan claridades: se produce poesía, obras de arte, por causa de la propia obra. La producción es la única actividad que se «hace inmortal» a sí misma. Al no ser la poesía meramente algo útil, no será algo perecedero. La obra perdura, sobrevive al *homo faber*. La poesía es memoria eterna de la existencia de seres mortales cuya memoria muere con ellos. Acaso la poesía ha de ser un *sonoro temblor de un ánimo conmovido*.

[...] La pasión tiene una relación mucho más estrecha con la «producción» que la acción o el pensamiento. La poesía surge de la pasión. El sufrimiento soportado pasará al recuerdo, quiere la duración; para la acción o el pensamiento el escribir sobre esto es como un pensar recordando. ¹⁴¹

Seamus Heaney caracteriza a la poesía como «adivinación», como «revelación del yo a uno mismo, como restauración de la cultura a sí misma; una concepción de los poemas en tanto que elementos de continuidad, con el aura y la autenticidad de los

139 1967: 45-51.

140 1983: 105.

141 2006: 511.

descubrimientos arqueológicos, en los que el fragmento enterrado tiene una importancia que no se ve disminuida ante la totalidad de la ciudad enterrada». ¹⁴²

El filósofo Wilhelm Dilthey, en *Das Erlebnis und die Dichtung*, expone:

Es la relación entre la vida, la fantasía y la plasmación de la obra la que determina todas las cualidades generales de la poesía. Toda obra poética actualiza un determinado acaecer. Proyecta, por tanto, ante nosotros la simple apariencia de un algo real, por medio de las palabras y sus combinaciones. Debe, pues, emplear todos los medios del lenguaje para producir impresión e ilusión, y en este modo artístico de tratar el lenguaje reside uno de los primeros y más importantes valores estéticos de la obra poética. No es su propósito ser expresión o representación de la vida [...]. El genio artístico de los más grandes poetas consiste precisamente en presentar el acaecimiento de tal modo que resplandezca en él la trabazón misma de la vida y su sentido. De este modo la poesía nos abre la comprensión de la vida. ¹⁴³

Así mismo, a la experiencia poética, irreductible a la palabra pues la trasciende, sólo la expresa, sin embargo, la palabra. Con Paz ¹⁴⁴ puede decirse que las palabras del poeta, «justamente por ser palabras, son suyas y ajenas», y ya tan solamente por eso, históricas. «El poeta no escapa a la historia, incluso cuando la niega o la ignora. Sus experiencias más secretas o personales se transforman en palabras sociales, históricas». El poema entonces «no escapa a la historia: continúa siendo, en su misma soledad, un testimonio histórico». Y no extraña la contundente lógica: sin «el conjunto de circunstancias que llamamos Grecia no existirían *La Iliada* ni *La Odisea*», epopeyas escritas por quien, diría Aristóteles, *tiene un no sé qué de divino*.

Todas las poéticas, aun si las ignoramos, nos pertenecen y comprometen. Por ello en *La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández, los versos, al cantar, exigen: *Y el que me quiera enmendar / Mucho tiene que saber / —Tiene mucho que aprender / —El que me sepa escuchar...* Desde luego y por ejemplo, Matsuo Basho de las culturas de

142 1996: 39 y 40. La poesía como excavación; incluso de Heaney, *Digging* (cavando) es el título de su primer poema.

143 «Vivencia y poesía», en 1953, p. 140.

144 Cf. 2003: 185-189.

Asia, Homero de las sociedades del mar mediterráneo o Nezahualcóyotl de la civilización olmeca-tolteca, y otros —grandes poetas con obras supratemporales¹⁴⁵ por la ruptura en la tradición que pudieron lograr, y por la deuda con las generaciones previas que sintetizaron; surgiendo del *imago* de la ausencia-presencia,¹⁴⁶ y surgiendo en las posibilidades de reencuentros, y con cada nuevo escalofrío por el hallazgo—, continuarán educando a cada poeta mayor del futuro, a todos los que, nutridos en la variedad de poéticas, exacerben sus facultades expresivas. Iniciándose en la conciencia de que la poesía, dice Enriqueta Ochoa, *es una vidente enloquecida penetrando el centro de las cosas*.

c) Épica, dramática y lírica

Tarkovski ha dicho: «La poesía de un autor, que se forma a partir de la realidad que lo rodea, es capaz de elevarse sobre la misma realidad, de interrogarla e incluso de entrar en áspero conflicto con ella. Y, paradójicamente, no sólo con la realidad exterior, sino también con la que está en el interior del autor».¹⁴⁷ Si el poeta épico ha de modelar sucesos de aventuras o la heroicidad, el poeta dramático lo hará con los conflictos. El poeta lírico, por su parte, implantará al centro la emotividad. Sucede así aunque la poesía toda, en cada uno de sus géneros, igual que en la música, tenga alcances emocionales, pasionales, sentimentales. E. Staiger, quien ha vinculado lo poético a lo ontológico y a la antropología, prefiere hablar de lo lírico como *recuerdo*, lo épico como

145 Concepto de Karel Kosik, en *Dialéctica de lo concreto*, citado por María Rosa Palazón en *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, p. 169. Dice Kosik: «la supratemporalidad de una obra consiste en su temporalidad». La cosa que ha nacido en una circunstancia, asume la «supratemporalidad», porque gusta a individuos que se proyectan consciente e inconscientemente en ella, haciendo que en parte varíen sus perfiles.

146 Lezama discierne: «en poesía sólo podemos definir la presencia como ausencia de ausencia, al revés del ordenamiento moral donde el mal, desde San Agustín, sólo alcanzamos a definirlo como ausencia del bien, simple ausencia de la presencia» [Cf. Carta a J. C. Becerra, en *El otoño recorre las islas* de Becerra, 1985: 306].

147 Cineasta ruso, hijo del poeta Arsenii Tarkovski. Andrei Tarkovski, «Elogio del hombre débil», traducción del francés de Patricia Gutiérrez Otero, en revista *Poesía y Poética*, núm. 4, Universidad Iberoamericana, 1990, p. 44.

observación y lo dramático como *expectativa*. Aristóteles —en su *Poética*, el tratado más antiguo acerca del arte, cuyo principio esencial es la *mimesis*— estableció que la poesía imita con el ritmo, la palabra y la armonía. Tal vez porque el tratado está incompleto, en él sólo aparece un estudio de la tragedia y la epopeya, pero no incluye la lírica.

La poesía épica (del griego *epikós*), se centra en la tercera persona y canta las hazañas de los héroes; en tal sentido, es equivalente a la epopeya (del griego *epopoía*). La poesía épica designa el conjunto de creaciones de un pueblo mediante las cuales se narran sus proezas memorables. A través de esta poesía podemos «conocer las civilizaciones más remotas, sus héroes legendarios, mitos, leyendas, tradiciones, formas de vida y los valores que subyacen en dichas culturas».¹⁴⁸ En muchos de estos poemas no se advierte un autor individual sino que serían creados popularmente, transmitiéndose de forma oral, cantada, aunque se hayan recogido posteriormente por escrito. El relato tiene un tono heroico y sus protagonistas son los héroes. Dice Hannah Arendt: «la poesía griega se ha hecho clásica sólo porque los griegos experimentaron originariamente toda acción en su caducidad y, por eso, tenían que eternizar esa especie de —grandeza—. Los romanos, que no entendían la acción en el sentido de la empresa transitoria y de la aventura, sino como la fundación permanente de las ciudades y su conservación obligatoria, no necesitaban ninguna poesía. Su monumento, que legaban a la posteridad, era la ciudad fundada para la eternidad. Roma misma es el Homero romano».¹⁴⁹ Ejemplos de poesía épica: *El Gilgamés* asiriobabilónico; en la India, el *Mahabharata* y el *Ramayana*; en Grecia, del siglo VIII a.C., *La Iliada* y *La Odisea*; *La Eneida* de Virgilio. Con más cercanía a nosotros en el tiempo, tenemos: *Cantares de*

148 *Diccionario de términos literarios*, p. 129.

149 2006: 417.

Gesta en las lenguas romances, el *Cantar de Mio Cid* en Castilla, *Los Nibelungos* en Alemania, *La Chanson de Roland* en Francia, *Os Lusíadas* de Camoens y *La Araucana* de A. de Ercilla. También puede incluirse, aunque con una temática simbólico-religiosa, *La Divina Comedia* de Dante. Y el gran poema del poeta homosexual¹⁵⁰ de Alejandría, Grecia, Constantino Cavafis (1863 - 1933), «Ítaca»:

Cuando emprendas el viaje hacia Ítaca, / ruega que tu camino sea largo / y rico en aventuras y descubrimientos [...] Ancla en mercados fenicios y compra cosas bellas: / madreperla, coral, ámbar, ébano / y voluptuosos perfumes de todas clases. / Compra todos los aromas sensuales que puedas; / ve a las ciudades egipcias y aprende de los sabios. // Siempre ten a Ítaca en tu mente; / llegar allí es tu meta, pero no apresures el viaje. / Es mejor que dure mucho, mejor anclar cuando estés viejo. [...] Con la sabiduría ganada, con tanta experiencia, / habrás comprendido lo que las ítacas significan.¹⁵¹

La diferencia del anterior poema con uno más lírico refiriéndose al tema del viaje, podría reconocerse en un poema de Arendt: *Yo amo la tierra / como en el viaje / el lugar lejano, / no de otra manera. / Así la vida me envuelve / en sus hilos silenciosos, / hacia el entramado nunca conocido. / Hasta que de pronto, / como la despedida en el viaje, / se refracta en el cuadro el gran silencio.¹⁵²*

La poesía dramática (del latín tardío *drama- átis* y éste del griego *drâma- atos*, «acción»), se orienta hacia la segunda persona, como si un narrador tomara la palabra. Presenta los conflictos humanos. En este género, al utilizar el diálogo, éste hace avanzar la acción: sin acción no hay tragedia. La poesía dramática clásica, por definición, es trágica (del latín *tragĭcus*, y éste del griego *tragikós*, «perteneciente a la tragedia», del latín *tragoedia, ae*, y éste del griego *tragodia*, de *trágos*, «macho cabrío», y *ádein*,

150 En los dominios de la antropología de género y la poesía, puede subrayarse que un amplísimo elenco de homosexuales ha escrito textos poéticos de indiscutible genialidad, como son, entre otras, las obras de Carlos Pellicer de México, Luis Cernuda de España, Oscar Wilde de Irlanda y la del ya indicado, Cavafis.

151 C. Cavafis, *Poemas completos* (traducción del griego de Cayetano Cantú), México: Editorial Diógenes, 1985, pp. 61 y 62. Cavafis no recurrirá a la grandilocuencia, manteniéndose en un tono casi conversacional. Como el poeta griego por excelencia del siglo XX, con una obra de no supera los 154 poemas, resignificó el mundo helénico moderno.

152 2006: 452.

«cantar»). Trágico es un concepto antropológico y filosófico que se manifiesta en diversas formas artísticas y en la existencia humana, pero es en la tragedia donde adquiere toda su fuerza. A un grado que este nombre se le da también al autor de tragedias, y al actor que representa papeles trágicos. La tragedia surge del conflicto inevitable del héroe con la divinidad. Su muerte y sufrimiento lo convierten en prototipo superior del ser humano. El espectador, al contemplar el sacrificio, siente terror, espanto, estupor. El rasgo esencial de la tragedia es la profundización en el dolor humano como fuente de sabiduría, y su finalidad es la catarsis. Aristóteles da esta definición de la tragedia: «representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de las pasiones». La tragedia griega nace del *ditirambo*: himno dedicado a Dionisos, dios del vino y de la fertilidad de la tierra. En el año 535, Tespis introduce, en el ditirambo, un actor (protagonista) que recita y dialoga con el corifeo o con el coro, de este modo surge la tragedia. Con Esquilo, el número de actores pasa a ser dos (deuteragonista, o segundo actor), y con Sófocles, tres (tritagonista, o tercer actor). Estas innovaciones hacen que la acción sea más compleja. También el número de integrantes del coro se modifica, de doce con Esquilo se llega a quince con Sófocles; la misión del coro es explicar a la comunidad las limitaciones del hombre y el poder de los dioses sobre la vida y la muerte. Aristóteles consideraba a Eurípides «el más grande de todos los poetas». Siglos después, en Inglaterra, otro gran poeta dramático y trágico lo sería Shakespeare. Y otros siglos más, el ruso Anton Chéjov sería considerado, en el campo de los géneros del teatro, el dramaturgo creador de la tragedia moderna o «pieza». La zarzuela, quizás haya razón de mencionarlo, como género típicamente español, es una obra dramática musical.

La poesía lírica (del latín *lyrica*, y éste del griego *lyricós*) —en la que profundizo poco ahora, puesto que es de ella que principalmente me ocupo en esta investigación—: se orienta hacia la primera persona y está ligada íntimamente a la función emotiva. Su nombre procede de la «lira» (*lyra*), instrumento musical que se utilizaba para resaltar el tono melódico y musical. Desde la antigüedad griega, esta poesía se encuentra asociada a la expresión de los sentimientos. La lírica es un proceso de subjetivación a través del cual el poeta expresa sus más variadas emociones, sensaciones y sentimientos; generalmente, a través de símbolos externos tomados de la realidad, mediante los cuales puede hablarnos de alegría, amor, belleza, plenitud, desesperación, tristeza, nostalgia, soledad, dicha, placer y más. El poeta expresa lo que su «yo» como individuo siente, pero esto no está reñido con la posibilidad de captar los sentimientos colectivos de un pueblo y de recrearlos en sus poemas. Dicen Brioschi y Girolamo:

Parecería que el discurso lírico halla en el verso su expresión ideal. Pero a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en ocasiones la lírica ha empleado como vehículo también la prosa: no hay más que pensar en los *Petits Poèmes en prose* (publicados póstumos en 1869) de Baudelaire o *Platero y yo* (1917) de Juan Ramón Jiménez, para no hablar de los paréntesis «líricos» reconocibles en la narrativa de cualquier época, desde la *Celestina*, las *Leyendas* de Bécquer o *Tiempo de silencio* de Martín-Santos.¹⁵³

d) Canto de amor y elegías

Antes de abordar otras peculiaridades de la poesía, tengamos presente lo que avista Juan García Ponce. Él dice: «Homero creó un largo hilo sobre el cual avanza o retrocede la humanidad», y nos cuenta que «Platón descalificaría a Homero en *La República* porque, de acuerdo a sus escritos contribuía a la invención de los dioses: Zeus y su maravillosa corte celestial de dioses y diosas tan dispuestos a encarnar como hombres para hacer

153 *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel, 1988.

todo tipo de adorables tropelías». Desde entonces apareció ese perenne balanceo sobre un hilo. No obstante, para el «tronante profeta: Friedrich Nietzsche [...] —Diosha muerto, lo matamos nosotros que también lo habíamos creado.» De ahí podemos deducir —advierte García Ponce— que todos los dioses son inventados por los hombres para protegerse del fantasma de la muerte». Eso lo supieron muchos de los *inventores de historias*, escritores, poetas, es decir, los creadores precedentes a García Ponce y él mismo; en cuanto tal, asegura: «Lo único que puedo escribir ahora es que debido a la realidad de la muerte la literatura en el mejor de los casos aprovecha nuestra breve vida para seguir inventando historias...». ¹⁵⁴

En el fondo, por lo demás, como dice Ernst Cassirer, son poco numerosos los grandes temas fundamentales con los que opera la lírica. Lo nuevo en esta poesía se revela, más bien, como el eco o resonancia de los contados pero «eternos», nunca traicionados, motivos de la lírica; algunos de ellos: el amor como su mayor premisa (*El mundo nace cuando dos se besan*: Paz), la muerte (*j...todos nos iremos / todos moriremos / en la tierra!*: Nezahualcóyotl), o la amistad y la muerte (*y me duele más tu muerte que mi vida*: Miguel Hernández), los paisajes de vida esenciales (*Sueño que las montañas sueñan conmigo cuando están soñando*: Lêdo Ivo), la soledad (*La soledad: / le queda al árbol / sólo una hoja*: Basho), la palabra —siempre— (*Todo está en la palabra*: Neruda), como el diálogo de la poesía con ella misma (arte de *balbucir lo imposible de balbucir*: Cardoza).

A la poesía lírica nos sería permitido asemejarla a lo que Spinoza entendió acerca de las cosas, o sea, todas las cosas quieren perseverar en su ser. La piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Lo cual no impide —como lo realiza la

154 Cf. Prólogo al primer tomo de las Obras reunidas, garcía-ponceanas.

historia de la lírica— que una y otra vez que prorrumpe un notable poeta lírico, reconozcamos siempre la riqueza de la emoción y de la forma poética.

Para evidenciar con alguna profundidad los contenidos de la poesía lírica, he de elegir un par de sus temáticas. Atiendo así un hecho biosociocultural que suele parecernos, de la muerte, su antípoda, o hallarse ambos en complementariedad y correspondencia, es decir, el eros, la vida: el amor por la vida. El amor acontece entre los seres humanos como aferramiento a la vida, sosegado aferramiento, obsesivo a veces y otras con el éxtasis que pretende olvidarse del hecho ineluctable del morir. Porque la vida no es sino llenar el hueco entre el nacer y el morir, como justamente lo advierte el antropólogo Leif Korsbaek. A la poesía se le va la vida si no habla de la presencia vital, de las cosas gozando de ritmo, como el fluir de la sangre por todos los cauces, así sean los más estrechísimos cauces al interior del cuerpo del poeta. Porque los muertos no hablan. Hablan solamente si están en un vivo recuerdo. O la poesía es la viva voz que habla por los muertos y habla con ellos. En un lóbrego ejercicio de resurrección por la poesía, los muertos conversan entre sí, relatándole, por ejemplo, sus vidas, como purgando penas en Comala, a Juan Rulfo. O si «temprano levantó la muerte el vuelo», la poesía puede devolver a alguien a la vida o no cejar de intentarlo, como Miguel Hernández hace con un compañero del alma, su amigo de Orihuela. La poesía —vislumbra César Vallejo—, cuando sus alas no están muertas, penetra el cielo y el infierno, modifica ideas y costumbres, y habla con todo el que puede amarla. La poesía es la imagen del hombre interno, como el amor es el alma del mundo. Para Vallejo, imagen y alma se fusionan en la poesía. Fusión de toda confluencia: dramas de la vida, los delirios más santos, batallas corazón adentro, sea en la cámara de los reyes o en la choza de los míseros, en vírgenes que pasan sin mancha por el mundo o en figuras bacantes que se arrastran en el fango de la carne y de los vicios, en cobardes y héroes,

en idólatras del bosque o en ungidos por la luz del bautismo, en el degenerado y el virtuoso, el asceta y el sacrílego, el triste y el que vive entre sonrisas. Todos y todo son esencia inspiradora de la poesía. Y es que, dice la poeta estadounidense Emily Dickinson, *el amor lo es todo, es todo lo que sabemos del amor*. La saciedad del amor nos es inalcanzable. Porque el fin del poeta no consiste en envolverse en la seda de la poesía como en un capullo. Acaso y sobre todo, la poesía es —dicho por Juan L. Ortiz— *la intemperie sin fin*, y lo es porque nació, *humildemente, para el invento del amor*.¹⁵⁵ Apenas como contraste y también semejanzas, Dulce María Loynaz, desde su arduamente cultivado intimismo, como *la fatiga de un ala mucho tiempo tensa*, sabe que el amor *es resucitar*, y que la poesía y el amor tienen usualmente en común la paciencia, la piden: *Amor es espera y sajadura. Poesía es sajadura y espera. Y los dos, una vigilia dolorosa por unas gotas de resina... Esa preciosa, aromática resina que sólo cae muy lentamente, mientras arriba el sol o la ventisca devoran la cabeza de los pinos*.¹⁵⁶

Aunque muy cercanamente, el segundo tema resume un hecho omnipresente en nuestra humanidad cotidiana y un ámbito profundamente simbólico: la muerte y su traducción en elegías.¹⁵⁷ ¿Qué representa la muerte y qué tradición elegíaca se haya acumulada? Si en la Tierra, durante miles de años, son más los seres humanos que han muerto en comparación a los registrados actualmente como vivos (seis mil setecientos millones, distribuidos en cinco continentes); imaginemos cuánta pérdida —singular cada una, por cuanto se sepa o no— de seres queridos sería cuantificada en el extenso registro de la humanidad. Lévi-Strauss declara: «imagínese lo que es la muerte de un

155 Cf. 1987: 155.

156 *Poemas escogidos*, 1993: 165. La poeta de Cuba, Loynaz (1902 - 1997), obtuvo en 1992 el Premio Cervantes.

157 «Elegía», del latín *elegía*, y éste del griego *elegía*, de élegos, «llanto». Poema lírico que expresa sentimientos de dolor por la desgracia de uno o varios seres estimados. La elegía es denominada heroica si trata de una calamidad colectiva (Cf. *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Ediciones AKAL, 1990).

individuo para simples «enocidos» o para su propia familia. Visto desde el exterior, es un acontecimiento harto banal, pero, para sus allegados, es la subversión completa de un universo».¹⁵⁸ *Sí, sobre la tierra siguen flotando las imágenes / o sentimientos a veces nostálgicos / de aquellos que la amaron o vivieron en su resplandor, / de aquellos a quienes este resplandor / los tocó en su hora, una hora lejanísima...*¹⁵⁹ Primeramente, en forma oral, durante aquella lentitud de milenios, y luego más recientemente a través de la escritura; pero, lógicamente, las tradiciones elegíacas acumuladas suman una vastísima cultura de canto a la muerte entre la especie humana. Por ello nada fortuito podríamos percibir en este fragmento del poema de Nezahualcóyotl, *Sólo vivimos en tus pinturas*¹⁶⁰: *¡Ah, señores! / Así estamos hechos, / somos mortales. / ¡Nosotros los hombres, / cuatro por cuatro, / todos nos iremos, / todos moriremos / en la tierra!* Hay, por ende, en esta dilatada tradición de crear elegías, un asombroso patrimonio lírico-poético de la humanidad. Al respecto de lo cual, Juan Ramón Jiménez, sintetizando este hecho en su poema *Elegías*, escribió: «que mis ojos se ponen azules, y mi frente / se hunde, llena de lágrimas, en la paz de mis manos».¹⁶¹ Versos que muestran un acto común en los humanos, el de elevar los ojos al cielo buscando explicación ante una muerte, o buscando entre las manos algún alivio al pesar. Ensayar un acopio exhaustivo de los cantos elegíacos, presupondría una lista interminable, creciente, difícil de antologar. Valga así, escuetamente, la mención de algunas piezas: Están las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique (de la nobleza de castilla. 1440 - 1479: «...cómo se pasa la vida, cómo se viene la muerte tan callando...»). Vicente Aleixandre, en su poema *Vida*, escribió: «Para morir basta un ruidillo, / el de otro corazón al callarse». De Neruda tenemos *Sólo la muerte* («...nos morimos [...] como irnos cayendo desde la piel

158 1971: 19.

159 «De sí, sobre la tierra», del poeta argentino, de Gualeguay, Juan L. Ortiz (1896 – 1978).

160 *La Jornada semanal*, 28 abril 2002, p. 5.

161 1983: 105.

al alma»). De Borges, *la Elegía del recuerdo imposible*. Y de Jaime Sabines, *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*. O de Enriqueta Ochoa, *Retorno de Electra*. De Gorostiza —autor de *Muerte sin fin*—: un par de elegías; una, tan breve como dos versos: «A veces me dan ganas de llorar, / pero las suple el mar».¹⁶² Con todo, y por ello, conseguimos la conciencia de la finitud: para Gonzalo Rojas *de estrellas que envejecen está hecho el cielo*. Así como *cada elegía se desliza en nuestro ser*, con Scott Cairns puede decirse que *todo lo que escribimos se vuelve una elegía*. De este modo, antes de desprenderme del tema, si esto fuera posible, dejo inscrito el singular canto que el mayor poeta de Orihuela, España, le destinara a Ramón Sijé:

Elegía de Miguel Hernández (1910 - 1942):

En Orihuela, su pueblo y el mío,
se me ha muerto como del rayo
Ramón Sijé, con quien tanto quería.

*Yo quiero ser llorando el hortelano / de la tierra que ocupas y estercolas, /
compañero del alma, tan temprano. // Alimentando lluvias, caracolas / y órganos mi
dolor sin instrumento, / a las desalentadas amapolas // Daré tu corazón por alimento.
/ Tanto dolor se agrupa en mi costado, / que por doler me duele hasta el aliento. //
Un manotazo duro, un golpe helado, / un hachazo invisible y homicida, / un empujón
brutal te ha derribado. // No hay extensión más grande que mi herida, / lloro mi
desventura y sus conjuntos / y siento más tu muerte que mi vida. // Ando sobre
rastros de difuntos, / y sin calor de nadie y sin consuelo / voy de mi corazón a mis
asuntos. // Temprano levantó la muerte el vuelo, / temprano madrugó la madrugada,
/ temprano estás rodando por el suelo. // No perdono a la muerte enamorada, / no
perdono a la vida desatenta, / no perdono a la tierra ni a la nada. // En mis manos
levanto una tormenta / de piedras, rayos y hachas estridentes / sedienta de
catástrofes y hambrienta. // Quiero escarbar la tierra con los dientes, / quiero
apartar la tierra parte a parte / a dentelladas secas y calientes. // Quiero minar la
tierra hasta encontrarte / y besarte la noble calavera / y desamordazarte y
regresarte. // Volverás a mi huerto y a mi higuera: / por los altos andamios de las
flores / pajareará tu alma colmenera // de angelicales ceras y labores. / Volverás al
arrullo de las rejas / de los enamorados labradores. // Alegrarás la sombra de mis
cejas, / y tu sangre se irá a cada lado / disputando tu novia y las abejas. // Tu
corazón, ya terciopelo ajado, / llama a un campo de almendras espumosas / mi
avariciosa voz de enamorado. // A las aladas almas de las rosas / del almendro de
nata te requiero, / que tenemos que hablar de muchas cosas, / compañero del alma,
compañero.*

(10 de enero de 1936, de *El rayo que no cesa*)

162 Hay también entre los poeta quienes optan por, abruptamente, quitarse la vida. Mayakovski, Leopoldo Lugones, Cesare Pavese, Alfonsina Storni. Son solamente algunos casos que ejemplifican la muerte por suicidio entre los poetas.

e) La poesía: eslabón perdido

Un poema en su último verso siempre parece decirnos —como el gran pensador de Estagira y su *Poética*, dicho en ella—: *No tengo más que decir...* Empero, el arte poética de Aristóteles nos fue legado incompleto a sus lectores modernos. Eran, en plural, como es de tantos sabido,¹⁶³ *los libros de la poética*. Contamos con solamente las líneas de uno... y ellas truncadas. Se extraviaron, o aviesamente fueron censuradas. Se les ocultó en nombre de un dios severo para impedir que criaturas *pecadoras* o lúdicas, al atreverse a reír, dejaran de temerle. Así y todo, contra cualquier decreto hostil a la libertad de la poesía, y como Georges Bataille lo dice: siempre ha de ser posible lograr esa conciencia o experiencia íntima, silenciosa, de *las lágrimas de eros*.

La poesía será siempre el inencontrable *eslabón perdido*. Si fuera hallado, se perdería definitivamente el enigma. No provocaría más el asombro. No hay camino único hacia dicho eslabón. De él nos acercamos o alejamos porque es umbral; búsqueda. Al buscar se juega a encontrar el eslabón. Se juega con reglas, adaptadas al ludismo en libertad que es la poesía. La praxis poética es pensamiento y acción humanos. Desde dicha praxis se exploran las potencialidades creadoras del pensamiento, una *necesidad de realidad*,¹⁶⁴ lo inexistente factible. No es conformarse con la cartesiana proposición de que únicamente Dios crea, y lo que fue creado puede ser pensado por los humanos. No. El ser humano es su propio creador, es ontogenerador. A fundar es que juega, al *as if*. El poeta, para Rilke, se encuentra siempre en los límites del caos y en el reino de lo terrible. De allí su salvadora entrega lúdica a crear con palabras un astro en lo cotidiano o el orden vivaz y melódico de un canto. El *ars poética* es un juego de místicos en

163 Por ejemplo, Diógenes Laercio hacía mención de dos, no de uno.

164 Eduardo Galeano *dixit*.

rayuelas o laberintos. Lo suyo siempre conjuga lo profano y lo sagrado, lo ceremonial y el rito, la utopía del cambio que retorna al mito del origen, al Sol primigenio. Transgresión *en* las tradiciones humanas, «esas innumerables cosas compartidas». Faltas por las que pagará el alto precio de pretender (o) ser libre. Es *la* acción visionaria. Inventa giros de lenguaje, ensaya nuevos *logos*, poéticas del Verbo; cosmologías que enriquecen nuestra apreciación del mundo. Y al hacerlo, se libera del ominoso expediente con cargos y requerimientos *judiciales*. Entonces, no extrañe, cual dice Heaney, que

La poesía es más un umbral que un camino, un umbral al que siempre nos estamos acercando y del que siempre nos alejamos, un umbral en que el lector y el escritor, cada uno a su modo, deben vivir la experiencia de ser, al mismo tiempo, requeridos judicialmente y liberados sin cargos.¹⁶⁵

La poesía, aun cuando resolvería problemas que se antojan irresolubles, aun cuando sea emoción inteligente e imaginación, jamás ha de alcanzar absolutamente los infiernos o los paraísos terrenales. Resulta para eso perfectamente inútil. Es camino para retornar (rehaciéndonos) siempre. El poeta ungido de uniforme de campaña, confía, *Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante; vuelvo al camino con mi adarga al brazo.*¹⁶⁶ Su tolerancia «demoníacamente divina» no la toleran fácilmente los maniqueísmos, y es con certeza, debo insistir, el diletante creador de paraísos, ni tan siquiera *de los artificiales*. La poesía, como juzga Heaney, «No dice a la multitud acusadora o al desvalido acusado, —ahora tendréis la solución», no se propone ser decisiva ni efectiva. En lugar de eso, en la disputa entre lo que va a suceder y lo que deseáramos que sucediera, la poesía mantiene la tensión en vilo durante un momento, no funciona como distracción, sino como una concentración pura, como un núcleo en el

165 1996: 180.

166 Ernesto Guevara de la Serna, en carta a sus padres [1979: 660].

que nuestro poder de concentración vuelve, concentrado, a nosotros mismos».¹⁶⁷ Es tanto, agrego, como si el hombre se dijera a sí mismo: «jugué a ser Dios, y... no lo soy».

167 1996: 180.

5. Antropología de los poetas¹⁶⁸

La *aprehensión antropológica de la vida y obra de un poeta*, significan la disposición a dialogar y acudir a un encuentro. Máxime si se trata de «nombres intercontinentales», como diría César Vallejo. Una *poetología* de la que, casi seguramente, el antropólogo no saldrá indemne. El diálogo entre seres pensantes y subjetivos supone procesos de polifonía. Cuando ocurre, la alteridad y la mismidad nos otorgan provechosos resultados desde sus respectivos *excedentes de visión*, como lo propone Mijail Bajtín. El que me mira, aun si su mirada no es prístina o inocente, me define por la diferencia que encuentra en mí con relación a él. Un diálogo entre visiones, o si se prefiere, un alumbramiento mayéutico que deriva del vínculo antagónico y complementario entre alteridad y mismidad. El excedente de visión o sobrante de conocimiento, para Bajtín, siempre existe con respecto a cualquier otra persona y está determinado *por mi lugar insustituible en el mundo, porque en este tiempo, en este lugar y circunstancias yo soy el único que me coloco allí*.

Dice Bajtín: «siempre voy a ver y a saber algo que él (el otro), desde su lugar y frente a mí, no puede ver: las partes de su cuerpo inaccesibles a su propia mirada (cabeza, cara y su expresión, el mundo tras sus espaldas, toda una serie de objetos y relaciones que me son accesibles a mí e inaccesibles a él). Cuando nos estamos mirando, dos mundos diferentes se reflejan en nuestras pupilas. [... Además yo...] debo llegar a sentir a este otro, debo ver su mundo desde dentro, evaluándolo tal como él lo hace, debo colocarme en su lugar y luego, regresando a mi propio lugar, completar su

168 Del latín *poëta*, -ae y éste del griego *poiêtês*, «hacedor, poeta».

horizonte mediante aquel excedente de visión que se abre desde mi lugar, que está fuera del suyo». ¹⁶⁹

En la aprehensión de lo poético y las emociones aparece como indispensable una valoración *dialógica* interdisciplinaria (y por qué no, pluridisciplinaria). Dialogismo metodológico de las disciplinas teórico humanas que adquiere la mayor *cualidad aprehensiva* de su *objeto* de estudio en íntima relación con lo *polifónico*, ¹⁷⁰ y que reflejan una convicción: «toda obra [poética o literaria] tiene internamente, inmanentemente, un carácter sociológico». ¹⁷¹

El *dialogismo*, en contraposición al *monologismo* y su concomitante *encumbrimiento* y *cosificación*, acoge un conjunto de ideas, las que —mediante un proceso que recobra los juicios que sustenta Mijaíl Bajtín ¹⁷²— enseguida enumero:

1. La vida, por su misma naturaleza, es dialógica. Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, no estarlo. El hombre participa en este diálogo todo y con toda su vida: con ojos, labios, manos, alma, espíritu, con todo el cuerpo y con sus actos. El hombre se entrega todo a la palabra, y esta palabra forma parte de la tela dialógica de la vida humana, del simposio universal.
2. Una cosa que sigue siendo cosa, tan sólo puede actuar sobre cosas. Para actuar sobre personas, ha de descubrir su *potencial de sentido*, llegar a ser palabra; es decir, iniciarse en un contexto posible, verbal y semántico.
3. Una cosa será el ser activo en relación con una cosa muerta, un material sin voz, que puede ser modelado y formado de cualquier manera, y otra cosa será el ser activo con respecto a una *conciencia ajena viva y equitativa*. Es una actividad interrogante, provocadora, contestataria, complaciente, refutadora: es la actividad dialógica. Que no es menos activa que la actividad concluyente, cosificante, la que explica causalmente y mata, la que hace callar a la voz ajena con argumentos sin sentido.
4. El monólogo está concluido y se muestra sordo a la respuesta ajena, no la espera ni le reconoce existencia como una fuerza *decisiva*. El monólogo sobrevive sin el otro y por eso, en cierta medida, cosifica toda la realidad. El monólogo pretende ser la *última palabra*. Encubre al mundo y a los hombres representados.
5. Las ciencias exactas representan una forma fonológica del conocimiento: el intelecto contempla la *cosa* y se expresa acerca de ella. Pero un sujeto no puede ser percibido ni estudiado como cosa, puesto que siendo sujeto no puede, si continúa siéndolo,

169 1999: 28-30.

170 Tomados de la contribución conceptual de Bajtín. Conceptos aplicados y robustecidos en el estudio bajtiniano de la novelística de Fiódor M. Dostoievski.

171 «Problemas de la obra de Dostoievski», en *Estética de la creación verbal*, pp. 191-199.

172 Digno para destacarse que, cuando menos, desde finales de la década de los 70 (del XX), Tatiana Bubnova, en el Seminario de Poética del IIF de la UNAM, desarrolló un proyecto acerca de la obra de Bajtín (un crítico profundo del enfoque formalista-estructuralista) y que la revista del Seminario, *Acta Poética*, le dedicó a fines de los 90 un número a este filósofo, semiólogo ruso [Cf. *Memoria: XX Aniversario del Seminario de Poética*, México: UNAM, 2000, p. 54].

permanecer sin voz. Por lo tanto, el conocimiento de un sujeto sólo puede tener carácter *dialogico*.¹⁷³

Le otorgo, ahora bien, un énfasis especial a la tesis de que a la poesía —como a la literatura— es posible concebirla ya como una *pedagogía solidaria de la escritura etnográfica*, ya como una fuente de información sustancial al sustentar y emprender estudios antropológicos; proposición que implica apropiarse de un enfoque holístico, omnicompreensivo, fundamental cuando estudiamos, en parte al menos, el decurso de los vínculos entre seres humanos. Jaquelina Rodríguez Ibarra argumenta:

Poemas, cuentos, novelas de aquí y del otro lado del mundo narran en sus historias las experiencias públicas y privadas de quien las escribe; y de alguna manera logran también decir lo que, por ejemplo, la antropología en sus narraciones etnográficas.¹⁷⁴

A diferencia de la pretensión —interesante y legítima— de realizar una historio-biografía, la antropología del poeta asume, a la par de otras tentativas, el interrogar acerca de la vocación de los artífices de la palabra o *philia* (amor) por la poesía. Vocación que ha devenido un portento de comunicación ya intercultural ya intergeneracional. Esa aptitud del poeta y su obra, se revelan, para la antropología, como *un fenómeno raigalmente amoroso*, un acto de raíz fértil. Desde ahí se expande un acto de gracia, ajeno a todo negocio pragmático. La poesía puede hablar, por ejemplo, del dinero. Pero ni ella ni el tiempo de la poesía *son* el dinero. Lêdo Ivo puede asombrarse de una ciudad donde «los bancos son más bellos que las catedrales, y cabizbajos confesamos a los gerentes nuestros pecados: codiciamos a la mujer del prójimo y su mansión y su esclavo y su yate y su buey y su asno y sus desventuras y el

173 Cf. Bajtín, 1999: 326, 334, 383, 386-387.

174 1991.

sol de su piscina».¹⁷⁵ Además, Rodolfo Alonso es concluyente: «Qué otro, si no un gran poeta como César Vallejo, podía habernos dejado esa sucinta clase —magistral— de economía política: —La cantidad de dinero que cuesta el ser pobre»».¹⁷⁶ Y Gonzalo Rojas titula un poema como «El dinero». Porque el dinero *es la encarnación de la muerte en la tierra* [*Yo me refiero al río donde todos los ríos desembocan, / al gran río podrido, donde vienen a dar nuestros pulmones que hemos criado para el aire, / al río coagulado que lleva en su corriente sanguínea los despojos / de nuestra libertad (...)* *Los bancos y los templos abren sus grandes puertas para que pase el río.*]. Lo poético —su *logos* o verbo en trance de poesía, siendo eros, placer, expresión de vida—, comporta una radical gratuidad.¹⁷⁷ La poesía no pertenece a nadie, o mejor discernido, nació para ser de todos y de cada uno. Le pertenece a quien la necesita. El poeta por ende nunca estará solo, ni cuando más solitariamente esté. Ni en la más herida soledad, rotunda. Y ni siquiera el lector.

Para María Zambrano «Todo método depende de la luz». *Luz* que aparece —dirá con Bécquer—: *Donde habite el olvido*. Dicha luz remota, si «alguien la recibió sólo un instante, aunque fuese para perderla, si la vio como siendo simplemente, se quedará ella ya indeleble. Será ella su verdad».¹⁷⁸ Puesto que los humanos no son seres inmovibles, la palabra poética, explorando en los entresijos de la emoción, extrae y condensa, cuanto le es posible, la esencia estremecida del hombre. El *logos* de la emoción humana como sempiterna y superviviente sabiduría. ¿Qué, si no ésta misma, podría explicar la médula del ser de los poetas líricos? El poeta, para Zambrano, es un ser «Perdido en la luz, errante en la belleza, pobre por exceso, loco por demasiada

175 «Finisterra». Poema homónimo de un poemario en versículos de Carlos Montemayor.

176 2008: 9.

177 De conformidad a la argumentación de Eduardo Nicol en *Formas de pensar sublime: poesía y filosofía*, avistado así en el prólogo de Josu Landa [Cf. 2007: 5-11].

178 Cf. 2007: 234 y 235.

razón, pecador bajo la gracia». ¹⁷⁹ U otra vez Gonzalo Rojas, diciendo, «el poeta de veras es uno y todos los mortales; el vencedor lo mismo que el vencido; el amante, el amado, el loco, que —como dijo Chesterton— lo ha perdido todo menos la razón; el *homo ludens*, casi nunca el *sapiens* pero a la vez el *homo religiosus*, el *zoon politikon*, el adivino; el nadie, el nada, el zumbido del Principio». ¹⁸⁰

En revelación de Jaime Sabines, el poeta —entiéndase que *los* poetas— «debe ser, antes que nada, un hombre común y corriente, oficiante de todos los oficios, actor de todos los dramas, las tragedias y las comedias del mundo». Sabines escribe:

nos traemos al libro,
y quedamos, no obstante,
más grandes y más miserables que el libro. ¹⁸¹

Y cómo no indicar que la poesía de Sabines, se ha dicho, es como «un puñetazo en la cara redonda de la realidad». ¹⁸²

Asimismo, un poeta nunca será idéntico a otro. Cuando mucho será discípulo, congénere, legatario o elegírsele como un precursor. Así como cada lengua tiene un acento y ritmo característicos, también cada poeta tiene un estilo y timbre especial en su escritura. Hasta puede haber entre poetas personalidades radicalmente incompatibles.

Dice Borges:

Aproximar el nombre de Withman al de Paul Valéry sería una operación arbitraria y (lo que es peor) inepta. Valéry es símbolo de infinitas destrezas pero asimismo de infinitos escrúpulos; Withman, de una casi incoherente pero titánica vocación de felicidad; Valéry ilustremente personifica los laberintos del espíritu; Withman, las interjecciones del cuerpo. Valéry es símbolo de Europa y de su delicado crepúsculo; Withman, de la mañana de América. El orbe entero de la literatura parece no admitir dos aplicaciones más antagónicas de la palabra *poeta*. ¹⁸³

¹⁷⁹ Mística y poesía en *Filosofía y poesía*. Cf. Palazón, 2006: 389.

¹⁸⁰ De «No al lector: al oyente», en *Del relámpago (Poemas)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 9.

¹⁸¹ Tomado de *Los libros y los lectores en la voz de los poetas*, 1993: 43.

¹⁸² Así concluía Octavio Paz al referir la poesía de Sabines.

¹⁸³ Tomado de «Valéry como símbolo», en Borges, 1974: 686.

Además, aunque «Yeats, Rilke y Eliot han escrito versos más memorables que los de Valéry [...] detrás de la obra de esos eminentes artífices no hay una personalidad comparable a la de Valéry [...] un hombre infinitamente sensible a todo hecho y para el cual todo hecho es un estímulo que puede suscitar una infinita serie de pensamientos».¹⁸⁴

Empero, sí tienen todos los escritores algo en común, además del gusto irrenunciable por el arte de la palabra. De Mijail Bajtín son estas premisas-conclusiones que —con tino y pulcritud epistémico-antropológicas—, despliega sobre la creatividad artística y la *dación*, es decir, esa cualidad consustancial al artista y cada individuo con memoria: su *entrega al otro*. El teórico de la creatividad verbal, exalta:

[...] todos los argumentos se componen en torno al otro, sobre él se han escrito todas las obras, se han vertido todas las lágrimas, a él se han dedicado todos los monumentos, todos los panteones están llenos de otros, sólo al otro lo conoce, recuerda y reconstruye la memoria productiva [...].¹⁸⁵

De acuerdo a Bajtín, «el artista nada tiene que decir acerca de su proceso creativo: todo él está en el producto creado, y lo único que le queda es señalarnos su obra». También esclarece: «El arte y la vida no son lo mismo». Pero deben convertirse en el poeta en algo unitario, dentro de la unidad de su responsabilidad, porque es «más fácil crear sin responsabilizarse por la vida y porque es más fácil vivir sin tomar en cuenta el arte». El poeta entonces «debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte».¹⁸⁶

184 *Ibid.*: 686 y 687.

185 1999: 102.

186 *Ibid.*: 11-15

En *Las Peras del olmo*, Octavio Paz, apunta que «el artista trasmuta su fatalidad (personal e histórica) en un acto libre. Esta operación se llama creación; y su fruto: cuadro, poema, tragedia. Toda creación transforma las circunstancias personales o sociales en obras insólitas. El hombre es olmo que da siempre peras increíbles».¹⁸⁷ Al mismo tiempo, Paz asume que «Si el poeta es el hombre de las palabras, poeta es aquel para quien su ser mismo se confunde con la palabra. De ahí, también, que sólo el poeta pueda fundar la posibilidad del diálogo. Su destino —y singularmente en épocas como la nuestra— consiste en —dar un sentido más puro a las palabras de la tribu—. Mas las palabras son inseparables del hombre. Por tanto, la actividad poética no se resuelve fuera del poeta, en el objeto mágico que es el poema, sino en su ser mismo. Poema y poeta se funden porque ambos términos son inseparables: el poeta es su palabra».¹⁸⁸

Rilke, además, tiene, a mi juicio, una conciencia afinada de cómo la poética en sí es la antropología del escritor. Dice, en *Cartas a un joven poeta*: «sálvese de los temas generales y vuélvase a los que le ofrece su propia vida cotidiana: describa sus melancolías y deseos, los pensamientos fugaces y la fe en alguna belleza; descríbalos todo con sinceridad interior, tranquila, humilde, y use, para expresarlo, las cosas de su ambiente, las imágenes de sus sueños y los objetos de su recuerdo». Para Rilke la obra de arte brota de la necesidad. Cuando el creador asume la responsabilidad, asume un deber, el enérgico y sencillo *debo*. Cuando hay una imperiosa necesidad de escribir, como reconociendo el poeta que se moriría si le privasen del acto de escribir. Y «hasta la hora más indiferente y pequeña debe ser un signo y un testimonio de ese impulso». Al igual, Rilke —quien para sí tiene como imprescindibles la *Biblia* y obras del escritor danés J. P. Jacobsen— recomienda lo que pareciera, a primera ojeada, insólito: «No

187 (1957) 1965: 5.

188 *Ibid.*, «Introducción a la historia de la poesía mexicana», p. 36.

escriba poesías de amor». Por ser las formas más corrientes y habituales, «son las más difíciles». Se requiere una fuerza madura para establecer algo que en parte brille entre esa multitud.¹⁸⁹

El poeta crea con las palabras, es un *hacedor* de la palabra. La poética representa el acto de creación. Hay en ella innovación, *poiēsis*. El poeta es autor de otras formas de aprehender o concebir el mundo. La poética encuentra en lo sinuoso un filón de esencias escondidas. Potencialmente en cualquier ámbito humano. Desdobla otros significados, o verdades ambiguas: proposiciones intuitivas, alzándose eventualmente sobre lo ordinario. El poeta enseña a sentir, dolerse y disfrutar el universo entero como vivencia. Y dentro de todo, al hombre íntegro, dolido, pleno. La función de la poesía consiste, afirma Dilthey, en despertar, conservar y vigorizar esa vitalidad. Para Goethe «El sentimiento vivo de las situaciones y la facultad de expresarlo hacen al poeta». El poeta se distingue por su vigor para reproducir estados de ánimo. Si poética y poeta no hemos de reconocerlas —no obstante su connatural familiaridad— como voces sinónimas, en el poeta se dan fenómenos de apreciación, develación y proyección poética.

Existe además un tema cardinal relacionado con la creación y la publicación de poemas, el de los lectores de poesía. Carlos Bousoño se propuso demostrar que la poesía es esencialmente *comunicación*. Dice:

Desde la forma interna (que es previa a la externa), el lector es un coactor, un co-autor, alguien a quien *esencialmente* se toma en cuenta. La poesía es así comunicación incluso antes de la comunicación misma, lo que indica que la comunicabilidad de la poesía no es una anécdota, sino algo substancial de ella. El arte está configurado *para* los demás hombres, y en consecuencia *por* los demás hombres: es *social* desde su raíz.¹⁹⁰

189 1987: 25.

190 Bousoño, 1966: 365. en *Teoría de la expresión poética*, una obra bastante recurrida.

Por tanto, no existe poesía mientras no haya un lector que «accepte» —*Ley del asentimiento*; que a la vez supone una gama de simpatías y repulsiones: admite grados de asentimiento o disentimiento— el contenido anímico contemplado y propuesto para comunicación por el poeta. El lector no cumple sólo una función estática dentro de la operación artística, sino que su función es dinámica y previa a la lectura, así pueda parecernos paradójico. Agrega Bousoño:

En efecto, el lector *interviene* en la creación del poema a partir del momento mismo de su concepción, actuando, de manera impalpable pero fehaciente, desde el propio interior del poeta, ya que éste precisa organizar sus frases *contando con aquél*: el poeta escribe de modo que el lector pueda otorgar esa «aquiescencia» sin la que el poema no existe, haciéndose así posible después, para ese mismo lector, tras la concedida legitimidad, la inmediata recepción del poema dentro de su espíritu. El lector colabora en la obra literaria no en cuanto que la lee, *sino en cuanto que va a leerla*. Está como agazapado invisiblemente en la conciencia del poeta y allí se revela como un censor implacable que no permite otra expresión sino la que, por transportar una representación anímica «idónea», va a alcanzar posteriormente su «asentimiento». La acción poética es, irremediabilmente, desde su propio origen, una coacción, una acción conjunta de poeta y lector. Y por eso podemos ya decir con rigurosa frase que el lector es tan autor del poema como el poeta mismo.¹⁹¹

El lector —consagra, por su parte, Borges— es quien adquiere decisiva importancia: él actualiza la obra, mera virtualidad, y cada lectura (de cada lector, de cada época) es una nueva creación que añade al texto primitivo sentidos insospechados, derivados de la proyección personal sobre el mismo, a su vez condicionada por su circunstancia histórica y cultural. De este modo, «La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad».¹⁹²

«Una inmensa minoría» representan los lectores aficionados a la poesía. Escasos, pero devotos infatigables. Efraín Bartolomé tiene la tesis de que leer poesía es una conducta compleja. «Leerla con los ojos, con los oídos, con la laringe, con el

191 *Ibid.*: 325. Las cursivas son de Bousoño.

192 Cf. 1985: 18.

corazón, con la imaginación, con el pensamiento, con la tradición, con la conciencia y con el inconsciente personal y colectivo, constituye un vicio refinado y caro».¹⁹³

Además, Bartolomé opina enfáticamente: no se puede *enseñar* poesía, y expone los porqués de esta tesis:

Se puede aprender el oficio, el conocimiento de la tradición, la retórica, la preceptiva, las poéticas. Pero cierta sensibilidad, cierta percepción agudizada, cierto género de aprehensión de realidades internas o externas por la imaginación y, sobre todo, la intuición o percepción inconsciente que suele acompañar a los espíritus poéticos, ¿cómo enseñarlas? Si esto fuera posible, todos los doctores en letras serían poetas.¹⁹⁴

Asimismo, con respecto a la dialéctica de la imitación-invención en el escritor o el poeta, confío en la validez de un planteamiento de Paz:

Todos los escritores y autores comienzan imitando; todos, si tienen talento, convierten sus imitaciones en invenciones. Los poetas, sin excluir a los más grandes, recurren sin cesar a la tradición y en sus obras se encuentran siempre pasajes que son tejidos de alusiones a las obras del pasado. Lo sorprendente es que esas alusiones se transforman en algo nuevo y nunca oído. La poesía y la novela están hechas de lugares comunes inmemoriales que el autor transmuta en expresiones inéditas. [...] La originalidad —concluye— es la hija de la imitación.¹⁹⁵

También Paz afirma: «El tiempo de la poesía es maleable; para escribir las tres líneas de un haikú¹⁹⁶ o las 14 de un soneto hay que esperar, en ocasiones meses y aun años. Pero esas largas esperas se resuelven en un relámpago».¹⁹⁷ Y Matsuo Basho¹⁹⁸

193 Revista *La Jornada Semanal*, núm. 275, 18 sept. 1994, p. 38. A propósito de *refinado y caro*: Los poetas mismos, tantas veces, aun sin alimentarse, adquieren libros, poemarios, y no leen sólo poemas sueltos de un autor sino su obra, la obra completa. Sor Juana, digamos, por leer prefería no comer y reunió una selecta biblioteca en el siglo XVII.

194 Eduardo Lizalde, poeta mexicano, análogamente a Bartolomé, expone: «Es tan difícil hacer poesía como practicar la antropología o la ciencia matemática» [*La Jornada*, 31 mayo 2002, p. 8-a].

195 Revista *Letras Libres*, abril 1999, núm. 4, p. 12.

196 Del haikai se deriva la forma poética denominada haikú, o sea, el pequeño poema formado por una estrofa de diecisiete sílabas distribuidas en tres versos.

197 *Ibid.*, p. 13.

198 Basho nació en la provincia de Iga y murió en la ciudad de Naniwa, antiguo nombre de la actual Osaka. La escuela poética de Basho marca el comienzo de la época de oro de la literatura japonesa. Entre miles de poetas de todos los tiempos, Basho en Japón ocupa lugar preeminente. Fue un viajero incansable que recorrió los distintos rumbos del país, de allí la amplia variedad de sus temas [Cf. Martínez Montes de Oca: 33-35].

haría una acotación, enlazada con la tradición: «No busco el camino de los antiguos: busco lo que ellos buscaron».

Otra cuestión de la antropología de los poetas, irremplazable... Es posible, aunque sean casos extraordinarios, que un expositor consiga, desde la poesía, que su *discurso* no sea solamente un hecho que complemente la visión de sus lectores-oyentes, sino que propugne la transformación sustantiva de esa propia visión de la colectividad a la que se dirige. En consecuencia, nos hallaríamos ante una tarea *didáctica* generadora de nuevas experiencias y comprensión pública. Lo que se suponía, por referencias previas como válido y pertinente, se ve modificado por la propuesta de alcanzar un nuevo conocimiento o entendimiento de la vida colectiva. Ya no se busca tan sólo el asentimiento para un discurso desde un sistema de premisas corrientes, para el cual el público hasta entonces había sido filial, sino que a éste se le exige ir más allá, hacia nuevos hallazgos y propuestas. Incluso y al mismo tiempo, se le demanda reflexionar sobre el propio lenguaje en uso común y a reconocer la valía de adoptar y conquistar audazmente modalidades diferentes del lenguaje. De esta manera nos hallamos ante la creación de un habla novedosa, es decir, la conformación de otra poética del lenguaje. Borges —al igual que Jiménez, preocupado acerca de cómo el idioma ha de poder dominar sus egoísmos y prestarnos la exacta palabra—, nos convoca interrogante:

Distinta cosa, sin embargo, sería un vocabulario deliberadamente poético, registrador de representaciones no llevaderas por el habla común. El mundo apariencial es complicadísimo y el idioma sólo ha efectuado una parte muy chica de las combinaciones infatigables que podrían llevarse a cabo con él. ¿Por qué no crear una palabra, una sola, para la percepción conjunta de los cencerros insistiendo en la tarde y la puesta del sol en la lejanía? ¿Por qué no inventar otra para el runoso y amenazador ademán que muestran en la madrugada las calles? ¿Y otra para la buena voluntad, conmovedora de puro ineficaz, del primer farol en el atardecer aún claro? ¿Y otra para la inconfidencia con nosotros mismos después de una vileza?¹⁹⁹

199 Cf. Escalante 1998: 207 (citado como epígrafe).

6. Poética y transculturación en Latinoamérica y el Caribe

A sí como cada sociedad *primitiva* —de las cuales existían en la Tierra, en el siglo XIX, unas 3000 ó 4000— tiene por último y esencial fin perseverar en su ser, seguir siendo como fueron constituidas por sus ancestros; también una tradición poética funda su legitimidad en la duración y por cómo se ha apropiado activamente del lenguaje.

Lezama, Borges, Pacheco, Paz y otros ensayistas o poetas se afanan con penetración en caracterizar la experiencia lírica latinoamericana, acerca de qué distinciones la comportan. Asumen que no tienen experiencias de un individualismo ajeno, raro entre la especie. Lezama califica este fenómeno como «una solemne lección: el convencimiento de que lo que nos sucede, les sucede a todos».²⁰⁰ Para Borges «las cosas que le ocurren a un hombre les ocurren a todos».²⁰¹ Pero será en las variaciones culturales, sean simples o complejas, donde se halla el filón germinativo de la pluralidad identitaria.

Crear poesía en Latinoamérica y el Caribe mediante el portugués, el inglés, el francés o el castellano —lenguas que, en un principio, hace quinientos años serían intrusas, e impuestas luego bajo prácticas de aculturación sistemática— esa creación, cuando alcanza cimas de irradiación cosmopolita, es una cualidad inocultable de los procesos de transculturación. Realzándose vitalmente esa voz contra las heridas incalmables de la aculturación. «El idioma ajeno —describe García Ponce— arraigaría y encontraría un número tan grande de servidores dispuestos a darle un nuevo esplendor

200 1977: 1210.

201 1998: 9.

que, al cabo de unos años, podría afirmarse, no sin cierta intención peyorativa, que en la Nueva España —había más poetas que estiércol».²⁰² Además, la transculturación —que fuese reputada por el uruguayo Ángel Rama en el examen de la narrativa latinoamericana, deviniendo sus ensayos en sí un arte literario— Pablo Neruda la ha expresado con nitidez absoluta:

[...] *Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos... Éstos andaban a zancadas por las tremendas cordilleras, por las Américas encrespadas, buscando patatas, butifarras, frijolitos, tabaco negro, oro, maíz, huevos fritos, con aquel apetito voraz que nunca más se ha visto en el mundo... Todo se lo tragaban, con religiones, pirámides, tribus, idolatrías iguales a las que ellos traían en sus grandes bolsas... Por donde pasaban quedaba arrasada la tierra... Pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes... el idioma. Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras.*²⁰³

Y suele haber sabiduría poética en referirse a las cosas públicas con diafanidad, y convocar a ello a quienes están en los extremos de las oscilaciones del péndulo. No debiésemos enmudecer lo que significa que permanezca expuesta una indignante dolencia en una amplísima franja de la humanidad.

Existen heridas abiertas a las que no es posible —al menos no todo el tiempo— huirles el rostro, pues estas heridas son las propias, como cruel tatuaje padecido en alma y carne propias. Una y otra vez tales heridas llegan a tocar el hombro de nuestra memoria individual y colectiva, a decirnos «no te olvides». Estas heridas no son la excepción sino la regla, por doquier cual pandemia, y crónicamente, se les encuentra. Quienes históricamente las han implantado difícilmente a sí mismos se juzgan culpables y menos asumen que su responsabilidad mayor es contribuir a liberar del mal que han

202 «Historia verdadera de la conquista de la literatura mexicana», en *Trazos*, México: UNAM, 1974, p. 44.

203 Tomado de «La palabra», en *Confieso que he vivido*, México: Editorial Seix Barral, 1974, pp. 77 y 78.

ocasionado en los otros. Pareciera como si la hostilidad fuese la primera y última palabra que guía nuestros actos. Así estamos en las ciudades y los campos de la Tierra. La hospitalidad por consiguiente aún está muy lejos de ser la cualidad que caracterice las relaciones entre los seres humanos. Por eso defino —con una paráfrasis del humor de Julio Cortázar y un énfasis Vallejeano—: es como *la vuelta al día en ochenta mundos* que son heridas abiertas.

El fenómeno dominante del siglo XX fue la barbarie, considera Rossana Cassigoli, en proximidad con George Steiner.

La ciencia y la erudición prosperaron, pero en estrecha cercanía de espacio y tiempo con grandes hecatombes, matanzas y campos de muerte, secuestro, tortura y desaparición de personas; refinada tecnología de producir dolor. [...] En América Latina, las frías guerras del siglo veinte, el miedo y la depredación han dejado su herencia atávica. La violencia transpuesta de su actuación colectiva hacia los espacios privados y las interacciones subjetivas e íntimas, han provocado un cataclismo emocional planetario, ya completamente visible.²⁰⁴

La barbarie inaceptable, frente a la cual, Cassigoli, latinoamericanista y antropóloga, exhorta a detenerse y hacer una *lectura transformadora*. Propone, como Steiner, la necesidad de una teoría de la cultura y la recuperación de los vapuleados fragmentos de las utopías humanitarias. Es necesaria una lectura estética, intelectualmente sensitiva del devenir, que imagine un mundo humanizado y hospitalario. Un anhelo amoroso de habitar, que se rehúse a toda presión mortífera.

Sobre la urgencia de hacer una lectura transformadora de la realidad latinoamericana y mundial, es importante aquí apuntar cómo lo están haciendo los poetas. Así como Nicolás Guillén ve *un sol que amanece en cada herida*, Dulce María Loynaz, al decir «La poesía es tránsito», dona esta convicción:

204 Cassigoli, «Cultivar el territorio: fundamento del espíritu colectivo», en *Tradición y emancipación cultural en América Latina* (coords. Rossana Cassigoli y Jorge Turner), 2005, pp. 93 y 94.

No es por sí misma un fin o una meta, sino el tránsito a la verdadera meta desconocida. Por la poesía damos el salto de la realidad visible a la invisible, el viaje alado y breve, capaz de salvar en su misma brevedad la distancia existente entre el mundo que nos rodea y el mundo que está más allá de nuestros cinco sentidos. La poesía es traslación, es movimiento. Si la poesía no nace con esta actitud dinámica, es inútil leerla o escribirla: no puede conducir a ningún lado. [...] La poesía debe llevar en sí una fuente generadora de energía capaz de realizar alguna mutación por mínima que sea. Poesía que deja al hombre donde está, ya no es poesía.²⁰⁵

Y algo crucial, dicho por José Emilio Pacheco: la utopía de la conformación de *nuestra América* se ha cumplido a través de la comunidad literaria, de la gestación de su vigorosa literatura. Y no es un hecho fortuito. El propio *boom* literario de los años 1960 y 1970, la gran moda y publicidad cosmopolitas alcanzadas en favor de una serie de obras narrativas latinoamericanas, habría de contar con valiosísimos precedentes. «La Primera Guerra Mundial en su repercusión argentina —explica Pacheco— encerró a la familia de Borges en Ginebra y provocó el nacimiento de Julio Cortázar en Bruselas». Y la Segunda Guerra Mundial, «comenzada en España en 1936 —el escritor mexicano delimita así el inicio, y no por la intervención de la Alemania nazi en Polonia en 1939— aisló a América de su eterna proveedora cultural europea y la benefició con el exilio, doloroso para ellos, de los intelectuales. Al quedar prácticamente arrasada la industria editorial española, Argentina y México surgieron como las grandes potencias del idioma en el campo de los libros».²⁰⁶ Otro antecedente lo es que Borges hubiera demostrado portentosas cualidades de polígrafo: traductor, cuentista, poeta, crítico, y en cada campo encumbrara las exigencias creativas. Para Carlos Fuentes y José Donoso, el *boom* hubo de adquirir sus posibilidades en virtud de encuentros internacionales que le antecedieron, como los que gestaría Gonzalo Rojas en la Escuela de Verano de la

²⁰⁵ Citada por Pedro Simón, en la presentación y selección de *Poemas escogidos* de D. M. Loynaz, 1993, pp. 13 y 14.

²⁰⁶ 1999: 94.

Universidad de Concepción, congregando a reconocidos escritores, críticos y artistas de Latinoamérica y otras regiones del mundo, incluidos algunos que —entre sí, antes de esta coincidencia— estaban tan distanciados ideológicamente hasta el grado de no acceder siquiera a la cortesía de un saludo.

Este es el balance del siglo XX en Latinoamérica y el Caribe insular: nuestra poesía y literatura han conformado una escuela literaria, ya sin un premeditado prejuicio de secta y sin optar preponderantemente por distinciones étnicas. *Escuela* no como la academia intransigente y déspota. *Escuela* en sentido *universitario*, solidario, pedagógico, integradora y con resonancias intercontinentales. *Escuela* del allende y el aquende. Más que de una sola poesía nacional o de cada pueblo o país, en Latinoamérica y la cuenca del Caribe nos beneficiamos de una poesía y narrativa, que desde cada lengua es como una morada de inúmeras ventanas para ser vistos y poder avistar el mundo. Lo signa con dignísima contundencia Lêdo Ivo: «América Latina es hoy la patria de la imaginación». La utopía pues de América Latina se ha realizado en su literatura. Y agrega José Emilio Pacheco: la utopía «es preciso extenderla a todas nuestras actividades».²⁰⁷

Borges, orientándose hacia tal concierto, en su poema «Los conjurados», imagina, ansía, razona acerca de un acontecimiento singular, cuya data se anticipa en varios siglos a la modernidad y al colonialismo europeo que avasallaría —con lenguas, teocracia y su avaricia— en cada longitud y altitud planetaria. Quizá dicho evento o conciliábulo, en todo caso, esté realmente por ocurrir, en el siglo actual, no en la América del rifle y la bomba atómica, sino en, llamémosle así, *nuestra América de la poética*. La crónica y utopía borgeana dice:

207 1999: 88.

En el centro de Europa están conspirando. / El hecho data de 1291. / Se trata de hombres de diversas estirpes, que profesan diversas / religiones y que hablan en diversos idiomas. / Han tomado la extraña resolución de ser razonables. / Han resuelto olvidar sus diferencias y acentuar sus afinidades. [...] Acaso lo que digo no es verdadero; ojalá sea profético.²⁰⁸

Pronunciamos con la voz reveladora de nosotros mismos, una antropología de nuestros sentimientos, una patria poética: la castiza o legítima patria grande latinoamericana y caribeña es hoy el habla y la escritura poético-literaria. Constituye un hábitat antro-poético en un hemisferio de la Tierra que, como África y Asia, sigue aún con las heridas abiertas por los modos de la hostilidad humana fratricida. A la vez que dotados de límpida claridad como el par de versos, insinuantes para Nicolás Guillén, escritos por Ercilla:

*Vuelve a buscar a aquel que le ha herido
Y al punto que miró le conocía.*

Desde luego, está presente la salvación cuando lo que absolutiza es la poesía y no la filosofía, cuando el canto redime lo cantado, como precisa Hannah Arendt.

Desde otro ángulo, distingo que al gran sabio de Cuba, al antropólogo don Fernando Ortiz,²⁰⁹ le corresponde la paternidad del concepto *transculturación*. Lo definió primariamente en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Vocablo técnico al que se allanó explícitamente Bronislaw Malinowski. En el prólogo a este libro, el antropólogo social británico, asentaría en julio de 1940:

Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en adelante, toda transculturación, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un «toma y daca», como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es

208 1998: 700.

209 Fernando Ortiz nació y murió en La Habana, 1881 – 1969. Es autor también de *Los bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba*, del que su prologuista, Alfonso Reyes, dijera: es un texto «llamado sin duda a sobrevivir entre los clásicos del pensamiento americano».

aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso el vocablo de raíces latinas transculturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización.

A fin de hacer inteligible *la transculturación polifónico-dialógica*, tal vez sea más eficaz presentar el fenómeno en sí o espigar algunos hechos biográficos y culturales que lo sintetizan. Valga este ejemplo: Jorge Luis Borges, argentino nacido en Ginebra, llevó a cabo la traducción de *Hojas de hierba* del mayor poeta de Estados Unidos, Walt Whitman. José Emilio Pacheco, de la ciudad de México y premio Cervantes 2009, juzga que la versión es de tal calidad que debiera figurar en paralelo a la obra original completa de Borges. Además, Borges tradujo una novela del absurdo, *Metamorfosis*, del checo alemán, Franz Kafka. Esa versión castellana sería leída por Gabriel García Márquez. El colombiano, quien llegaría tiempo después a escribir *Cien años de soledad* y a obtener el premio Nobel de Literatura (reconocimiento siempre escamoteado a Borges), confiesa que se decidió por la vocación de novelista al realizar la lectura maravillada de *Metamorfosis*. Igualmente, Pacheco dice que el poeta Gonzalo Rojas de Chile tiene un oído infalible y es un orgullo para la lengua en que escribe. El aludido, en cambio, dice que solamente es la metamorfosis de sí mismo, de su obra poética inaugural, *La miseria del hombre*. Rojas Pizarro reconoce, así y todo, que genealógicamente es peruano, pues deriva de la progenización imaginaria del otro gran balbuceante, César Vallejo, autor de un misterio en la garganta, *Trilce*.

La cantidad de metáforas esenciales *de que es capaz la imaginación humana es limitada*, pero estas invenciones *pueden ser todo para todos*.²¹⁰ Esquilo, hace dos mil quinientos años —cuando el drama era sólo un hecho entre ceremonial y ritual, voluble

210 Presuponía Borges. 1974: 775.

exclusivamente dentro de su invariabilidad, y ante el estupor o escándalo del público ateniense—, incurrió en la osadía de lo anómalo: elevó *de uno a dos* el número de los actores. Sustituyó la unidad, hasta ahí sempiterna, por la primera pluralidad de caracteres y su ilimitada posibilidad de interacción. El teatro griego, nacido de la religión de Dionisos, hasta entonces había sido la mera escenificación del monólogo del *hipócrita*, agrandada la cara por una máscara, y compartiendo el escenario con doce individuos del coro. Esquilo, por tanto, con la emergencia de un segundo personaje, le confirió al teatro la cualidad esencial del diálogo. La intuición esquiliana habría de transformarse en una metáfora esencial.²¹¹

Otra imprescindible metáfora, quiero también acentuarlo, lo es una misteriosa palabra sustantiva: el silencio. Axial en la música y la antropología de la versificación y la oralidad. La albura del silencio esparce sus briznas de misterio, dice Enriqueta Ochoa. Sin la realidad que el silencio invoca no existiría la heteroglosia, la humana polifonía.

El sonido proviene del silencio. En el silencio están potencialmente todos los surcos y las semillas del sonido. Desde el silencio se audita y orquesta la polifonía. El silencio organiza el diálogo, y con él se revelan las posibilidades del ser. En silencio ocurren los sueños. Del sueño colectivo, como un poeta oculto en nuestro interior, han nacido los mitos del origen, fuente imaginativa que ordena los mundos. La poesía cuanto sabe lo ha aprendido del silencio, por ello la poesía será siempre el primer y último reducto de toda verdad, la más precaria o absoluta, como decir «enigma». La poesía es, sin ostentación, el albacea de las palabras o frutos maduros del silencio y, magnánima irremediable, nunca se los niega a quien, anhelante, se acerca a escuchar las voces poéticas de nuestra humanidad.

211 Cf. Capítulo cuarto de la Poética de Aristóteles y Borges, 1974.

Segunda Parte:
La Antropología De Las Emociones
En Nuestros Poetas

Cada caso —haciendo la paráfrasis—
cuenta con un solo protagonista, salvo
que en toda historia los protagonistas
son miles, visibles e invisibles, vivos y muertos.

El etnógrafo, de J. L. BORGES²¹²

En adelante sintetizo, mediante una sucesión de poéticas singulares, mi estudio acerca de cómo encuentra el oficiante de la creación con el verso (o la prosa) potencialidades expresivas en su lengua materna. Al hacer la indagación establecí guías para aclarar la relación de la obra con la subjetividad del escritor y la relación del autor con su entorno geocultural, lingüístico e histórico. El medio circundante conserva una locación de privilegio en la memoria. La memoria ante todo es tradición. No existe tradición sin memoria. La memoria está siempre presente. Pronta para preguntar y pronta para contestar (pronta para olvidar también). O sea, aclara Nélida Piñon, «es un milagro diario. Entre otras tareas, dice quiénes somos, dónde estamos, en qué época vivimos e incluso hacia dónde nos dirigimos, como si la memoria fuera destino».²¹³ La memoria es también deseo, todo cuanto ansía el poeta.

He de comenzar con Enriqueta Ochoa. Los hombres enseguida. La razón no es sólo por un acto de caballerosidad o gentileza que ellos recomendarían. Si a los poetas se les llegó a considerar una suerte de semidioses, evidencias arqueológicas han comprobado que, antes de que hubiera el primer dios masculino, durante milenios de prehistoria habrían prevalecido las diosas o donantes de vida. Ello a expensas del insustituible lugar de lo femenino en un misterio: la renovación de la vida. Además, y éste es un dato mayor, las mujeres serían las primeras portadoras del mérito de hacer observaciones astronómicas y elaborar poemas.²¹⁴

213 2006: 34.

214 Las mujeres, en el paleolítico, habrían tenido el protagonismo en la conformación de estructuras de comunicación social y de la expresión verbal. Todo ello junto al control del fuego, inventar utensilios como vasijas de cerámica, el tejido, sistemas de almacenaje de alimentos, domesticación de algunos animales, prácticas curativas, rituales religiosos y más. Cf. Pepe Rodríguez, *Dios nació mujer*, 2000: 321.

1. Enriqueta Ochoa y la fiesta del sentido²¹⁵

 En la poesía entera del continente americano, allá en los nortes y los sures hace tanto, desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta hoy, no se ha oído otra entonación femenina que sea agua íntegra, terrena y tan luminosa como la de Enriqueta Ochoa. Anticipadísima, Enriqueta Ochoa muy pronto halló la agudeza de una voz propia, sinceramente bella, atrevida, la que suele molestar a los necios. Desde la ceñuda altura del púlpito de Torreón, sacerdotes clamaban, como lo repitieran beatas de la vela perpetua, para que nadie adquiriese *Las urgencias de un Dios*. Y para saber el porqué no, raudamente, la gente agotaría aquella edición de los primeros poemas de Enriqueta Ochoa. Crecería niña poeta, de emotiva comunión con los entornos, la curiosidad para desentrañarlos y el melodioso don de la palabra. Fina orfebre de voces, funde, transfigura y bruñe la experiencia en versos: el metal de vivencias troquelándose en estilo. La trama de sentimientos con el crucial ritmo de los pasajes vitales, o en la memoria un cielo anchuroso: ese limpio resplandor azul de Torreón. Del silencio y del vacío, entretejiéndose en pausas, surgiría el melódico sonido, cada palabra de la poeta del río Nazas. Hay en sus poemas dulce furia, delirios, un discreto hermetismo. O desnudez: su poesía es un aliento rotundo de la Tierra. Luz de todo un desierto es Enriqueta Ochoa. Dentro se le expande cuando sus *labios caen al papel como dos*

215 Con la poeta de Coahuila hace una década tuve la fortuna de charlar un par de ocasiones en la ciudad de México. La primera, detrás de Palacio Nacional, en un inmueble colonial donde, bajo su tutela, funcionaba un taller de poesía. Acudí con la sola finalidad de conocerla y quizá escribir respecto de su obra. En lugar de hablar de su poesía, pronto, con naturalidad, magistralmente fue enlazando razones por las que agradecía que existiera *Piedra del sol*. Ella que consideraba a Jaime Sabines como el gran merecedor del Premio Nobel, no escatimaba el reconocimiento para un prodigio de la autoría de Octavio Paz. La segunda conversación (o continuidad de la charla) ocurrió en su departamento en la calle Amores de la delegación Benito Juárez. Fue entonces cuando me mostró alguna de las gruesas libretas en las que, de forma manuscrita, se ocupaba hilvanando lo que denominó «un diccionario de imágenes». Alfabéticamente, con paciencia extrema, había ido reseñando las notables metáforas que, por ejemplo, sobre la luna, habían confeccionado poetas mexicanos. A este diccionario, a pesar de padecer Enriqueta Ochoa enorme dificultad para las faenas físicas, habría de dedicar alrededor de quince fecundos años.

*brasas. Y acaso no lo sean cuando es la hora de la siesta, hora en que los párpados se dilatan y caen; en que las ropas bajo un ardiente vaho se absorben en la piel.*²¹⁶

*No son brasas colgando de la higuera,
sino el verano que arde en el corazón
desfallecido de los higos.*

A veces Enriqueta Ochoa se acuclilla quietecita, o se esconde detrás del ropero portando en las manos la vergüenza manuscrita de un pecado llamado poesía. Otras horas es una silueta con paso diminuto y tímido o un simple gemido que camina con *el alma enarcada*. Unas más es la voz urgente y diestra que se despliega por doquier limpiando el hollín de la morada grande de las poetas. En la casa contigua grita una mujer las glorias de la Biblia y no conoce a Dios. *Su voz huele a vinagre, a aceite de ricino, y Dios no huele a eso. Entre mil olores reconocería el suyo.* Porque el alma de Enriqueta Ochoa es *un magnífico semental que embarazó a la palabra con los ecos de Dios:*

*Yo he venido en éxtasis desde el alba,
atraída al aroma que escapa de tus cestos,
pidiendo dormir entre tus frutos esta noche
para que mi corazón madure.*

O es *pedra enmohecida tiritando en el silencio helado de la noche*. Pero habita en la mujer de la Comarca el recio olor de la tierra y es de *las fiebres blanda cera, derretida y erguida, veces tantas como ancestros nos van en las arterias*. Ola sombría. Un río. Lagunera. Un vaivén de ola virginal y terrestre, *sin más nombre que el de niña en la pila*: la innostrada, de un país olvidado. Planta errátil que baja del norte, pero a *su voz zaleada ni el punto cardinal la fijan*. De donde viene, a donde va, su oído figura todo un mundo de seres, y

²¹⁶ Me sustentaré una y otra vez en *Poesía reunida* de Enriqueta Ochoa, México: FCE, 2008, Primera Edición, 439 pp.

*Por la dulce floresta se derraman
los balidos profusos
de un cabritillo brioso
en primavera...*

Pacto con esta conjetura de Jaime Muñoz Vargas: cuando muchas décadas terminen siendo arena, las palabras justas de Enriqueta Ochoa seguirán resonando como cascada sobre el pecho de la piedra. Su obra tan viva, parecerá siempre recién escrita.²¹⁷ Convengo. El tiempo a favor para que la poesía de Ochoa Benavides conquiste a la más amplia variedad de lectores, no se ha arremolinado todavía. De esta manera ha solido ocurrirle a otros y otras. A de la Cruz —el renacentista poeta de menos de mil versos y pequeñísimo cuerpo—, sería hasta el XX en que mucho habría de leersele, como nunca en los siglos precedentes. Irremisiblemente, Enriqueta Ochoa habrá de incorporar el mérito de su obra a una ya muy ennoblecida congregación de poetas, la de los místicos. Fray San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila, Fray Luis de León, Emily Dickinson, Paul Claudel, Rainer Maria Rilke... La expresión *mística* proviene del verbo griego *myein* o *myeiszai*, que significa «cerrar». De esta palabra proceden por igual vocablos como miopía, misterio, lo que nos da la idea de un vago sentido de lo oculto, secreto, que nos definiría lo místico como una vida espiritual secreta y distinta de la ordinaria entre los cristianos.²¹⁸ A Enriqueta Ochoa, con palabras de San Juan de la Cruz, *no se le hielan las palabras en la boca*; asciende —la temperatura mística femenina que la singulariza— de lo terrenal, asciende, vale decirlo, del desierto. Como Paulo Gaytán, testifico que las palabras de Enriqueta Ochoa son una «extraña llama que no quema a quien la toca».²¹⁹ No obstante, y porque el desierto es pagano, como el ansia más

217 Cf. «Esta ofrenda coral», en *Coral para Enriqueta Ochoa. Poesía y prosa de escritores laguneros*, Torreón, Coahuila: Instituto Coahuilense de Cultura Laguna, 2009, p. 5.

218 Así lo piensa Miguel de Santiago, 1989: 25.

219 «En retirada», en *Coral para...*, p. 27.

líquida que apacigua el fuego, Enriqueta Ochoa será por igual la humanidad de una criatura urgiendo a Dios a escucharla de frente, para que se acomode a todas las pupilas.

Además de su hija Marianne Toussaint, especialistas en la poesía y la vida de Enriqueta Ochoa son la autora del prólogo de *Poesía reunida*, Esther Hernández Palacios, el amigo de la poeta, Fernando Martínez Sánchez, Emmanuel Carballo y Carlos Montemayor. En 1994, Hernández Palacios escribe que Enriqueta Ochoa «No exige un cuerpo más, una identidad que permita la suya, sino marca el comienzo —y quizá el final— de un exaltado erotismo femenino. Y si decimos comienzo es porque afirma, venciendo escollos y ambigüedades, la retórica anterior en la que habitaba pálida, pero enigmática, la voz femenina. Pero también decimos final porque no quiere dejar de ser mujer. Quiere ser, y esto es inaudito, inédito en la poesía en español, la primera mujer. Quiere —y sin lugar a dudas lo merece— ser Eva, Antígona, Ofelia... Quiere ser, ansía ser, nada más urgente que ser».²²⁰

Existen imágenes cuya fuerza cultural identifica y cohesionan a un grupo humano. Suelen poseer tales imágenes cualidades como las de una tradición, como aquello del pasado que ha de continuar creando el futuro. Un concepto que relacionaré con una semblanza de Enriqueta Ochoa y su obra: la *imagen-cultura* del desierto.

Éramos seis hermanos [tres mujeres, tres hombres], / *como uno solo*, / *bajo la mirada paterna*. «De pequeños no tuvimos la abundancia derramada sobre el mantel [...] lo extraño fue que no teniendo nada: lo tuvimos todo al alcance exacto del espíritu». Salían en Torreón, clareando el alba, rumbo a las hortalizas. «Ahí aprendimos a amar la flama verde de las hojas, la yema deslumbrante del sol, el canto adormilado en la torcaza, la luz delgada del amanecer». En casa, una mañana, todo fue confusión, estallaba la segunda guerra mundial. «De nuevo el siglo XX descalabrándose,

220 Nota introductoria a *Enriqueta Ochoa*, Material de lectura, Poesía moderna 182, UNAM, 1994, p. 3.

desbarrancando a sus hombres hacia la confusión del miedo».²²¹ En aquel regazo familiar cruzaron el umbral adolescente, y entonces «nos desplaza el oleaje de la vida». Enriqueta Ochoa *se pierde en la doliente ojera azul de la poesía*.

Aunque no se crea —piensa Sonia Salum—, a veces los adultos tienen buenas ideas; una, enseñar a los niños a leer de verdad la poesía, que es el disfrutar la comunión de las palabras. La poeta Ochoa, oriunda de los límites del desierto de Coahuila, cuando niña se escondía detrás de un viejo ropero y allí, sin guías, desde los nueve años, comenzó a escribir.

La suma de los seres y las cosas puede decirse que es la naturaleza, y para Esther Hernández Palacios la poesía de Enriqueta Ochoa transforma las palabras y puede tocar el centro de los seres y las cosas. Ese portento de sencilla dignidad conmueve, nos regala el destello de un inesperado saber, y conmueve también la natural gratitud que sentimos.

Cuán agradecible resulta cuando, con fértil sutileza y la inapasible febrilidad de una imagen, la poeta prodiga versos revelando porque «la poesía es una vidente enloquecida penetrando en el centro de las cosas». La mujer poeta es quien rompe con los «cánones hostiles, fervorosos principios maniatándome», porque «Dicen que una debe morderse todas las palabras y caminar de puntas, con sigilo, cubriendo las rendijas, acallando al instinto desatado y poblando de estrellas las pupilas para ahogar el violento delirio del deseo. Pero es que si el cuerpo pide su eternidad limpio y derecho, es un mordiente enojo andarle huyendo; dejar su temblorosa mies ardiendo a solas, sin el olor oscuro de los pinos». Y entonces se pone a pensar «en las abastecidas, las satisfechas,

221 2008: 335 y 336.

las del ancho mar; las que reciben el regocijo vital de las corrientes —cauces donde la vida cobra y se eterniza». ²²²

Tan estricto era el padre de Enriqueta Ochoa, que a sus dos hermanas y a ella no las dejaba ir a la calle solas ni a comprar zapatos. A los Ochoa se les conoce en Torreón tradicionalmente como finos orfebres y relojeros. Cuando el padre de Enriqueta Ochoa estaba en vísperas de morir, a la esposa expresamente le demandó que a las dos hijas sin casar las cuidara de los militares y franceses. Las hijas con prontitud se olvidaron de la advertencia, y Enriqueta Ochoa casó con François Toussaint, francés; su hermana, con un militar. Sin embargo, la hermana se habría de suicidar con cianuro, por amor. El hecho lastimaría profundamente a Enriqueta Ochoa. Fue una circunstancia que a propósito silenció en su poesía. Se autocensuró por enojo, odiaba al militar.

Todo un destino, la poesía de Enriqueta Ochoa atestigua esa hora nupcial que tiene los tumbos y la ansiedad del mar. Gracia, furor, arrebatos de los cuerpos. Atestigua cuando el cerezo florido albea en la primavera de un jardín en Poitiers. Pero a Enriqueta Ochoa, que aprieta de cantos su garganta, se le *rasga el amor en las púas siniestras del destiempo*.

*Hay quienes nacimos para morir
en nuestro propio cuerpo.
Para morir con la asfixia
más pura de la muerte: la soledad.*

Así y todo, esparcía el viento su aroma de eternidad. Nadie madura sin el fruto. Todo es ir buscándonos, hasta en el amor, buscándonos para evadir el cierzo de la muerte que llega. Es una lucha por mirar nuestro polvo crecerse en otro polvo. Argüimos: tus muertos y mis muertos amalgaman su amor dentro de un fruto.

222 Ochoa, 2008.

*Inocencia ficticia de quien busca,
por temor de perderse, prolongarse.
Ver sus ojos crecer en otros ojos,
espigarse su forma en otra forma;
trasplantar su honda vena por los siglos:
¡asirse a la distancia sin remedio!*

Monstruoso acaba siendo el vanidoso sectarismo de las mujeres que saben latín. Rosario Castellanos no sólo abominaba de las posibilidades creadoras de Enriqueta Ochoa sino que, Castellanos para sí misma anhelaba el verse convertida en «la Octavio Paz femenina». Deslumbrada Enriqueta Ochoa llegó *al núcleo de un violento avispero, y con la simplicidad del que ignora el aguijón de la insidia, pasó la mano, sin malicia, por el lomo de la vida. Dios mío, qué brutal quemadura.*

Enriqueta Ochoa decidió mantenerse a la sombra, casi anónima, enclaustrada en la prudencia, marginal respecto a editoriales y la alta sociedad de las letras, para que los dardos de menosprecio y soberbia no la tocasen. *Perseguidas por la hoz del escarnio se vieron, arracimadas, ella y su hija.* Se amuralló con el dolor de ser Marianne y ella *una sola lágrima, pues, el muro es el muro y encarcela.*

El poemario *Retorno de Electra* sería escrito en ese tiempo de sombra, con la poeta de Torreón ocultándose de la discordia, del filo de comentarios de Castellanos tales como «esa boba del norte». Enriqueta Ochoa, cada poema, entonces lo hacía bolita, con pretensión de quemarlo. *Por milagro,* acertó a ponerlos en una cesta junto a aquellas bolas de estambre con que le tejía suéteres a Marianne, adolescente. Los poemas ahí permanecieron, y sólo se publicarían hacia 1978, a instancias de Emmanuel Carballo y Flores Tapia. En esta obra, el poema *El testimonio*, escrito en 1972, en su fragmento II, sólo contiene interrogantes:

¿A quién puede importarle si dilapidé

o enterré, espantada, en el jardín cercano
los bíblicos talentos?
¿A quién puede dolerle esta angustia
que me adarda los párpados?
¿A quién mi soledad labrada con múltiples equívocos?
¿A quién le importa saber si fue infructuoso
este viaje de mi vida a la tierra,
porque quebré mi lámpara sin andar los caminos?

Hubo el retorno de quien antes había creado *Las urgencias de un Dios* (a los diecinueve años, publicado en 1950), *Los himnos del ciego* (1968) y *Las vírgenes terrestres* (1969). Cuando Enriqueta Ochoa estaba ya en la cercanía de sus ocho décadas, el Fondo de Cultura Económica adopta la decisión de editar sus obras completas, surgiendo así, en 2008, *Poesía reunida*, integrada por nueve poemarios. Su hija Marianne Toussaint recuerda: «Toda su vida se escondió porque sentía que peligraba en un ambiente caníbal e infame; no le interesaba la competencia ni la demostración, le tenía mucho respeto a la poesía como algo sagrado, no se atrevía a mancharla con cuestiones como estar en el candelero, jugando carreras a ver quién tiene más nombre».²²³

En cambio, para otras poetisas, como Dolores Castro, en el oficio de la palabra, los espacios cerrados no permiten la ventilación. La amiga común de Rosario Castellanos y Enriqueta Ochoa, escribe: *Las palabras*, además de ser *música de tinieblas / piedras lanzadas sobre conciencias*, también son *amplias como atrio / en donde todos los vientos se dan cita*.

Con todo pues, aun si se las acallara, para Dolores Castro, prudente sacerdotisa de las palabras, éstas «serpentean bajo los filos de los años / húmedas, encendidas / entre las comisuras de los labios».²²⁴ Enriqueta Ochoa por eso dirá: cuando la esperanza

223 Cf. Arturo García Hernández, *La jornada de en medio*, p. 7ª. *La Jornada*, 3 dic 2008.
224 2009: 123.

«esparce su cimiente en los surcos del día», la palabra «va segando finamente los trigos del silencio».²²⁵

Borges insistía en que, para él, ya en sus ochenta años, no existía, entre los seres humanos, más de media docena de metáforas esenciales; lo demás, decía, son variaciones, pero infinitas variaciones.²²⁶ En un ejemplo de estas *variaciones*, y así como una misma idea poética fue tratada por Oscar Wilde, quien escribiría «todos los hombres matan lo que aman»,²²⁷ del mismo modo Rosario Castellanos, en su momento, anotó: «Matamos lo que amamos. Lo demás / no ha existido nunca».²²⁸ Y Enriqueta Ochoa, a su turno, expresó: «Dejo caer el látigo duro de mi voz / y lo que más amo lastimo».²²⁹

De todas maneras, nada subsistiría de Enriqueta Ochoa. Nada. Sólo sería una dádiva insistente. Quién es. Nadie. No es dueña del más leve respiro. Ni los ojos suyos lo son de su jornada. *Soy la estatura de la primera hierba esperando la siega, el paso vacilante y la palabra a tientas. [...] Podrán llamarme verde, inmadura, porque no sé la fiebre del verano en la carne, pero nada me importa ni puedo oír a nadie: estoy de rodillas guardándome en el nombre de yerba no cortada, porque al llegar me encuentres hecha tierra compacta en himno amanecido.* Dónde hallar ahora a Enriqueta la de los cándidos huertos agobiados de rocío. La poeta con furia salvaje de niña abandonada en el monte. Cuando la urgencia por Dios tomaba el vocablo. Quien ante Dios no aflojaba la rodilla ni bajaba el rostro, porque nadie se lo dijo cuando niña, y hubiera obedecido. ¿Dónde está Enriqueta Ochoa? Una «mujer insólita» que «intenta

225 2008: 329.

226 Bernard Pivot, *Borges Oral*, entrevista publicada en *La Jornada semanal*, número 107, 23 marzo 1997, México, p. 10.

227 Oscar Wilde, *Balada de la cárcel de Reading*, Buenos Aires-México, ESPASA-CALPE ARGENTINA, S.A., 1946, p. 12.

228 Rosario Castellanos, *Bella dama sin piedad*, México, Lecturas Mexicanas, FCE-SEP, 1984, p. 59.

229 Ochoa, 2008: 192.

pedir disculpas por existir y ser». A quien solamente la salvan sus versos, porque —si parafraseamos a Alberto Dallal—²³⁰ toda ella y su intimidad trascienden, *desembocan* en sus poemas.

*Desde hace años...
Estreno una sonrisa cada mañana
y pido limosna en todas las esquinas,
porque, ¿quién va a prestarme su vida,
su amor, o su Dios?
Tengo que comprármelos yo misma, y no me alcanza.
[...] A veces ocurre que de tan hambrientos
inventamos el sueño, la esperanza...
y mortalmente heridos agonizamos por todos los hijos
que se nos quedaron dentro,
y por las palabras desquebrajadas,
presas entre los molares apretados del miedo;
las que luchan por sobrevivir
y a veces se nos caen de la boca
como un aborto ciego y doloroso.
[...] Tomo mi cobija de silencio, entonces,
y camino arrastrándola por los pasillos de la locura...*

Su poesía no esconde lo terrible, y puede revelarnos a una mujer

*[...] esperando el minuto distraído en que me saltaré las sienes
una tarde de otoño;
en una de esas fugas del misterio
en que Dios se descuida, sin quererlo.²³¹*

Esperábamos tanto de Enriqueta Ochoa, aunque no lo supiéramos, ni ella lo supiera. A distancia. Muy cerca. Y demasiado, más nos dio. Hasta su perrita *Vengie* aguardó de ella una señal. «Echado bajo la mesa mi cariño incorruptible, espera el minuto en que al azar, pueda caerle una palabra». Enriqueta: un hervor de inquietud calienta el aire, se desgrana en tus ojos. Resucitas. Pides ya abrir de golpe las ventanas. Porque no puedes atrapar la luz en la estancia a oscuras. Viene, tras la reclusión, de improvisado la luz. El agolpamiento de luz que es la memoria. La confiada Enriqueta

230 Dallal, 1996: 52 y 53.

231 Tomado del fragmento III de «La fiesta del sentido».

Ochoa nunca volvió. Pacientemente la otra Enriqueta Ochoa tejió de su corazón el suyo. Como atravesar las juntas del tiempo. Has llegado hasta aquí y alzas la pluma. ¡Como tocar a Dios en su potencia! Bajas la mano, y sigues el propio camino. El desierto, caminar, caminar... Tierra y cielo por siempre. Aunque la tierra pese menos que nuestra sed de cielo. Quieres de nuevo bruñir palabras, esparcir semillas, tu única verdad sobre la Tierra.

*Resurge en nudo fluvial que rompe en ríos,
en temblorosos ríos imprevistos
que besan lechos, crespaduras, valles...
Todo el relieve abrupto de mi pecho.*

Retornas como la maestra que siempre has sido: no se crece al azar, sólo el amor nos crece verticales. Es imposible tenerse en pie dentro del justo medio; por eso estás aquí preguntándole al árbol por qué sube. Todo es cuestión de orden, lo dice el perfume alto de los pinos. Qué fácil sería estar en la segura playa en que se avista el mar. Indudable es que el hombre reta y juega a la sed cuando salvó el desierto. Indudable es también que la cabeza a la cima trepó para halagarse mirando con piedad la calentura que asaltaba a la arcilla de su cuerpo.

*Pero... basta,
que no lancen recetas del espacio,
que aprenda el médico a bajar la sierra;
a salvar la hondonada, a remover la tierra;
a fundir su ramazón de sangre
con la fiebre desnuda de su enfermo
y forme parte de la lucha misma
sin quedar reducido a su silueta.*

Deliberadamente aquí, aun si antes hube de exponerlo someramente, destaco lo que considero la mejor referencia al concepto de *imagen-cultura* del desierto en la

poesía. Carlos Montemayor, durante un homenaje por los ochenta años de Enriqueta Ochoa, improvisando verbalmente habría de confiar:²³²

En el norte, en el Parral, en la región Lagunera, se extiende un cielo inmensamente parejo, azul, nítido, donde la luz es algo transparente, tan limpio y tangible que se puede tocar, palpar. Desde esa luz, el desierto, la tierra, el agua, los árboles, las raíces suenan, resuenan, se entienden, se oyen, se aprende de ellos. Así me acerco siempre a la poesía de Enriqueta Ochoa. Es como un día de fiesta, de escuela, porque se aprende de nosotros, de nuestra entraña seca, sedienta, ardiente. ¿Cómo es posible que con tanta limpieza, con versos tan exactos, tan sencillos, que no pueden nacer en las selvas, en cumbres madereras, boscosas, en costas, en mares, en ríos; cómo es posible que en versos con palabras tan usuales, naturales, tan de la vida diaria, con esa llaneza, los versos de Enriqueta Ochoa calen tan hondo en la conciencia del lenguaje, en la luminosidad de la palabra? Esto es el milagro de esa enorme fiesta y júbilo que para los norteños representa la cátedra poética de Enriqueta Ochoa que llena de honor a todos los desiertos del norte, a todos los desiertos, a este país y a nuestra lengua.

Una fiesta sí de la sensibilidad. En su poema *La fiesta del sentido*, Enriqueta Ochoa, con «el desierto reverberando dentro», escribe: *A veces me siento como un animalillo sorprendido / en la mitad del sueño / oyéndome decir tantas palabras.*

Si ha de tratarse de la percepción, Enriqueta Ochoa sabe inculcar una ética de los sentidos, sin perjuicio ni prejuicio hacia el desierto y su gente (como si fuera ella sutil antropóloga que se conforma con realizar el difícil oficio de la descripción): *Hay un olor penetrante / de muchedumbre que transpira / bajo el sol a la mitad del día / y esa respiración del camello / entre la mantequilla rancia.* Es la poeta que habla de desiertos lejanos donde estuvo, el Sahara, donde se da el encuentro con caravanas de beduinos, los tuareg. Lugares lejanos *donde el crepúsculo doraba las kasbahs / coronadas por nidos de cigüeñas.* En un zoco, mercado temporal en un breve punto del desierto, ha *comprado naranjas, huevos duros / pescado conservado en latas de manteca, / diminutas zanahorias...* De ese encuentro el regalo mayor, para la mujer que desde niña

232 El homenaje fue celebrado en el Palacio de las Bellas Artes el 18 de mayo de 2008. En él le fue conferida la medalla del INBA. También la festejaron refiriéndose a su obra Víctor Hugo Gascón Banda (el también norteño y dramaturgo quien fallecería al poco tiempo, antes que Ochoa), Hugo Gutiérrez-Vega y Esther Hernández Palacios.

habría de conocer las dunas, fue *el espíritu de la multitud y la seguridad que da la aglutinación*. Ese regalo *lo envuelvo, lo ato, lo pongo bajo el brazo y echamos a andar entre las dunas*.²³³

Enriqueta Ochoa conoce de los «pavorosos descubrimientos de la edad», aclara Alberto Dallal. La edad para ella son: *estas grietas de fuate / que es la vida en mi cara*. Y he aquí, más tarde aún, que regresamos hechos un andrajo de la gran contienda. La vejez tiene un aliento de harapo perdido. Tiembla como junquillo endeble el sostén de las piernas. La soledad le arranca al anciano el último pedazo de vida que le queda.

Enriqueta Ochoa hurgó en los ecos de una lectura, en *La tierra baldía* de T. S. Eliot: *APRIL is the cruellest month, breeding lilacs out of the dead land* [ABRIL es el mes más cruel: engendra lilas de la tierra muerta]. Cuando Ochoa con su hija se detenía sentándose en una banca de la Alameda Central en la ciudad de México, pudo admirar la ritual labor de las jacarandas, desparramar sacudiéndose con el impulso de la primavera los síntomas animosos, anhelos de preservar la vida. No. No podía Ochoa coincidir, no totalmente con T. S. Eliot.

Ojalá no fuese una bobada retórica, como nos impele a aceptar Hugo Gutiérrez-Vega, y pudiéramos decir «Enriqueta Ochoa, conocedora de las edades, no ha muerto; habrá quizá ido este otoño a buscar respuestas otra vez en cierto abril, al pie de la jacaranda». Pero la muerte irremediamente nos prende; de no ser así tampoco existirían poetas, varones o Enriquetas Ochoa. La poeta terrestre que, niña, editó una revista cuyo título fue *Hierba*, nos da esta imagen irrecusable: *la muerte, caminando por los sembradíos, desyerba aquí y allá. Se multiplican los gemidos... Así nos hemos ido, así nos vamos cuando nos arranca la mano del misterio*.

233 2008: 388 y 389.

No amortajes mi cuerpo. No me escondas en tumbas de granito. Antes de morir Enriqueta Ochoa habría de declarar el deseo de que sus cenizas fueran depositadas al pie del árbol de flores lila. De algún modo, las jacarandas poseen memoria *de la llovizna de abril*, poseen la sabiduría del *sueño lila que florece en su luz*. Ese sueño arderá toda la tarde

*sobre el rostro gris de la calle,
como una tierna flama.*

2. Lêdo Ivo,²³⁴ un poeta alagoano: *cada vez mais moderno e mais antigo*

Realizaré en este capítulo un escrutinio breve de la poesía brasileña y del escritor de Alagoas. Pero antes de adentrarme específicamente en Lêdo Ivo, procuro establecer algunos datos significativos de su transcultural y caudaloso contexto. Barros Laraia formula la interrogante: «¿qué es Brasil?»²³⁵ Una respuesta sucinta diría que es un país que se presenta como occidental, blanco, predominantemente católico, donde impera una maravillosa tolerancia racial». Nos dice, sin embargo, «Todos estos mitos se desmoronan fácilmente después de una observación más objetiva». Argumenta:

No es un país típicamente occidental, a pesar de que una parte significativa de su cultura tiene sus raíces plantadas en la Península Ibérica. Debe tenerse en cuenta que ha habido una gran contribución de la cultura negra, a través de millones de esclavos que se trajeron de África, provenientes de las más diversas culturas. Y, además, se dio toda la influencia indígena, puesto que muchos de los rasgos culturales están hoy presentes en la vida cotidiana de muchos brasileños.

No es tampoco un país blanco, porque una gran parte de sus habitantes es portadora de características físicas típicamente amerindias o africanas. Y tampoco es un país predominantemente católico, a pesar de los datos de los censos oficiales. A los ritos de Roma se suman los diferentes cultos afrobrasileños, en los cuales los orixás o guías africanos se confunden con sus equivalentes, los «caboclos» indígenas. Respecto al último mito, el de

234 A Lêdo Ivo, por ser una *invención mexicana*, montemayoreana, aunque había conocido de su existencia en los años 1980, pude, en el 2004, escucharlo leer poemas de su autoría en la UNAM, surgiéndome entonces el interés por la lectura de su obra y por aprender la lengua portuguesa. Lo incluí, tiempo después, entre los poetas a estudio en la realización de esta tesis. Adicionalmente, como michoacano, habría de resultarme un venturoso acontecimiento el que, en Morelia y Pátzcuaro, recientemente se le haya dedicado el Encuentro de Poetas del Mundo Latino.

235 Madera de brasa (de ahí Brasil). Mientras la Corona de Portugal estaba más preocupada con las riquezas de Asia, aventureros comenzaron a frecuentar Brasil en busca de cargas de palo brasil (Árbol leguminoso —*Caesapinia echinata*— de madera con médula roja, utilizada en la tinción de telas; muy abundante en el litoral brasileño en el siglo XVI). A partir de 1503 fue grande el número de barcos dedicados a dicho comercio. Los que se ocupaban de esa actividad comenzaron a ser llamados «brasileños» y gradualmente la propia tierra fue adquiriendo el nombre de Brasil. Antes, al igual que Colón, los portugueses, recayendo en el mismo error, lo habían considerado parte de la India (Barros, 1993: 43-44).

la tolerancia racial, la historia del contacto entre los indios y los blancos demuestra lo contrario. Y las relaciones entre negros y blancos constituyen otro capítulo tenebroso.²³⁶

Brasil, en fin, dice Roque de Barros, es «un país de muchos contrastes, donde se enfrentan lo tradicional y lo moderno, la opulencia y la miseria. Un país con una vasta extensión geográfica que incluso permite la existencia de cerca de 80 grupos indígenas totalmente aislados». Un censo hecho por el Consejo Indígena Misionero registró 221 grupos indígenas, con una población total de aproximadamente 200 000 personas viviendo en las diferentes regiones del país.²³⁷

El antropólogo Barros Laraia recupera una anécdota: En 1935, Claude Lévi-Strauss quedó sorprendido cuando, durante una comida, oyó de boca del embajador de Brasil en París, extrañándose éste por su intención de estudiar a los indios brasileños, la asombrosa declaración:

¿Indios? ¡Ay, querido señor, ya desaparecieron hace muchos lustros! ¡Oh! Es una página muy triste, muy vergonzosa de mi país. Pero los colonos portugueses del siglo XVI eran ávidos y brutales. ¿Cómo censurarles el que hayan participado de la rudeza general de las costumbres? Ellos amarraban a los indios, los amarraban a las bocas de los cañones y los despedazaban vivos, a tiros. Fue así como destruyeron hasta el último. Usted, como sociólogo, descubrirá cosas apasionantes en Brasil, pero deje de pensar en los indios, pues ya no encontrará ninguno...²³⁸

De conformidad con John Hemming, *Red Gold, The Conquest of the Brazilian Indians, 1500-1760*, a pesar de la brutalidad de la conquista, el objetivo de los colonizadores era más el de someter que el de destruir a los indios. Los colonizadores pretendían utilizarlos como mano de obra y los misioneros querían convertirlos. Fueron

236 *Ibid.*: 203-204.

237 *Ibid.*: 203-2004.

238 *Ibid.*: 121-122.

las enfermedades, traídas por ambos, las que diezmaron a la mayor parte de la población nativa.²³⁹

Los Tukuna, grupo del Alto Solimoes, posee la mayor población indígena del Brasil contemporáneo.

Se suele dividir geográficamente a Brasil en cinco regiones: Norte, Nordeste, Sureste, Sur y Centro Oeste. El Nordeste brasileño, que abarca los estados de Maranhão, Piauí, Ceará, Río Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe y Bahía, fue la primera región que tuvo contacto con los conquistadores europeos y la que pasó por un mayor proceso predatorio. En todos los estados, con excepción de Piauí y Río Grande do Norte, aún existen grupos indígenas que mantienen su identidad étnica, aunque la mayoría de esos grupos hayan perdido su lengua original y adoptado costumbres que la confunden con los brasileños de las áreas rurales. En Alagoas están los xokó kariri, los tingui y pankararu. Representaban una población de 5,500 indios, que ocupaban un área de 3872 hectáreas.²⁴⁰

Ahora bien, Complejo y caudaloso es el tema de la poesía, tanto como lo son las culturas de los afectos. Los antropólogos en tarea etnográfica han hecho uso de dos enfoques para el estudio de las culturas: la *emic* (perspectiva del actor, de los miembros de una comunidad cultural, cómo perciben y categorizan el mundo, cuáles son sus normas de comportamiento y pensamiento) y la *etic* (perspectiva del observador, del estudioso, de quienes han acumulado conocimiento acerca la colectividad cultural en cuestión; en esta perspectiva puede incluirse a los mismos antropólogos). Inapreciable informante literario y observador-participante lo es Antonio Candido de Mello e Souza (1918 -). Lo mismo estudioso de la novelística que de la poesía brasileña y la crítica

239 1993: 236.

240 *Ibid.*: 206 y 207.

literaria latinoamericana. Al hacer crítica también hace de su oficio un auténtico arte, cuenta con la sabiduría de quien logra la sintonía del alma con su objeto, como podría decirlo un conecedor de Candido, Jorge Ruedas de la Serna.

Candido se autoconsidera un «crítico variante». Ha procurado el que se otorgue a la literatura un amplio sentido, de la mayor amplitud posible, el que acoja «las creaciones de toque poético, ficcional o dramático de todos los niveles de una sociedad, de todos tipos de cultura, desde los llamados folclore, leyenda, chiste, hasta las formas más complejas y difíciles de la producción escrita de las grandes civilizaciones».²⁴¹

Ahora bien, los brasileños le han dado tantas vueltas al tema de la lengua. «Das línguas do Occidente, a nossa [el portugués] é a menos conhecida, [y ...] os países onde é falada pouco representam hoje [en el *jogo político*]», escribiría Candido en 1968.²⁴² Nélida Piñon se ha referido a la lengua como instrumento cultural, sin importar el idioma, toda vez que en otras épocas, dependiendo de imperios, razas, culturas o gobiernos, se tuvieron lenguas o idiomas que siguen presentes en la psique de quienes hoy en día hablan alguna lengua occidental. En Brasil, dice, permanece la lengua franca o general, que ha sido la Tupí, y que sigue presente en las «moléculas culturales» de los brasileños.²⁴³

A propósito de las cuestiones étnico raciales que permiten entender la conformación del pueblo brasileño, habría que tener presente lo que el antropólogo

241 Cf. Ignacio Díaz Ruiz, 2003: 9.

242 1977: 17.

243 2006: 115. Añadiríamos que tanto las tribus tupí como guaraní —como explicaría el antropólogo Darcy Ribeiro— desde un siglo antes de la presencia europea, se habían extendido sobre la costa brasileña y en los afluentes del Amazonas. Otras matrices lingüístico-culturales derivarían de los grupos Karib, Aruak y otros pocos. Estas tribus y los tupí-guaraní poseían una de las tecnologías más avanzadas de adaptación a las condiciones de la selva tropical [1977: 241]. Todo ello contribuyó a que los portugueses se enfrentaran con una cultura indígena uniforme a lo largo de casi toda la superficie que habrían de ocupar. Ciertamente y por esto, las «protocélulas de la cultura rústica brasileña adquirieron un perfil esencialmente tupí» [*Ibid.*: 241]. Más tarde y durante casi dos siglos, los nebrasileños con estos pueblos «podrían entenderse sin grandes dificultades, puesto que todos hablaban variantes de un mismo idioma, cultivaban y consumían los mismos alimentos y tenían un patrimonio común de conocimientos» [*Ibid.*: 242]. Su matriz genética y cultural continúa, pues, contribuyendo, a pesar de que las poblaciones tupí-guaraní prácticamente se extinguieron, diezmadas por las epidemias o por los rigores de la esclavitud. Para 1950, los indios de la vida tribal más o menos autónomos habían quedado reducidos a cerca de 100 mil.

Darcy Ribeiro expone: «Calculamos en unos 10 millones el número de negros introducidos al Brasil como esclavos hasta la abolición (1850), en 2 millones el número de indios que la sociedad brasileña enfrentó en sus lindes a lo largo del mismo periodo, y en 5 millones como máximo el número de europeos venidos al Brasil hasta 1950 —una inmigración europea que se acentuó a partir de 1800—».²⁴⁴

Digno de considerar es que poetas de Brasil, con fina conciencia, han reflexionado acerca de las teorizaciones de grandes poetas universales, lo cual puede ilustrarse con la paradigmática clasificación confeccionada por Ezra Pound: El poeta norteamericano sostuvo que la poesía cumple su tarea de mantener la eficacia del lenguaje a través de un triple modo, que a su vez da origen a tres géneros poéticos: la *melopea* (cuando las palabras «se cargan, fuera de su significado común, de alguna cualidad musical que condiciona el alcance y la dirección de tal significado»), la *fanopea* (que es «un proyectar las imágenes sobre la fantasía vidente») y la *logopea* (por la cual «las palabras se usan no sólo en su significado directo sino también considerando las costumbres del uso, del contexto, de las concomitancias habituales, de las acepciones conocidas y del juego irónico»). Al respecto, João Cabral de Melo Neto,²⁴⁵ luego de reconocer la agudeza de Pound, dice: «No hay tres tipos de poesía, hay poesía en la que predomina un tipo u otro, es decir muchas veces los tres tipos». Para el poeta pernambucano los tres tipos conviven en uno. Y agrega: «Verlaine se inclinaba por la *melopea*. Los metafísicos tienen, como Quevedo, una preponderancia

244 1977: 251.

245 Cabral de Melo Neto (1920-1999), de conformidad a las anotaciones de Jorge Ruedas de la Serna, se le considera uno de los mayores poetas del siglo XX, perteneció a la llamada «generación del 45», y reconocidamente encarna la más auténtica vocación del grupo. Suma, además, el afán de rigor formal a una sensibilidad aguda de compromiso social (2007: 182).

en la *logopea*, pero en España existía el contrapunto, que era Góngora, una poesía puramente visual, *fanopea*, como Lorca o Alberti».²⁴⁶

Otro aspecto tan rumiado en Brasil sería el de la *concreción* de las palabras²⁴⁷. El mismo Joao Cabral, para instruir sobre el tema, se apoya en el *Poema del Cid*²⁴⁸ y explica: «...en una escena en que ocurre una batalla entre cristianos y moros, hay esta imagen, que es de una concreción y belleza estupendas: para decir que mucha gente murió en aquel combate, el poeta del *Cantar del Mio Cid* usa este verso: _Y muchos caballos corrieron sin dueños‘, ¿no es una cosa genial?», pregunta Cabral de Melo.²⁴⁹ Y sí, a todas luces el verso resulta de una concreción excepcional.

Tan vivo: como el viento en el huayabo. Dicho todo lo de antes, sea ahora tiempo para asomarnos a la existencia de un oficiante de letras de Brasil, el nordestino que naciera en 1924. Poeta que *no necesita versos para saber que está vivo*, pues él halla las rimas mejores en un abrazo que le expresa «el viento en los guayabos». Hay en Lêdo Ivo ceñimiento y liberación de las palabras, una conciencia amazónica del lenguaje, como atina a caracterizar Carlos Montemayor. Para el escritor mexicano, el poeta brasileño

Se planta en el lenguaje, se yergue en él, pero a diferencia de sus compañeros que integran un esteticismo más acendrado, una brevedad y preciosismo buscados, o una desintegración letrista, Lêdo Ivo se une a la tradición romántica, recupera en el lenguaje la vitalidad con que todas las cosas nacen e irrumpen, su frenesí mágico, su encantamiento, y lo muestra en su capacidad edénica, impetuosa.²⁵⁰

246 1982: 35.

247 En la década de los 1960 surgió el Movimiento de la Poesía Concreta, contando entre sus representantes a los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, Décio Pignatari, Rolando Azeredo y José Lins Grünwald. Para los cultores del concretismo, el poema es un objeto que tiene importancia visual y forma un todo con la página donde aparece. Las composiciones concretas son muy breves, concentrando su riqueza en los matices semánticos de unas pocas palabras. Una revista estandarte del movimiento lo fue *Noigandres*, fundada por Pignatari y los dos campos (Kovadloff, 1978: 19).

248 Versificación épica compuesta hacia 1140.

249 *Ibid.*: 33.

250 1980: 9. Montemayor, asimismo, ha confesado (por ejemplo, en octubre de 2008 en Morelia) que, cuando el nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez fue su profesor, él desconocía prácticamente todo acerca de la poesía brasileña. Fue Mejía Sánchez quien le abrió la puerta de ese conocimiento, como fue el percatarse que existía una obra como la *ledoiviana*.

Montemayor recuerda, además: «Hacia 1957, en sus páginas de *Crítica*, Gaspar Simões indicó que la lengua portuguesa había alcanzado ya su punto muerto en dos ocasiones: con Camões y con Pessoa». Entre ambos, decía Simões, los poetas destacaban más por «la sutileza que por la riqueza y variedad de su lengua poética». En cambio, la condición cultural de los poetas brasileños era diferente. Y más específicamente: Simões llegó a la conclusión de que «el lenguaje de Lêdo Ivo, aunque es en sus orígenes y en sus virtualidades el mismo que el de Camões o el de Pessoa, es diferente en sus recursos y que su poesía mostraba posibilidades inexploradas en la lengua portuguesa que sólo un poeta como Lêdo Ivo, audaz y —*pr*clásico”, estaba en condiciones de despertar».²⁵¹

Lêdo Ivo y su habla portuguesa. Pero un Lêdo Ivo cuya patria, sin embargo, «*n*ão é a língua portuguesa» como sí «a terra mole e peganhenta onde nasci». Lêdo Ivo, de Maceió, Alagoas, en su poema MI PATRIA²⁵² aclara: *Mi patria no es la lengua portuguesa. / Ninguna lengua es mi patria. / Mi patria es la tierra blanda y oscura donde nací / y el viento que sopla en Maceió.*²⁵³ «Mi tierra es el nuevo camino que el hombre abrió sin querer en la hierba, a la orilla del arrozal».²⁵⁴

Habría que reseñar algo acerca del *rodapiés* del poeta. De Maceió, el joven Lêdo Ivo se trasladaría a Recife, donde recibió su formación literaria y habría de estudiar

251 *Ibid.*: 7.

252 *Mi patria* de Ivo forma parte de la obra *Plenilúnio* (creada entre 2001 y 2004), publicada en *Poesia Completa 1940-2004*, 2004, pp. 1027-1028.

253 De acuerdo a la traducción al castellano de Carlos Montemayor.

254 «A minha patria é a língua portuguesa», expresó Fernando Pessoa-Bernardo Soares, en uno de los fragmentos en prosa recogidos en el *Livro do Desassossego* [Lisboa, Ática, 1982, vol. I, pp. 16-17]. En su contexto, la frase escrita en 1931, dice: *No tengo ningún sentimiento político o social. Tengo, sin embargo, en un sentido, un alto sentimiento patriótico. Mi patria es la lengua portuguesa. Nada me pesaría que invadieran o tomaran a Portugal, mientras no me molestase personalmente.* Caetano Veloso de la Bossa Nova transformó la difundida expresión de Pessoa-Soares, «mi patria es mi lengua», popularizándola aún más al convertirla en canción («Língua»), grabada en un álbum que surgió al mercado en 1984. Sostiene Marta Spagnuolo: «Mientras que en Lêdo Ivo el sentimiento de patria es el que organiza el poema: «Ninguna lengua es la patria» no rebate en absoluto a Pessoa, pues (Pessoa-)Soares no ha afirmado lo contrario. Lo cual constituiría una primera prueba de que, a pesar de la referencia, ambos textos no dialogan entre sí» [Cf. Spagnuolo, 2008].

derecho, sin ejercerlo. Esta ciudad «cosmopolita» (como no lo es Maceió en el pequeño estado de Alagoas), le dejaría una huella muy honda. En los años de 1950 se sabría de unos versos que habían permanecido ocultos para no lastimar el orgullo de la oriundez: «Amar mulheres, várias / Amar cidade, só uma — Recife». Pero carga las marcas de su infancia en Maceió, de una familia de once, de su padre que nació en Maceió. Donde también, a sus catorce años, conoció a Graciliano Ramos. Luego se iría a radicar a Río de Janeiro, dedicándose de lleno a la escritura. Al inicio de 1953, se iría a vivir a París; visitando varios países de Europa y, en agosto de 1954, retorna a Brasil. Traductor de Rimbaud y Dostoiévski. Convivió en circunstancias *marcantes* con Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Manoel Bandeira y Cabral de Melo Neto.

Lêdo Ivo, desde el 7 de abril de 1987, ocupa el asiento (*cadeira*) número 10 de la Academia Brasileña de Letras, sucediendo a Orígenes Lessa. Su obra poética se ha traducido parcialmente en ediciones de México, España, Perú, Venezuela y Chile. A título de homenaje por sus 80 años, la Academia Alagoaseana de Letras y de la Academia Brasileña de Letras gestionaron, por fuera del gran mercado editorial, la edición de la obra poética integral de Lêdo Ivo, *Poesia Completa 1940-2004* (Topbooks, Rio de Janeiro, 2004). Mil diecinueve páginas componen el volumen, sin contar la introducción y los índices, y consta de veintidós libros o alguna de sus secciones. Aparte, su obra no poética incluye novelas, cuentos, crónicas, ensayos, libros autobiográficos y literatura infanto-juvenil.²⁵⁵

A sus 84 años es un hombre bajito y pelo cano, afable, y tras los anteojos de armazón oscuro, el poeta observa a su alrededor como si al mismo tiempo no quisiese

255 En Maceió, donde naciera el poeta el 18 de febrero de 1924, el Consejo Estatal de Cultura aprobó recientemente por unanimidad la constitución, en el Museo Palacio Floriano Peixoto, de un acervo acerca de Lêdo Ivo, compuesto por libros, obras de arte, «comendas», fotos, objetos personales, entre otros importantes documentos de la trayectoria del alagoaseano. Desde 2005, el pre-acervo se encontraba bajo la responsabilidad de la directora del museo Theo Brandao, Leda Almeida, a través de una donación del propio escritor a la profesora.

que se notara su innata curiosidad. Desde su departamento —en el *sétimo andar de um prédio da rua Fernando Ferrari*, en el Barrio de Botafogo, Río de Janeiro— prefiere ver la humanidad a distancia. Reacio, con enfado comprensible hacia la faena de los que prefieren hacer tesis sobre poesía. Inclusive una recomendación hizo a los poetas: *Destrua os poemas inacabados, os rascunhos, / As variantes e os fragmentos / Que provocan o orgasmo tardio dos filólogos e escoliastas*. Y escribió en un volumen autobiográfico, *Confesiones de un poeta*, desde hace años agotado: «Sou un esteta porque nunca li tratados de estética».

«Desde hace 30 años yo tengo relaciones con México», dice Lêdo Ivo, quien acostumbra decir que «América Latina es hoy la patria de la imaginación», consecuencia del agotamiento de otras culturas, como la europea occidental, pero también porque hay una gran ebullición cultural en todos los países de América Latina. Carlos Montemayor tradujo al castellano una antología de poesía ledoiviana, fue el primer libro traducido a un idioma diferente, «un gran acontecimiento en mi vida»; tanto que afirmaría humorísticamente: «Soy una invención de Carlos Montemayor. Soy una invención mexicana...»

¿Y cuántas veces el poeta brasileño ha visitado México? En cuatro, cuando menos: En agosto de 1982 asistió a una reunión de poetas organizada por Homero Aridjis, cuyas lecturas transcurrieron en la UNAM. Junto a europeos como Ted Hughes, Charles Tomlinson, Amichai, Enzensberger y Sorescu, y otros latinoamericanos y muchos mexicanos. De esa serie de lecturas, a Octavio Paz le «asombró la concurrencia: ferviente, numerosa y en la que predominaron los jóvenes. Mil por cada noche. Increíble», dijo.²⁵⁶ Otra visita fue en octubre de 2004, cuando acudió a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, leyendo en portugués algunos poemas de su autoría, los

256 1999: 227.

que Carlos Montemayor traduciría al público asistente. En mayo y junio de 2006, fue invitado especial durante el Festival Internacional Junio Musical organizado por la Universidad Veracruzana, marco en el que se desarrolló el Encuentro de Poetas de Brasil y México. Además, finalmente, en virtud de que el *Encuentro de poetas del mundo latino* (celebrado del 21 al 26 de octubre de 2008 en Morelia y Pátzcuaro, Michoacán) estuvo dedicado precisamente a Lêdo Ivo, éste participó en una sesión especial de lectura teniendo a ambos lados a Juan Manuel Roca de Colombia, Nuno Judice de Portugal, a Montemayor, Jorge Ruiz Dueñas, Gaspar Aguilera y al presentador Marco Antonio Campos de México. En esta la séptima edición del *Encuentro* (quizá el más importante de Hispanoamérica) intervinieron también poetas de Cuba, Perú, Argentina, España, Canadá, Chile, Costa Rica, Rumania, Uruguay, Italia, Luxemburgo, Cataluña, Francia y Bélgica.

Lêdo Ivo, para Ángel Crespo, es uno de los autores más leídos de la llamada Generación del 45 (junto a otra cima poética como João Cabral de Melo Neto), tanto por la variedad de sus temas como por su dominio formal del versículo y de los recursos retóricos, que adquieren en él «una frescura y una espontaneidad paradójicamente antirretóricas». Sin tratarse, dice Crespo, de un poeta propiamente «social», abundan en sus versos alusiones que expresan un compromiso activo con las corrientes renovadoras de la sociedad. «Si Rubén Darío se proclamó —muy antiguo y muy moderno», Lêdo Ivo se declara —sumergido en el pasado, cada vez más moderno y más antiguo».²⁵⁷

257 Crespo, 1973: xxxii y xxxiii.

Sería en *Acontecimento do soneto* obra publicada en 1949 cuando, en verso undecasilabo, el poeta de Alagoas declare: «[...] e serei, mergulhado no passado, / cada veis mais moderno e mais antigo». Para algunos fundadores de la llamada poesía concreta, como Haroldo de Campos, esta *llave de oro* de Ivo significaba «un itinerario de retroceso estético», y como si fuera «un antiprograma de respuesta al modernismo heroico (brasileño)» (Campos, 1994: 131).

En la Generación del 45, además de Lêdo Ivo y Cabral de Melo Neto, algunos de los integrantes representativos fueron Fernando Ferreira de Loanda,²⁵⁸ Thiago de Mello, José Paulo Moreira da Fonseca, Geir Campos y otros. Entre los miembros de esta «generación» hubo una revalorización de Rilke, la entusiasta acogida a Lorca, T. S. Eliot, Valéry y Pessoa. Perciben la necesidad de superar el sectarismo localista y el afán modernista como dogma. Con ellos la poesía «vuelve a ser un *canto*»,²⁵⁹ asumiendo que la grandeza de la poesía se encuentra en el detalle del verso.

El blanco seminal / el sueño de piedra. Ahora bien, un par de poemas releeremos aquí; estos poemas ledoivianos se titulan *Soneto da neve* y *As montanhas*.

SONETO DA NEVE

Quando te amo, penso sempre na neve,
em uma neve branca como o esperma.
Penso sempre na neve quando te possuo,
na neve branca que cai entre as bétulas.
Em minha meninice sempre desejei
ver a neve cair, atravessar a branca
oscuridão da neve que, entre o dia e a noite,
devolve ao mundo negro um branco seminal.
Eu sempre desejei que o mundo foie a alvura
da neve, da brancura virginal
do alvo lenVol imune a qualquer mácula.
E a neve cai em mim e cai na desolada
noite escura da alma, a neve do silencio,
a immaculada e frígida alvura do nada.

AS MONTANHAS

As montanhas caminham na paisagem
e me rodeiam quando estou dormindo.
E quando estou dormindo sonho com as montanhas.
Tento alcança-las, mas as minhas mãos também sonham.
Tudo em mim sonha quando estou dormindo
o meu sono de pedra.
Sonho que as montanhas também estão sonhando.
Sonho que as montanhas sonham comigo quando estão sonhando.
Sou o sonho das montanhas. E quando acordo

258 Ferreira de Loanda, en 1965 publicó, en Río de Janeiro, una Antología de la nueva poesía brasileña que incluye producciones de miembros destacados de la «generación del 45» [Crespo, 1973: 17-18].

259 Kovadloff, 1978: 18.

volto a sonhar e me transformo em montanha.

Son estas las versiones castellanas de Carlos Montemayor.²⁶⁰

SONETO DE LA NIEVE

Cuando te amo, pienso siempre en la nieve,
una nieve blanca como el esperma.
Pienso siempre en la nieve cuando te poseo,
en la nieve blanca que cae entre los álamos.
En mi niñez siempre deseé
ver la nieve caer, y atravesar la blanca
oscuridad de la nieve que entre el día y la noche
devuelve al mundo negro un blanco seminal.
Yo siempre deseé que el mundo fuese la albura
de la nieve, como la blancura virginal
de la blanca sábana inmune a cualquier mácula.
Y la nieve cae en mí y cae en la desolada
noche oscura del alma, la nieve del silencio,
la inmaculada y frígida albura de la nada.

LAS MONTAÑAS²⁶¹

Las montañas caminan en el paisaje
y me rodean cuando estoy durmiendo.
Y cuando estoy durmiendo sueño con las montañas.
Trato de alcanzarlas, pero mis manos también sueñan.
Todo en mí sueña cuando estoy durmiendo
mi sueño de piedra.
Sueño que las montañas también están soñando.

Sueño que las montañas sueñan conmigo cuando están soñando.
Soy el sueño de las montañas. Y cuando despierto
vuelvo a soñar y me transformo en montaña.

Soneto da neve nació, como todo poema amoroso, desobedeciéndole a Rilke, quien a los jóvenes poetas aconseja no escribir poemas de amor. Para Lêdo Ivo, cada vez más joven y antiguo, en cambio, «esa desobediencia es la sal de la poesía».²⁶² Rilke, no obstante, también ha dicho que «la experiencia artística está tan increíblemente cerca de lo sexual» que en su dolor y gozo «ambos fenómenos en realidad son sólo formas

260 *La Jornada de enmedio, La Jornada*, México, 4 sep 2005, p. 6^a.

261 Piensa Eduardo Nicol: el cosmos procreó de sí mismo algo diferente de sí mismo, y se habló a sí mismo. Desde que existe el hombre, la materia habla de sí; dialoga consigo misma cada vez que un hombre dice «la montaña». Nicol, 2007: 31.

262 Ivo, 1994: 12.

diversas de una idéntica ansia y dicha».²⁶³ El poema de Lêdo Ivo, ni qué duda, es un poema erótico. *Cuando te amo, pienso siempre en la nieve, una nieve blanca como el esperma. Pienso siempre en la nieve cuando te poseo. ¿Será obvio siempre, para todo ser de pensamiento, que pensar nos relaciona? Pensar ha dicho Nélide Piñon, lleva al erotismo; aún más: pensar «es lo más erótico que existe».*²⁶⁴

«Las montañas» de Lêdo Ivo es una metáfora del tiempo y del sueño. Porque *Jamás la montaña olvidará*, dice Marina Tsvetaieva, *¡la montaña contiene montañas de tiempo!* Es verdad que nunca reconstruiremos la historia íntegra y abarcadora de los sueños humanos. La poesía de todos los tiempos, sin embargo, es la montaña de sueños acumulados. «Del mismo material de los sueños», se dijo, y tanta insistencia ha habido desde entonces. Asimismo, para que no falte algo existe el soñar. *Soñar es más que suficiente*, dice Emily Dickinson, con su intimidad que canta. Y si existe una eterna causa, *refulge el tiempo*, piensa Valéry, y *soñar es saber*. Entretanto, el poeta de Maceió prefiere reconocer el sueño de sus manos. En él todo sueña cuando *estoy durmiendo*; cuando es, su mismo sueño, un *sueño de piedra*; cuando sueña *que las montañas también están soñando*. Dice así la onírica sensibilidad panteísta, y como quizá lo hubiera querido decir el mayor poeta de Lisboa: *Sou o sonho das montanhas*. Ellas caminan, y cuando Lêdo Ivo despierta, *volto a sonhar e me transformo em montanha*.

Lêdo Ivo, creador incesante de poemas desde la adolescencia, es un *procurador* nunca hastiado de la palabra. Drummond de Andrade afirmaba que su poesía era «múltiple».²⁶⁵ Pero tal expresión más bien ilumina una existencia poética o las

263 1978: 40. Rilke igualmente, por cierto, recomendaba leer lo menos posible de cosas estético-críticas (p. 39).

264 2006: 109.

265 Acerca de lo múltiple de la obra Lêdoiviana, Spagnuolo reseña: «Es notoria la necesidad que transmite cada verso, imagen y palabra de esta poesía antirretórica por excelencia, necesidad que explica que Lêdo Ivo consiga: conmover, emocionar. Y mientras lo veraz no varía sino que se acendra con los años, los temas son variadísimos o uno solo, el motivador, que puede abarcarlos a todos: el interés inagotable por todo lo humano y lo divino, por cada ser, animal, vegetal, mineral que puebla el mundo, por cada objeto o hecho real del que participe el hombre, horroroso o bello, placentero o lastimoso, y la imaginación del hombre para crear otro mundo mágico, feérico,

indagaciones que hace. Lêdo Ivo siempre y hasta sus 84 años ha interrogado a la existencia; es un hombre de muchas preguntas y *casi ninguna respuesta*. Por eso la perplejidad es para él su forma de estar en el mundo. La notoriedad resulta secundaria. «El vasto reconocimiento no le preocupa». Pero «sé que una obra sólo se completa con la existencia del otro. Hace sesenta años (comentó en el año 2004) estoy esperando por ese lector. Un día él habrá de aparecer».²⁶⁶

Mientras tanto, su única fidelidad es con la literatura, y como poeta, el compromiso que tiene en la sociedad es el de escribir poemas, celebrar la contemporaneidad, el mundo en que vive. Porque tiene el gozo del lenguaje sabe que está vivo. *Sou uma criatura dotada de linguagem*, dice. Y no le hubiera gustado nacer en el pasado, así como tampoco le hubiera gustado nacer en el futuro. (Asevera así quien en Botafogo, Río de Janeiro es un solitario, un lobo *solitário-solidário*.²⁶⁷) No tiene nostalgia del pasado; sin embargo, el poeta —como se lo enseñó Manoel Bandeira— ha de pretender ser un intelectual culto. No basta tener vocación y talento, porque la poesía es un sistema milenario de expresión, y es preciso conocer a los maestros. Ellos son la tradición, memoria que permite redescubrir el encanto de las palabras. La misión del escritor es nombrar las cosas, y al hacerlo, podrá tal vez salvarse a sí mismo, transformado por el propio acto de nombrar con la palabra. Las palabras nos salvan de la muerte, y en ese lenguaje vivo, persevera la tradición. La poesía, entonces, no puede ser sólo un problema de sensibilidad; es un problema de cultura.

De esta manera, con tal conciencia y empeño, el poeta alcanzará que haya «magia verbal» en sus versos, la que Bandeira reconoció muy pronto en Lêdo Ivo. Operación poética que él obtiene por un encantamiento del lenguaje. En Lêdo Ivo, dice

angélico, monstruoso, bienhechor o amenazador, lo que sólo es posible si se transita antes por todo lo cercano, pero que finalmente es el deber último del poeta [2008]».

²⁶⁶ Cf. Paulo Francis, 2004.

²⁶⁷ *Ibid.*

Spagnuolo, «cada poema aparece como un objeto verbal muy trabajado por alguien que tiene mucha lectura aprovechada, un absoluto dominio técnico, y que ha experimentado la *musique* en todas sus posibilidades, desde el versículo torrencial hasta el soneto, desde el verso libre y el poema en prosa hasta el verso breve de tono culto o popular».²⁶⁸

También es el poeta nunca hastiado de la vida, que no ha deseado el lugar de un poeta maldito que muere a los veinte años. Porque los hombres *mueren de muerte*, «morren de morte», ha dicho Lêdo Ivo, no de dolencias. Él prefiere ser de los poetas que tienen una vida larga y una obra igualmente larga, como Drummond o Bandeira. Lêdo Ivo tiene simpatía por los escritores que acrecientan la obra, y él mismo habla y escribe mucho. Mientras un hombre de letras francés definía a un buen escritor como aquel que «entierra una palabra por día»; el poeta de Maceió juzga que, ya que el escritor trata con un patrimonio lingüístico, el buen escritor es el que «desentierra una palabra por día», recobra palabras olvidadas. Una semejanza de Lêdo Ivo con Alfonsina Storni; ella diría: *palabras cansadas de ser dichas, que de viejas son nuevas*.²⁶⁹ O con Borges, quien esclarece: *Cada palabra aunque esté cargada de siglos, inicia una página en blanco y compromete el porvenir*.²⁷⁰ Así como al poeta irlandés Seamus Heaney, quien ha caracterizado a la poesía como excavación (*digging*), como *restauración de la cultura*; una concepción de los poemas en tanto que *elementos de continuidad, con el aura y la autenticidad de los descubrimientos arqueológicos*.²⁷¹ No extraña, así entonces, que Cabral de Melo Neto augurase (en un epitafio dedicado con muchos años de anticipación): a Lêdo Ivo «sólo la muerte lo reduciría al silencio», a ese silencio de las palabras cuando se detienen en el aire.

268 Spagnuolo, 2008.

269 Cf. El poema de Storni *Dos palabras*.

270 1998: 475.

271 1996: 39-40.

3. Gonzalo Rojas y la palabra: un aire nuevo para vivirlo

*Se nace así con el oleaje del Golfo [...] Allá abajo
late el carbón y los mineros barretean toda la noche
hasta el otro lado del mundo.²⁷²*

Gonzalo Rojas habría de nacer en 1917, era diciembre, el día 20 —al cabo casi de la Gran Guerra europea—, en el 842 de la calle Saavedra, y cuando «a uno lo parían en casa». Entonces él que fue el séptimo entre ocho hermanos, hubo de escuchar por vez primera la palabra esdrújula, con sus íntegras cuatro sílabas: *relámpago*. Allí en un rincón chileno, donde aconteciera, siglos antes, la guerra de Arauco, donde el río se junta con el Pacífico y cual filoso cuchillo, siempre el ronco cuchillo de agua, separa en dos mitades al pueblo. Donde grandes barcos chocaron contra las rocas, donde el viento desencadenado, imparable personaje central, alcanza los ochenta kilómetros por hora, entre las enormes rocas fluviales y marítimas. En verdad allí se crió el poeta Gonzalo Rojas Pizarro, el penúltimo descendiente de doña Celia y don José Antonio, minero del carbón, ambos nacidos en el norte de Chile.

Los Pizarro, tendrían su origen en un pueblo cercano de Cádiz, en España, y los Rojas, habían emigrado desde Argentina cruzando la cordillera hasta los valles de la provincia de Coquimbo, en el «norte chico» de Chile.²⁷³ Desde esta región, el padre, quien tenía un remoto parentesco con la poeta Gabriela Mistral, se trasladó en 1905 hacia Lebu, y moriría en 1921, en las minas suboceánicas, cuando había cumplido los 40 años.

272 Tomado de «Vienes corriendo y eres el mismo niño y ya no eres, adiós».

273 Cf. Sefami, Jacobo, *El espejo trizado: la poesía de Gonzalo Rojas*, México, UNAM, 1992.

Más que geográfico y metafísico Gonzalo Rojas será fisiológico y geológico, y a diferencia de Jorge Luis Borges de Ginebra y Palermo, que tanto discernió acerca de la irrealidad, a Gonzalo Rojas le interesa estar amarrado a las cosas, seducido por la inmediatez de la circunstancia (con la añadida convicción de: en ella, la circunstancia, se conjugan tanto lo real como lo irreal, y nunca dejan de estar en juego, enigmáticamente). Más: porque a Lebu —que para Gonzalo Rojas es Comala y Macondo, su lugar de la Mancha—, a aquel su villorrio, memoriosamente regresa siempre. Y es que, «¿quién que *es* no es *rulfiano* en nuestra América?» En la evocación están aún los muelles de metal que sirvieron para que Gonzalo Rojas y otros niños como él pudieran arrojarse temerarios al ronco, el hondo río.

En Chile siempre se va «de un sur a otro», aunque el viajero esté dirigiéndose al norte, o a lo más alto de las cordilleras, a 3000 metros de altura; «porque todo es sur en el mundo», así se pretenda tocar, intentar asir, siempre alzando la mano, las nubes cuando huyen. Y más se está en el sur si, semejante a Gonzalo Rojas, al escudriñar el cielo en la oscuridad tormentosa se cultiva el agrado por un barranco y se es costino. Porque, en fin de cuentas: desde el sur todo adquiere ahondamiento creciente en la búsqueda de la unidad: como unir serranías y mares, los distintos párrafos de tierra y cielo, como reunir en la Tierra a todos los *sures* de la humanidad.

Con los años Gonzalo Rojas —vaga-mundano, habiéndose él recorrido tantos lares de planeta, hasta China, Cuba, Venezuela, y su país como tan sólo se le puede recorrer, a lo largo y largo— habría de llevarse una veta de carbón de Lebu, enorme como dos toneladas, a residir con él en Chillán, porque su padre fue minero y él su hijo no es que sea poeta genealógico, pero está a cabalidad persuadido de la genealogía de los laberintos; de la genealogía de la geología, y ama las piedras. La carencia que a Gonzalo Rojas le causa genuino pesar es la de ignorar qué es un hombre que engendra

una hija. Él es un padre con dos hijos [Ricardo Tomás, de la primera esposa, María Mackenzie, y Gonzalo, de su última esposa, Hilda R. May] y una nieta, la nieta siempre lejana. Una hija, no la tiene. Nunca se inclina hacia la nostalgia, la vejez y la muerte; sí ha de inclinarse siempre hacia el amor y la niñez. Semejante a Borges, que no padeció la senilidad, ahora mismo presume la reniñez de los noventa: *es que no hay vejez, no puede haber vejez, venimos llegando*. Él está muy hecho de palabras, como todos los poetas, o más. Dice él, el poeta es un animal de palabras, de la oralidad respirable de las palabras. Gonzalo Rojas, como quien no sabe reducirse a la casa, es un poeta refractario al encierro, es errabundo, afecto a la intemperie, movedizo.

Gonzalo Rojas a la poesía llegó como dándole una *Vuelta al mundo*, y porque a las palabras desde «mi infancia vengo mirándolas, oliéndolas, gustándolas, palpándolas, oyéndolas llorar, reír, dormir, vivir»: Gonzalo Rojas llegó naturalmente como al rescate de un noble oficio, y llegó, para colmo, riendo y amigablemente. Incluso llegó poniéndoles cordialmente la mano sobre el hombro a los poetas que se duelen del dolor de las palabras y de todo un agudo dolor de muertes. Pero Gonzalo Rojas lo que jamás aceptará es el más asfixiante dolor: el de la muerte de las palabras. Y si el desvanecimiento de la palabra no ocurre, cuando la muerte tenga que venir a perturbarnos, debiéramos decirle con tranquilidad, muy sosegadamente: «espera un poco, percibe cómo mi vida aún está lejos de concluir»; o decirle, «déjame, en todo caso, —vivir muerto de amor—». «No se ha terminado el no tan inocente juego de vivir y más vivir». Decirle todo esto, hasta que la muerte quizá se resigne y hasta se vaya a otra parte, por esa nuestra necesidad de no morir cuando ella nos lo demanda.

Por ende Gonzalo Rojas, por ejemplo, en un coloquio por el centenario del nacimiento de Borges, celebrado en Buenos Aires en 1999, por los días en que falleció Jaime Sabines, con quien hacía no mucho tiempo había estado leyendo poesía, dijera:

«ah, Sabines, mi amigo, mire usted que morirse». Así es como él, testigo inmediato de la vida, es un *numinoso* y el cortejador más voluptuoso de la vida. Gonzalo Rojas es siempre un tanatógrafo parco, pues piensa que ante la muerte, la muerte ya sucedida, debiera uno callarse y no insistir en ella, no insistir en esa la terrible mutilación llamada muerte. Uno es ella, nazca donde nazca, perezca donde perezca. «De repente estamos, de repente no estamos», y aullamos elegías para qué. Más bien de resurrección habría que morir. Para qué decirle al lector: —Vendrá la muerte, tendrá tus ojos. En todo caso es ¡bonita letra para música de jazz! O de —jiz”, que en ritmo negro enloquecedor quiere decir semen. Mejor no transar con la partitura desollada de ningún réquiem larvario, antes bien ¡alegrarse! A Gonzalo Rojas, pues, no le interesa la liturgia mortuoria ni el responso ataúdico. Si en la *tierra hay hueco para todos: los pobres y los ricos [los débiles, los fuertes, las madres, las ramera]* Pues todos los seres humanos *[Por donde más les pesa su persona, todos caen y caen. Aunque el cajón sea lustrado o de cristal. Aunque las tablas sin cepillar parezcan una cáscara rota con la semilla reventada.] caen y caen, y van perdiendo el bulto en la caída ¡hasta que son la tierra milenaria y primorosa!* ¿A qué mentirnos? Nada de quejas, de quejumbre. Prefiere decir que lo que se juega aquí es el instante de la mariposa o, si lo preferimos, otro animal más quimérico, el dragón, su signo, del poeta con voz alumbradora de airoso quimera, la metamorfosis de sí mismo. Además, uno no crece nunca y el tambor de hojalata sigue y sigue sonando.

¿En qué consiste, al menos, pues, el valor de la creación poética de Gonzalo Rojas? Le devuelve a la poesía tantas cosas que le han quitado. Afirmaría de este modo, en 1968, el magnífico, perseverante, lector de poesía Julio Cortázar. El cronopio, no podía más que sentir la formidable simpatía por el temperamento antiolemne de Gonzalo Rojas. Resulta comprensible el que Cortázar en sus cuentos evidenciara el

cómo hubiera quienes —ante el hecho siempre lamentable de la muerte— terriblemente transidos de lágrimas, ocupasen el protagonismo que debieran mantener el difunto y sus dolientes cercanos. Adaptando la narración de Julio, sería tanto como atestiguar esta dramática situación: En la sala mortuoria, junto al ataúd, hay poetas llorando, les acomete un ataque terrible de llanto. Les basta ver las manos cruzadas del difunto para que el llanto los arrase de golpe, los obligue a taparse la cara, avergonzados. Son hombres que lloran de verdad en el velorio, mientras los deudos juntan desesperadamente el aliento para igualarlos, sintiendo que cueste lo que cueste deben demostrar que el velorio es de ellos, que solamente ellos tienen derecho a llorar así en esa casa.²⁷⁴ Cortázar ha confiado que entre las frases que más amó perentoriamente en la infancia figura la de un condiscípulo: —¿Qué risa, todos lloraban!» Hay así mismo esa otra cara, de farsa, que le hace decir a Gonzalo Rojas: «Me divierte la muerte cuando pasa en su carroza tan espléndida, seguida por la tristeza en automóviles de lujo: se conversa del aire, se despide al difunto con rosas».

Como se sabe, todo poema es ejercicio de pura mortalidad. A María Zambrano se le antoja que amor y muerte van siempre ligados, a su manera persiguen la misma cosa o la una alcanza lo que el otro busca. De la manera del amor nace una manera de sentir la muerte, o a la inversa. Además, ningún amor verdadero es estéril.

Para poetas como Gonzalo Rojas, lo pavoroso es el olvido, y no le concede valía al miedo a la muerte, que no es sino miedo al miedo. Es entonces un poeta que ríe, un ser casi demoniaco, como decir dionisiaco, divinamente riente, dueño de una respiración consciente; una verdad que posee este sinónimo: la vida. No ha de ser, desde luego, un poeta trágico y, bastante menos, señalársele como *agelasta*; es *rara avis*, y por definición, poeta *ludens*. Ser *agelasta* o *ludens* significa, a fin de cuentas, tener atributos

274 «Conducta en los velorios», en *Historias de cronopios y famas*, 2007: 51 y 52.

opuestos, representa dos semblantes antípodas de los escritores. Milan Kundera, al respecto del vocablo *agelasta*, trae la evocación inmejorable: François Rabelais (autor de la primera gran novela europea, *Gargantúa y Pantagruel*)

[...] inventó muchos neologismos que luego entraron en la lengua francesa y en otros idiomas, pero una de estas palabras fue olvidada y debemos lamentarlo. Es la palabra *agelasta*; su origen es griego y quiere decir: el que no ríe, el que no tiene sentido del humor. Rabelais detestaba a los agelastas. Les temía. Se quejaba de que los agelastas fueron tan —arces con él” que había estado a punto de dejar de escribir, y para siempre [...] No hay posibilidad de paz entre el novelista y el agelasta. Como jamás han oído la risa de Dios, los agelastas están convencidos de que la verdad es clara, de que todos los seres humanos deben pensar lo mismo y de que ellos son exactamente lo que creen ser.²⁷⁵

En el tono y el ritmo de su obra asoma nítidamente el señorío de Gonzalo Rojas en cuanto a tantear velozmente las palabras. *Encantamiento / con desollamiento, / música / con espinas a eso / de las 6*. Y la fe en el sagrado nombre de la poesía: *Al mundo lo nombramos en un ejercicio de diamante, / uva a uva de su racimo, lo besamos / soplando el número del origen*.²⁷⁶ Con la lectura en voz alta de poemas por el propio Gonzalo Rojas, se intensifica en sus oyentes la experiencia poética, con sus efectos emocionales y cognoscitivos, como si participaran en un ritual, en un juego, como si coincidieran con Huizinga cuando dice «Qué es la esencia de todo arte sino el juego». Será quizá por ello que Rojas Pizarro se lleva tan bien con los auditorios de jóvenes, que en masa se aproximan a escucharlo leer. Yo que escuché leer personalmente a Jaime Sabines, que he gozado la voz de León Felipe y de otros, interrogo, ¿habrá otro poeta que leyendo su propia obra al público, alcance la cualidad oral lectora de Gonzalo Rojas? No lo sé, y cuánto lo dudo. Fernando Fernández²⁷⁷ dice que la obra de Gonzalo Rojas

275 1990: 146-147.

276 Usandizaga, Helena «Notas sobre poesía hispanoamericana», en revista *Quimera*, No. 232-233, jul-ago 2003: 91 y 92.

277 Referenciar...

[...] resulta fascinante por la gozosa combinación entre largos periodos casi prosísticos y el uso maestro de las acentuaciones tradicionales, y sus mejores poemas son verdaderos alardes rítmicos en los que conviven con claridad deliciosa el ludismo, muchas veces el erotismo y el humor [...además, Gonzalo Rojas...] nos lleva a recorrer, de un lado a otro, la totalidad de la gama sonora»:

*Montado así en arrebató tan desigual como hubiérala / nadado con arte esquivo
haciendo uno / timón y manubrio sin saber por dónde desembarcar.*

Erótica profundamente, demasiado erótica es la mística de Gonzalo Rojas. Es un poeta de lo erótico y lo santo. Como el autor de *Las confesiones*, Agustín de Hipona, que fue liviano y pecador en África, él también, pecador ha de confesárselo todo a Dios. El hombre en sus palabras, he ahora aquí, extraído del verso este arrebató velocísimo para Dios: Animal humano en desnudez que devora, en la desnudez más desnuda o la libertad de animales desnudos, como diciendo el poeta la palabra placer: cómo corría larga y libre por tu cuerpo la palabra placer cayendo del destello de tu nuca, fluyendo blanquísima por lo vertiginoso oloroso de tu espalda hasta lo nupcial de unas caderas de cuyo arco pende el Mundo... El gozo de verte ahí tendida recostada en tu ámbar contra el espejo súbito de la Especie cuando te vi de golpe, ¡con lo lascivo de mis dedos te vi! Dos es uno y se acabó, porque no hay otro sol que el fuego convulsivo del orgasmo sin fin, en que se quema toda la raza humana. Porque el orgasmo es sagrado. La mujer es amor. Las mujeres escogen a los hombres. Paridos nuevamente por el placer, por la palabra placer, somos del dos, del mísero dos partido en dos, ¡y qué diera por el oro de sus ojos! Olfato, lo primero el olfato de la hermosura. En la pasarela vertical desde la punta alta del pelo a lo espléndido de los pies, sin zapatos. ¡Ay cuerpo, quién fuera eternamente cuerpo! El lema es sin llorar, respirar cada uno su oxígeno pero sin llorar. Amantes, cuiden los espejos. Y es uno el voyeurista: habrase visto tamaño cuerpo de rubia loca de Pittsburgh. Las hermosas echan su aroma duro verdemente; muchachas, adivinas del hombre, hembras en el oleaje ronco, donde echamos las redes de los cinco

sentidos para sacar apenas un beso de la espuma. Espuma de la diáspora del Génesis, tensa la cítara de Dios, danza del fornicio, te besara en la punta de las pestañas y en los pezones, te turbulentamente besara, mordiendo hasta las últimas amapolas, frescor ciego, inmensidad insaciable de la lascivia, riera frenético el frenesí de tus dientes, me arrebatara el opio de tu piel hasta lo ebúrneo de otra pureza, te lamiera, te olfateara como el león a su leona, aire felino de tu fragancia, parara el sol, fálicamente mía, ¡te amara! Y es el amor todo: mujer, no me obstino en tocarte por sólo enardecerte. Tengo experiencia: te amo. Mujer poseída, preñada por el furor, la inocencia, el desamparo del hombre. Porque la poesía es nuestra sangre, todo, como el único número del Tao, como volar diez mil años contigo, solamente un minuto, pero seguir volando. Todo es en el relámpago, el oleaje de la eternidad de repente. Amémonos estos pobres minutos, y dame otra vez tu cuerpo, sus racimos maduros para que de ellos mane la luz, pues ¿qué se ama cuando se ama: la luz terrible de la vida o la luz de la muerte? ¿O todo es un juego, Dios mío, y no hay mujer ni hay hombre sino un solo cuerpo: el tuyo, repartido en estrellas de hermosura, en partículas fugaces de eternidad visible?

Ha existido, ni duda, dice también el poeta Gonzalo Rojas: la víbora del mal amor, polilla a lo largo del encanto, meses cuando al mortal le vuelan los cuarenta sentidos, meses envilecidos como si todo el aire fuera mosca. Sucia es la desgracia. O la mujer, como imagen de toda destrucción. Cuánto mar en ruinas, la catástrofe misma del silencio. La muerte es también una mujer vacía, porque de un millar de doncellas acostadas hay quinientas vacías. Y esa mujer por la que jura el hombre que ella le ha partido los sesos. Así viva feliz sentado sobre el triunfo y el estómago lleno, como un cóndor saciado, ella perdura, sale y entra como una bala loca. Y no queda sino irse a buscar la cabeza por el mundo, quizá llamándola en el aire, y como dice el vacío: nada, nada.

Son interminables las mocedades de Gonzalo Rojas, y a ellas acompañan la perplejidad y el desapego. No era nada, no quería nada, pero quería *ser*, y desde todas sus infancias ya *era*, será siempre. Diría su amigo, como un maestro, Vicente Huidobro, «Gonzalo es un loco que necesita cumbre». Es el pneumaesquizoide más loco, buscador de los neuma-viento-palabras, quien más necesita respirar el aire, la siempre ontológica palabra aire. Su apego auténtico será por la madre de las musas, la memoria. No por la nostalgia, que es venenosa. Sobre todo le es fiel a la Tierra, al aire de su traslación y rotación. A los rituales del aire, un ritmo que ganó desde la asfixia, como cuando en la lluviosa ventolera, la marítima, la tan oceánica oscuridad, una voz de hermano estalla diciéndole al niño de cinco: «relámpago, re-lám-pa-go», las cuatro sílabas visibles e invisibles, auditables, respirables.

Y a pesar de su saber precoz de la sintaxis del relámpago y el viento, a él le complace reconocer que ha sido un demorado y no de los *adelantados*, esos que tienen «toda la figuración de los impacientes», anhelantes de glorias y fama. Para él la prisa por la prisa es un aburrimento. ¿Para qué la prisa incesante por el éxito? ¡Qué fastidio la búsqueda del renombre! Si ya se tiene un nombre, para qué el renombre. También es lentiforme respecto a genios poéticos precoces como Rimbaud o Neruda; es un hereje entre poetas precoces. Gonzalo Rojas es, pues, el disidente de la prisa. En esta época de prisa, señala Paz, la poesía nos enseña que andar despacio es la mejor manera de llegar a tiempo. Y Gonzalo Rojas narra tan bien esta anécdota, como sintetizando el *tan bien todo que iba*:

Aprendiz inconcluso como soy, escribo cada día mis papeles inconclusos y nunca olvido lo que me dijera un niño del país cierta mañana que concurri a leer mis versos en una de esas escuelitas del archipiélago de Chiloé, hasta donde llegó [Alonso de] Ercilla fundador, el caballo andaluz todo sudado. La escuelita era pobre y el niño de unos diez años, igualmente pobre. Al terminar mi breve lectura me preguntó con desenfado: —Oja, poeta, y cuando usted termina de hacer una de sus poesías, ¿no le funciona como que le quedó inconclusa? Me fascinó la consulta que dio en el clavo

mucho más que cualquiera de las formulaciones académicas sobre mi ejercicio de decir el Mundo.²⁷⁸

No como algo inefable, inhabilable, sino ¿qué somos en verdad? —se ha interrogado y respondido el poeta—. Nadie. La especial palabra que Gonzalo Rojas más habrá de seguir amando. *Nadie*, como expresar: «polvo, enigma»; eso somos, «de repente estamos, de repente no estamos». Ese *nadie* es nuestro yo, al que no debemos abolir ni ocultar sospechosamente y por obediencia a tentativas de originalismo irrisorio. Ya Baudelaire lo dice en la primera hoja de *Mi corazón al desnudo*: «De la vaporización y de la centralización del Yo. Todo está ahí».²⁷⁹

Gonzalo Rojas cuando niño tenía las dificultades orales de un tartamudo. Y nos hace pensar en el tartamudo griego, Demóstenes, quien llegó a ser *el* orador, y Homero, el autor de la *Odisea*, que era ciego. Pero ya grande, como ha dicho Pacheco: el «oído de Gonzalo Rojas es infalible. Cada página suya honra la lengua en que está escrita». Su poesía fluye con una sonoridad de agua, tan presente en Gonzalo Rojas: agua de río poderoso, de lluvia torrencial y de oleaje oceánico.

Pero en Gonzalo Rojas ¿qué es el oficio mayor? Un hombre que escribe «Cada día al amanecer cuando el duchazo frío me enciende las arteriolas del seso. Siempre me funcionó el crepúsculo matinal; el otro, el vespéral, mucho menos; será cosa de respiro imaginario». Claro que, en general, un poema escrito durante la noche no resulta igual que otro generado en una mañana. En éste puede prevalecer un ánimo expansivo, y en aquél, un estado de mayor intimidad. Aunque igualmente es obvio que la reminiscencia vivencial de la noche puede influenciar la escritura diurna, y al contrario. En todo caso, cuanto importa es el modo de estar vivo, sintiendo la vibración de cada porción de tiempo y los elementos de la Tierra y su derredor. Dice Gonzalo Rojas:

278 Cf. «Discurso en Buenos Aires», con motivo de la recepción del premio «Martín Fierro», 15 abril 1998.

279 Citado por Bachelard, 1958: 325.

Porque en verdad soy aire y eso tiene que ver con el océano del gran Golfo de Arauco donde nací, y también con las cumbres de Atacama donde (allá por mis 20 años) los mineros del cobre me enseñaron mucho más que el surrealismo: a descifrar el portento del lenguaje inagotable del murmullo, el centelleo y el parpadeo de las estrellas.²⁸⁰

Un zumbido: que va de la oreja al papel. Un ritmo: que es un ritual. Sonoridad: que llega a ser partitura. El sonido de la palabra será siempre esa pre-conciencia de que existe el silencio. La palabra como textura y urdiéndose en el manto del silencio, o mejor, los sonidos enhebrándose con la propia textura del silencio. Así nace la música de los versos cada vez que son leídos o cantados. Acceden a nuestros ojos y oídos con ritmo, la peculiaridad inherente de la poesía. El silencio, entre la sonoridad intermitente, también habla, y su propio ritmo queda registrado. Como en el río de Gonzalo Rojas —*Leufü*, «torrente hondo», en mapuche original—, y el de Heráclito, nadie jamás escuchará el mismo hablar del silencio, ni tampoco escuchará siempre la misma hondura rítmica de su canto. Igual sucede con el *speech* y *song* de la poesía de Gonzalo Rojas, esa poesía para leerse con el oído, como la llama viva de un aire que se adentra al oído, y como *a la siga de nosotros mismos, a la siga de nuestro corazón, de sus diástole y sístole*. Gonzalo Rojas, quien ha sostenido que la palabra nunca perecerá, no se contradice al decir que la soberanía le corresponde al silencio: *y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera / [...silencio, oh majestad,...] tú nunca cesarías de estar en todas partes, / porque te sobra tiempo y el ser, única voz, / porque estás y no estás, y casi eres mi Dios, / y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro.*²⁸¹

280 *Ibid.*

281 Tomados los versos de «Al silencio».

4. César Vallejo: la sobria *peruanidad* o cuando la ternura es implacable

¡El papel comprende cuando un hombre es sincero!
MANUEL SCORZA²⁸²

 El pintor José Sabogal, Mariátegui y Vallejo (junto con Alegría, Arguedas y Scorza; los seis peruanos, cada uno a su modo escritural o artístico, y a su tiempo) realzan la poética *indoamericana*, su *ethos* y *eidos*, premisas de una expresividad renovada, en cuyas cualidades no están esos ribetes del pintoresquismo decorativo, el prejuicio racialista o el exotismo de las vanguardias. La *indianidad* no tan solamente como tema y potencialidad estética; mejor aún, como la propia, continua, la no traicionada voz colectiva. Acaso traducible con verosimilitud saludable o recobrada por dichos portavoces —inclusive siendo ellos *impuros* racialmente; mestizos como cada lengua, cada sangre y la vida, pues sólo la muerte es pura (lo recuerda Rodolfo Alonso)—. Ellos, cuanto más *ecuménicos* intelectualmente, más hubieron de profundizar su propia raigambre, y cuanto más andinos, más hubieron de volverse, potencialmente al menos, cosmopolitas sobresalientes.

Ciertamente, si de algún autor —previamente a leerlo— es más útil tener datos sobre su vida que juicios sobre su obra, este será Vallejo, opina Isabel Frayre. Porque los párpados cerrados son un signo común del nacer y el morir humanos, entre dos párpados reviso mis semestres, decía el hombre andino. Llega Vallejo, ponte el alma:

282 Tomado del poema «Yo nací en esta tierra», *Poesía incompleta*, 1976: 23.

pueblerino, austero, con dulzura de maíz tierno. Por sobre el hombro nos llama una palmada y a César Vallejo sentidamente habrá que verlo. Es el poeta de los Andes. Llegó a la existencia de perenne imperfección, a esta numerosa familia humana. A una tierra donde cómo nos cobran el alquiler del mundo. A una *Tierra: dado roído y ya redondo a fuerza de rodar a la aventura, que no puede parar sino en un hueco de inmensa sepultura*. Tierra con su mayoría inválida de hombre. Si Vallejo no hubiera nacido, otro pobre tomaría este café. Otro como él estaría *pobre barro pensativo, llorando al ser que vivo*. Otro por igual que *no es costra fermentada del costado de Dios*:

*Dios mío, si hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!*

En el departamento de la Libertad, en Santiago de Chuco, nace Vallejo un 16 de marzo de 1892.²⁸³ Donde el ciliado arrecife o el archipiélago se desisla a fondo. *Los párpados cerrados como si, cuando, nacemos no fuese tiempo todavía*. Lo esperaron el patio, el corredor *con sus tondos y repulgos*, el sillón ayo de *quijarudo y dinástico cuero*. Mestizos el padre y la madre de César, ambos hijos de sacerdotes gallegos y mujeres indígenas.²⁸⁴ Tendrá once hermanos. Nace al tener su padre 52 años. La familia muy católica, unida y tradicional. Nace en el poyo en que su madre alumbró a Miguel, el hermano mayor, *para que ensille lomos que había montado yo en pelo, por rúas y por cercas, niño aldeano; el poyo en que dejé que se amarille al sol mi adolorida*

283 Vallejo nace en la cordillera de los Andes, en una localidad norteña de Perú, en 1892: probablemente en *este año*, aunque ello fue tema de polémica apasionadísima.

284 La madre de César Vallejo se llamó María de los Santos Mendoza Gurrionero, y era hija del sacerdote gallego Joaquín de Mendoza y la indígena chimú Natividad Gurrionero. Su padre, Francisco de Paula Vallejo Benítez era hijo de otro sacerdote gallego, José Rufo Vallejo y de otra indígena chimú, Justa Benítez [Cf. Rodolfo Alonso, «¿César Vallejo ha muerto?», en *Jornada Semanal*, 22 jun 2008, pp. 8-9.

infancia. Pero basta la mañana de libres crinejas de brea preciosa, serrana. A Vallejo le bastan las astas del viento cuando se acuerda de sí mismo. Santiago de Chuco el ciego, da las seis y ya está oscuro. Aguedita y Nativa. Sus hermanas, canturreando sus ilusiones sencillas y bullosas. De Santiago de Chuco, con el cantar del gallo, saldrá la última vez, despidiéndose en la puerta sobre el empedrado.

Se iría de Perú, país del Cuzco, una civilización antigua, moribunda como la moribunda Alejandría. Pero antes la secundaria Vallejo se fue a hacerla en Huamachuco, donde surge el vallejeano interés por la literatura. Además en Trujillo, a donde llega en 1913, fue que leyó a los clásicos del Siglo de Oro español, la poesía romántica, a los modernistas rubendarianos, a ultraístas, y la poesía sobre el indio. Se va a Lima, finalizando 1917. Miguel Vallejo, su hermano, había muerto en 1915. Su madre muere en 1918 y su padre perecería en 1924. Antes de su viaje sin retorno a París y de la muerte del padre, ya ha intentado convertirse en médico (como Jaime Sabines) y abogado (como Octavio Paz). Será hombre de Letras (ellos igual: como Joao Guimarães Rosa que no dejó de ser médico). Se graduó como sobresaliente con la tesis *El romanticismo en la poesía castellana*, en la Universidad de la Libertad. Tendría Vallejo unos 27 años cuando en 1919, «con el pulso desnudo al aire y una cultura extensa y bien masticada», publica *Los heraldos negros*,²⁸⁵ poemas sin el alma jubilada, de austera y profunda dignidad artística, una obra genuinamente sudamericana.

José Carlos Mariátegui no podía quedarse inmovible, en su conciencia y sensibilidad, ante la eclosión y el sobresalto en Lima, y ampliamente en el Perú, que

²⁸⁵ *Los heraldos negros*, volumen con sesenta y nueve poemas, que datan, germinalmente unos, de 1915 y 1916 y, la mayoría, del periodo 1917-1918. El poemario vio la luz hasta mediados de 1919, aunque se le hubiere fechado en Lima, 1918. *Trilce*, llamado así por el valor de su sonoridad, contiene 77 poemas, algunos escritos en la cárcel de Trujillo, y fue editado en Lima por primera vez en 1922. Este libro prácticamente, durante algunos años pasó desapercibido, como si cayera en el vacío. También, póstumamente, serían publicados los volúmenes *Poemas en prosa*, *España, aparta de mí este cáliz* y *Poemas póstumos*. Vallejo escribió además numerosas *pizarras* (crónicas periodísticas), un libro sobre Rusia, la novela *Tugsteno*, su tesis sobre el romanticismo, piezas sobre teatro, cuadernos de reflexiones y aforismos.

provocaría la naciente escritura de Vallejo. Más de diez páginas del ensayo «El proceso de la literatura» están dedicadas al cholo, en especial a *Los heraldos negros* y, bastante menos, a *Trilce*. «Vallejo tiene en su poesía —asienta Mariátegui— el pesimismo del indio». En él se manifiesta la no fácilmente silenciada —aun si no se la comparte— interrogación escéptica,

«¡para qué!» En este pesimismo se encuentra siempre un fondo de piedad humana. Es el pesimismo de un ánimo que sufre y expía —lapena de los hombres—. Condensa la actitud espiritual de una raza, de un pueblo. No se le busque parentesco ni afinidad con el nihilismo o el escepticismo intelectualista de Occidente. El pesimismo de Vallejo, como el pesimismo del indio, no es un concepto sino un sentimiento. Tiene una vaga trama de fatalismo oriental que lo aproxima, más bien, al pesimismo cristiano y místico de los esclavos. El pesimismo [de Vallejo, así como no es un concepto tampoco es una neurosis] se presenta lleno de ternura y caridad. Y es que no lo engendra un egocentrismo, un narcisismo, desencantados y exasperados. Vallejo siente todo el dolor humano. Su pena no es personal. Su alma «está triste hasta la muerte» de la tristeza de todos los hombres. Y de la tristeza de Dios. Porque para el poeta no sólo existe la pena de los hombres.²⁸⁶

El indianismo poético traduce un estado de ánimo y de conciencia, y será en la obra de Vallejo donde «se encuentra por primera vez en nuestra literatura el sentimiento indígena virginalmente expresado», sin ser ya un prisionero de la técnica española clásica. El indio así, no es un tema sino una tradición. La tradición es, decía José Carlos Mariátegui, «contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil. La crean los que la niegan, para renovarla y enriquecerla. La matan los que la quieren muerta y fija, prolongación del pasado en un presente sin fuerzas, para incorporar en ella su espíritu y para meter en ella su sangre».²⁸⁷ Mariátegui, a Vallejo, lo caracteriza como el precursor de una nueva conciencia. Una muy interiorizada autoconciencia como lo prueba esta anécdota: acerca del nicaragüense y fundador del modernismo en las letras, escribe Miguel de Unamuno: «A este Rubén Darío se le ven las plumas de indio debajo del

286 «XIV. CÉSAR VALLEJO» del ensayo *El proceso de la literatura en Siete ensayos...*, Cf. 1979: 202-208.
287 *Ibid.*: 129 y 130.

sombrero». César Vallejo, que leyó el comentario, sin inquietarse, dice: es fácil deducir lo que el maestro sentiría por mí, que llevo sombrero entero de plumas.

El sentimiento indígena obra en su arte hasta sin que él lo sepa ni lo quiera. Lo característico de su obra es la nota india, un genuino y esencial americanismo: sigue diciendo Mariátegui. No es descriptivo o localista, no recurre al folklore. Vallejo no se hunde en la tradición, no se interna en la historia, no busca ahí perdidas emociones. La afinidad suya es espiritual. Su mensaje y la emoción están en él. Está muy frecuente en él la nostalgia, la ternura de la evocación, pero nunca como evocación retrospectiva hacia antiguas épocas. Vallejo predice la nostalgia que vendrá. Sus recuerdos están llenos del *fecundo ofertorio de los choclos*, cuando la mañana en que esté ausente, cuando *pájaro lúgubre me vaya*. Cuando el verano viejo no encontrará a nadie en el alma de Vallejo. Alma o poesía que, sin embargo, está ávida de infinito y sedienta de verdad. Una verdad o poesía inefablemente dolorosa y exultante. La poesía de un hombre que se despoja de ornamentos retóricos y se desviste de toda vanidad literaria. Pervive en Vallejo la mística, la actitud ibérica que, al margen de fanatismo, logró trasminarse a través del idioma castellano a una gran porción de América. Esa mística que, «como lo proclama Unamuno, es acaso la única genuina filosofía española. La única que vive porque vivió y, como escribe también el maestro de Salamanca, —d que ha vivido vivirá». Actitud ambiciosa y futurista, porque ¿qué futurismo más absoluto que el del místico, desdeñoso del presente y del pasado por amor de lo divino y de lo eterno?». ²⁸⁸ Vallejo es un místico de la pobreza que se descalza para que sus pies conozcan desnudos la dureza y la crueldad de su camino. José Carlos Mariátegui todo esto lo escribe, diez años después de habersele revelado César Vallejo en *Los heraldos negros*.

288 *Ibid.*: 129

De *Trilce*, publicado en 1922, y recibido al principio con hostilidad burlona, desprecio o indiferencia por la crítica, más tarde se dirá: con ese libro (cuya palabra titular, sería vano buscarla en diccionarios), Vallejo inventó el surrealismo antes que los surrealistas (Pierre Lagarde). *Trilce* se salta las explicaciones literarias, traspasando fronteras conceptuales. Tiene un lenguaje de nacimiento, de una racionalización primera. En *Trilce* está la propia sangre espiritual de Perú y es como cada cuerpo humano, intransferible y personal. No es agua destilada, *Trilce* es como agua de mar, áspera y dura al primer contacto. Tiene acento, vibración, un estremecimiento humano. Por su autenticidad siempre será un logro profético (José Bergamín).

Demasiado logró comprender Mariátegui cómo César Vallejo dislocaría los usos y costumbres en el salón y la fama de las letras de América Latina —no obstante que Mariátegui, por su temprana muerte en 1930, solamente hubo de conocer de la publicación de *Los heraldos negros* y *Trilce*. Muchos escritores, a su turno, confluirían, y siguen haciéndolo, con aquella anticipación de Mariátegui. Naturalmente, es preciso consignar que entre los aventajados figuran un amigo de Vallejo, Antenor Arrego, y Abraham Valdelomar. Aquel conocería el primer original de sus versos e ilustraría que algunas de sus notas tienen valor sinfónico; Vallejo añade ritmos nuevos, personales, jamás escuchados. Valdelomar pinta a Vallejo como un espíritu en quien anida la chispa de Dios; es el poeta de la ternura, e iba a hacer un prólogo para la primera tirada de *Los heraldos negros*; sin embargo, lo impidió su prematura muerte en 1918.

En varias ocasiones Vallejo intentó irse a París, incluso acudía a Santiago de Chuco a despedirse. En una de esas, en 1921, por una circunstancia absurda, fue injustamente acusado de participar en un incendio que aconteció en Trujillo. Sería encarcelado durante unos cien días. Y excarcelado luego que comenzaban las protestas

de estudiantes e intelectuales. No obstante, quedó marcado, tanto como su poesía, en especial *Trilce*.

Reflexiona el poeta: *Ya no reiré cuando mi madre rece* como hacía en la infancia. Su madre rezaba *en domingo, a las cuatro de la madrugada, por los caminantes, encarcelados, enfermos y pobres*. Hubiera rezado después, si ella no hubiese muerto, por su hijo César Abraham encarcelado en Trujillo, donde en lo sólido *también se acurrucan los rincones*. Hubiera rezado por Vallejo sobre un camastro desvencijado. Porque no hay cifra hablada que no sea suma. Son cuatro paredes. Si vieras hasta qué hora son cuatro estas paredes. Sin remedio dan el mismo número. La prisión donde el compañero *comía el trigo de las lomas, con mi propia cuchara*. La prisión como un criadero de nervios, mala brecha por sus cuatro rincones. Aforo cuadrangular, tormento cuadrangular. Solloza la sierra del alma. Se violentan oxígenos de buena voluntad. Sin embargo, no reiré cuando mi madre rece. No reiré, porque mi madre repartía ostias de tiempo para que ahora nos sobrasen.

Cárcel, e incompreensión para *Trilce*, desterraron a Vallejo. Se traslada a París en 1923. Sólo un año residiría en España y haría breves viajes a Rusia, y a Budapest, Bruselas y Berlín. El resto del tiempo, hasta su muerte en 1938, lo pasaría en París.²⁸⁹ En esta ciudad viviría más tiempo que en Trujillo o Lima. De sus viajes al país de los sóviets hará un reportaje, *Rusia en 1931*. Se afilia a los Partidos Comunista Español y al fundado por Mariátegui en Perú. Para este último, Vallejo y sus amigos integraron una célula parisina. Georgette, será su compañera durante unos doce años, hasta la muerte del escritor. Salvo por excepciones temporales, la pareja vivió con estrecheces de dinero. «La inseguridad económica siempre ha sido mi fuerte», definía.

289 En Europa participó, dice Magnus Enzensberger, «en las agitaciones de la época, en las convulsas discusiones en torno al surrealismo y al Frente Popular» [1988: 22]. Empero, sentimentalmente se mantenía casi como arraigado a Santiago de Chuco, austero y conciso, sin la arrogancia de un Huidobro o el protagonismo de un Neruda. Vallejo se comprometió firmemente con la causa de la República durante la guerra civil española.

César Vallejo, *el odio con ternura*. Vallejo —al tiempo que estudiaba el tercer año en la Facultad de Filosofía y Letras (y también el primer año en la de Derecho)— fue profesor del primer año de primaria en el Colegio Nacional de San Juan Trujillo. Entre los discípulos infantiles contó a Ciro Alegría, quien se convertiría en notable novelista. Con relación a su mentor —a quien solamente conocería en aquel periodo— aseguraría, pasados los años, que nunca otro hombre le pareció más triste: «Aunque a primera vista pudiera parecer tranquilo, había algo profundamente desgarrado en aquel hombre que yo no entendí sino sentí» con toda la sensibilidad del niño (como lo era entonces Alegría). Mucho se ha contrastado a dos peruanos: José María Eguren y César Vallejo. Por ejemplo, ha dicho Jorge Basadre: la melancolía de Eguren hierde; el dolor de Vallejo desgarrar. La una penetra como una niebla; el otro estruja como una zarpa. Vallejo viene de la sierra, del pueblo con un sello de autoctonismo; Eguren es un producto aristocrático. Vallejo es más humano; Eguren más artista. Para el antropólogo y autor de *Los ríos profundos*, José María Arguedas, «Vallejo marca el comienzo de la diferenciación de la poesía de la costa y de la sierra del Perú. Porque en Vallejo empieza la etapa tremenda en que el hombre del Ande siente el conflicto entre su mundo interior y el castellano como idioma. El cambio violento que hay entre *Los heraldos negros* y *Trilce* es principalmente la expresión de este problema».²⁹⁰ Pablo Neruda, a Vallejo lo caracterizaría como «piedra subterránea con mucho silencio mineral, con mucha esencia de tiempo y de especie». Tenía «algo de mina, de socavón lunar, algo terrenalmente profundo». Era un alma «tan roída, tan despojada, tan herida por la propia necesidad ascética». Su poesía «es una silenciosa obra duradera». En Francia, «nadie fue más extranjero», dice Neruda. Era allá el espectro maduro de libertad y pasión, un espectro

290 Cf. Dossier en César Vallejo *Obra poética*, 1989: 727.

indoamericano, un espectro de nuestra martirizada América. Para María Zambrano, quien padeciera destierro (por simpatizar con la República, la que sería aplastada; un acto que, al estar sucediendo, provocó un desaliento hasta cuajarle la entraña vital al peruano), «la presencia de César Vallejo se acerca a la de Miguel [Hernández], el poeta y pastor de ovejas, —equivalente español del indio mexicano, peruano o chileno, el sufridor de siglos contados, y de los que no se cuentan» [...] con ojos de hambre, de un hambre ancestral, el hambre original nunca aplacada, lucía en ellos dos. Un hambre sin avidez, sin apetito. [...] iba más honda; de lo hondo venía esa hambre. Amor sin apenas esperanza».²⁹¹ Vallejo era, metafóricamente describiéndolo, «el minero», para Octavio Paz, y de aquél elige este verso: *a fuerza de calor, tiene frío*. El lenguaje se vuelve sobre sí mismo, y el hambre adviene ya no como tema de disertación, antes bien el hambre nos habla directamente, con una voz más poderosa que la del sueño. El hambre en Vallejo se vuelve, dice el poeta de Mixcoac, «una infinita gana de dar y repartirse: *su cadáver estaba lleno de mundo*».²⁹² Además, «el ritmo del verso de César Vallejo procede del lenguaje peruano... El placer poético es placer verbal y está fundado en el idioma de una época, una generación y una comunidad».²⁹³ El argentino de Bruselas Julio Cortázar, habría de sentir, como tantos otros sudamericanos, semejante a cuando nos invade una rara y triste pandemia cuyo síndrome es tan contagioso y asola... Habría de sentir cuando se abren zanjas oscuras en el rostro más fiero, golpes como del odio de Dios, tan fuertes... yo no sé! Y todo se empozara en el alma. Habría de sentir «el tremendo choque de la poesía de César Vallejo», su difícil, *oscurísima trama*. El chileno de Lebu, Gonzalo Rojas, quien se posesiona en el seno de la genealogía imaginaria del cholo —«también me engendró Vallejo»—, se refiere a él como un «gran

291 2007: 184.

292 Paz, 2003: 96.

293 *Ibid.*: 295.

balbuceante del misterio». Y lo certifica: «Ya todo estaba escrito cuando Vallejo dijo: —Todavía».

En 1926, Vallejo, encontrándose ya en Francia, redactó una crónica en la que defiende celosamente la preponderancia de la vida.

Yo no puedo consentir que la *Sinfonía Pastoral* valga más que mi pequeño sobrino de 5 años llamado Helí. Yo no puedo tolerar que los *Hermanos Karamazof* valgan más que el portero de mi casa, viejo, pobre y bruto. Yo no puedo tolerar que los arlequines de Picasso valgan más que el dedo meñique del más malvado de los criminales de la tierra. Antes que el arte, la vida. Esto debe repetirse hoy mejor que jamás, hoy que los escritores, músicos y pintores se las arreglan para evadir la vida a todo trance. [...] Ni un adarme de inquietud humana, fuera de su preocupación malabarística. Ni un átomo de zozobra sincera, de miedo a las disyuntivas eternas de las cosas o al hambre y el infortunio personal siquiera. [...] Espíritus tranquilos, completos, equilibrados, prudentes, cobardemente dichosos. [...] Estos artistas pretenden estafar a la vida. No lo lograrán.²⁹⁴

París inequívocamente *es* el trance de España y *es* también César Vallejo en París: su nostalgia del futuro, proyección por el cuerpo dolido de hambre de Vallejo y muriéndosele perentoriamente ese cuerpo a Vallejo. Vidente, el poeta amortaja su angustiado espíritu: triste destartalándose por un cáliz inmenso de oprobio que amarga las gargantas en esa hora de España. Por un desdichado poder de evocación del futuro, él a cada instante apura el desenlace. Los médicos dirían que por una enfermedad desconocida. Sería un viernes santo, y no un jueves, cuando: *Moriré en París con aguacero un día del cual tengo ya el recuerdo*. César Vallejo murió con los párpados caídos, cuando todavía los hombres *humanos* le pegaban duro sin que él les hiciera nada. Ha tenido desde entonces, sin embargo, un alud de lectores fervientes, e incluso, transcurrida la Segunda Guerra Mundial, los que nerudeaban antes mudaron a vallejear.

A César Vallejo en aquel cementerio de París, tantos poetas han ido a saludarlo, buscándolo, casi como quien anhelante se aproxima por una acera y jala la campanilla

294 1984, Tomo I: 388.

en domicilio conocido y pregunta por el amigo entrañable. Marco Antonio Campos, que ha viajado lo bastante y conversado con poetas, entrevé que no son Trujillo ni Lima ni Madrid las ciudades que representen emblemáticamente a Vallejo en su poesía: «es París». Nadie como Vallejo, «ha recobrado en la lírica del siglo XX la atmósfera del París moderno como él, ni siquiera los poetas franceses». París está *dentro y detrás* de sus *Poemas humanos* —insiste el poeta Campos, a sabiendas de haber tenido su propia vivencia parisina—, está en cada poema, o quizá está detrás

de cada línea, y nos da [César Vallejo de París], en toda su extensión y hondura, la imagen de sus largos otoños grises con los castaños deshojándose en las Tullerías o en las orillas del Sena, su melancolía enmascarada en los cines y teatros, sus sombrías y apagadas callejuelas, el pavimento mojado luego de una lluvia que prometía no tener fin, sus palomas asustadas o zureando en pequeñas plazas y pequeños jardines, los hoteles desesperadamente ínfimos donde mal se albergó...²⁹⁵

Era un lector abarcante y profundo de la poesía. Llegó a la comprensión de que en todo poeta verdadero ocurre primero la emoción y después la idea. Releyó muchos bien cortados sonetos y caracterizó a la literatura peruana de casi todo el siglo XIX como un perfecto Romanticismo. De César Vallejo bien pudiera decirse lo que él afirmaría de José de Espronceda: su psiquismo eran sus poemas, en ellos están su personalidad artística, su idiosincrasia y hasta su genialidad filosófica. Enteramente es poeta, para serlo hubo de nacer. Y quisiera ser feliz de buena gana. Quisiera en sustancia ser dichoso, con laica humildad. Pero qué se hace si un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza: ¿innovar, luego, el tropo, la metáfora? Entiendo que el hombre ha de ser bueno, sin embargo: tenemos en uno de los ojos mucha pena, y también en el otro mucha pena, y en los dos, cuando miran, mucha pena. Cuántos dioses, y estamos solos. No: jamás te olvides que durante la misa no hay amigos. Por

295 «La ciudad de México en tres libros de poesía», en *Los resplandores del relámpago*, México: UNAM, Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal, 2000, p. 348.

ejemplo, se cayó España de la tierra para abajo, y tuvimos que bajar las gradas del alfabeto hasta la letra en que nació la pena. Ya Vallejo lo había advertido: ¡Cuídate, España, de tu propia España! De los que antes de que cante el gallo, negárate tres veces. Hombres, cuídense siempre de los leales a Dios ciento por ciento. Vallejo con sus últimas palabras en el lecho moribundo, a las 9:20 horas del 15 de abril de 1938, en viernes santo, se va a España a ayudar a esta madre con el vientre auestas.

El hombre se queda a veces pensando, como queriendo llorar y sujeto a tenderse como objeto. Mientras, el otro hombre que lo ve piensa que le quiere, que le odia y, en suma, que le es indiferente. Y si después de tantas palabras, no sobrevive la palabra. Sería como haber nacido para vivir de nuestra muerte. Desgraciadamente, hombres humanos, hay, muchísimo que hacer. Hay días de este modo en que a Vallejo le viene

*[...] una gana ubérrima, política,
de querer, de besar al cariño en sus dos rostros,
y me viene de lejos un querer
demostrativo, otro querer amar,
[...] Y quiero, por lo tanto, acomodarle
al que me habla, su trenza; sus cabellos, al soldado;
su luz, al grande; su grandeza, al chico.
Quiero planchar directamente
un pañuelo al que no puede llorar
y, cuando estoy triste o me duela la dicha,
remendar a los niños y a los genios...*

Adelantándose, no se equivocaría Mariátegui en sus juicios acerca de la poesía vallejeana. Y ambos —cada cual con la singular piel y su escritura— serían muy leales a sí mismos, al grado que hasta el adversario ideológico que más cínicamente se autoevidencie como diabólico o angelical, prontamente, palidece. Dondequiera Vallejo resuena todavía, todavía con esa honestidad insolente: «¡Pido que se me deje con mi tumor de conciencia, con mi irritada lepra sensitiva, ocurra lo que ocurra, aunque me muera! Dejadme dolerme, si lo queréis, mas dejadme despierto de sueño, con todo el

universo metido, aunque fuese a las malas, en mi temperatura polvorosa».²⁹⁶ No obstante, es más grave que no tenga duda: No los muy pobres del Perú, no sus poetas (no únicamente Vallejo), todos y todos, totalmente (nadie, ni siquiera el gamonal o el moderno oligarca o el más virtuoso o ímprobo jerarca religioso, ha de asumirse pedante y excepcionalmente a salvo): cada uno de los hombres y mujeres nacieron *un día en que dios estaba enfermo, grave*. Cuando Dios creó al hombre, hubo de sobrevenir el caos. Lo errático divino: la Poética misma del Oxímoron. La falta de un designio racional en la creación, que sólo conduce «a los enredos de los enredos de los enredos». No extrañe que escritura y acción humanas alcancen, indefectiblemente, su colmo mayor de erratas. De ahí que entre las convicciones capitales de Vallejo, una sea el carácter penitencial de la vida humana, su naturaleza defectiva.²⁹⁷ Aislamiento, privaciones, fatalidad. El poeta hasta el límite de la saturación percibe, sin maniqueísmos, este «mundo de carniceros educados». Él mismo es «habitante de un alma golpeada». Por su rotunda sensibilidad, «padece porque no quería padecer».²⁹⁸ Vallejo «hubiera querido no decir palabra, acallarlas todas, desnacerlas».²⁹⁹ O preferiría, no pudiendo ya desvivir, el pensar acaso en *Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita* [de un Idilio muerto] *de junco y capulí* [...*Qué será de su falda de franela...*] *de su sabor de cañas del lugar*. Con todo, lo que ha de revelársele es: *Y, desgraciadamente, el dolor crece en el mundo a cada rato*. Vallejo carga igual que Jesús los sufrimientos humanos. Porque más tremenda es la compasión, dice Hannah Arendt, que la pasión directa, más difícil es soportar la compasión que el sufrimiento. Pero odia Vallejo todo esto, odia y odia hasta los lindes de su inmensa piedad, su ira se encuentra amortajada con su implacable

296 Fragmento de «Las ventanas se han estremecido». El que a Jean Franco (Cf. 1989: 605) le permite afirmar que Vallejo está muy lejos «del pragmatismo contemporáneo»; como, incluso, del posmodernismo, pues insoslayable en Vallejo lo es su preocupación ética.

297 Cf. Oviedo y Ferrari, 1989: 7.

298 Dice Anaya, 1988: 61.

299 Dirá Zambrano, 2007: 237.

ternura. La cursilería, para Vallejo, no volverá jamás. Él siente piedad por quien sufre o muere de a poco, todos los instantes, por hambre y soledad y melancolía... *Melancolía, deja de sacarme la vida*. El sufrimiento, el dolor sin término ni razón, le dicta obsesivamente los versos, golpes sangrientos. Crepitaciones: de un pan cuando *en la puerta del horno se nos quema*.

Como todo gran arte, el arte de Vallejo es una metáfora de la vida. «Hace versos como habla y habla como vive».³⁰⁰ Hondamente universal por cuanto más grave es la peruanidad de su carácter. Tendrían, *Los Heraldos negros*, por tierra nativa, el norte del Perú. En ese cuévano memorioso de Vallejo hay imágenes, su oído, una protesta por el «hondo quebranto». En él, de manera cuantiosa, y guarecida, está la triste voz del indio que «dondonea, como un viejo esquilón de camposanto». La «vetusta aldea». Y ese dulcísimo don de una guitarra: la eternidad —aun si es parco el instante— en que «lánguido se desgarrá» el yaraví.³⁰¹ José Varallanos define al «Hombre del Ande» como quien «canta a la orilla de cada cosa con el pájaro de la luna al hombro».³⁰² Y por igual, a Vallejo le importa el otro, el próximo, el hombre en su inmediata aparición. Con el prójimo, con cada semejante a él, colmado de miedo, se asoma a los bordes espeluznantes, pero queriendo ser libre, «aun a trueque —escribe Vallejo— de todos los sacrificios». A este hombre de rostro casi hierático, a César Abraham Vallejo —coincidamos con Valente—³⁰³ le atrae, frente a la macrohistoria, el rescatar esa humilde y difícil libertad de la microhistoria: *¡Y si después de tanta historia sucumbimos, / no ya de eternidad, / sino de esas cosas sencillas, como estar / en la casa o ponerse a cavilar!*

300 Dirá Antenor Orrego. Cf. Oviedo y Ferrari, *op. cit.*: 15.

301 De *Los heraldos negros*. *Aldeana*.

302 José Varallanos (1905, del norte, como Vallejo), autor de *El hombre del Ande que asesinó su esperanza*, Lima, 1928.

303 Valente, José Ángel, 1989: XVII.

En los dominios del arte —pensaba Mariátegui— no existen las obras inconclusas. A sus versos, Vallejo, de seguir con vida, estaría no precisamente pulimentándolos, como sí instándoles a que dijese más de lo que ya han dicho (y dirán). Procuraría que sus poemas hablaran justamente del hombre *culpable*, demasiado cómplice por cuanto las sociedades humanas han sobrevenido condenables y erráticas. Procuraría decir más sin romanticismo ñoño, sin desplante, ni gesto egolátrico, a pesar de que Vallejo era orgulloso.³⁰⁴ Procuraría que hablasen más de la cárcel mundanal, de mutilaciones, del hombre *herido*,³⁰⁵ quien siempre irónica, amargamente nos garantiza: «Voy a hablar de la esperanza».

304 A decir de Luis Alberto Sánchez, 1985, tomo II: 649.

305 Ricardo H. Herrera dice: Vallejo es un hombre *herido* y *culpable*. Cf. 1988: 47-60.

5. Nicolás Guillén y un *largo lagarto verde*

*Otros lloran, yo me río,
porque la risa es salud:
lanza de mi poderío...
NICOLÁS GUILLÉN³⁰⁶*

En el África negra han persistido sus vitales y enraizadas filosofías, en las que, por ejemplo, *elementalidad* nunca ha de ser sinónimo de *primitivismo*. Unas de ellas: la filosofía bantú, la yoruba. La religiosidad alrededor de un vistoso panteón de deidades, el coro grave de voces de contraalto, el latido entusiasta o mensaje profundo y omniabarcante del tambor, el cuerpo danzante como escultura rítmica y bañado por la negra luna —*cuyos pies recobran su vigor golpeando la dureza del suelo*—, una máscara negra o el rostro del alba del género humano, son, todos ellos, elementos imperecederos, esto es: *con la voz vieja de la juventud de los mundos*.³⁰⁷ La poesía negroafricana, o la poesía de la diáspora, no escapan a estas religiones, no escapan —tomando en préstamo una frase de Fernando Ortiz— al «ritmo embrujador de los tambores negros». Su estudio reanima, además, aquella certeza de Lévi-Strauss, expresada en *El pensamiento salvaje*: «lo que agudiza nuestras facultades, [lo mismo] estimula nuestra percepción [al tiempo que] da seguridad a nuestros juicios».³⁰⁸

Aimé Césaire: la negritud que no esconde sus raíces. Léopold Sédar Senghor, originario de Senegal, y Aimé Césaire, de Martinica, serían los alumbradores por excelencia del movimiento literario de la negritud. Después de todo se trata —decía

306 Versos tomados de Cuando yo vine a este mundo. Cf. 1976: 131.

307 Senghor, *Breve antología*, UNAM, pp. 13 y 16.

308 1964: 322.

Césaire— de «la única raza a la que se negaba hasta la noción de humanidad».³⁰⁹ Los negros —en su, en extremo, forzada condición, por eso mismo— habrían de sintetizar la importancia de descolonizar las conciencias y a las sociedades.

Negritud —palabra empleada por Césaire por primera vez, y cuyo concepto era una creación colectiva, en un círculo de negros en aquel París de 1930, una veintena de negros guyaneses, haitianos, afronorteamericanos, antillanos, que resistieron a la política de asimilación, oponiéndose cada uno a convertirse en el *ideal* de ser *un francés de piel negra*—, llamarle negritud al movimiento hasta resultaba ofensivo, como una agresión verbal; pero ante todo era un desafío, desagravio, una afirmación envalentonada de lo negro, sin paráfrasis, sin tonterías como decir «hombre de piel morena».

La reivindicación de los negros —antes de Senghor y Césaire—, tenía un antecedente: los negros habían sido puestos de moda en Francia por Picasso, Vlaminck, Braque y otros. Sobre todo músicos, pintores y poetas percibieron desde principios del siglo XX la importancia de las expresiones culturales bantúes. Esta cultura se hallaba confinada hasta entonces en «el arca del exotismo y la leyenda».³¹⁰ Los historiadores del arte habían quedado impresionados por la calidad de las esculturas negroafricanas, dejaba de ser así este arte una exótica curiosidad.

El movimiento llegó a meditar sobre una suerte de civilización y solidaridad negra extendida por el mundo entero. Césaire no podía ser indiferente a Haití, a África, y estaban los negros de Brasil, de Estados Unidos, las otras Antillas. Esa era la negritud, su canto vivo, sus valores universalizantes, sin deslumbrarse por la civilización europea.

309 1969: XXXIII.

310 Luis María Ansón, 1971: 14. Los negros de la diáspora, hijos de aquellos esclavos, «desgajados del vientre materno africano y amarrados al remo por el salvajismo blanco. Son el pueblo errante, los negros sin patria. No se entienden ya con la voz y la palabra, pero hablan la misma lengua de la danza ritual en el vudú haitiano, en la pocomania de Jamaica, en la santería cubana, en el *winti* de Guayana, en la makumba brasileña, en el *jazz* de Harlem» [*Ibid.*]

Césaire pensaba, además, que la negritud tenía que ser una toma de conciencia, no abstracta sino muy concreta. El negro tenía primero que autoidentificarse como lo que es, reconocerse en el hecho concreto: el ser negro, y con un pasado cultural digno de respeto, de aparecer en la historia de la humanidad.

En Haití, por su primera independencia, por la primera epopeya *negra* del Nuevo Mundo, Césaire reconocía una «historia de la negritud en acción». Donde, en el siglo XIX, precursores, sin utilizar la palabra negritud, se plantearon el rehabilitar la cultura, los valores estéticos afroamericanos, como que el vudú ha sido un elemento cultural importante de la cultura nacional haitiana. En «la tierra más africana de todas la Antillas», en Haití —insistía Césaire— «la negritud se puso de pie por primera vez».

Césaire, en entrevista con el haitiano René Depestre, habría de narrar una anécdota, demasiado ilustrativa, sobre el fenómeno del *bovarismo*: Un martiniqués, farmacéutico, que hacía poemas, sonetos que enviaba a los Juegos Florales de Tolosa, se ponía muy orgulloso cuando su producción se premiaba. Un día le confió a Césaire que el jurado ni siquiera se había dado cuenta que esas obras habían sido escritas por un hombre de color. Es decir: su poesía era tan impersonal, que él estaba orgulloso de ello. Sin embargo, aquél pobre martiniqués se enorgullecía de algo que era, en sí mismo, acotó Césaire, «una acusación abrumadora».³¹¹

La cuestión negra, significó, cesairianamente, el urgir a reconocer las numerosas singularidades históricas en la condición de los negros en el mundo. A Senghor le debía el que le hubiera revelado cómo era África, la singularidad africana, desconocida por el martiniqueño. Para conocer la cuestión negra había que «zambullirse en esas profundidades», en África negra; había allí «un ser profundo sobre el cual se habían

311 Entrevista de René Depestre a Aimé Césaire, en *Poesías* de Aimé Césaire, La Habana: Casa de la Américas, 1969.

depositado toda clase de capas y de aluviones ancestrales». ¿De qué otra manera podría desmontarse la vieja y ominosa idea generalizada de que así como Europa era el *mundo civilizado*, así África era el *mundo bárbaro*?

El movimiento de la «negritude», pues, no sería tan sólo literario. Acogió representativamente al conjunto de expresiones culturales de la raza negra, de sus varios centenares de grupos étnicos y comunidades negroamericanas.

Para Luis María Ansón —que estudiaría acerca de Senghor y Césaire, su portentosa influencia— la negritud, en consecuencia, «no es, en el fondo, un estilo, sino una actitud: la realización práctica del reconocimiento, en sí tan banal, de que cada artista logra su máximo cuando parte de sus propias tradiciones...». Y es, la negritud, una forma de cultura, una forma de vida, con rasgos y personalidad propios, «que no pretendía ser ni mejor ni peor que las otras formas culturales históricas y actuales —grecolatina, sínica, anglosajona, hispánica, maya— sino diferente y auténtica».³¹² Si imita al blanco —reitera Ansón—, fracasa; si se autentifica en su propia expresión cultural, entonces acierta e, incluso, la imitan. La característica más definitiva de la Negritud es la omnipotencia del ritmo. El ritmo «se ha originado en la cultura negra por el entendimiento sexualizado del Dios creador. Puesto al servicio de la danza ha sido el estímulo ancestral negro-africano para la preparación a la cópula [...] Con la danza de la fecundidad asistimos al nacimiento de la cultura del ritmo, al orto de la negritud».³¹³ Ese batiente ritmo que suena en el tam-tam del tambor, en su mensaje antiguo siempre revitalizando, alzándose bullicioso desde la tierra húmeda y seca, siempre como un grave rito festivo.

312 Ansón, 1971: 16 y 17.

313 1971: 43 y 44.

Es un prodigioso hecho histórico cultural y ético que se yergue sobre la gran vergüenza, esa vergüenza mayor de la humanidad, la que denuncia Césaire en contra de la indefendible Europa, la Europa colonialista llamada a comparecer ante el tribunal de la conciencia de los pueblos: «Yo hablo de sociedades vaciadas de sí mismas, de culturas pisoteadas, de instituciones carcomidas, de tierras confiscadas, de religiones ultimadas, de magnificencias artísticas aniquiladas, de extraordinarias posibilidades suprimidas».³¹⁴ Así, no extraña tampoco que Césaire, en su poema *Corps perdu* —ilustrado por Pablo Picasso—, diga: *...yo cargador soy el cargador de raíces —cargador y no me escondo y me estrecho en el ombligo de la tierra.* Y Senghor, en *Chants d'Ombre*: *¿Quién habría de enseñarle el ritmo / al mundo difunto de máquinas y cañones?*^{315 316 317}

Mas ¿cómo un escrito que, en parte, ha de versar acerca de las Antillas o la expresividad cultural afrocaribeña, puede soslayar al poeta de la negritud más importante del siglo XX? Sería tanto como omitir —en dicho texto— a la espaciosa isla que Guillén bautizó cual *largo lagarto verde*. Sería tanto como si, en un estudio sobre los bailes populares afroamericanos, no hubiera cubanía. ¿Cómo censurarla, borrarla del planeta de las culturas?

314 De «Discurso sobre colonialismo», en *Poesías*, 1969: 174.

315 Citados por Ansón, 1971: 12.

316 Jacques Viau, poeta nacido en Puerto Príncipe, Haití, en 1942, abatido durante las insurrecciones de 1965 cuando aún no había cumplido veintitrés años, dice en su poema «Nada permanece tanto como el llanto VII»: *Hemos ido acumulando corazones en nuestro corazón, / palabras en nuestra voz quebrantada por azadones. / Hemos dejado huellas por todos los caminos / y algunos de nosotros ya no estamos. [...] ¿Qué será de nosotros después de esta larga travesía? / Poco importa si el mármol o la piedra eternizan / nuestro corazón de húmedo barro. [...] Hemos llenado muchos de los vacíos que nos legaran. / A otros toca los que nosotros dejamos. / Apenas tuvimos tiempo para remendar la herencia. / ¿A qué corazón irá nuestro corazón a depositarse? / ¿A qué silbido irá nuestro silbo a renovarse? / Nada sabemos, / cumplimos una jornada que empezó antes que nosotros / y que no concluirá con nosotros.* [Tomado de *La Jornada semanal* del diario *La Jornada*, México: 31 enero 2010. P. 11.]

317 Igualmente, Nicolás Guillén, al respecto, versaría: —*Compadre, / ya me pedirás perdón, / ya comerás de mi ajíaco, / ya me darás la razón, / ya me golpearás el cuero, / ya bailarás a mi voz, / ya pasearemos del brazo, / ya estarás donde yo estoy: / ya vendrás de abajo a arriba. / ¡Que aquí el más alto soy yo!*

Al mismo tiempo, los estudios socioantropológicos han hecho no pocas aportaciones. Janheinz Jahn sobre la realidad africana, escribe: «No existe una medida universal para el valor de las culturas. Medida con su propia norma —¿quién no lo sabe?— cada cultura es superior a las demás».

Nicolás Guillén, sonriendo se adentra

*¡De que callada manera / Se me adentra usted sonriendo
Como si fuera la primavera! / (Yo, muriendo.)
Tomado de Canción, de GUILLÉN*

Al asumir la experiencia de internarse —siempre un trecho, apenas— en la biografía poética de Nicolás Guillén,³¹⁸ creíblemente difícil me resulta añadir algún comentario singular ante lo mucho que, por doquier, se ha dicho ya de Guillén y su vitalísima creación con la palabra.

Guillén nació hace poco más de una centuria, precisamente cuando por fin Cuba alcanzó el estatus de República, en 1902. De niño en su provincia o muy joven en La Habana, cursando apenas pocas asignaturas de la carrera de Derecho, el poeta de Camagüey no pudo imaginar siquiera que, al tiempo, su voz escrita ejercería, por su ritmo y sonoridad, un gran atractivo entre una variedad de músicos, o que sería traducido a más de 40 idiomas, o que Ernesto Guevara de la Serna expresaría su afición por sus versos, o que compartiría momentos de amistad con Hemingway, el presidente mexicano Cárdenas, con Salvador Allende (mucho antes de que fuera presidente), con Neruda, Cortázar, Siqueiros, el sacerdote y poeta Cardenal, el tabasqueño Pellicer, Serrat.

Claro, Guillén tampoco hubiera podido imaginar que *Motivos de son*, poemario publicado en 1930 en forma de humilde *suite* o folleto, provocaría un escándalo que le proporcionaría notoriedad; por esos poemas «mulatos» se le acusó de ser el poeta mulato cuyo interés recaía en «las más deleznable capas sociales y hasta de promover de modo malintencionado el desprecio de su propia raza». No imaginó tampoco cuando

318 Camagüey, 10 de julio de 1902 – La Habana, 16 de julio de 1989.

niño que en la década de 1950 el régimen lo detendría y tildaría de comunista, ni que afrontaría un exilio durante casi seis años.

Guillén hasta en poemas de amor se distanciaría del individualismo, de la palidez cadavérica del quien desconoce las palabras iluminadas por el trópico, del joven cortándose la venas cuando dramático se arrastra y cuelga del vestido de la desaparegada amante. Guillén sería «un poeta sin spleen», sin «esas pegajosas miradas extravagantes a la luna». Un poeta «sin dolor mentiroso, ni anhelo de morir».³¹⁹

Sóngoro Cosongo, de 1931, surgiría propiamente como el primer libro de poemas guilleniano. Lo consagraría como *el* poeta de la poesía negra latinoamericana (En efecto, Guillén y Emilio Ballagas habrían de ser considerados cual grandes poetas del negrismo, cuya poesía —a decir de Octavio Paz— *canta, baila y maldice*³²⁰). A don Fernando Ortiz le gustaba presentar las composiciones líricas de *Sóngoro cosongo* en congresos académicos, por ejemplo en Washington, donde nadie que no estuviera familiarizado con el batir rítmico del tambor, la africanía o el *son*, podía en voz alta leerlos apropiadamente.

El *son*, como género criollo de música y baile popular, representativo de la mezcla negriblanca de la población cubana, nació en el oriente de Cuba, en Santiago, a fines del siglo XIX, y adquirió su dinámico auge entre 1920 y 1930. A Guillén se debe el hallazgo del *son* como una forma esencial de expresividad poética. En el poema La canción del bongó, escribió, coherente con la forma sonera: *Pero mi repique bronco, / pero mi profunda voz, / convoca al negro y al blanco, / que bailan el mismo son...*³²¹

Esta forma no es africana; el camino del *son* es cubanísimo —«En esta tierra, mulata / de africano y español / (Santa Bárbara de un lado, / del otro lado, Changó)»—.

319 Cf. Julieta, de *Poemas de amor*.

320 2003: 96.

321 Fragmento de La canción del bongó. Cf. 1976: 38.

Guillén tomará del son, nítidamente del *montuno* («montuno en el monte naciendo a la vida»), dos elementos: el estribillo rítmico y un sentido de final donde todo se resuelve en risa y baile. Guillén descubrió / devela esa posibilidad poética «escondida en la estructura musical y el temple rítmico del son»; en torno a ese eje rítmico es que gira su poesía.

Guillén, al tratar asuntos de negros y del pueblo, como dice Mirta Aguirre, «sacó la ropa sucia de casa para lavarla en plaza pública». Y no lo hizo de cualquier modo, sí con gracia y originalidad muy personales, con estilo —un *punzón* clarísimo—; desde envidiable riqueza temática y variedad de recursos expresivos, con una potencia lírica que conmociona en aliento largo.

A la obra *Sóngoro cosongo* pertenece el poema *Llegada*, al que sólo penosamente dejaríamos de otorgarle considerable valía para sintetizar la presencia del África negra en las Américas. Sus versos más extensos pueden asemejarse a versículos. No hay rimas consonantes y ni siquiera asonantes. Está diseñado en verso blanco o libre —el verso está desnudo, sin corsé, (versos liberados que, no por serlo, son en su realización cosa fácil, como Borges apuntó acerca de estas formas de versificación)—. En el poema hallaremos luz de África, sus paisajes; pero en él están resonantes los rastros-rostros del esclavismo, pues Guillén, de tantas maneras, y por José Martí, sabe de [...] *un pesar profundo / Entre la penas sin nombres, / ¡La esclavitud de los hombres / Es la gran pena del mundo!*³²² En el poema siguiente, «Llegada», los hombres que «llegan» son africanos «puros», no cubanos. Hombres que saben del oído en la tierra, de la canoa, la flecha y el tigre. El trópico de África que gravita sobre el trópico antillano.

*¡Aquí estamos!
La palabra nos viene húmeda de los bosques,*

322 1985: *Versos sencillos*, XXXIV, p. 121.

y un sol enérgico nos amanece entre las venas.
El puño es fuerte
y tiene el remo.
[...] Nuestro pie,
duro y ancho,
aplasta el polvo en los caminos abandonados
y estrechos para nuestras filas.
Sabemos donde nacen las aguas,
y las amamos porque empujaron nuestras canoas bajo los cielos rojos.
Nuestro canto
es como un músculo bajo la piel del alma,
nuestro sencillo canto.
[...] Traemos
nuestro rasgo al perfil definitivo de América.
[...] ¡Eh, compañeros, aquí estamos!
Bajo el sol
nuestra piel sudorosa reflejará los rostros húmedos de los vencidos,
y en la noche, mientras los astros ardan en la punta de nuestras llamas,
nuestra risa madrugará sobre los ríos y los pájaros.

El otro poema, al que igualmente le confiero predilección, es «El apellido» inserto en el poemario *ELEGIAS*, escrito entre 1948-1958. En El apellido, una elegía familiar, Guillén, de abuelo negro y abuelo español (*Sombras que yo sólo veo, / me escoltan mis dos abuelos*³²³), se decide por el primero. Su nombre en realidad no existe en mandinga, en congo o dahomeyano (recordemos, por cierto, que otro poeta, ibérico, se llama Jorge Guillén). Aquí, del poema, extraemos sólo la primera de sus dos partes:

[...] ¿No veis estos tambores en mis ojos?
¿No veis estos tambores tensos y golpeados
con dos lágrimas secas?
¿No tengo acaso
un abuelo nocturno
con una gran marca negra
(más negra todavía que la piel),
una gran marca hecha de un latigazo?
[...] ¡El apellido, entonces!
¿Sabéis mi otro apellido, el que me viene
de aquella tierra enorme, el apellido
sangriento y capturado, que pasó sobre el mar
entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre el mar?
¡Ah, no podéis recordarlo!
Lo habéis disuelto en tinta inmemorial.
Lo habéis robado a un pobre negro indefenso.

323 Cf. Balada de los dos abuelos, de *West Indies, Ltd.*

*Lo escondisteis, creyendo
que iba a bajar los ojos yo de la vergüenza.
[...] Yo estoy limpio.
Brilla mi voz como un metal recién pulido.
Mirad mi escudo: tiene un baobab,
tiene un rinoceronte y una lanza.
[...] ¿Seré Yelofe?
¿Nicolás Yelofe, acaso?
¿O Nicolás Bakongo?
¿Tal vez Guillén Banguila?
¿O Kumbá?
¿Quizá Guillén Kumbá?
¿O Kongué?
¿Pudiera ser Guillén Kongué?
¡Oh, quién lo sabe!
¡Qué enigma entre las aguas!*

Así, pues, y finalmente, como si fuese un epílogo: Los poemas del gran bardo de las *West Indies*, Nicolás Guillén, son como amplios epígrafes para comprender aquel abrazo primero, vilmente forzado, que significó la presencia del africano, el indoamericano y el europeo en América, una América que devino el continente más transcultural. Guillén, con Emilio Ballagas («primaveras poeta amigo mío»), también apacienta «un rebaño de sueños», como conseguir el abrazo fraterno. Como decir: *¿Me permitís que ponga, / junto al metal del héroe / y la palma del mártir, / me permitís que ponga / estos nombres sin pólvora y sin sangre?*³²⁴

La crítica y promoción de la poesía (y la danza, el canto, la música) afroamericana —...con la raíz enterrada muy hondo hasta salir por el otro lado del planeta—,³²⁵ favorece no únicamente entregarnos al regocijo sino que podamos acceder a un mayor conocimiento de las culturas de la afectividad, de la solidaridad y la gran interfecundación social.

324 De Deportes, incluido en *La paloma de vuelo popular*.

325 A decir de Guillén, en el poema Nancy de *La rueda dentada*.

6. Julio Cortázar:

es tiempo de que la tierra cambie al hombre

JULIO. *Un río de agosto que en sí mismo desemboca.* **CORTÁZAR** escribiría en un suavísimo papel, obsequiado: un cuaderno de Japón y tapas de seda amarilla. Antes, mucho tiempo lo guardó virgen, sin atreverse a mancillar las páginas de intimidante pureza. Una noche, desde su atalaya —solitario Julio— con los ojos puestos en su linterna mágica entró con la pluma de fieltro en el cuaderno de papel Japón. Aquel caracol sedoso —con la noche circular en él—, Cortázar, al tiempo, tantas veces lo acercó al oído buscando todavía escuchar su murmullo: Esto, tierna traición, el exorcismo. Simulacro, liturgia; todo siendo, no siendo. Buenos Aires, París, Barcelona, La Habana. Las amigas (voces, pestañas, muslos), la noche: sus juegos, su concilio, el tabaco, el coñac. Ahora, aquí; esta manera de mirarlas:

*Sus juegos sus muñecas sus anillos
sus besos sus poliédricos cristales
sus dientes sus espaldas sus olores
su inanidad y sus letales voces*

Cuánto de verdades se aloja en «no hay nadie en los cafés repletos». Resulta además «tan difícil encontrarse». «Vení, quedate, toma este trago, llueve, te mojarás en la rue Dauphine, [...] no te miento, no hay nadie». En cambio —le dices, Julio, a Alejandra—, Amabas, esas cosas nimias

*las gomas y los sobres
una papelería de juguete
el estuche de lápices
los cuadernos rayados*

Arrobarse de pronto con todo lo que devela la luz nocturnal en el papel arroz; que un seductor instante se prenda a ti, Julio, y no puedas sino cumplir una petición; tal vez sea contárselo a los ojos, el olfato, a la memoria acarreada en la piel, al inconsciente de un lector, a ti mismo: «En su lecho de arena se adormece una mujer desnuda en su playa». En alguna página en prosa del *Livro do Desassossego*, el poeta lusitano Fernando Pessoa hubo de reconocer: «la concisión es la lujuria del pensamiento». ¿Qué texto poético de muy leves trazos, tan estrechísimo escrituralmente puede compararse al haikú japonés? José Juan Tablada o Borges, digamos, en el infugaz instante del haikú, ponen a dialogar a Oriente y Occidente. Conoces de ello; tanto como sabes de la «hueca suma de nuestros pronombres» y de «gestos oscuros». (Las tumbas romanas —con sus relieves y frisos— entre bellos cipreses italianos, gestos oscuros que a lo largo de un tiempo las despoja de sus hornadas vanidades, y les cede, con lástima furtiva un vuelo de palomas.) A nadie nos extrañe, desde luego, que intitules uno de tus libros con Basho, pues

*Este camino
ya nadie lo recorre
salvo el crepúsculo.*

Cortázar en *Salvo el crepúsculo*, con azarosa como sincera escritura, rememora el modo en que los poetas acometieron «como dioses o unicornios nuestras vidas porosas, para bien o para mal», e invadieron cual «ráfagas numinosas en el pampero de los años treinta/cuarenta/cincuenta: García Lorca, Eliot [era Stalingrado, era Okinawa, era Hiroshima, y en la Argentina íbamos y veníamos hablando de T.S. Eliot], Neruda, Rilke, Hölderlin». También «Milosz, Vallejo, Cocteau, Huidobro, Valéry, Cernuda, Michaux, Ungaretti, Alberti, Wallace Stevens, todo al azar de originales, traducciones,

amigos viajeros, periódicos, cursos, teléfonos árabes, estéticas efímeras. Las huellas de todo eso son tan reconocibles en cualquier antología de esos años, y por supuesto aquí»: en *Salvo el crepúsculo*, donde tú, Julio, habrías de danzar curvado anotando (insertando), en un tramo de obra, las manuscritas *vocales de heliotropo y consonantes de pájaro*. En el cuaderno de la noche juliocortazariana, tal vez estas voces de Keats estén escuchándose: *!Musa gentil! No dejes indecisa mi débil lengua [porque] Aún le quedan visiones a mi noche*. «Importan las preguntas [...] ¿Dónde compraste ese pulóver? ¿Me dejas ver? Sacátelo».

Cortázar —en un *tiempo bibliotecario*, el que, con el transcurrir de los años, habría de parecerle mítico— tradujo a Jules Supervielle, Keats, Jean Cocteau, a Benjamin Péret. Pero un «séptimo día miré lo que había hecho y lo encontré malo». Muchos de los que traducen poesía «se me antojan [y con ello Cortázar ha de representarse a sí mismo] avatares de ese Judas sofisticado que traiciona por inocencia y por amor, que abraza a su víctima entre olivos y antorchas, bajo signos de inmortalidad y de pasaje [...] Terreno equívoco donde se pasa de la versión a la invención, de la paráfrasis a la palingenesis». Asumiré entonces por esos años una determinación respecto de la poesía: «me despedí de mi doble traidor con una ceremonia purificatoria». Lo hace escribiendo —la primera versión, en un café de la calle San Martín; la posible manifestación fantasmal del poeta parisino Stéphane en una noche porteña— el soneto *Tombeau de Mallarmé*. Sin aceptarlo demasiado como suyo, porque «sólo la forma más extrema de la paráfrasis —suma de ausentes voces esta nada— podía rescatar en español el misterio de una poesía impenetrable a toda versión». Quedó ahí al cabo la llave del soneto, *para los nombres que alzan del origen / la palma fiel y el ejemplar jacinto*.

¿Abolirá el azar un golpe de dados? Jamás, piensa Stéphane Mallarmé. Cada encuentro casual es una cita, añade Jorge Luis Borges, con el ademán de quien deja a un lado algún libro antiquísimo. A José Lezama Lima, desde su isla barroca, le importa el misterio total del ser humano, la médula universal que rige las series y las excepciones. Julio Cortázar tiene, a su turno, tatuado el espíritu con rayuelas, una grave, religiosa-irredenta predilección por el juego. (Su filiación al juego, durante la niñez —como quizá resultaría consustancial a casi cualquier niño— alcanzó en él gradaciones de auténtico placer y pasión. *Las rayuelas* —atina a decir Cortázar—, «como casi todos los juegos infantiles, son ceremonias que tienen un origen místico y religioso. Ahora están desacralizadas, pero conservan en el fondo algo de su antiguo valor sagrado».³²⁶)

Y son *Los juegos serios / Visión de sacrificio*. ¿*Pero es un sueño, ésto?* «En otro tiempo acaso, acaso en otra zona». Pero ahora será

*Un pectoral de esmalte azul profundo
entre los senos de la virgen
que desnudan al pie de los peldaños
sólo dejándole el temblor del pelo
y la joya que en su respiración intenta
el vuelo inmóvil del espanto.*

Los espejos son gratis / pero que caro mirarse de verdad; ese en parte fue el testamento del escritor argentino que jamás supo cómo sentirse un tráfugo. Ternura amarga: la ironía. No hay tregua. El perdón, como una flor, se corta con los labios. El paso del tiempo, en atmósfera tal, a ti, Julio, sólo te «achaparra el alma», pues *no se es feliz con no ser desgraciado, / no se vuelve a domingo desde martes*. Incapaz de soportar el Buenos Aires peronista, se embarcó nuevamente, dos años después de tocar puerto, cuando su primer viaje a Europa en el 49. «Pero ¿para qué hablar de eso en

326 Citado por Lezama Lima en «Cortázar y el comienzo de la otra novela», en 1977, p. 1193.

poemas que demasiado lo contenían sin decirlo?». Y los versos de Francisco Urondo (*Cánones*):

*Apenas por venir. Ni siquiera volver
un poco: estaré
de ida siempre. De ida
miro, de ida caigo.*

Lo puedes reconocer, Julio, porque debemos a ti la traducción: el filósofo de la risa y el llanto, Alfred Stern, cercano ya al corte de caja del XIX, nos aproxima a la cara el cómo resulta *normal*, nada extraordinario el no excluir las pasiones y emociones de la cultura cívica; Stern incontestablemente nos dirá: «Sin el sentimiento de entusiasmo patriótico que anima a los luchadores, las más gloriosas batallas de la historia no pasarían de viles masacres, y la patria sólo sería un territorio geográfico, una región habitable, sin el sentimiento de amor que se vincula a su suelo, a su historia, a su población».

En la joven vida, en la memoria le cayó un relámpago que habría de dibujarse como una serpiente de fuego; una iluminación (de El coloquio de los centauros) que le descubre a Rubén Darío y la propia «hermosa y dura condena a ser un pastor de palabras», a encauzarlas como rebaño infinito en una *ars* combinatoria inabarcable para la más perfecta computadora. Con Pablo Neruda (los *Veinte poemas... Residencia en la tierra, Canto general*, y...) descubriría a Eva precediendo a Adán en Buenos Aires (Eva hablando español desde un librito de bolsillo nacido en Chile), y con cada poemario de Neruda apareció un pulso, una vasta respiración americana frenética, otra manera, ontológica, de residir en el continente y en la lengua. Pero «ningún poeta mata a los demás poetas»; tan sólo se les reordena en «la trémula biblioteca de la sensibilidad y la memoria». Así, Cortázar —que había sido ya con García Lorca *un pulso herido que*

ronda las cosas del otro lado— desde luego, habría de sentir —como tantos otros sudamericanos— semejante a cuando nos invade una rara y triste pandemia cuyo síndrome es tan contagioso y asola... Habría de sentir cuando se abren zanjas oscuras en el rostro más fiero, golpes como del odio de Dios, tan fuertes... yo no sé! Y todo se empozara en el alma. Habría de sentir «el tremendo choque de la poesía de César Vallejo», su difícil, *oscurísima trama*.

Con todo, a Cortázar inspira, le hace solamente caso a Man Ray; él escribe: «Si pudiéramos desterrar la palabra serio de nuestro vocabulario, muchas cosas se arreglarían». Aún más esclarecedor, ahora expresándolo el mismísimo cronopio: «como si Cervantes hubiera sido solemne, carajo».

Matute (antes de redactar un prólogo en 1982 para cierta selección de cuentos cortazarianos) solamente por una vez tuvo ante sí a Julio. Llegó a visitarla. «Apenas entró en casa, agachado imperceptiblemente bajo el dintel de la puerta, distinguí de inmediato unos inconfundibles ojos verde lacustre de legítimo cronopio». Ana María Matute a la sazón se admitía ya lectora-cómplice; ignoraba, empero, casi todo de la vida y persona del escritor. [Borges y Cortázar, zodiacalmente, gozan de afinidad. Me declaro incapaz —aun siendo antropólogo y nacido en signo común— para exponer qué representó, ya no digamos cabalmente sino básicamente, esta circunstancia en sus vidas. Susan Sontag, por supuesto, le extraería tantas finas esencias al dato, como lo enseña con la suerte del filósofo *flaneur* Walter Benjamin.] Lo que importa, para un traductor y nómada empedernido, es hacerse de nuevo, aunque no dure; sentimiento y convicción tales animan a Julio. Ya —ante el concierto de Louis Armstrong (el primer, verificable, enormísimo, cronopio) en París (9 de noviembre de 1952)— habría de pensar: «lo bueno de los cronopios [cada uno con su sueño que continúa] está en que nunca se preocupan de lo que pasó alguna vez, o si ese señor en el palco es el príncipe de Gales».

Pero llegará a constituirse en Cortázar una más divertidamente seria convicción: es tiempo de que la tierra cambie al hombre. Tiempo es ya para que sea inundada la tierra con el travieso humor de los cronopios. Tiempo de llenar a toda anchura los pulmones, invadir todas sus longitudes y latitudes, que el oxígeno viaje hacia todo alveolo. Que se recupere lúcidamente, en toda su conmoción, el más extremo oficio antropológico de, simplemente, respirar. Y aprender a respirar como respira misteriosamente todo cuanto nos rodea. Hacernos un guiño, como encontrarse por encima y por debajo de las diferencias, como las alegrías cronopias al reconocerse en el temblor de las hojas en un parque. «Me apoyo en el humor —asienta— para ir en busca del amor, entendiendo por esto último la más extrema sed antropológica».

Ser poeta es ansiar, así defines, Julio. Y sobre todo obtener en la exacta medida en que se ansía. La poética que Cortázar prefiere, como poeta, no es la que se conforma con el deleite estético del verbo, sino aquella que irrumpe en la realidad cual raptora de esencias y halla en sí misma el instrumento lírico que le permita arrancar una respuesta de *lo otro* capaz de volverlo suyo, de hacerlo suyo y por lo tanto nuestro. Un quehacer poético cuyo esencial significado sea el sustituirse infatigablemente por distintos objetos poéticos, y estar en ellos vívidamente, apasionadamente. Así, convertidos en parientes por la sensualidad inteligente, Cortázar cita a Fayad Jamis, versículos como: «si tan sólo dedicaras unos minutos a sentir lo que te rodea». Ello no es en el fondo más que la cabalísima tradición poética, si la hay, de los cronopios. «Lo desconocido es casi nuestra única tradición», escribe Lezama Lima. En consecuencia, para Cortázar el gran cuerpo cósmico no es sino la verdadera patria, por lo que no acepta la valla kantiana entre nuestra piel espiritual y esa patria cósmica. Aplaude, por lo contrario, que emerjan obras poéticas que fracturen esa falsa valla filosófica, aplaude ilustrativamente que existan *Duineser Elegien* (de Rilke) y *Piedra de sol* (de Paz).

De manera familiar a dichas poéticas alemana y mexicana, a la obra del cubano José Lezama Lima, Cortázar se acerca por la vía que elige cada cronopio para entablar comercio con otro, la vía simpática. Porque ambos son espíritu que antecede al intelecto. Visión primordial de lo que más tarde se llamó poesía y filosofía. Hay obras (como *Paradiso*) que no se leen; se las consulta, se avanza por ellas línea a línea, jugo a jugo, en una participación intelectual y sensible tan tensa y vehemente como la que desde esas líneas y esos jugos nos busca y nos revela. Con obras así, Cortázar vuelve «a la palabra escrita con la actitud del niño que lentamente viajaba con un dedo por los mapas de los atlas, por el contorno de las imágenes, que paladeaba el sabor embriagante de lo incomprensible, de las palabras que eran ensalmo, ritmos y ritos de pasaje». Leer obras así será para Cortázar la «cadenciosa consulta oracular en la que late una certidumbre que trasciende los enigmas y los absurdos». Para Cortázar, *Paradiso tiene un verde vientre* y es como el mar. Comprendo —dice— el gesto de mi mano cuando toma el grueso volumen para hojearlo una vez más; esto no es un libro para leer como se leen los libros, es un objeto con anverso y reverso, peso y densidad, olor y gusto, un centro de vibración que no se deja alcanzar en su coto más entrañable si no se va a él con algo que participe del tacto, que busque el ingreso por osmosis y magia simpática.

Asimismo, para Cortázar la génesis del poema y el cuento guarda similitudes, nacen de un repentino extrañamiento. El acto poético no será para Cortázar una suerte de magia cuyo desenlace sea la posesión física, sino que deviene la tentativa de posesión ontológica; la gestación poética será, en suma, acaso, magia en segundo grado. Y los valores específicos, los cuales otorgan eficacia y sentido al poema, residen —como en el jazz— en la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de los parámetros pre-vistos. Valores que logran que los poemas perdurables sean criaturas vivientes, respiren, que ellos mismos se comuniquen. Y sea posible, gracias a este

prodigio, que sus lectores podamos atisbar el prado donde relincha el unicornio. Esta osmosis donde —al igual que en el cuento— lo fantástico y lo habitual no se yuxtaponen. Incluso a instancias de lo fantástico, de los sueños y fabulaciones, se ha de modificar lo que asumimos, desde un pésimo occidentalismo, como lo real. De este modo, naturalmente, Johnny Carter puede convencernos de que lo verdaderamente difícil está en lo ordinario, como sería el mirar o comprender a un gato (comprender a *Adorno*). Con mucho, éstas son las grandes dificultades. Para afrontarlas tendríamos que estar dotados, como Cortázar, de una poética de lo cotidiano: lúdica, irreverente, extraconvencional. Tanto como sería reconocer que el Quijote es un cronopio, que Jesucristo es un cronopio de altísimas antenas, o conmovearse con ese acto poético en el cual el minotauro espeta al vanidoso Teseo (y pudiera espetarle por igual a todos los famas): me bastaría una cornada para hacer de tu filo un estrépito de bronce roto. Sin embargo, los minotauros interrogan, ¿para qué, para quién?

Julio Cortázar, duende esbeltísimo tocando tierra y cielo, también es, a solas en laberintos, un ser de armonioso trazado; es el poeta minotauro.

La poética cortazariana rehuye al *cangrejo de lo idéntico*. Antes bien, ella procura conciliar lo inconciliable; por su gracia ocurren alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias. Tal cual si imaginásemos ochenta mundos en la vuelta al día; tanto como «esa respiración de la esponja —diría Julio— en la que entran y salen peces de recuerdo». Los mundos en un día no son invariantes. Tan sólo para la seriedad, esa *señora demasiado escuchada*, son preestablecidos, neciamente preestablecidos los mundos. Cortázar, incapaz declarado de respetarla, divertidamente serio, dirá: este día tiene ochenta mundos, pero a lo mejor ayer eran cinco y esta tarde ciento veinte. Nadie puede saber cuántos mundos hay en el día de un cronopio o un poeta; sólo los burócratas del espíritu deciden que su día se compone de un número fijo de elementos.

Digamos que un cronopio se contradice, que en el mundo catorce piensa o siente distinto que en el veintiocho o en el nueve. No se trata de contradicciones de superficie (en ese terreno el artista no es mejor que un concejal o un ginecólogo o el camarada tal). Cortázar habla de esponjas, de poderes osmóticos, de sensibilidad barométrica. Habla de la responsabilidad del poeta, ese irresponsable por derecho propio, ese anarquista enamorado de un orden solar. Habla de John Keats y sus cartas del camaleón (así las denominas, Julio). Keats, en una de esas cartas, le está diciendo a su amigo Bayley: «Si un gorrión se posa junto a mi ventana, tomo parte de su existencia y picoteo en el piso». En otra carta, ahora para Woodhouse, Keats anota: «En cuanto al carácter poético en sí... no tiene un yo, es todo y es nada... Lo que choca al virtuoso filósofo deleita al camaleón... Un poeta es lo menos poético de todo cuanto existe; como no tiene identidad, continuamente tiende a encarnarse en otros cuerpos... El poeta no posee ningún atributo invariable; ciertamente es la menos poética de todas las criaturas de Dios.» Llegado el caso, el poeta es tan capaz como cualquiera de tomar partido y optar sartrianamente por lo que considera justo o necesario. Puede, al modo que lo hará Cortázar, involucrarse, por ejemplo, solidariamente con la revolución cubana y la sandinista. Mas lo esencial en el poeta o el cronopio siempre será, como sencillamente la epístola keatsiana lo dice, tomar parte en la existencia del gorrión. Y ese tomar parte, para Cortázar significa participar por irrupción, por asalto o por ingreso afectivo. Keats escribe (en Endimion): *...la rosa, oliendo a lluvia, daba temperadas dulzuras al sol enamorado: perdiéndose en él la alondra.*

Tiene un porqué la suerte de que universalmente podamos auditar voces y escritura como la de Darío, Neruda, Vallejo, Paz y Lezama, según los va espigando como ejemplos el lector-poeta. Para Cortázar esto se debe, cuando menos, al «barroquismo de complejas raíces que va dando en nuestra América productos tan

disímiles y tan hermanos a la vez». En su caso, antes de 1951, el nombre suyo era casi incógnito: no había publicado más que un volumen de poemas, adjudicando la autoría al seudónimo Julio Denis. Sí, tempranamente reconoció la importancia poética de *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz. En 1944 concibió y dirigió un seminario sobre Keats en la Universidad de Cuyo. Hacia los años cuarenta, pues, Cortázar habitó en el universo poético de John Keats y escribió el que entonces era el único estudio completo en español sobre un imprescindible poeta inglés. Era un libro como los aman los poetas y los cronopios, «suelto y despeinado, lleno de interpolaciones y saltos y grandes aletazos y zambullidas». Se mostraba ya en Julio desde entonces la característica y efervescente vocación de juego. Cortázar veneró la poética de Keats, el joven que escribiera: «Así como los árboles murmuran en torno de un templo, ya son pronto como aquel templo mismo venerados». Cortázar concibió el método-programa de «andar al lado», andar del brazo de Keats, acompañar al poeta diariamente y hacer, por fin, el diario de tal decurso. Inmerso en la circunstancia de Keats, explora la «poesía haciéndose, su respiración, su pulso, ese alentar que separa las aguas y entra en el alegre caos del día como la proa o el pájaro».

Con obcecada convicción Cortázar postula que poesía y prosa se potencian recíprocamente, y que lecturas alternadas no agreden ni derogan la poesía. Sospecha que la seriedad es la que pretende situar la poesía en un pedestal privilegiado. Para él cuenta únicamente que en América Latina se nade a contracorriente de los sacrosantos respetos, de no aceptar no-más-porque-sí la aristocracia formal de la poesía en verso. Procura, de igual modo, anular la frontera entre lo literario y lo aliterario. «Cortázar increpa —dice Saúl Yurkievich— a los dioses desgastados, a los malhabidos gestores de un mundo hostil, absurdo y sin sentido». Entre las Grandes Malas Costumbres, la peor de todas es el lenguaje, de ahí que la tentativa extrema cortazariana —apunta

Rosalba Campra— será una obsesiva ceremonia de arrancamiento de los rostros prefijados:

...hasta el hueso. Arráncame esta cara infame, obligame a gritar al fin mi verdadero nombre.

La libertad cortazariana es un juego de la imaginación rigurosamente serio. Imaginar una revolución; la imaginación es sinónimo de revolución. Lo más odioso y temido para la Gran Costumbre es la imaginación. Al ir contra el Gran Sistema y porque le dio la gana, durante décadas escribirá prosemas, pameos, meopas. No obstante, lo hará también bajo formas tradicionales (porque «Yo soy un viejo poeta» y esas formas —lujosas y envejecidas, desacreditadas— «me son naturales»). Entre vacilaciones y bruscas rebeldías, releendo tantos fajos de viejos papeles [«empecé escribiendo versos de los ocho a los doce años»], junto a la gana de mandar todo al canasto donde se acumulan desencantos, ocurrió de cuando en cuando —dice Julio— una ráfaga de alegría cuando por ahí un poema se deja acariciar por la nueva lectura como un gato cargado de electricidad.

[...] A río le quitaron las aguas y los juncos / le quitaron los bordes donde lloraba el pez, / el lecho tenebroso y el nombre le quitaron, / le quitaron el cauce, la ruta y los afluentes, // no le quedó ni el aire que temblaba en su lomo, / los perros que bebían mirándose sin verse, / la luna nadadora, los cristales de cielo / y la música verde de los patos silvestres, // le quitaron las nubes, le quitaron las peñas, / la cascada menuda y las yerbas de fondo, / el limo le quitaron, le quitaron la sombra, / ni la sed de un pastor quedó atada a su orilla. // Pero el mar lo esperaba y eso no lo supieron, / todo se lo quitaron sin saber de esa espera, / que el mar estaba allí.

Algo queda de los viajes en torno de un día pletórico de mundos, vívidos, imaginados. Keats (1795 – 1821) como Cortázar (1914 – 1984) en perenne juventud, interrogándose: «¿Qué rumbo se desgaja de la brújula loca?» Queda la noche donde tiemblan los restos de la rosa, la sangrada boca puesta como una flor en las columnas, y

algunas veces se ve el cabello oscuro de Cortázar (o el pelo rubio de Keats) tirado por el cielo. Mientras, los famas bailan en el cuarto con farolitos y cortinas. Sin embargo, ¿así todo está bien: no se hizo la intemperie para los famas? No. El desorden y los vientos no se aplacan a fuerza de afeites vanos, renovando glostora y perfumes. La intemperie ha sido el espacio laberíntico y natural de poetas y héroes (que, en el *sum-cogito* cortazariano, son lo mismo), como Arthur Rimbaud y Ernesto el *Che*. Además, a la intemperie también los «dioses van por entre cosas pisoteadas, sosteniendo los bordes de sus mantos con el gesto de asco [...] sintiendo en las sandalias la humedad de los trapos corrompidos [...Andan los dioses] heridos de pesadilla y légamos...».

Julio, «agachado sobre el hueco del día bebe su mate de profundas sierpes [...] y sabe de la estrella por la luz en el pozo». Habría de cedernos Julio Cortázar un arco de vida poética y frutos «que guardan en su verde todo el oro del tiempo». Y, en todo caso, Cortázar escribiría versos (como voces) permutables, para que cada dialogante-cómplice —o sea, no un lector *esperanza*, pasivo—, con un solo cuerpo y alma a la intemperie, jugándose la vida en serio, los rehaga. Y es así porque su piel admira las cosas, toma posesión de las esencias, y *es* cada cosa, desparramándose, en un *sum* que precede al *cogito*. ¿Oyes, Julio, el mar? Ansía tu afluencia intemperante. El mar es el borde de la Tierra (T. S. Eliot). Es la vida (dice Vallejo): al ir el agua y al volver la ola.

Carlos Montemayor

(1947 – 2010)

(Durante la redacción de este escrito, falleció Carlos Montemayor, el último día de febrero de 2010. Con inocultable empatía hacia sus principios y la gratitud por su ejemplo, a modo de homenaje extraigo esta semblanza)

Autor de la poesía versicular de *Finisterra*, la emblemática novela *Guerra en el paraíso*, traductor de Pessoa y Lêdo Ivo, y de poetas griegos, tenor («Déjame por un momento más cantar, Finisterra, ahora que mi cuerpo oye, y siente, y ama»), historiador político sin la menor concesión a la injusticia. Conversador ameno y persuasivo. Un intelectual cuya voz sería reconocida como legítima entre los movimientos rebeldes y de reivindicación de los oprimidos, los de *abajo*. Desde 1985 se convertiría en Miembro de Número de la Academia Mexicana de la Lengua. Cultivaría el estudio de la poesía clásica griega y latina, al igual que el arte verbal en lenguas indígenas; entre otras, la guaraní, zapoteca, quiché, totonaca y náhuatl. Amigo y maestro de decenas de escritores indígenas. Dejaría el audible/visible rumor de ramas brotando de su árbol.

Carlos Montemayor, originario de Parral, Chihuahua, escribe:³²⁷ «La desnudez del mundo es una luz que nos persigue desde el nacimiento». Norteño, de polvo caliente, asombro de huertas, Montemayor es un escritor de *hambrienta pasión por la lluvia*. Acopia en su imaginario *la oscuridad húmeda de los árboles* y permite franco que las cosas entren por los ojos *sin limpiarse los pasos*. Deja entonces *abiertas las puertas de la casa / para estar siempre en el mundo*. Es un ser que lleva el corazón como designio estacional y ubicuo:

327 En *Abril y otras estaciones (1977-1989)*, México: FCE, 1989.

Perdurar el tiempo que sea, como las cosas.
No ser más ni mejor que ellas.
Sólo ser, en medio de mi vida,
parte del silencio de todas las cosas.

Anocheciendo, Carlos Montemayor atestigua un especial abril de tibieza en Tepoztlán (pequeña ciudad de Morelos, en México). Un abril con «la tormenta más hermosa del mundo, más irrepetible que las tormentas marinas que náufragos asombrados hayan mirado por última vez». Junto a él un individuo empapado con el sombrero escurriendo: «un rostro que el indígena mantiene por una ciega fidelidad a la vida». Es por igual el hombre que carga sus universos ninguneados, casi destruidos. *Los que el azar escuchan, lo entenderán [...] todos, en algún momento, cada día, lo entendemos, ¿para qué añadir algo más?* Silencio también es la palabra, dice. Oído de la luz por tanto es la memoria, porque

Para todas las cosas hay palabras claras.
Aun para lo oscuro hay palabras luminosas.
Aun para nosotros, que somos oscuros.

Imposible para mí es no agradecerte, Carlos, por la sensible evidencia de que nacimos en un planeta de nombre sencillo *donde el aire es luz y sal y aroma de todo lo que es posible.*

Conclusiones

*A*brevé en el cuenco de agua generosa y reflexiva de filósofos, ensayistas, antropólogos, y —con la mayor intimidad posible— en la voz escritural de los poetas. Con ello, mecanografié una suerte de voluminoso diario antro-poético. Más tarde, a través de una orquestación polifónica y de crear un *algebra* u organización de tales anotaciones, voces y cuestiones, poco a poco redacté la versión final de esta exploración. Quizá logré hacer inteligibles algunos de los valores de la poesía, especialmente de la lírica. La sensible ordenación de sus versos compendia un cúmulo notable de sentidos. Mediante el emocionado *dictum*, los poemas y retazos significativos de la vida de los poetas, éstos se me revelaron como seres de una irrevocable pasión. La que no siempre se manifiesta de manera vehemente, exaltada. En un poeta puede haber sosiego y reposo, sutileza y hasta hermetismo. De una *callada manera* alcanza por igual denotar el apasionamiento. A la poesía lírica, en su ubicuidad y supratemporalmente, conseguí aprehenderla y definirla como la gran anticipación en la esquivia sabiduría antropológica de las emociones.

Una anticipación oral y escrita, sí, y como si observáramos retrospectivamente a los ancestros antiquísimos. A la manera en que Leslie White lo recuerda, destartando el piso que erige nociones tecno-pragmáticas y modernas: sólo el dos por ciento aproximadamente de la historia humana ha transcurrido desde el origen de la agricultura, y 0.35 por ciento, desde la invención del primer alfabeto. Además, en las eras geológicas y los ecosistemas terrestres, la mayoría de las especies vivas que alguna vez existieron han desaparecido. ¿Irremisiblemente desaparecerá la especie humana?

Probablemente. En cambio, no se resignan los poetas. Mientras haya palabras, o aire para dar *morada y nombre*, éstas, las palabras del cada día de la criatura humana, serán la arcilla, una reinención de sentidos. En especial, no se resignan los poetas de Latinoamérica y el Caribe, la *edad* de nuestros poetas *no está concluida*. Continúa reverberando, ya en Mesoamérica, la cordillera de los Andes, Abya Yala... Como saltos de agua, como la *Tzaráracua* naciendo de unos ojos de agua y la lluvia, descendiendo con el saber fresco del río. Para después encumbrarse, en cada renacimiento, desde la feracidad del silencio.

La poética ofrenda su ser íntegro mediante el fenómeno que designamos *advocación*. Simboliza a la poética. Haciéndole coro a Borges, existen no más de una docena de metáforas esenciales. Lo demás, resume una ilimitada serie de advocaciones. Una metáfora de la vida es la invención del diálogo (*verbi gratia*, con Esquilo en el siglo V a.C.). La advocación a la manera del fluir hierofánico de las esencias, o el ser de lo divino transvasándose. Como aunar lo disperso en un arco de figuraciones inagotable. La advocación o llamamiento a la asamblea polifónica de los poetas. ¿Qué, en sustancia, ha sido si no el advenimiento humano general: el devenir de cada persona, las generaciones y las épocas? La mística, una convicción concentrada acerca de la *poiēsis*. La revelación de que entre el morir y el vivir hay perennemente enlaces advocativos. El cuerpo humano pensado por David Le Breton como «siempre *inmerso* en la naturaleza» y no *frente* a ella. La sutil curiosidad de María Zambrano de «¿Y no será que la poesía anda siempre aparejada con una mística; que sea ella misma en cierta manera una mística?». ³²⁸ En senda igual, Shakespeare afirmando que *la mirada del poeta, que se mueve con una fina locura, va del cielo a la tierra, de la tierra al cielo*. El canto, como

328 Además, como Wittgenstein lo explica: «La tendencia hacia lo místico proviene de la no satisfacción de nuestros deseos por la ciencia. *Sentimos* que aun cuando todas las cuestiones científicas *posibles* hubieran sido resueltas, *nuestro problema no se habría tocado para nada*» [Notebooks 1914-1916].

expresión musical del ave o recreación del género humano, es un regalo vital que se ofrenda a los dioses. O Sartre —porque es (o a pesar de ser) heredero de la «muerte de Dios»— identificando esencialmente a la poesía con la plegaria, lo sagrado confiriéndole a la poesía un poder de liberación humana ante la angustia.³²⁹ Todo será así, aun si —como Lêdo Ivo dice — *El fondo de la cúpula es la mayor altura que el ojo humano en busca de Dios puede alcanzar*. Desde el comienzo de la modernidad histórica las palabras aparecen como desorbitadas, fuera del sistema que les daba valor, porque —esclarece Michel de Certeau— «el mundo ya no es percibido como *hablado* por Dios». Para el místico cristiano, con todo, *debe* existir la Palabra, aun cuando ya no se le oiga, y el *yo* locutor (o escritor) tome el relevo de la función enunciativa, pero en nombre del Otro. La creencia de que hay un Otro es el fundamento de su fe. No se le pone en duda. Esta es la razón por la que en el místico, como santa Teresa de Ávila, coinciden en su escritura y habla el gesto ético y el gesto estético.³³⁰ Por eso la obra poética de genealogía tradicional no puede ser *moderna-posmoderna*. Se declara, por ejemplo, incapaz de tolerar que «en el amor y en la guerra todo se vale». No. En la guerra, la política, el amor, la poética, no todo resulta éticamente válido. Y más todavía: la guerra de exterminio sólo genera *arte* o himnos de odio.

La palabra es un *ōrācūlum*. Los poetas se acercan a ella para auditar nuevas resonancias o asomarse al discurrir de posibilidades del *Homo sapiens*. Diálogo: el uno al transfigurarse en otro, una hospitalaria transculturación, como el sueño de una fraterna endoculturación del género humano. La poesía —juicio extendido entre los oficiantes—, entraña una misión y exigencias éticas. Las palabras del poeta no pueden convertirse en instrumentos para zaherir dignidades. La voz poética guarda vecindad

329 Cf. Josu Landa, «De la poesía de los *Cahiers* de Sartre», en Palazón, 2006. Dice Landa: la muerte de «Dios ha dado paso a múltiples divinidades sucedáneas» [p. 449].

330 Cf. De Certeau, *La fábula mística siglos XVI-XVII*, 2000, pp. 223-236.

con aquella sapiencia sobre ecosistemas de los pueblos con destrezas milenarias en la caza y recolección de frutos. *No es un cazador aquel que tiende su arco / para herir fuera de estación a una pobre gama.* Pocas cosas hay que sean tan acerbadas como la lengua humana, o mejor dicho, poco hay en la Tierra y las sociedades que sea más contaminante que la emisión de hostilidad a través del aparato de fonación humano. Y es menester reparar en ello: Si la voz poética ha de transgredir, que sea el dogmatismo, la jerarquía que oprime, la razón soberbia, el poder que violenta. ¿Qué más? La depredación antropocéntrica. Cada ocasión que se gana en *humanidad* moderna, se empobrece en naturaleza. En la poética del nativismo, y en todo saber sin ribetes de soberbia (tan humana), usualmente se cree que los animales están dotados de sentimientos e inteligencia igual que los humanos y que, como éstos, poseen almas que sobreviven a la muerte de sus cuerpos. ¿Qué puede haber más terrible tal vez que la brutalidad humana; así la muerte parezca, a unos, sinónimo de *lo terrible*, o formar con la vida el todo, según discernen otros?

Por otra parte, convidé a un panel de poetas, todos nacidos o placentariamente ligados a Latino América y el Caribe, y porque entre ellos hay la coincidencia biográfica en el siglo XX. No fue presentar sus rasgos físicos, sino una descripción del modo de estar en el mundo; conseguir un *retrato* del temperamento fue lo que me atrajo de los poetas. Por ende no apliqué métodos de encuesta, sino que pretendí trazar la etopeya de cada escritor. Las cualidades relevantes de sus obras poéticas y sus historias de vida me iluminarían contextos más amplios. En el examen de los *casos* intenté la concreción vivaz; también *no darle muerte a la poesía* al exponer mediante la prosa mis análisis. Dice Martí, y la frase condensa un método: «la mejor manera de decir es hacer». El método de aprehensión poética que denomino «keatscortazariano», muy especialmente en el capítulo sobre Julio Cortázar, procuré que tuviera un tácito

desenvolvimiento: primeramente en la tarea de examinar al escritor y su poesía; después, cuando escribí los resultados, y por igual pretendí que las nociones expuestas en la aproximación teórica se transformaran ahí en una síntesis aplicada. ¿Qué méritos tendrá todo eso? Será el lector quien lo defina.

En su poesía, música, el canto, como una desparramada idiosincrasia, el Caribe se abre del coloquio, oralidad en coro, una coralidad afectiva, y la muy lograda, transcultural, orquestación de los sentidos. Tradición y actualidad, lo popular y lo culto, cosmopolitismo y arraigo, lo profano y lo sagrado, ritmo y armonía, lo hierático o la sobreexpresividad, enmascaramiento y desnudez, todo esto lo hay en Latinoamérica. La identidad se gana a pulso en la pluralidad. O, en síntesis: herencias transoceánicas, pluriculturalidad y una acendrada tradición lírica caracterizan a América Latina y el Caribe.

Finalmente, el documento etnográfico-antropológico, aun si semánticamente reflejase el más logrado impulso vital de la humanidad, una suerte de propedéutica de la paz, o sea lo más políticamente emotivo del corazón de las sociedades humanas, debiera caracterizarse por aquello que pudiera definir a todo gran poeta: «la modestia, la absoluta carencia de pretenciosidad». El *nuevo espíritu* antropológico —al igual que Gilbert Durand— deseo abreviarlo en la última conseja que les brinda el autor de *El aire y los sueños* y *La poética de la ensoñación*, Gastón Bachelard, a los jóvenes investigadores antropólogos: «leer a los poetas».

Así mismo, con auxilio en Gonzalo Rojas, una advertencia: «el lector tiene que empezar por oír». Escuchar el cómo se instala en medio del silencio el zumbido de las sílabas, el ritmo de la vida; cómo se descifra al participar con todo el cuerpo en esta liturgia o ritual la sonoridad profundamente emotiva y secreta de las realidades humanas. Y lograr acaso una quimera, que no se pame o muera la palabra poética,

porque —canta Mercedes Sosa (y Horacio Guarany), sin ningún resabio amargo— *si se calla el cantor, calla la vida, porque la vida, la vida misma, es... todo un canto.*

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- AJMÁTOVA, Anna, *Poemas* (trad. de Jorge Bustamante García), México: UNAM, 1992.
- ALONSO, Rodolfo, «César Vallejo no ha muerto», *La Jornada Semanal, La Jornada*, México, 22 junio 2008.
- ANAYA, José Vicente, «César Vallejo, corazón tiesto regado de amargura», en *César Vallejo: la perspectiva ausente*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- ANSÓN, Luis María, *La negritud*, Madrid: Ediciones de la *Revista de Occidente*, 1971.
- ASCENCIO, Esteban, *Memorias de un poeta. Diálogo con Gonzalo Rojas*, México: Editorial Rino, 2002.
- ARENDETT, Hannah, *Diario filosófico 1950 – 1973* (trad. por Raúl Gabás), Barcelona: Herder Editorial, 2006.
- ARISTÓTELES, *El arte poética* (traducción, prólogo y notas de José Goya y Muniain), Madrid: ESPASA-CALPE, Colección Austral, (Primera edición, 1948) Quinta edición, 1976.
- ARGÜELLES, Juan Domingo (a cargo de la selección), *Los libros y los lectores en la voz de los poetas*, México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- AYUSO de Vicente, María Victoria, et al., *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Ediciones AKAL, 1990.
- BARROS Laraia, Roque de, *Los indios de Brasil* (trad. de Mario Merlino), Madrid: Editorial MAPFRE, 1993.
- BACHELARD, Gaston, *La poética de la ensoñación*, Bogotá: FCE, 1998.
- , *La llama de una vela* (trad. de Hugo Gola), Caracas: Monte Ávila Editores, 1975.
- , *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación y el movimiento*, (Trad. de Ernestina de Champourcin), México: FCE, (Primera edición en francés 1943) Primera edición en español, 1958.
- BADIOU, Alain, *Manifiesto por la filosofía* (trad. de Victoriano Alcantud Serrano), Buenos Aires: Nueva Visión (Primera edición en francés, 1989) 1ª. Edición en español, 1990, 1ª. Reimp., 2007.
- BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI editores, 1999.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 1988.
- BARTOLOMÉ, Efraín, *Educación emocional en veinte lecciones*, México: Paidós, 2006.
- BECERRA, José Carlos, *El otoño recorre las islas*, México, Editorial Era – SEP Cultura, Colección Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 1985.

BERISTÁIN, Helena, «En busca del ultraísmo de Oliverio Girondo», en *Jornadas Filológicas 2001, Memoria*, México: UNAM, 2003.

BORGES, Jorge Luis, *Obra poética 1923 / 1985*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1998.

-----, *Obras completas 1923 – 1972*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

COMETTA Manzoni, Aída, *El indio en la poesía de América Española*, Buenos Aires: Joaquín Torres Editor, 1939.

BORNEMANN, Elsa Isabel, *Poesía infantil: estudio y antología*, Buenos Aires: Editorial Latina, 1977.

BOURDIN Rivero, Gabriel, *El léxico de las emociones en el maya yucateco*, México: UNAM, 2008, tesis doctoral.

BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Editorial Gredos, 1966.

CABRAL DE MELO NETO, João, *La palabra concreta*, México: revista *Casa del Tiempo*, UAM, número 24, agosto, 1982.

CAMPOS, Haroldo de, «De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*: cuarenta años de actividad poética en Brasil», en *Estudios Brasileños*, Horacio Costa (comp.), México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1994.

CAMPOS, Marco Antonio, «La ciudad de México en tres libros de poesía», en *Los resplandores del relámpago*, México: UNAM, Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal, 2000.

CAMPRA, Rosalba, —Prólogo. La poesía de Julio Cortázar entre reticencia e insistencia”, tomo IV de las Obras completas de Julio Cortázar, Barcelona: Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg, 2005.

CANDIDO, Antonio, *Vários escritos*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CASSIGOLI, Rossana, «Poética, morada y exilio: en torno a Gaston Bachelard», en Solares, Blanca (editora), Rossana Cassigoli, et al., *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*, México: UNAM, Cuadernos de hermenéutica 3, 2009.

-----, «Cultivar el territorio: fundamento del espíritu colectivo», en *Tradición y emancipación cultural en América Latina* (coords. Rossana Cassigoli y Jorge Turner), El debate latinoamericano, volumen 5, México: Siglo XXI Editores-FCPS de la UNAM-CELA, 2005.

CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica. Introducción a la filosofía de la cultura*, (trad. de Eugenio Ímaz), México: Fondo de Cultura Económica, Colección Popular No. 41, (Primera edición en inglés, 1944) Primera edición en español, 1945, Tercera reimpresión de la tercera edición, 1975.

-----, *Las ciencias de la cultura* (título original *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, trad. de Wenceslao Roces) México: Fondo de Cultura Económica, (Primera edición en alemán, 1942), Primera edición en español, 1951, Sexta reimpresión, 1993.

CASTRO, Dolores, *Río memorioso. Obra reunida*, Aguascalientes, México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2009.

- CAVAFIS, Constantino, *Poemas completos* (Traducción de Cayetano Cantú y prólogo de F. José Férrez Kuri), México: Editorial Diógenes, (Primera edición 1979) Segunda edición 1985.
- CERTEAU, Michel de, *La fábula mística siglos XVI-XVII*, México, UIA, 2000.
- CÉSAIRE, Aimé, *Poesías*, La Habana: Casa de las Américas, 1969.
- CORTÁZAR, Julio, *Obras completas*, tomo IV, Poesía y poética, Barcelona: Círculo de lectores / Galaxia Gutemberg, Edición de Saúl Yurkievich, 2005.
- , *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI editores, 1967.
- , *Salvo el crepúsculo*, México: Editorial Nueva Imagen, 1984.
- , *Los reyes*, México: Altea, Taurus, Alfaguara, 1992.
- , *Último round*, Barcelona: Ediciones Destino, 4004.
- , *Obra crítica*, tomos 2 y 3, ediciones respectivas a cargo de Jaime Alazraki y Saúl Sosnowki, México: Alfaguara, 1994.
- CRESPO, Ángel, «Introducción» a la *Antología de la poesía brasileña. Desde el Romanticismo a la Generación del Cuarenta y cinco*, Barcelona: Seix Barral, 1973.
- DALLAL, Alberto, «Callada palabra llama», en *Enriqueta Ochoa: La poesía como misión*, Periódico de Poesía, México: UNAM / INBA, 1996.
- DEPESTRE, René, «Prólogo Un orfeo del Caribe», en *Poesías* de Nicolás Guillén, La Habana: Casa de las Américas, 1969.
- DÍAZ Ruiz, Ignacio, «Presentación» en *História e Literatura: homenagem a Antonio Candido* (org., Ruedas de la Serna), São Paulo: Editora da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- DILTHEY, Wilhelm, *Poética*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.
- , *Vida y poesía* (versión Wenceslao Roces), México: Fondo de Cultura Económica, (Primera edición en español, 1945) Segunda edición, 1953.
- DOLEŽEL, Lubomír, *Historia breve de la Poética* (título original *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Primera edición en inglés, 1990, trad. de Luis Albuquerque), Madrid: Editorial Síntesis, 1997.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones* (Primera edición en francés, 1964, trad. de Tomás Segovia), México: Ediciones Era, Primera edición en español, 1972, Octava reimpresión, 1992.
- ESCALANTE, Beatriz, *Curso de redacción para escritores y periodistas (Teoría y ejercicios)*, México: Editorial Porrúa, 1998.
- FRANCIS, Paulo, «...quando, enfim, voltamos, compulsoriamente, a terra da qual nunca deveríamos ter saído», entrevista a Lêdo Ivo, *Geneton.com.br.*, abril-1, 2004.

FRANCO, Jean, «La temática: de *Los heraldos negros* a los —*Temas póstumos*—», en *Obra poética* de César Vallejo, México: Colección Archivos, 1989.

FRANCO Júnior, Hilário, «Prefacio», en *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*, Porto Alegre / São Paulo, Brasil: Ed. Universidade / UFRGS / Editora Unesp, 2000.

FUENTES, Carlos, «Para darle nombre a América», en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, Edición conmemorativa, Real Academia de la Lengua Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, España, 2007.

GARCÍA Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, España: Edición conmemorativa, Real Academia de la Lengua Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, 2007.

GUILLÉN, Nicolás, *Nueva antología mayor*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979.

GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin y otros poemas*, México: FCE, 1964.

GUEVARA de la Serna, Ernesto, *Obra revolucionaria*, México: Ediciones Era, 1979.

HANSBERG Torres, Olga Elizabeth, *La diversidad de las emociones*, UNAM, 1994, tesis de doctorado en filosofía.

HEANEY, Seamus, *De la emoción a las palabras: Ensayos literarios*, Traducción y prólogo de Francesc Parcerisas, Barcelona: Anagrama, colección Argumentos, 1996.

-----, *Seamus Heaney*, México: Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, Dirección de Literatura, Material de Lectura, Poesía Moderna, núm. 191, 1996.

HELLER, Ágnes, *Teoría de los sentimientos* (título original *A Theory of Feelings*, Primera edición en castellano, Barcelona, 1980, Editorial Fontamara), México: Ediciones Coyoacán, 1999 (trad. Francisco Cusó).

-----, *Aristóteles y el mundo antiguo*, Barcelona: Ediciones Península, 1983.

HERRERA, Ricardo H., —*Exculpable. Un ensayo sobre César Vallejo*—, en *César Vallejo: la perspectiva ausente*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

IVO, Lêdo, —*Praça amorosa*—, prefácio a la antología *Poesía numa hora dessas?*, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

-----, *Lêdo Ivo, Material de lectura*, Poesía moderna, núm. 136, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, México, 1988.

-----, *La imaginaria ventana abierta*, traducción y prólogo de Carlos Montemayor, México: PREMIA editora de libros, 1980.

-----, *O Navio Adormecido no Bosque*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La ironía*, Madrid: Taurus, 1982.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Antología General*, Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.

KEATS, John, *Poesías*, Buenos Aires: Los grandes poetas, 1954.

KOVADLOFF, Santiago, —Unánntroducción a la poesía brasileña del siglo XX”, en la antología *Las voces solidarias*, Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1978.

KLUCKHOHN, Clyde, *Antropología* (título original, *Mirror for Man*, trad. de Teodoro Ortiz) México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios No. 13, (Primera edición en inglés, 1949) Primera edición en español, 1949, Quinta reimpresión de la Segunda edición, corregida (1957), 1970.

LE BRETON, David, *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2007.

-----, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2004.

-----, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996.

LENKERSDORF, Carlos, *Filosofar en clave tojolabal*, México: Editorial Porrúa, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

-----, *Arte, lenguaje y etnología*, entrevistas a Claude Lévi-Strauss por Georges Charbonnier (primera edición en francés, 1961; primera edición en español, 1968), México: Editorial Siglo XXI, tercera edición, 1971, Trad. Francisco González Aráburu.

LOYNAZ, Dulce María, *Poemas escogidos*, Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares-Fondo de Cultura Económica, 1993.

NERUDA, Pablo, *Confieso que he vivido. Memorias*, México, Editorial Seix Barral, 1974.

MAGNUS Enzensberger, Hans, «Epílogo a la edición alemana de las *Poesías* de César Vallejo», en *César Vallejo: la perspectiva ausente*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

MALINOWSKI, Bronislaw, *Los argonautas del Pacífico Occidental*, Barcelona: Ediciones Península, 1975.

-----, «Prólogo», en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz, Barcelona: Editorial Ariel, 1973.

MANENT, M., *Cómo nace el poema*, Madrid: Aguilar, 1962.

MARCEL, Gabriel, «Rilke, testigo de lo espiritual», *Homo viator*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 2005.

MARIÁTEGUI, José Carlos, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, con prólogo de Aníbal Quijano.

-----, José Carlos, *El artista y la época*, Lima: Empresa Editora Amauta, 1959.

MARTÍNEZ Montes de Oca, Gabriel, *Apuntes sobre poesía japonesa*, México: Ediciones Gamma, 1942.

MATUTE, Ana María, Prólogo a *La isla del mediodía y otros relatos* de Julio Cortázar, México: Salvat Editores, 1982.

MESCHONNIC, Henri, *La poética como crítica del sentido* (trad. de Hugo Sabino), Buenos Aires: Mármol/Izquierdo Editores, 1ª. Edición, 2007.

-----, *Un golpe bíblico en la filosofía* (trad. de Alberto Sucasas), Buenos Aires: Ediciones Lilmod-Libros de la Araucaria, 2007.

MONTEMAYOR, Carlos, *Lêdo Ivo. Brasileño*, en *La Jornada de enmedio, La Jornada*, México, 4 sep 2005, p. 6ª.

-----, *Abril y otras estaciones (1977-1989)*, México: FCE, 1989.

-----, *La imaginaria ventana abierta* de Lêdo Ivo, México: PREMIA Editora de libros, 1980.

MOSONYI, Esteban y Gisela Jackson, «Del positivismo al patrimonialismo en la lingüística antropológica del norte suramericano», en *Balance de la antropología en América Latina y el Caribe*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 1993.

NICOL, Eduardo, *Formas de hablar sublime: poesía y filosofía*, México: UNAM, 2007.

OCHOA, Enriqueta, *Poesía reunida*, México: FCE, 2008, Primera Edición, 439 pp.

-----, *Asaltos a la memoria*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2004.

-----, «La fiesta del sentido», en *Mujeres que besan y tiemblan: Antología de poesía erótica femenina*, México: Editorial Planeta Mexicana, 1999.

-----, *Retorno de Electra*, México: SEP / Consejo Nacional de Fomento Educativo, Lecturas Mexicanas, Segunda serie, núm. 72, 1987.

ORTIZ, Fernando, *Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba*, La Habana: Publicaciones de la Dirección de Cultura, Ministerio de Educación, 1951.

ORTIZ, Juan L., *En el aura del sauce* (prólogo y selección de Hugo Gola), Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla, Colección Asteriscos, 1987.

OVIDO, José Miguel (y colaboración de Américo Ferrari), «Establecimiento del texto Los heraldos negros», en *Obra poética* de César Vallejo, México: Colección Archivos, 1989.

PACHECO, José Emilio, *Jorge Luis Borges: Una invitación a su lectura*, México: Raya en el Agua, 1999.

-----, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, en *Premio de Poesía Aguascalientes. 30 Años*. I tomo 1968-1967, México: Joaquín Mortiz, 1997.

PALAZÓN Mayoral, María Rosa (comp.), *Antología de la estética en México. Siglo XX*, México: UNAM, 2006.

-----, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, México: UNAM, 1991 (segunda edición).

PAZ, Octavio, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, México: Fondo de Cultura Económica, (Primera edición, 1956, Segunda edición corregida y aumentada, 1967, Tercera edición, 1972) decimotercera reimpresión, 2003.

-----, *Memorias y palabras: Cartas a Pere Gimferrer 1966-1997*, México: Seix Barral, 1999.

-----, *Las peras del olmo*, México: UNAM, (Primera edición, 1955) Segunda edición, 1965.

PFEIFFER, Johannes, *La poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios 41, (Título original *Umgang mit Dichtung; eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen*, Primera edición en alemán 1936), Primera edición en español 1951 (trad. Margit Frenk Alatorre), Tercera reimpresión 1979.

PIÑÓN, Nélida, *La seducción de la memoria*, México: FCE, Tecnológico de Monterrey, Cátedra Alfonso Reyes, 2006.

RIBEIRO, Darcy, *Las Américas y la civilización: Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos* (trad. del original en portugués de Renzo Pi Hugarte), México: Editorial Extemporáneos, 1977.

RILKE, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta* (trad. y nota preliminar de José María Valverde), Madrid: Alianza Editorial, 1987.

RIVAIR Macedo, José, *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*, Porto Alegre / São Paulo, Brasil: Ed. Universidade / UFRGS / Editora Unesp, 2000.

RODRÍGUEZ, Pepe, *Dios nació mujer. La invención del concepto de Dios y la sumisión de la mujer: dos historias paralelas*, España: Punto de lectura, (Primera edición, junio 2000) Tercera edición, diciembre 2000.

RODRÍGUEZ Ibarra, Jaquelina, «Enseñanzas de la literatura», en *Piezas para un rompecabezas regional*, de Rubén Páez y Ricardo Ávila Palafox, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 1991.

ROJAS, Gonzalo, *Poesía esencial*, Selección y notas de Pedro Lastra, Prólogo de Eugenio Montejo, Barcelona: Editorial Andrés Bello, 2001.

-----, *Del relámpago (poemas)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge Antonio, «Traducción, presentación y notas» en *Literatura y sociedad: Estudios de teoría e historia literaria* de Antonio Candido, México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2007.

-----, «El método crítico de Antonio Candido», en *História e Literatura: homenagem a Antonio Candido* (org., Ruedas de la Serna), São Paulo: Editora da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

RUSCALLEDA Bercedoniz, Jorge María, Magisterio revolucionario de Nicolás Guillén, Aguadilla, Puerto Rico: Editorial Mester, 2006.

SANTIAGO, Miguel de, Introducción a *San Juan de la Cruz: Poesía completa*, Barcelona: Ediciones 29, 1989.

SARTRE, Jean Paul, *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1967.

SCORZA, Manuel, *Poesía incompleta*, México: UNAM, 1976.

SPAGNUOLO, Marta, «Lêdo Ivo: un norte para la poesía», en *Revista de Cultura*, núm. 62, Fortaleza, São Paulo, marzo/abril, 2008.

STERN, Alfred, *Filosofía de la risa y el llanto*, (Primera edición en francés 1899) Traducido al castellano por Julio Cortázar. Buenos Aires: Panorama de la Filosofía y de la Cultura, IV Ensayos, Ediciones Imán.

STEWART, Desmond, *El antiguo islam*, Libros Time-Life, 1979.

SÜSKIND, Patrick *El perfume* (título original *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Zurich: Diogenes Verlag, 1985; traducción de Pilar Giralt Gorina), Barcelona: RBA Editores, 1993.

VALENTE, José Ángel, «Liminar: César Vallejo o la proximidad», en *Obra poética* de César Vallejo, México: Colección Archivos, 1989.

VALLEJO, César, *Obra poética*, México: Colección Archivos, 1989.

-----, *Crónicas Tomo I: 1915 – 1926 y Tomo II: 1927 – 1938*, (prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre) México: UNAM, Primera edición, 1984.

ZACARÉS Pamblanco, Amparo, *Filosofía y poesía: El logos recobrado, excursuas filosófico para la reconstrucción de la confianza en la sabiduría poética*, Valencia: Diputació de València, Institució Alfons el Magnànim, 1998.

ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la poesía*, Madrid: Editorial Trotta, 2007.