

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**  
**TÍTULO DE LA TESIS DE LICENCIATURA:**  
***EL DERRUMBE AMOROSO EN EL TURNO DEL***  
***AULLANTE DE MAX ROJAS***  
**PRESENTADA POR:**  
**GUSTAVO ALATORRE PÉREZ**  
**CIUDAD UNIVERSITARIA, ABRIL 2011**  
**ASESORA: DOCTORA LILIÁN CAMACHO MORFÍN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A mi toda mi familia, por el incansable apoyo de estos años.

Y especialmente a la Doctora Lilián Camacho Morfín, por su generosidad, conocimientos, cariño y amistad. A los alumnos del seminario, por aquellas tardes que compartimos entre comentarios y sugerencias que hicieron crecer y concretarse esta tesis. Y desde Luego a Max Rojas, por su amistad, por la poesía y por la vida.

Y desde luego, todo mi cariño y el esfuerzo de esta tesis para Inés y Abril, que es la razón de mi universo; para mi padre Gustavo, por su cariño, amor y amistad en esas noches de jueves y domingo; para mi madre Victoria, quien hizo de su hijo un escritor; para mis hermanos Daniel y Rodrigo, por el amor a la poesía, la música y la vida; para mis otros hermanos que siempre han estado ahí cuando los he necesitado: Víctor, Karen, Guillermo el “san”, Ale, Noé, Mayra y Abel. A mis abuelos Fidel, Aurelia y Victoria, por sus regaños y cariños. A la familia Arredondo, por su generosidad. A mis tíos, primos y amigos que han sido testigo de mis triunfos y derrotas y que siempre han estado ahí para apoyarme: gracias y toda la suerte del mundo.

## ÍNDICE

- INTRODUCCIÓN [6]
- 1 LA SOLEDAD SALVAJE: VIDA Y OBRA
  - 1.1 Génesis [9]
  - 1.2 Familia y primeros años [9]
  - 1.3 La soledad salvaje: años de juventud [13]
    - 1.3.1 uno [13]
    - 1.3.2 dos [14]
    - 1.3.3 tres [16]
  - 1.4 El silencio, la amistad y la poesía [18]
  - 1.5 Un vendaval de imágenes: *Cuerpos* [23]
  - 1.6 Marco Contextual: Gestación de *El Turno del Aullante*
    - 1.6.1 Sobre muros de agua [24]
    - 1.6.2 Lo furioso, lo verdaderamente animal [28]
- 2 PUBLICACIONES, CUATRO DÉCADAS SOBRE LA PÁGINA
  - 2.1 *El Turno del Aullante* ante la Crítica [30]
  - 2.2 Publicaciones del autor:
    - 2.2.1 Ediciones de *El Turno del Aullante* [30]
    - 2.2.2 Otras obras del autor [32]
    - 2.2.3 Antologías y libros colectivos [35]
    - 2.2.4 Publicaciones en revistas y diarios [39]
    - 2.2.5 Prólogos, cuartas de forros y selecciones [44]
    - 2.2.6 Homenajes [47]
    - 2.2.7 Entrevistas [48]
    - 2.2.8 Páginas y publicaciones electrónicas [49]
    - 2.2.9 Carteles y hojas de poesía [50]
  - 2.3 Exposición gráfica y numérica de nuestro autor:
    - 2.3.1 Fuentes directas [51]
    - 2.3.2 Fuentes indirectas [51]
    - 2.3.3 Perspectiva general de estudio [52]
  - 2.4 Conclusiones [52]
- 3 EL DERRUMBE AMOROSO: AMOR E IMAGEN
  - 3.1 Sobre el *Derrumbe Amoroso* y sus componentes [54]

- 3.1.1 Acerca de la imagen [54]
- 3.1.2 Imagen e imaginación [56]
- 3.1.3 La imagen poética [58]
- 3.1.4 La imagen y el poema [63]
- 3.2 El *Derrumbe Amoroso* [65]
  - 3.2.1 Algunos aspectos del amor a través de la historia de Occidente [65]
  - 3.2.2 Los *clásicos* y la concepción del amor [66]
  - 3.2.3 La idea del amor y el cristianismo [68]
  - 3.2.4 El amor cortés y los romances [70]
  - 3.2.5 El amor y psique, el cuerpo humano [72]
- 3.3 Los elementos de amor [76]
  - 3.3.1 El amor y los pseudoenamoramientos [80]
  - 3.3.2 La pérdida, el duelo [87]
- 3.4 Definiciones para el análisis del poemario *El Turno del Aullante* de Max Rojas [90]
- 4 ANÁLISIS DE *EL TURNO DEL AULLANTE*
  - Uno [94]
  - Dos [101]
  - Tres [112]
  - Cuatro [119]
  - Cinco [127]
    - a) Los aliados [128]
    - b) El *Derrumbe Amoroso* [131]
  - Seis [133]
  - Siete [138]
  - Ocho [145]
  - Nueve [149]
  - Diez [153]
- CONCLUSIONES [172]
- BIBLIOGRAFÍA [176]

## INTRODUCCIÓN:

El libro *El Turno del Aullante* del poeta mexicano Max Rojas fue publicado por vez primera en 1971, contando tan sólo con un tiraje de 100 ejemplares. Hasta nuestros días, ha sido editado tres veces más: en 1983 por Claves Latinoamericanas, 1997 por Trilce- Ediciones y en 2003 por Verdehalago. Autor también de los libros *Ser en la sombra*<sup>1</sup> y *Cuerpos*<sup>2</sup>, Max Rojas ha ganado lectores a lo largo de cuatro décadas desde su aparición. Las constantes reediciones de su obra, así como la publicación de títulos recientes han empezado a darle al poeta un lugar dentro del aprecio de los lectores y el panorama literario de las letras nacionales.

Debido a la escasa atención crítica -algunos ensayos y revisiones breves de su obra, publicadas en revistas literarias-, el presente trabajo conforma el primer acercamiento formal con respecto al poemario que ha dado fama al autor: *El Turno del Aullante*.

En este trabajo, hemos analizado los diez cantos que conforman el poemario a partir de la idea que sugiere que el texto está cifrado bajo un *Derrumbe Amoroso*, el cual no es otra cosa si no un duelo sufrido por la pérdida de la amada. Para realizar tal análisis, recurrimos primeramente a la compilación de todo el material escrito por y para nuestro autor: libros de su autoría, cuartas de forros y presentaciones para obras de otros autores, entrevistas y artículos, páginas y publicaciones electrónicas; así como homenajes y demás material que hablara o tuviera que ver con nuestro poeta, todo este material compilado en el Capítulo II de nuestro trabajo, titu-

---

<sup>1</sup> Poemario publicado por vez primera en 1986 por la editorial Claves Latinoamericanas.

<sup>2</sup> Poemario de más tres mil cuartillas hasta la fecha, y dividido en diversos libros para su edición, contando hasta ahora con la publicación de cinco de ellos. El primero publicado en 2007 bajo el título *Cuerpos* y que reúne material de los primeros siete libros. Posteriormente se publican *Cuerpos I Memoria de los cuerpos*, por Versodestierro; *Cuerpos II Sobre cuerpos y esferas*, por Literal; *Cuerpos III El suicida y los péndulos*, por Fridaura, todos ellos en 2008 y en 2009 se publica *Cuerpos IV Prosecución de los naufragios*, por Grupo Generación Espontánea.

do: *Publicaciones, Cuatro Décadas Sobre la Página.*

Una vez compilado este material, procedimos a realizar una biografía de nuestro escritor con el fin de dar al lector un panorama más amplio para el conocimiento cabal del autor de *Ser en la sombra*; así como el contexto social y cultural en el cual se gestó el libro que nos compete, información que comprende el capítulo uno de nuestra tesis: *La Soledad Salvaje: Vida y obra*. Después de esto, sentamos las bases para nuestro análisis: definición de conceptos como 1) *imagen poética*, éste de suma importancia, ya que representa la materia prima de nuestro material de estudio y 2) *Derrumbe Amoroso*, donde revisamos el concepto del amor a través de diversas corrientes estéticas, filosóficas y psicológicas a lo largo de la historia de Occidente; para, así, definir este concepto como un proceso de duelo, el cual analizamos bajo el modelo del *Laberinto* propuesto por la escritora y terapeuta Fina Sainz, el cual brindó las herramientas adecuadas para el estudio del poemario; toda esta investigación compilada en el capítulo tres de este proyecto: *El Derrumbe Amoroso: Amor e Imagen*.

El lector encontrará a lo largo del análisis rasgos particulares y propios del poemario con respecto al tema del duelo, que fuimos analizando y descubriendo a lo largo de la investigación. Así como los rasgos generales que comparte no sólo con este proceso de pérdida, sino con otras obras literarias tanto de corte universal como de escritores compañeros de generación. Encontrará, además, no sólo la importancia de esta obra para nuestras letras mexicanas, también el porqué del creciente interés por parte del público lector en los recientes años; material que da vida al Capítulo IV de nuestra investigación: *Análisis de El Turno del Aullante*.

La lectura y análisis cuidadoso y profundo, hasta donde fue posible, del poemario *El Turno del Aullante*, permitió no sólo comprobar nuestra tesis, sino caracterizar y definir los pequeños detalles que hacen de este escrito una obra valiosa para el lector que quiera acercarse a ella, sea cual sea la



intención: crítica o de gozo. Material que podrá leer en el apartado de las *Conclusiones*. Como parte del material anexo a este trabajo, hemos incluido en formato de disco las entrevistas personales hechas a Max Rojas que sirvieron de sustento y de apoyo para esta investigación; también, incluimos la publicación del poema *Elegía como grito para una tarde de diciembre*, publicado por la Revista Mexicana de Cultura en 1969; la publicación del poema 10 de *El Turno del Aullante* incluida en el número 4 de la revista Cartapacios, en 1980; la entrevista hecha al poeta por el suplemento cultural El Gallo Ilustrado los días 21 y 28 de octubre de 2001; y la primera edición del poemario en prosa *Memoria del perro Testamento* publicado por CECOPE en agosto de 1974. Todo este material, a diferencia del compilado y organizado en este trabajo de investigación, resulta imposible o casi nulo de encontrar, por ello decidimos incluirlo como material anexo para futuras consultas e investigaciones.

El lector tendrá, pues, en este trabajo, la primera ventana, el primer acercamiento o mejor dicho: las herramientas precisas para ahondar en esta obra literaria. Es posible, si no es que casi seguro, que la empatía con ésta germinará desde la primera lectura, puesto que la literatura posee esa mágica condición.

# 1 LA SOLEDAD SALVAJE: VIDA Y OBRA

## 1.1 Génesis

“Debo de haber tomado conciencia de que estaba irremediablemente condenado a ser poeta, con todos los riesgos que esto implica, más o menos a los diecisiete años”<sup>3</sup>, para entonces, 1957, en el que se gestan los primeros poemas escritos por Jorge Juan Máximo Rojas Proenza, mejor conocido como Max Rojas, y de los cuales no queda rastro alguno; perdidos quizá entre papeles viejos y olvidados tal vez para siempre. Entendió que, pese a casi no escribir o dejar de hacerlo durante periodos largos y, menos aún, no preocuparse mucho por publicar su trabajo, el oficio de poeta era algo que ejercería toda su vida.

Nació en 1940 en la Ciudad de México, un día cuatro de junio. Fue hijo de la cubana Caridad Proenza y Proenza y del mexicano Jorge Luis Rojas Mendoza. Ya la relación con la isla había quedado marcada una generación atrás por vía paterna, su abuelo Carlos Rojas, oaxaqueño de origen zapoteco, “contraería matrimonio con una joven cubana que venía huyendo de la guerra de independencia y que encontraría refugio en las cálidas tierras de Veracruz”<sup>4</sup>. Así comenzarían los constantes viajes del puerto veracruzano a la Habana, que tanto marcarían al niño Max Rojas, no sólo plagándolo de recuerdos, sino fundando su vocación poética y su formación política en los inicios de su juventud.

## 1.2 Familia y primeros años

A la edad de seis años, en el pequeño comedor de su casa, sentado junto a su madre, escuchaba atento la lectura del poeta cubano José Martí. *La edad*

---

<sup>3</sup> Tomado del documento *Curriculum Vitae*, anexo al proyecto presentado por el poeta para acceder a la beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte FONCA en 2005. De ahora en adelante utilizaremos las siglas CVMR para referirnos a esta fuente.

<sup>4</sup> Max Rojas, entrevista por Inés Parra, 8 de marzo de 2003.

*de oro* cobraba forma en la voz de su madre, cuyos ojos iluminados por un azul intenso tatuarían hasta la fecha la memoria del poeta: “*Era muy menudita, delgada, muy sociable, era exiliada de Cuba...recuerdo las comidas que organizaba, me tenía muy consentido*”<sup>5</sup>.

Los padres de su madre eran cubanos de ascendencia italiana, vivían en un pueblo de la provincia de Oriente Valles en Cuba; su abuelo tenía una tienda y su situación económica era más o menos estable. La madre de Max tenía ocho hermanos, uno de ellos adoptado. Los padres de su madre morirían jóvenes, en plena dictadura de Gerardo Machado.

La familia se involucraría muy pronto en la lucha contra éste. Un día, llegó a su casa un niño con un paquete que contenía una bomba; una tía lo abrió y quedó ciega de un ojo y con una falange incrustada en un muslo. La presión era constante. Por ese entonces Caridad Proenza escribía en el periódico del pueblo. Cierta día, en un afán de delatar sus preferencias políticas, un grupo de la comunidad publicó sus escritos, pero esto, antes que perjudicarla, le trajo cierto éxito dentro de la sociedad intelectual de su entorno<sup>6</sup>. Después de estos actos, la familia salió huyendo a Estados Unidos, posteriormente a Colombia y a Ecuador. A la edad de 22 años, llega a México Caridad Proenza, y en un acto en memoria a Juan Antonio Mella, en *el generalito* de la Preparatoria uno, después de una redada que efectuó la policía llevando a los asistentes a la sexta delegación, conoce al padre del poeta, Jorge Luis Rojas Mendoza. Se casarían tiempo después.

“*Crecí en un ambiente de intelectuales de izquierda*”<sup>7</sup>, comenta Rojas. La gran mayoría de los amigos de los padres eran exiliados españoles, con ellos iban de cacería y pesca. Era común en las fiestas familiares las char-

---

<sup>5</sup> *Ibidem*

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Ibidem.*

las de política y literatura, los libros recién publicados y la militancia en los partidos y grupos de izquierda de ese tiempo. El niño Rojas vivió sus primeros años en este ambiente: *“Sentía admiración por esas personas, crecí con palabras como: proletariado, guerra civil española, el asesinato de Mella, revolución boliviana, revolución guatemalteca, la guerra de Corea. Siempre estuve ligado a libros y novelas clásicas, además de acudir a muchos actos de militancia”*<sup>8</sup>.

En casa vivían un tío y dos tías, *“los recuerdo muy viejitos”*<sup>9</sup>, las tías eran muy espléndidas -siendo Max el hijo único de la familia Rojas Proenza-, los tres eran solteros, y todos muy liberales. Su tío Ángel era *“un pecador de parranda, era militar y estuvo en la revolución, me caía muy bien”*<sup>10</sup>. Ellos cuidaban al poeta Rojas en las ausencias que los padres tenían por sus viajes a Europa, de los cuales la madre escribió un diario de viaje, actitud que heredaría nuestro escritor para su vocación adulta.

En esos primeros años era llevado a una librería que se encontraba enfrente de la Alameda Central, la *Librería Cristal*. Ahí encontró sus primeras lecturas: Salgari y Julio Verne. *“Mi madre era la que me llevaba, mi madre era casi flotante, revolucionaria, romántica; mi padre era terrenal, reflexivo...tenía acento cubano- mi madre no- actuaba como cubano escandaloso, se la pasaba diciendo Ave María Purísima. Mi padre murió de cáncer antes que mamá, ella murió casi de ciega, de Alzheimer, se la pasaba hablando con sus hermanos muertos, con sus papás”*<sup>11</sup>.

Estudió la primaria en el Liceo Franco Mexicano, del cual, de lo poco que recuerda es que había que cruzar *“el hoy horrísono Circuito Interior y que, entonces era, con muy poco caudal, un remanente del Río Consulado”*<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> *CVMR.*

Asiste años después a la Escuela Secundaria Pública núm.3 Héroes de Chapultepec, ubicada en la avenida del mismo nombre y de la cual guarda *“muy gratos recuerdos, así como la certeza de que por esos años –inicio de la década de los 50- empiezo a borrar los inevitables siniestros poemas de los amores primerizos”*<sup>13</sup>.

Más tarde pasa al Colegio Madrid, donde por esos años estaba *“vivísima la tradición heroica de La Guerra Civil Española”*<sup>14</sup>. Años donde aún se encontraban maestros de la *vieja guardia*, *“quedan de ahí un montón de excelentes recuerdos y la presencia fantasmal de algunas compañeras y un gran amigo, Antonio Gazol”*<sup>15</sup>.

El mundo que rodeaba al niño Max era alegre, visitado por personajes únicos, con un profundo amor hacia el hombre, y un alto compromiso con los ideales y la lucha revolucionaria.

Un mundo rodeado siempre de literatura y lucha social. Actualmente, a más de sesenta años desde entonces, comenta el poeta Rojas al referirse a sus padres: *“Están muy cerca de mí y a la vez muy lejanos. En mi familia en general no hubo mucha tradición con respecto a la muerte: alguna ceremonia, algún recordatorio; por algún tiempo anduve cargando las cenizas de los dos hasta que las enterramos. Recuerdo mucho sus voces, sus gestos, caminando, leyendo el periódico; los recuerdo cuando oigo a Beethoven y a Mozart -los clásicos- y la música popular cubana...para ellos era normal que escribiera, se habrían asustado si hubiera sido ingeniero”*<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> Max Rojas, entrevista por Inés Parra, 8 de marzo de 2003.

<sup>16</sup> *Ibidem.*

### **1.3 La soledad salvaje, años de juventud \***

#### **1.3.1 uno**

*A Elba la conocí en le velorio de la esposa de Efraín Huerta. Era bajita, delgada, cabello negro, corto, medio rizado, finita, siempre traía rebozos, chalinas, pantalones, tenía 27 años, no se pintaba, le gustaba la música folklórica, no fumaba, le encantaba el vino tinto, era muy calmada, sus ojos eran claros, era vivaz, expresiva, buscaba no llamar la atención, era leve, delicada, hablaba discretamente, era muy solitaria, nunca le conocí amigos.*

*Una tarde le dije que quería estar solo, cinco minutos después me arrepentí. Tenía miedo a involucrarme, a perder algo que creía terriblemente mío. Recuerdo que ella se fue caminando por el parque España, allá por la colonia Roma. Me arrepiento terriblemente, es como estar viviendo en el infierno, como darte de topes con la pared. Si regresáramos el tiempo, yo no sería el mismo que fui. Le diría que la quise mucho y que actué como un idiota, que actué como tenía que actuar. Nos vimos durante seis meses a diario, hicimos planes para irnos a vivir juntos.*

*No era muy expresiva, eso era una ventaja para mí, que más bien era callado y muy osco, Elba era de aquí del D.F. había estudiado psicología, trabajaba en la UNAM, vivía con su mamá y hermano en la Narvarte, era de clase media.*

*Yo la tengo clavada, digamos que en mi paraíso particular o limbo, que es donde andan todos los cuerpos de aquellas mujeres que aparecen en mis poemas. En sueños la evado, digamos que es el único recuerdo al*

---

\* Extracto de la biografía novelada “La carta de un suicida” del escritor Max Rojas, que ya prepara y escribe la poeta Inés Parra para su pronta publicación.

*que le doy vuelta. Se fue un día normal, fue una decisión espontánea, yo tenía la seguridad de lo que hacía. Después de cruzar el parque España subió a su ford amarillo y allí me quedé solo, con un vacío y me arrepentí. Después de todo lo sucedido le mandé cartas, le hablé por teléfono pero ella se escondió de mí. No fui a su casa -si yo comienzo a darme a alguien me siento desprotegido, si alguna persona no te responde es mejor quedarse solo, me dije- me hubiera gustado que Elba me respondiera.*

*Elba murió en 1975 o en 1976, su amiga Martha Lamas, que fue mi novia también por tres meses, llamó por teléfono para decirme que Elba había tenido un accidente, una semana después murió. No fui al entierro por pánico, no la podía imaginar muerta, esa sensación de no volverla a ver. Y así refrendé el amor que le había tenido: el día que murió dejé de escribir, le estaba escribiendo a ella.*

*Me quedo con la idea de que era yo quien iba manejando el auto que chocó contra ella, allá por San Ángel<sup>17</sup>.*

### **1.3.2 dos**

*Conocí a León Felipe a muy temprana edad, por medio de mis padres, seis u ocho años tendría yo. Era impactante su figura, lo recuerdo como un viejo maravilloso -siempre fue viejo- con boina, barba blanca, con mal genio, a cada rato alzaba la voz, se imponía su carácter de poeta.*

*León Felipe tenía una tertulia en el Café Sorrento, ubicado abajo del*

---

<sup>15</sup> Si bien en el canto X del poema *El Turno del Aullante* encontramos el siguiente fragmento: “y luego hubo un desmadre tal que estropicio la elevación de los san ángel”, nada tiene que ver con este suceso, ya que el fragmento se refiere a la ruta de autobuses Tizapán-San Ángel-que el poeta recorría continuamente, como ya explicaremos en su momento. Además de que el poema está fechado en 1971, lejos de toda posibilidad de relación.

*Hotel Prado, yo iba a esas reuniones; me preguntaba qué hacen estos, qué discuten. León Felipe imponía su voluntad a bastonazos, su esposa era Berta Gamboa, no tuvieron hijos. Era muy teatral, le gustaba recitar, hay cierta influencia de él en Cuerpos.*

*Por esos años, 1956, Efraín Huerta fue muy amigo de mis padres y mis tías, fue de las primeras personas en ver mis textos, no hubo una felicitación ni cosas por el estilo, simplemente un “sigue escribiendo” que para mí simbolizó muchísimo. En aquella época frecuentaba los cafés El Chufa, El Tupinaban, El Habana, El París, entre otros, ahí se organizaban reuniones o peñas para planear revistas que nunca salían. Por aquel tiempo fue el esplendor de la ciudad, te desplazabas fácilmente por ella, por entre sus calles, había la posibilidad de encontrar un lenguaje común para pasarte dos horas diarias platicando sin ton ni son con algún conocido.*

*El pleito con mis demonios me llevó a deambular por las carreras de Filosofía, Filosofía y Letras e Historia, sin echar ancla en una. Poco tiempo realmente se me pudo ver rondar la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.*

*En 1959, el triunfo de la Revolución Cubana más los antecedentes familiares y el medio social en el que me venía desenvolviendo me lanzan a la lucha política. Ingreso al Partido Comunista Mexicano, acto importante para mi formación ideológica, incluso ahora en estos años afirmo: me considero (así sea a nivel personal) un comunista de cuerpo entero.*

*De ese tiempo fueron mis primeros poemas, mis poemas en serio, de carácter social, qué otro tema podría tener un chico solitario. Vagaba mucho por la ciudad, por sus transportes públicos que fueron siempre el*



sitio donde escribía mis textos, bebía medianamente y de preferencia solo, lo cual me llevó a no frecuentar la bohemia, los grupos literarios, y los poetas de mi tiempo, de mi generación, ni las presentaciones de libros; armaba mi propia bohemia- de preferencia solo-. A veces sueño que recorro una calle cerca de donde yo nací, sueño recurrentemente que camino en la calle de Niágara, calle estrecha, voy caminando con alguien, el día está nublado, no se sabe si acaba de amanecer o está próximo a morir el sol, hay alrededor una montaña, siempre hay mujeres que conozco, y andamos de la mano.

### **1.3.3. tres**

*¿De qué vivía entonces? ni yo mismo tengo noticia clara. Fui periodista, editorialista, corrector de estilo, pero sobre todo fui una especie de ángel de la guarda (o de mala conciencia, según se vea) de variadas organizaciones civiles que lo mismo atendía indocumentados que proyectos de educación y familia, nutrición y salud popular.*

*En 1971, o 72 tal vez, publico El Turno del Aullante. En una noche de crisis existencial decido hacerlo, bajo los efectos de un tequila, muy seguramente. La edición sale bajo el sello CENSOL (Centro de Solidaridad), pequeña editorial que pertenecía al Sindicato de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana y la cual servía para publicar una revista del mismo sindicato, donde llegué a escribir algunos artículos bajo mi seudónimo Carlos Manrique<sup>18</sup>; artículos propiamente de aspectos sociales y luchas sindicales: La Comuna de París, Cananea, La Huelga de Río Blanco, movimientos obreros, etc.*

*Antes de publicar esta sucinta edición, le mandé un juego a Cintio Vi-*

---

<sup>16</sup>Seudónimo que utiliza también para escribir su novela inédita e inconclusa *Vencedor de Otras Batallas*, cuyo personaje principal es precisamente Carlos Manrique - como a manera de homenaje a un amigo muy apreciado por Max Rojas de nombre Carlos - . La novela basa su argumento en la búsqueda de Max Rojas por el personaje Carlos Manrique, en medio de arrabales, cantinas, delirios y callejuelas de la Ciudad de México.

tier<sup>19</sup>, el cual me responde con una carta bellísima, manuscrita, la cual he perdido lamentablemente. “Mi querido amigo, esos poemas reflejan la luz sombría de la ciudad de México...”<sup>20</sup>, me comentaba Vitier al principio de la misiva<sup>21</sup>.

Mandé hacer la edición a un taller de imprenta ubicado por la calle de Bucareli. Cien ejemplares en papel estraza de los cuales no quise saber nada hasta que no estuvieran publicados. Ahí me veía andando por las calles con mi edición como quien recibe las cenizas fúnebres de algún ser querido. Algunos se vendieron, otros los regalé, las pocas ganancias fueron destinadas a la revista y a la huelga del sindicato, que encabezaba Rafael Galván.

Una noche en una huelga de camioneros decido leer el canto X, y entre la gente que escuchaba, un camionero hizo un comentario que ayudaría a reafirmar lo que ya venía intuyendo como una especie de poética, mi poética: “no le entendí ni madres pero me dio el chingadazo”, y eso es precisamente lo que supe que debería tener la poesía, al menos la mía, ser feroz, desgarrar por dentro al que la escucha. A este tipo de comentarios se le unieron más de la misma índole; comencé a ser el poeta más conocido de los desconocidos, o al menos de los más fotocopiados. Josefina, compañera de Ramón Méndez<sup>22</sup>, me llegó a comentar alguna vez: “Nos la pasamos en un hotel de mala muerte leyendo tu libro, bebiendo tequila y chille y chille”. Se vendió, se regaló, y el resto parece haber desaparecido en el tiempo, en la década.

Años más tarde, 1973, mi amigo Raúl Macín, poeta y ensayista, or-

---

<sup>19</sup> El poeta cubano conocía a Max Rojas desde chico, ya que era amigo de sus padres.

<sup>20</sup> Los poemas que lee Cintio Vitier son los diez cantos del poema *El Turno del Aullante*. Hasta este momento no están escritas las partes que componen el resto del libro: *Escrito al borde de los pozos* y *Trenos*.

<sup>21</sup> Recientemente, Max encontró la carta, la cual será publicada en la próxima edición de *El Turno del Aullante* que ya prepara el poeta Iván Cruz Osorio.

<sup>22</sup> Ramón Méndez, miembro fundador del movimiento literario *Infrarrealista*.

*ganiza un movimiento editorial en torno al CECOPE (Centro Coordinador de Proyectos Ecuménicos) el cual va a tener entre muchos otros proyectos, el de una colección de escritores latinoamericanos, la cual pretende conjuntar en sus filas a plumas de distintas latitudes del Continente Americano. Saldrían así, en los años de 1983 y 1986, las ediciones de El Turno del Aullante y Ser en la Sombra, respectivamente, este último poemario escrito en 1975 y el cual, medularmente, está escrito a Teresa, mi esposa.*

*Cómo me iba a imaginar el silencio enorme que sobrevendría a mi quehacer poético. Lo había dicho todo, estaba feliz, me sentía feliz. Lo poco que me había tocado de la parcela poética se había agotado, no volvería a tocar a esa musa que devora y vuelve loco, eso creía, eso sentía, quizá, la ventana del futuro era una calle tras de una ventana con un cielo grande, calmo y silencioso.*

#### **1.4 Silencio, amistad y poesía**

Gracias a las reuniones en torno a CECOPE, en septiembre de 1975, Rojas conoce a María Teresa Santos-Burgoa Pérez, con quien seis años después contraería nupcias. Es a partir de este momento cuando la labor de la escritura toma una pausa en la vida de Max Rojas. Es en este año en que una vez terminado el libro *Ser en la sombra*, nuestro poeta se da a la labor de dedicar su tiempo a otra furia y musa: la vida misma.

De 1975 a 2003, se marca en la vida de Max Rojas un periodo importante de silencio poético que, sin embargo, sería medular para ir gestando el largo poema que hasta estas fechas lo ocupa: *Cuerpos*. Son años en los que pese a la ausencia de la escritura, la amistad con gente como Efraín Huerta se afianza, y se inicia con personas como Mario Raúl Guzmán, Orlando Guillén, Carlos Mapes y Luis Cortés Bargalló. Son, como lo dice Rojas: “*años tranquilos, en casa, con lectura de todo*

*tipo: Los Hombres al Alba, La Destrucción o El Amor de Vicente Aleixandre, La Región más Transparente de Fuentes, Bajo el Volcán de Malcolm Lowry... »<sup>23</sup>.*

En la librería de Raúl Guzmán, padre del poeta y ensayista Mario Raúl Guzmán, conoce a Carlos Mapes y a Luis Cortés Bargalló, quienes lo invitan a publicar en la revista *Cartapacios 4*, y quienes años después formarían parte del consejo editorial de Trilce Editores<sup>24</sup>. A partir de este momento el trabajo de Rojas empieza a ser difundido por las páginas de revistas y en diarios de circulación nacional, revistas y hojas de poesía que nacían y morían tan pronto como lo permitía la Ciudad de México. Se debe a estos años la singular atmósfera que envuelve al poeta de *Ser en la Sombra*: escritor leído, según él mismo cuenta, pero a la vez, gracias a su ausencia en los círculos literarios y a su silencio poético, totalmente desconocido o poco mencionado por sus compañeros de generación.

De 1981 a 1985, trabajó en la Subsecretaría de Educación Superior e Investigación Científica, de la SEP como responsable de proyectos con medios de comunicación masiva por parte de las instituciones de educación superior y universidades públicas de todo el país. A finales de 1985, el proyecto pasó a manos de la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES) y Max Rojas fue nombrado coordinador del mismo. Ahí el proyecto cobró forma: se realizaron 150 programas de radio por parte de 17 universidades, y 13 programas de televisión. Los programas de radio se transmitieron por radiodifusoras como Radio UNAM y Radio Educación. En ese mismo año que comienza su gestión, se casa con Teresa Santos-Burgoa. De 1982 a 1985 es articulista para el diario *El Periódico de México*. En el año de 1982, se convierte en padre por vez primera: el 30 de abril nace su hijo Pablo. La vida del poeta se torna cada

---

<sup>23</sup> Max Rojas, entrevista personal, 6 de enero de 2009.

<sup>24</sup> Ver capítulo *Publicaciones, Cuatro Décadas sobre la Página*.

vez más tranquila, entre el trabajo y las obligaciones que todo matrimonio implica. Para el 13 de marzo de 1988, nace su hija Marcela.

De 1991 a 1992 produce y conduce para Radio UNAM 58 programas de una serie titulada: *¿Descubrimiento, invención, encuentro, encontronazo? 500 años de un largo viaje ¿hacia dónde?*; de 1993 a 1996 es Director de la Biblioteca del Ateneo Español de México, A.C., cargos que le dejarían grata experiencia.

No es sino hasta febrero de 1994 cuando su vida comienza a dar un nuevo giro. Es en este año, cuando ocupa el cargo de director en *El Instituto del Derecho de Asilo y las Libertades Públicas Museo Casa de León Trotsky*: “nombre largísimo que, en ese tiempo, no correspondía para nada con la realidad a la que tuve que enfrentarme” y agrega: “había un subsidio, no mucho, pero sí lo suficiente para la operación diaria y otros apoyos tanto del DDF como de la Delegación Coyoacán, pero estos desaparecieron, seguramente un día antes de que tomara posesión, por lo que supongo que, quienes me nombraron, y aparte de alguna innegable virtud mía, me vieron la cara de pendejo”<sup>25</sup>. Este puesto lo llevará a conocer y entablar amistad con poetas y artistas de generaciones posteriores a la suya, entre ellos Mario Santiago <sup>26</sup>, quien a altas horas de la noche llamaba a casa de Max para recitarle algunos poemas que recién había escrito. También es aquí donde conoce a Jorge González de León, quien lo incluye en la antología *Poetas de una generación. Los 40s*, publicado por la UNAM<sup>27</sup>. La administración de este recinto fue difícil pero alegre y muy gratificante. El casi nulo presupuesto y la falta de apoyo de las autoridades obligaron al poeta a recurrir a viejos amigos artistas para presentar y organizar eventos culturales como exposiciones pictóricas, conferencias, presentaciones de libros, etc. Pese a las condiciones económicas, Rojas se mantuvo fuerte en

---

<sup>25</sup> Max Rojas, entrevista personal, 6 de enero de 2009.

<sup>26</sup> Poeta y miembro fundador del movimiento literario *Infrarrelista*.

<sup>27</sup> Ver capítulo *Publicaciones, Cuatro Décadas sobre la Página*.

la dirección: “*El sitio era fascinante, y los temas que competían al Instituto y a la Biblioteca adjunta, me tocaban muy de cerca*”<sup>28</sup>.

El recinto contaba con un auditorio donde cabían aproximadamente 100 personas y también con una sala de exposiciones. “*De casi cero eventos antes de mi llegada, el último año hubo cerca de 400; y de 6 000 visitantes en el año 93, se llegó a 30 000 y la institución era casi autosuficiente*”<sup>29</sup>. Estos hechos lo llevaron a entrar de lleno en la vida cultural de la Ciudad de México e intentar formar un proyecto junto con varios colegas más, nombrado como *Red de Casas de Cultura y Museos del Distrito Federal*.

La administración de La Casa Museo León Trotsky parecía ir bien; sin embargo, en 1988, Alejandro Aura decide invitarlo a trabajar en el Instituto de Cultura, donde supuestamente sería coordinador de casas de cultura. Pero no fue sino *una congeladora* la estancia que duró un año en dicho puesto, donde “*nunca se hizo realmente nada. Fui sacado de ahí sin mayores miramientos y trasladado, en calidad de producto refrigerado, a una congeladora burocrática que al año desapareció tan turbia como misteriosamente. Quedé desempleado y en el aire*”<sup>30</sup>, todo ello aunado a la infertilidad literaria.

Pese al silencio y la poca fortuna, recibe la muy grata sorpresa de que Trilce-Ediciones publica lo que hasta ese momento se podría nombrar como su obra completa: *El Turno del Aullante*, todo con un prólogo de Carlos Mapes. “*Un volumen escueto (...) pero denso y de buena -lo digo con orgullo- sustancia poética*”<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> CVMR.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Max Rojas, entrevista personal, 6 de enero de 2009.

<sup>31</sup> CVMR.

En el año 2002, comienza a impartir un taller sabatino de poesía que poco a poco incluye en sus filas a una cantidad mayor de poetas jóvenes. Algunos ya no tan jóvenes, también se dan cita. El taller se llevaba a cabo en la Casa de Cultura Ricardo Flores Magón. La mayor parte del tiempo, se dedica a atender un negocio de cafetería dentro de la misma casa, junto con su hijo Pablo.

En ese mismo año, Josefina Lagarroi lo invita a formar parte de la editorial que ella dirige: *Resistencia*. Su trabajo consistía en el dictamen y la formación y corrección de los libros a publicar. No más de tres años dura en este puesto, en los cuales publica entre otros libros, las dos antologías poéticas *Hasta agotar la existencia I y II*, con las que llegan las invitaciones a presentaciones de libros, lecturas, cuartas de forros y participaciones en revistas<sup>32</sup>.

A partir de este momento, inicia una nueva etapa en la vida de Max Rojas, ya que, a diferencia de los años anteriores, comienza a frecuentar y entablar relaciones con poetas y escritores de generaciones nacientes<sup>33</sup>; lo cual daría como resultado el creciente interés por su obra de quienes ya lo conocían o acababan de conocer.

Para el año 2006 presenta, por segunda ocasión, una solicitud al Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA, solicitud esta vez aprobada<sup>34</sup>. El proyecto a trabajar era el poemario *Cuerpos*<sup>35</sup>:

Tengo el tiempo en contra y me gustaría, desde luego, terminar CUERPOS, aunque este fuese, en verdad, un poema interminable, y quedase a la postre, como obra abierta. Espero, eso sí, morir sien-

---

<sup>32</sup>Ver capítulo *Publicaciones, Cuatro Décadas sobre la Página*.

<sup>33</sup> Resulta particular el hecho de que el poeta Rojas mantenga más comunicación y amistad con poetas de generaciones recientes, que con escritores de su generación.

<sup>34</sup> La primera solicitud la realiza en el año 2005, de la cual procede la fuente líneas arriba mencionada: CVRM (Currículum vitae de Max Rojas).

<sup>35</sup> Ver capítulo *Publicaciones, Cuatro Décadas sobre la Página*.

do el que he sido, con mi familia, mis libros, mi café, mis cigarros y, de cuando en cuando, un buen tequila.

Supongo que, si resulto beneficiado con la beca, lo primero que haré será comprar una máquina lo más parecida a esta, y encerrarme a escribir el poema.

Termino. Se me acaba el papel bond y no sé si me alcance el dinero para las fotocopias y para comprar cigarros

Max Rojas  
16 de marzo 2005<sup>36</sup>

En 2009 fue acreedor al Premio Internacional de poesía Carlos Pellicer para obra publicada, gracias a su libro *Cuerpos I: Memoria de los Cuerpos*, editado por Versodestierro. Y para el año 2010 vuelve a ser acreedor a la beca del Sistema Nacional de Creadores del FONCA, en el rubro de poesía.

### **1.5 Un vendaval de imágenes: *Cuerpos***

El poemario, o *poema*, como en principio se había pensado, se inicio una tarde de 1990 en el Bar Sanborns de los Azulejos, pero no es sino hasta 1991, cuando aparece la primera versión; sin embargo, es hasta el año 2003, un tres de junio para ser exactos, en que el vendaval de palabras toma cauce y no se detiene -no lo ha hecho, incluso ahora-. Aunque ya se ha publicado un libro de todo el poema en general, y los primeros cuatro libros de éste<sup>37</sup>, la escritura del poemario aún no termina.

Rojas ha decidido escribir un poema pensado en todos los cuerpos y sonrisas de las mujeres que formaron, de alguna manera, parte de su vida; de las que aún plagan sus recuerdos y sueños. El poemario fue escrito en prácticamente todos los sitios posibles: transporte público, vagones de metro, cafés, parques, el estudio de su casa, presentaciones de libros, canti-

---

<sup>36</sup> Fragmento de la carta-solicitud entregada al Sistema Nacional de Creadores del FONCA en 2006.

<sup>37</sup> Ver capítulo *Publicaciones, Cuatro Décadas sobre la Página*.



nas y demás espacios que así lo permitan.

Actualmente, el largísimo poema cuenta con no poco menos de 3 000 cuartillas a doble espacio. La escritura de este poemario ocupa gran parte de la atención del autor de *Ser en la Sombra*; se le puede ver incluso escribiendo a mitad de una entrevista o mientras se platica con él, prácticamente ocupado en cuerpo y alma a sus textos, con la ligereza que da el apoyo económico de la beca del Sistema Nacional de Creadores y con la batalla y el desasosiego que implica escribir una obra interminable.

## **1.6 Marco Contextual: Gestación de *El Turno Del Aullante***

### **1. 6.1 Sobre muros de sombra**

La década de los años sesentas es sin duda un parteaguas en la historia del siglo XX. Una época inundada por la efervescencia social, ideas de liberación sexual, ideas políticas alternas a las establecidas y una naciente cultura, encabezada principalmente por jóvenes, que se oponía a todo -o casi todo- lo determinado en este ámbito. Los movimientos estudiantiles, aunados a los movimientos de la clase trabajadora -muchos de ellos teniendo como referencia la recién consumada Revolución Cubana- hacían eco en las distintas ciudades del territorio occidental. Praga, París, Roma, México, Santiago de Chile, entre otras ciudades, enfrentaron la rebelión juvenil y el descontento generalizado.

Así mismo, “*la universalidad de la protesta juvenil no impedía que asumiera características específicas en cada región del mundo*”<sup>38</sup>. Y que, desde luego, en cada uno de los países se efectuaran particulares luchas encaminadas a una liberación del hombre social y no del individuo solamente, como explica Miguel Grinberg: “*anhelábamos la transformación*

---

<sup>38</sup>Paz, Octavio. *Posdata*. México, Siglo XXI, 1981, p. 28.

*profunda del acto de existir en este planeta cultivando en nosotros mismos la promesa de otra realidad cotidiana”*<sup>39</sup>.

A pesar de la fuerza de los movimientos sociales y de los distintos puentes que individuos y grupos intelectuales tendieron entre los distintos países (manifiestos, cartas dirigidas a la sociedad nacional e internacional), la represión, en la gran mayoría de las luchas, fue el telón que silenció la escena.

En México, las movilizaciones de ferrocarrileros, maestros y médicos, ocurridas entre 1958 y 1959, *“fueron movimientos fundamentales que cimentaron la negociación entre el gobierno y varios de los sectores sociales bajo un arreglo de corporativización”*<sup>40</sup>. Otro punto de fractura, en ese entonces, tuvo lugar contra el artículo 3º constitucional y contra el libro de texto gratuito<sup>41</sup>; sin embargo, según palabras del historiador Francisco Alba: *“la iglesia surgió otra vez como la única institución capaz de canalizar el descontento que inspiraba el autoritarismo político en el seno de las clases medias”*<sup>42</sup>. Por esos mismos años, El Movimiento Familiar Cristiano, que se jactó de defender los principios y valores de la familia, incorporó a sus filas a más de setenta mil familias dentro del territorio mexicano, dando voz a miles de ciudadanos disconformes con su devenir social, mas no así a las nacientes generaciones de jóvenes que ansiaban una nueva concepción del mundo.

No fue sino hasta el movimiento estudiantil de 1968 cuando las movilizaciones en la ciudad cobraron mayor dimensión. Ya que éste *“puso en manifiesto de una manera amplia el descontento social hacia las políti-*

---

<sup>39</sup>Grinberg, Miguel. *La generación "V": la insurrección contracultural de los años 60*. Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 7.

<sup>40</sup>Alba, Francisco *et.al.* *Una historia contemporánea de México: transformaciones y permanencias*, México, Océano, 2003, p.371.

<sup>41</sup>Problema enfocado por la Iglesia, básicamente, al asunto de la educación laica y a los libros de texto gratuitos que atentaban, según ésta, contra la creencia religiosa.

<sup>42</sup>Alba, Francisco, *et.al.*, *Op. cit.*, p. 371.

*cas autoritarias y represivas del gobierno*”<sup>43</sup>. Influyó de manera directa en la creación de fuerzas sociales tales como las guerrillas (para muchos: única forma de hacer un cambio real) y las corrientes radicales dentro de los distintos sindicatos existentes, así como en el nacimiento de otros. Estos hechos devinieron una década después, en la consolidación de una izquierda mexicana y en la secularización de la sociedad.

A la par de los movimientos estudiantiles y de trabajadores, la cultura mexicana establecía direcciones específicas. Por un lado, la élite intelectual reafirmaba su adhesión al poder (Agustín Yáñez, novelista, secretario de Educación Pública; José Gorostiza, poeta, Secretario de Relaciones Exteriores). Se aglutinaba en grupos literarios, la mayoría de las veces, cerrados o de difícil acceso, y se encaminaba a la creación de revistas y suplementos culturales (*La cultura en México*, dirigido por Fernando Benítez, por dar un ejemplo). Publicaban artículos, poemas, cuentos, ensayos y traducciones, logrando reunir así un grupo bien consolidado y definido que contaba con los nombres de Carlos Fuentes, Emmanuel Carballo, Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis<sup>44</sup>.

Junto a estos escritores, los nombres de Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, Sergio Pitol y José de la Colina, englobaron lo que más tarde iba a “*componer el sector conservador- intelectualista*”<sup>45</sup>. El grupo de pintores y artistas plásticos estaba integrado por el joven José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Vicente Rojo y Manuel Felguérez. Conformando de esta forma, en palabras de José Agustín, un “*verdadero bulldózer*”<sup>46</sup> en cuanto a la élite cultural mexicana.

Por otro lado, la camada de jóvenes que se sentían excluidos de la litera-

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p.371

<sup>44</sup> Cfr. Ramírez, José Agustín, *Tragicomedia Mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 1991, p.205.

<sup>45</sup> Cfr. Ramírez, José Agustín. *Op. cit.* p. 205.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 207

literatura oficial mexicana y de un sistema social en general, encontró voz y salida en la literatura *De la Onda*<sup>47</sup>. La publicación de libros como *De Perfil*<sup>48</sup> y *Gazapo*<sup>49</sup> trajo de vuelta el mundo de los jóvenes a la literatura. El rock, el hipismo, la sexualidad, las drogas y vicios en general, así como la falta de identidad, fueron los tópicos más explotados -y más requeridos- por los escritores y el público lector. Pronto constituyeron un contrapeso hacia la cultura elitista imperante y hacia la moral y las buenas costumbres. No eran, en todo caso, sino la gran voz de los jóvenes que gritaban “*aquí estamos*”; una parte de “*los grupos marginales que la sociedad tecnológica -y en general- no ha podido o no ha querido integrar*”<sup>50</sup>.

En esta década, se llevaron a cabo las publicaciones de libros que con el transcurrir del tiempo han cobrado un papel importante dentro de la literatura mexicana. Libros como *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*, de Carlos Fuentes, *José Trigo*, de Fernando del Paso, *Cada cosa es Babel*, de Eduardo Lizalde, *El Reposo del Fuego*, de José Emilio Pacheco, *La Semana de Colores*, de Elena Garro, *Fuego de Pobres*, de Rubén Bonifaz Nuño, *Dormir en Tierra*, de José Revueltas; así como la aparición de distintas antologías de cuento y poesía mexicana: *Poesía Mexicana del siglo XIX*, de José Emilio Pacheco; *Poesía Mexicana del siglo XX*, de Carlos Monsiváis y *Cuento Mexicano del siglo XX*, de Emmanuel Carballo.

En cuanto a la dramaturgia, el panorama estaba regido por Emilio Carballido, “*quien presentó Te juro Juana que tengo ganas con un gran éxito*”<sup>51</sup>, y la naciente figura de Hugo Arguelles; aunque el escritor Sergio Magaña no se quedaba atrás, pese a su escasa producción en estos años.

---

<sup>47</sup> Término con el cual fue catalogada la literatura hecha por jóvenes en esta década y cuyas principales temáticas eran el rock, la juventud y la búsqueda de identidad entre música, excesos y conductas que atentaban la moral de la época.

<sup>48</sup> Ramírez, José Agustín. *De perfil*. México, Joaquín Mortiz, 1966.

<sup>49</sup> Sainz, Gustavo. *Gazapo*. México, Joaquín Mortiz, 1965.

<sup>50</sup> Paz, Octavio, *Op. cit.* p. 22

<sup>51</sup> Ramírez, José Agustín, *Tragicomedia Mexicana1. La vida en México de 1940 a 1970* México, Planeta, 1991, p.209.

La literatura que se leía entre el público lector, joven en su mayoría, estaba plagada por nombres de poetas como Paul Nizán, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, William Blake, Oquendo de Amat, André Bretón; los narradores Julio Cortázar, Gabriel García Márquez; y desde luego los poetas norteamericanos Beats: Jack Kerouac, Allan Ginsberg y Williams Burroughs, por nombrar algunos. Toda ésta literatura amalgamada con las letras y melodías de The Rolling Stone, The Beatles, y los músicos poetas James Douglas (Jim) Morrison y Bob Dylan.

### 1.6.2 Lo furioso, lo verdaderamente animal

Aunque *El Turno del Aullante* no ve la luz sino hasta 1983<sup>52</sup>, fecha en que lo publica Claves Latinoamericanas, es en la década de los sesentas donde se gesta la parte medular de la obra: el primero de los diez cantos está fechado en 1965 y el último de estos está escrito en 1971<sup>53</sup>. Max Rojas colaboró durante esta época en revistas y publicaciones del movimiento obrero y en suplementos culturales. Además de ser organizador y partícipe de mesas redondas y conferencias donde se abordaban temas de política y poesía<sup>54</sup>.

A pesar de su intensa labor en la promoción cultural y de una activa participación política, Max Rojas ha sido siempre “*un poeta solitario y hosco*”, como se define él mismo, alejado de todo grupo literario por decisión propia. Lo cual llevó a que su poesía fuera conocida por escritores y público lector sin que muchos de ellos conocieran al poeta en persona.

---

<sup>52</sup> En 1971 el poeta Max Rojas publica una “edición clandestina” –como él mismo la llama– de cien ejemplares, de los cuales no se conserva ninguno o se encuentran desaparecidos. Esta edición está incompleta con respecto al libro publicado en 1983, ya que varios textos que incluye este último, están escritos en años posteriores a la fecha de la edición de 1971.

<sup>53</sup> Cabe mencionar aquí, que, gracias a la proximidad temporal entre la gestación de *El Turno del Aullante* y la naciente literatura de *la onda*, podríamos, por momentos, pensar en una hermandad estilística; sin embargo, a mi parecer, sólo el contexto histórico hermana ambas posturas estéticas. Ya que incluso, estilísticamente, son diferentes; como más adelante demostraremos en el capítulo de análisis.

<sup>54</sup> *Poesía mexicana, poesía cubana, cuba y partidos políticos*, fueron algunos de los temas que se abordaban en estas mesas.

La obra *El Turno Del Aullante* fue recibida con sobriedad y conocida por casi todos sus contemporáneos; sin embargo, debido a la magra producción literaria del poeta (apenas un libro, como tal, recogido en la edición que publica Trilce-Ediciones en 1997) y a su poco acercamiento a los círculos literarios, su obra ha sido poco trabajada por la crítica literaria, desde su aparición en 1971.

Con el devenir de los años, Max Rojas, y por ende *El Turno del Aullante*, ha ganado lectores dentro de las nuevas generaciones, así lo dicen sus constantes reediciones. Su libro ha comenzado a ser más leído y más citado por los nuevos poetas mexicanos y ha conseguido, en los recientes años, un lugar dentro de las letras mexicanas.

## **2 PUBLICACIONES, CUATRO DÉCADAS SOBRE LA PÁGINA**

### **2.1 *El Turno del Aullante* ante la crítica:**

La crítica literaria, salvo contadísimas excepciones, ha pasado de largo el poemario *El Turno del Aullante* del poeta Max Rojas; sin embargo, en los últimos años, se ha manifestado un creciente interés en esta obra. Prueba de ello, las recientes ediciones que se han hecho de este libro y las constantes alusiones al poemario y al autor por parte de jóvenes escritores (Balam Rodrigo, María Cruz, Arturo Terán y Mendoza, José Cedeño, entre otros); sin dejar a un lado los homenajes y festivales a nombre del escritor.

En este capítulo pretendemos compilar, organizar y describir todo aquel material bibliográfico referente al poemario y al autor. Con el objetivo de tener un amplio dominio en cuestión bibliográfica sobre nuestro tema y objeto de estudio.

En este compendio bibliográfico se incluyen ediciones del libro *El Turno del Aullante* y demás obras publicadas del poeta: publicaciones en revistas y periódicos, antologías literarias en las que haya sido incluido y fuentes en general que abordan y aportan datos significativos en cuanto a la obra del escritor Max Rojas, tales como: homenajes, páginas electrónicas, cuartas de forros, prólogos o introducciones que haya realizado nuestro escritor a otras obras literarias.

### **2.2 Publicaciones del Autor**

#### **2.2.1 Ediciones de *El Turno del Aullante***

El poemario *El Turno del Aullante* se publica por vez primera en 1983 por la editorial Claves Latinoamericanas, en México D.F. Esta edición cuenta

con una presentación por parte de los editores y los siguientes apartados<sup>54</sup>: *Las estaciones del olvido*, *Elegía como grito para una tarde de diciembre*, *Canciones para esperar la muerte*, *El Turno del Aullante*, *Escrito al borde los pozos*, *Trenos* y *Memoria del perro* (este apartado escrito en prosa poética) y una breve biografía del poeta.

En la presentación de esta edición, los editores abordan el libro en su totalidad, no profundizan en ninguno de los poemas que contiene el escrito; sin embargo, resaltan temas como la obsesión, el fracaso amoroso y la vivencia personal como fuente principal de la escritura. Aspectos que, en este primer acercamiento, por llamarlo de esta forma, aunque breve, puesto que no pretendía un estudio sobre la obra en sí, serán señalados constantemente por los pocos críticos que se han acercado a la obra de Max Rojas.

Años después, en 1997, se hace una segunda edición donde además se incluye el poemario *Ser en la Sombra* y el prólogo realizado por Carlos Mapes. Dicha edición la realiza Trilce Ediciones. Esta publicación es importante para nuestro estudio ya que además de contar con el poemario *Ser en la sombra*, se incluye lo que podríamos llamar el primer acercamiento crítico a la obra de Max Rojas: el texto escrito por Carlos Mapes. Éste se adentra en la propuesta y características específicas de la obra de nuestro autor. Los temas más destacados en este ensayo son: la mujer como “*símbolo de vida*”<sup>55</sup>, el silencio y la palabra poética, al ausencia de la mujer -o añoranza de ésta, podríamos decir nosotros- y *el aullido, frente a la desaparición -o derrumbe- de los cuerpos primarios o elementales*”<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> La edición de 1971, según versión del autor, sólo incluía una parte con respecto a la versión íntegra que publica *Claves Latinoamericanas* en fecha ya mencionada.

<sup>55</sup> Carlos Mapes en el prólogo a *El Turno del Aullante*, Max Rojas, México, Trilce-Ediciones, 1997, p. 3

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 4



Menciona también Carlos Mapes la importancia que tiene el canto número diez de *El Turno del Aullante* en cuanto a ser el texto más conocido de la obra de Max Rojas: “...poema que, por “ritmo y riqueza léxica envidiables”, de acuerdo con Vicente Quirarte, varios poetas de generaciones posteriores a la de Rojas conocen de memoria y que ocupa un lugar privilegiado en su obra”<sup>57</sup>.

Si bien el texto menciona aspectos característicos en la obra de nuestro poeta, no ahonda en ellos más allá de la mención que hace de estos; sin embargo, no deja de ser de suma importancia para nuestro estudio ya que arroja elementos claves para valorar y profundizar en la poesía de Max Rojas. Esta edición cuenta además con algunos datos biográficos de nuestro autor.

Una tercera edición del libro es publicada por Verdehalago-CONACULTA en 2003; en ésta, cabe destacar que se deja fuera la parte titulada *Ser en la Sombra y Memoria del perro*, publicándose así una edición semejante a la primera hecha por *Claves Latinoamericanas*. El libro no cuenta con estudio, cuarta de forros o prólogo alguno, salvo algunos datos biográficos y la edición de los textos. No deja de ser importante, sin embargo, para nuestro trabajo, ya que el hecho de ser editado un libro por tercera vez representa un dato significativo para el tema de la recepción de la obra y sus lectores<sup>58</sup>.

### **2.2.2 Otras obras del autor.**

Después de la publicación de *El Turno del Aullante*, aparece *Ser en la Sombra*, publicado por Claves Latinoamericanas en 1986. El libro cuenta con una presentación por parte de los editores, semejante a la edición del

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p.5

<sup>58</sup> Como dato, hasta esta publicación se contaría ya con un compendio de 9 000 ejemplares del libro. Sumando los 1 000 de Claves Latinoamericanas, los 5 000 de Trilce-Ediciones y los 3 000 de Verdehalago; sin contar las ediciones de las demás obras de nuestro autor.

primer libro del poeta y ciertos datos biográficos del mismo.

Este mismo poemario aparece en una segunda edición en 1997, cuando es incluido en la publicación de *El turno del aullante* por Trilce-Ediciones. Como ya hemos mencionado anteriormente, esta publicación resulta de suma importancia porque cuenta con un prólogo de Carlos Mapes y el libro parece tener, con la inclusión de *Ser en la sombra*, una mayor consistencia en cuanto a temática y fechas en las cuales fueron escritos estos poemarios<sup>59</sup>.

En 2006, es publicado nuevamente por la editorial Versodestierro, edición que cuenta con un prólogo escrito por Adriano Rémura y una cuarta de forros escrita por Gustavo Alatorre. En este prólogo se abordan algunos aspectos ya antes mencionados por las ediciones anteriores, como lo son: la soledad, la furia, el asunto del cuerpo desgarrado o llevado al límite para expresar un sentimiento de abandono o desesperanza; sin embargo, es la primera vez que aparece la palabra *Derrumbe* para referirse a la poesía de Max Rojas: “*El derrumbe del mundo interior* -comenta Adriano Rémura al referirse al libro *Ser en la sombra*- *siempre estará en crisis y siempre es presente: los derrumbes son abrasivos para el espíritu*”<sup>60</sup>. Si bien esta observación está expresada de un modo más general, en cuanto a no plantear un *Derrumbe* particular y propio en la obra de Max Rojas, sí resulta importante para nuestra tesis, ya que encontramos en este prólogo un acercamiento semejante al que se pretende plantear y profundizar en el presente trabajo.

La cuarta de forros escrita por Gustavo Alatorre, plantea que el libro *Ser*

---

<sup>59</sup> El libro *El Turno del Aullante* comprende poemas escritos entre 1958 y 1973; *Ser en la sombra* fue escrito en 1976. Dato significativo dado que Max Rojas no vuelve a escribir sino hasta el año 2003, cuando inicia su poemario *Cuerpos*, salvo un poema “*escrito una tarde de lluvia en el bar del Sanborns de Los Azulejos*” cuenta Max en la presentación que hace a la edición de *Cuerpos* por Linajes Editores, México, 2007.

<sup>60</sup> Adriano Rémura en el prólogo a *Ser en la sombra*, Max Rojas, México, Versodestierro, 2006, p. 8

*en la sombra* es una consecuencia directa del poemario anterior: *El Turno del Aullante*, ya que el silencio, las pausas entre versos, los cortes tajantes de ritmo, no son sino un intento de construir lo que se ha perdido, lo que se ha caído y derrumbado: “...es el testimonio -Ser en la sombra- que el poeta Max Rojas le ha arrebatado a la ausencia, al derrumbe de la única pasión que es capaz de engendrar en sus ojos a dos ángeles: el numinoso y el terrible”<sup>61</sup>.

En septiembre de 2007, sale a la luz *Cuerpos*, libro que recoge sólo un fragmento de cada uno de los primeros siete libros (de 20, que el poeta ha escrito hasta la fecha), que corresponden a los años 2003, 2004 y 2006. Este libro está editado por Linajes Editores. Cuenta, además, con un prólogo escrito por el mismo autor donde comenta la extensión de la obra *Cuerpos*: “...hasta la fecha, sigue siendo un texto interminable que se llama, justamente y como era de esperarse *Cuerpos*, y que se acerca peligrosamente a las tres mil cuartillas”<sup>62</sup>; y el gran silencio poético que guardó durante más de veinte años.

El libro, de aliento largo y sin más puntuación final que una coma -dado el carácter de ser un poema *interminable*, según menciona el autor-, revela nuevamente las obsesiones del poeta enfocadas a la mujer añorada, deseada, perdida en alguna parte de la historia personal: “*No era* -comenta al referirse a su libro *Cuerpos*-, *pues, ni lo sigue siendo, un poema, sino una especie de diluvio universal de palabras, imágenes, conceptos, furias y ternuras, obsesiones, ensueños y pesadillas que jamás imaginé que existieran en ese caldero hirviente que los poetas tienen en algún lugar de la sesera*”<sup>63</sup>.

Esta edición cuenta con un tiraje de 1 000 ejemplares, una brevísima

---

<sup>61</sup> Gustavo Alatorre en *Ser en la sombra*, *Op. cit.*

<sup>62</sup> Rojas, Max. *Cuerpos*, México, Linajes Editores, 2007, p. 7

<sup>63</sup> *Ibidem*, p.7

biografía, y es el primer libro que el poeta publica como miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA<sup>64</sup>.

En agosto de 1974, la editorial independiente CECOPE, publica *Memoria del Perro*, bajo el nombre de Jorge Max Rojas. Texto de prosa poética que años más tarde sería recogido en la edición de *El Turno del Aullante* que haría Trilce Ediciones. Con tono totalmente lírico y delirante, esta plaquete representa la primera publicación de la obra de nuestro autor, tomando en cuenta que la primera edición de *El Turno del Aullante* ya como libro, corresponde al año de 1983.

Actualmente se encuentra en preparación la publicación de los libros que integran el poema *Cuerpos*. De los cuales ya han sido publicados los primeros cuatro libros bajo los siguientes títulos: I *Memoria de los Cuerpos*, publicado por la editorial Versodestierro en 2008; II *Sobre Cuerpos y Esferas*, publicado por Literal en 2008; III *El suicida y los Péndulos*, editado por Fridaura en 2008 y IV *Prosecución de los Naufragios*, editado por Grupo Generación Espontánea en 2009.

### **2.2.3 Antologías y libros colectivos**

El trabajo poético del autor ha sido incluido en varias antologías, como la de *Poetas de una Generación. Los 40s*, editada por la UNAM, en 1981. Libro importante para presente el trabajo ya que delimita, a grandes rasgos, la Generación a la que pertenece el autor de *Ser en la sombra*. El trabajo que hace Jorge González de León para esta edición cuenta con una breve biografía y una selección de poemas que va de cuatro a seis textos, dependiendo la extensión de estos, por cada uno de los participantes. Los poetas son: Marco Antonio Campos, Elsa Cross, Antonio Del Toro, José Ramón Enríquez, Evodio Escalante, Miguel Ángel Flores, Mariano Flores

---

<sup>64</sup>Beca otorgada por el Sistema Nacional De Creadores de Arte México, y que comprende de los años 2006 a 2009.

Castro, Orlando Guillen, Francisco Hernández, David Huerta, Carlos Isla, Antonio Leal, Carlos Montemayor, Raúl Navarrete, Maricruz Patiño, Jaime Reyes, Francisco Serrano, Mario Del Valle, Luis Roberto Vera, Ricardo Yáñez y nuestro autor. Muchos de ellos, punto de referencia para nuestra actual literatura mexicana.

En el prólogo, Vicente Quirarte menciona los temas y circunstancias que conectan a esta generación : la década en que empiezan a publicar sus escritos: los 70; el movimiento estudiantil de 1968 que marcó a la mayoría de estos poetas; la actitud ante la poesía y su tradición literaria: *“Dentro de esta generación, hay poetas que, en mayor grado que los otros, se reconocen herederos de una tradición, pero tienen la conciencia del pasado y el descubrimiento cotidiano y un matiz nuevo (...) En general, esta generación sabe “esconder” su cultura y no hacerla aparecer en el poema como Cultura”*<sup>65</sup>; y sobre todo, resalta dos aspectos importantes para esta generación: 1) El poema como un ser independiente: *“la generación que comienza a publicar en los setenta -generación posterior a la de nuestro autor- habrá de ser más fragmentaria y hará falta leer varios poemas, hasta varios libros de un solo autor, para darnos cierta idea de su poética. En cambio los textos que nos ocupan tiene mayor independencia, exigen ser leídos por sí solos, pues es la misma exigencia que obligó a sus autores a expresarse”*<sup>66</sup>; y 2) la ciudad como un personaje<sup>67</sup> que vive, sufre y comparte los sentimientos del poeta: *“la ciudad es en ellos no un tema, sí una razón de ser”*<sup>68</sup>. Estos dos aspectos estarán presentes en el poemario que nos ocupa, en menor o mayor grado, pero presentes.

Para 1999 forma parte de la antología *Poetas de la Ciudad de México*, e-

---

<sup>65</sup> Vicente Quirarte en *Poetas de una Generación. Los 40s*, selección de Jorge González de León y prólogo de Vicente Quirarte, México, UNAM, 1983, p. 8

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 7

<sup>67</sup> En este sentido, varios de estos poetas son herederos inmediatos de *Los Hombres del Alba* de Efraín Huerta. Poemario donde la ciudad cobra un papel importante como personaje y cómplice en la lírica de este texto.

<sup>68</sup> Vicente Quirarte en *Poetas de una Generación. Los 40s, Op. cit.* p. 9

ditada por el instituto de Cultura de la Ciudad de México. Y en el año 2001, es incluido en la antología *Dos Siglos de Poesía Mexicana, Del XIX al fin del milenio: una antología*, de la editorial Océano. Este libro cuenta con la selección, prólogo y notas de Juan Domingo Argüelles e incluye diversas generaciones de escritores mexicanos. La antología consta de textos escritos entre 1801 a 2000; desde el poeta michoacano Manuel Martínez de Navarrete (1768-1809) hasta escritores de generaciones recientes como Jorge Esquinca y Sergio Cordero; sin hacer a un lado nombres imprescindibles en toda antología mexicana, tales como Efraín Huerta, Rubén Bonifaz Nuño, Octavio Paz, Eduardo Lizalde, Jaime Sabines, Gilberto Owen y demás. Los textos que se incluyen de nuestro autor son el canto 10 de *El Turno del Aullante*, *Epitafio del perro*, *Agua Sedienta* y *Soliloquio del Suicida*, estos dos últimos del libro *Ser en la sombra*; además de una breve biografía del poeta Max Rojas.

Para el año 2006, la Universidad Autónoma Metropolitana publica un libro colectivo titulado *Voces Compartidas*, donde se incluye un fragmento del libro *Cuerpos* de nuestro escritor. De acuerdo a los datos publicados en esta antología, la selección corresponde a las páginas 1314 a 1367 del escrito original. En éste libro el autor comparte créditos con los poetas Iván Portela y Eduardo Olaiz.

La introducción fue escrita por Claudia Paz, quien comenta las circunstancias que rodearon el proyecto del libro y los encuentros con cada uno de los poetas, así como algunas observaciones de la personalidad de cada uno de ellos: “Recuerdo cómo saca un montón de hojas, medio arrugadas, con un cigarrillo en la mano y una sencillez admirable las muestra, aclarando, por supuesto, que son partes de un poema inconcluso”<sup>69</sup>, escribe, al referirse a Max Rojas. De la poética de nuestro escritor se expresa lo siguiente: “concibe a su poesía como un escape del

---

<sup>69</sup> Claudia Paz en el prólogo a *Voces compartidas*, México, UAM, 2006, p. 8

*mundo simbólico que el poeta lleva dentro; mundo simbólico cargado de obsesiones, pasiones, fuegos y fríos (...) la misión de la poesía será entonces para Rojas abrir heridas; cierren o no es otra historia*<sup>70</sup>.

En este mismo año, sale a la luz otra antología que incluye a nuestro poeta: *Calemburetruécanos. Antología de groserías y doble sentido en la poesía mexicana*, de Ediciones Libera. Este libro compila una serie de textos cuyo juego léxico abreve en tales temas. De nuestro autor es recogido el canto X de *El Turno del Aullante*.

Esta publicación arroja datos importantes para nuestra investigación, ya que es una prueba (el simple hecho de estar en esta singular antología) de las distintas lecturas que se le ha dado –y en particular a este canto- a la obra de Max Rojas. En entrevista realizada al poeta, acerca de su aparición en dicha antología comenta: “*No estoy muy de acuerdo con la publicación del poema 10, me parece que éste va mucho más allá de un simple juego léxico*”<sup>71</sup>. En el libro también se incluye una breve reseña biográfica.

En 2007, aparece el *Anuario de Poesía Mexicana 2006*, editado por el FCE. Este libro cuenta con la selección y el prólogo de la poeta y traductora Pura López Colomé. Y cuya principal meta es la de “*reunir lo más sobresaliente de la producción poética nacional aparecida en publicaciones periódicas a lo largo del año, rescatando así del olvido creaciones de calidad que aún no forman parte de ningún libro y que acaso de otro modo se perderían*”<sup>72</sup>.

La selección del material estuvo organizada -haciendo a un lado el índice alfabético o cronológico, como se venía acostumbrando en los anua-

---

<sup>70</sup> Tomado de la cuarta de forros de *Voces compartidas, Op. cit.*

<sup>71</sup> Max Rojas, entrevista personal, 29 de agosto de 2008.

<sup>72</sup> Tomado de la cuarta de forros de *Anuario de Poesía Mexicana*, selección y prólogo de Pura López Colomé, México, FCE, 2007, p.329

rios anteriores- en una especie de cono, “*cuya base y altura abren y cierran este libro*”<sup>73</sup> y donde a cada una de las partes de éste, se le dio un nombre: *Voz Cantante, Voz Callante, Dios, Los Reinos Vegetal y Animal, El Ser Humano, Luz y Agua, Viaje y Tiempo*. Según el tema de cada texto, el autor fue acomodado en alguno de estos grupos a criterio de la compiladora.

Nuestro autor formó parte del grupo de poetas incluidos en el apartado *Viaje*, el cual estaba designado a los textos cuyo tema fuera precisamente el viaje: “*figurativo, oscilante entre emoción y entelequia, entre amor y odio, muerte y vida, locura y suicidio; o abstracto, que intenta un brinco hacia otro plano por vía del sueño, lo innombrable, lo incomprensible*”<sup>74</sup>, explica la compiladora.

El poema incluido fue un fragmento de *Cuerpos*, publicado por la revista *Oráculo* en 2006, además de una reseña biográfica de nuestro autor. En este anuario podemos encontrar textos de poetas de distintas generaciones, tanto jóvenes: Christian Peña, Rafael Mondragón, Oscar de Pablo, Jair Cortés; como escritores ya más afirmados en el medio: Eduardo Milán, Enrique González Rojo Arthur, Saúl Ibargoyen, Eduardo Langagne, David Huerta y José Emilio Pacheco.

#### **2.2.4 Publicaciones en revistas y diarios**

El 10 de agosto de 1969, *La Revista Mexicana de Cultura* -dirigida por Juan Rejano- suplemento dominical del periódico *El Nacional*, publica en su No. 28 el poema *Elegía como grito para una tarde de diciembre*, texto que formaría parte, años más tarde, del poemario *El Turno del Aullante*. En este número se incluyen artículos sobre Arreola, Héctor Berlioz, Julio Verne, Ramón López Velarde, Pedro Garfias, Luis Cardoza y Aragón; un cuento de Humberto Guzmán y noticias culturales de la época. Prácticamente, esta es

---

<sup>73</sup> Pura López Colomé en *Anuario de poesía mexicana, Op. cit.* p. 10

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 10



la primera publicación oficial de nuestro escritor; tiempo después vendría la edición clandestina de *El turno del Aullante*, mencionada páginas atrás.

En febrero de 1980, *Cartapacios*, revista trimestral dirigida entre otros por Beatriz Álvarez Klein, Ana Castaño y Carlos Mapes, publica el canto 10 y último del poema *El Turno del Aullante*. En este ejemplar (número cuatro) también se encuentran textos de Juan Carlos Mena, Margo Glanz, Germán Dehesa, Pablo Mora, Ana Castaño, Ena Lastra, Pura López Colomé, entre otros; además de obra gráfica de los artistas Pablo Amor y Susana Avilés. Cuenta con una breve reseña biográfica de nuestro escritor.

Para 1992, aparece la revista titulada *La Zorra Vuelve al Gallinero*, la cual se convertiría con el devenir de los años en un eslabón importante para el movimiento literario infrarrealista de los años setenta, encabezado por Mario Santiago y Roberto Bolaño, con el cual nuestro autor tuvo mucho contacto; aunque cabe decir que jamás perteneció a éste. En el primer número aparece el texto *Amanecer tan hosco*, el cual es parte de la novela inconclusa de nuestro autor: *Vencedor de otras batallas*, firmada bajo el seudónimo de Carlos Manríquez.

El domingo 8 de septiembre de 1996, *La Jornada Semanal*, suplemento cultural del diario *La Jornada*, publica el texto *Escrito al borde de los pozos*, texto incluido en el poemario *El Turno del Aullante*, ya próximo a la edición que realizaría Trilce-Ediciones un año más tarde. En esta publicación sólo aparece el texto íntegro. Cabe destacar que hasta este año las publicaciones en revistas por parte de nuestro autor son relativamente pocas, respecto al mayor número de publicaciones presentadas en los últimos ocho años<sup>75</sup>. En el 2001, es protagonista en *El Gallo Ilustrado*, su-

---

<sup>75</sup> Desde el año 2000 a la fecha, el poeta ha publicado textos en al menos cinco revistas del país, sin contar antologías, anuarios, carteles y reediciones de su obra, lo cual sin duda es un indicio del creciente interés que su trabajo ha provocado en el medio literario.

plemento cultural del periódico *El Día*; los días 21 y 28 de octubre, publicación que se tituló “*Ser en la sombra, compromiso vital del aullante*”. Esta publicación consta de varios poemas del libro *El Turno del Aullante* y *Ser en la sombra*; además de una entrevista al poeta.

En la primera parte publicada el día 21 de octubre se abordan temas acerca de su poesía y el porqué de la brevedad de su obra, así como sus influencias poéticas; sin duda, datos importantes para nuestro estudio. En cuanto al carácter de su obra, se le pregunta por qué su poesía tiene toques sombríos y desgarradores, a lo cual responde: “*No es que diga “voy a escribir algo así”, no es que yo piense en escribir de esta manera, simplemente sale. Sale entre botellas, entre desgarrones, entre palabras que brotan desde adentro, porque no hay otras para decir esa necesidad o esa angustia o esa obsesión*”<sup>76</sup>. Con respecto al porqué de la brevedad de su obra (sólo dos títulos: *Ser en la Sombra* y *El turno del Aullante*, libros que juntos no rebasan las 80 cuartillas), y si la poca difusión que ésta ha tenido se deba a que sea un escritor que se encuentra alejado de la literatura oficial, Max Rojas responde: “*...yo escribo poco. Dentro de eso poco que he escrito -no soy un poeta que corrija mucho, soy un poeta de primera escritura- si al momento de escribirlo el poema se traba de alguna manera, o encuentro que no satisface ya más formalmente, literariamente, lo que yo quiero decir, ese poema desaparece, no lo guardo para corregirlo*”<sup>77</sup>.

Y en cuanto a la difusión de su obra apunta: “*Básicamente no me he preocupado por yo mismo promoverla. En ningún momento me siento ni me he sentido excluido por nadie. En este sentido he tenido las puertas abiertas. Digamos que mi propio modo de ser me ha llevado a estar en la periferia de lo que sería la vida poética (...) soy un poeta que casi no escribe y casi no publica, pero no por decisiones externas, sino por mí*

---

<sup>76</sup> Max Rojas en “*Ser en la sombra, compromiso vital del aullante*”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural, *El Día*, 2-3, 21 de octubre 2001.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

*mismo*”<sup>78</sup>. En la publicación también se le pregunta por sus influencias literarias, a lo cual responde: “yo me formé todavía en la izquierda militante. Un mundo en el que no sólo la poesía, sino la pintura, el grabado, el panfleto, formaban parte de una lucha. No lo reflejo en mi poesía, pero lo asumo terriblemente en mi actitud vital. Neruda, Huerta, Nicolás Guillén, para mí siguen siendo, si no influencias directas, sí puntos de referencia”<sup>79</sup>. En este día se publican los cantos 1, 2, 3, 4 y 8, del poema *El Turno del Aullante*, junto con la entrevista.

La publicación que corresponde al día 28 de octubre está más dirigida a saber la opinión de Max Rojas acerca de los tiempos actuales, del papel de la poesía y el poeta en éstos, y de la que se escribe actualmente, de lo cual glosa: “creo que ser poeta implica un compromiso que se ha perdido en parte por esta facilidad -la facilidad con la que ahora un poeta puede publicar su obra-, compromiso contigo mismo, con la vida, con el mundo, con el lenguaje. Pero estamos en un mundo en que lo que falta es precisamente el compromiso, un compromiso vital, una experiencia vital como hombre y como escritor”<sup>80</sup> y remata: “Entonces asistimos al fenómeno, yo diría muy paradójico, de poetas que escriben muy bien pero que dicen muy poco”<sup>81</sup>.

Ya casi para finalizar, se le pregunta si ha escrito poemas nuevos o si tiene preparado algún libro, a lo cual responde: “Después de mucho tiempo de no escribir estoy ahora nuevamente escribiendo poesía. Es casi el título y lo que me provoca el título es lo que me está haciendo volver a escribir: *Cuerpos* (Van como 14 poemas) que serían uno solo, por decirlo de algún modo”<sup>82</sup>.

---

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> Max Rojas en “Ser en la sombra, compromiso vital del aullante”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural, *El Día*, 2-3, 28 de octubre de 2001.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

En este segundo día están publicados tres poemas de *Ser en la sombra* y el texto titulado *Trenos* de *El Turno del Aullante*. Además de una breve reseña biográfica del poeta.

En marzo de 2004, la revista *Deriva*, en su número 16, dedica la edición íntegra a Max Rojas como un homenaje a su trayectoria. Ésta cuenta con cuatro acercamientos a la obra del poeta de *Ser en la sombra*, por parte de los escritores Eduardo Olaiz, Miguel Ángel Galván, Luis Cortés Bargalló y María Cruz; una entrevista a cargo de Francisco Zapata, director de la revista, y Jesús Nava Ranero, colaborador de la misma. En este número también está publicado un fragmento del poemario *Cuerpos* fechado en los días 21 de junio y 4 de julio del año 2003; así como el canto 10 de *El Turno del Aullante*. Esta fuente en especial, representa el más sustancial acercamiento a nuestro escritor, ya que en ésta encontramos el segundo acercamiento crítico publicado y reunido en torno a la obra que nos ocupa en nuestra investigación.

Para el año 2004, la revista *Cuiria*, revista del ramo independiente dirigida por Enrique Montañez, publica un fragmento del poema *Cuerpos*. El número 10 de la revista, en el cual se incluye este texto, llevó por título: *Del amor y otras rosedades*. Cuenta con obra gráfica, narrativa, poética y ensayística; además de una entrevista a Corín Tellado.

En diciembre de 2005, en su número 7, la revista *Versodestierro* publica un fragmento del libro *Cuerpos*, una pequeña postal de apenas 26 versos con una ilustración del artista plástico *Eko*. Este número tuvo como temática central la *Poética*. Hay en su interior, en la sección titulada *versus*, dos poemas de Efraín Huerta y Dámaso Alonso, respectivamente; así como una serie de textos de distintos artistas cuya temática abunda en el momento y trabajo creativo.

La revista *Oráculo*, en 2006, publica un fragmento del poemario *Cuerpos*, que después sería recogido en *El Anuario de Poesía Mexicana* (FCE, 2007). Y un año antes, en 2005, nuestro autor se une a uno de los proyectos más ambiciosos de las revistas literarias en México: *VozOtra*, revista publicada en varios países de Latinoamérica como son: Cuba, Chile, Argentina y México, este último, donde se edita. En el primer número aparece publicado nuestro autor.

### 2.2.5 Prólogos, cuartas de forros, y selecciones

En el año de 1972, realiza el prólogo y la selección para el libro *En España peleando con los milicianos* de Pablo de la Torriente Brau, en Colección 70, Grijalbo, Número 115.

En 1991, escribe el prólogo y realiza la selección para el libro *Antología Poética* de Renato Leduc, publicado en colección Lecturas Mexicanas SEP/CONACULTA. El prólogo es casi una poética general. Si bien muestra algunos puntos particulares de la poesía de Renato Leduc, el texto es riquísimo en concepciones del oficio poético, la poesía y la labor del poeta en un mundo donde la poesía carece de un valor útil: “...la poesía como salida a la rabia y la frustración que -sobre todo en tiempos como estos- roe a uno y corroe, hasta dejarlo hueco; o más que hueco; exhausto, despavorido, sin lenguaje, sólo con un hartal de desencanto y palabrotas como único equipaje”<sup>83</sup>.

En el prólogo podemos encontrar a un poeta preocupado por la palabra y la crisis (paradójica en este mundo gobernado por los medios de comunicación) del lenguaje en general y poético, del hombre actual y su relación con el lenguaje: “el hombre, no como constructor sino como des-

---

<sup>83</sup> Max Rojas en el prólogo para *Antología Poética*. Renato Leduc. México, SEP/CONACULTA, 1991, p. 13

*tractor (...) furia, y solamente furia; furia otra vez, y una desolación inmensa, un cementerio inmenso en el que vivos y difuntos se entremezclan y gritan, cantan, lenguajejan*<sup>84</sup>. Hay también una serie de reflexiones sobre el silencio poético, ¿qué es?, ¿por qué se da?: “...*queda el lenguaje, testigo, a veces, mudo, silencioso, pero testigo, a fin de cuentas, de la derrota o de la victoria (...) de ese paradójico ser que es el hombre*”<sup>85</sup>. Este prólogo arroja datos de sumo valor acerca de las concepciones que nuestro poeta tiene acerca de la poesía y del oficio literario; de éste se puede entrever que el poeta, para Max, debe tener una ética, tanto para su oficio como para la vida misma; el poeta debe volver a ser la voz de su pueblo, de la humanidad; el poeta debe volver a darle sentido al lenguaje, un sentido que en mucho ha perdido en estos tiempos; y por último: el poeta debe escribir por necesidad y no sólo por artificio.

En 2004, selecciona y hace el prólogo a la antología poética *Hasta Agotar la Existencia II*, de la editorial *Resistencia*; en este año el poeta forma parte del consejo editorial. Él es quien se encarga de la selección de algunos de los participantes y del cuidado de la edición junto con Aldo Alba. En el texto introductorio, podemos encontrar una reflexión general del trabajo poético y del papel del poeta en estos tiempos. Al igual que en el prólogo de la antología de Renato Leduc, podemos leer ideas y concepciones acerca del poeta:

No es de ninguna parte - *escribe Rojas* - pero es de todas, no está en el tiempo, pero es el testigo más fiel de su propio tiempo; es él el que habla pero, habla por y para los otros, para todos, hasta para los que nunca han leído ni leerán poesía en su vida<sup>86</sup>.

Reflexiones como ésta conforman en general el texto, sin duda, materia prima para nuestra investigación, ya que son fuentes de primer orden en la obra de nuestro autor.

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 13

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Max rojas en el prólogo de *Hasta agotar la existencia II*, México, *Resistencia*, 2004, p.4

En julio de 2005, realiza el prólogo para el libro *De Dioses, Espejos y Metales*, del escritor José Cedeño, libro de poemas publicado por la editorial *Resistencia*. En esta introducción encontramos nuevamente reflexiones sobre la poesía, el lenguaje y el poeta; donde podemos leer lo siguiente: “*Sólo al poeta le queda la palabra auténtica, recia, verdadera. Sólo a él le toca la tarea de devolver al lenguaje su pureza primigenia, su función de dadora de símbolos y signos*”<sup>87</sup>.

Para el mismo poeta, en 2008, escribe el prólogo para el libro *De Cómo los Escombros Dejan de Serlo*, publicado por la editorial *Praxis*. En éste volvemos a encontrar una serie de reflexiones literarias. A estas instancias, ya empezamos a reconocer e identificar una serie de temas y observaciones que se han venido repitiendo en los demás prólogos que ha escrito nuestro autor, como el papel del poeta en el mundo y la ética que éste debe tener para enfrentarlo: “*Un creador auténtico -escribe Max- asume el papel de cantar y de llorar por todos; es como el comienzo y el fin de la jornada humana, su vocero -el mejor sin duda-, porque igual entiende los pesares del cuerpo y la materia que los sufrimientos del espíritu y sus innúmeras congojas*”<sup>88</sup>.

Una de las cuartas de forros más singulares es la que realiza en 2005 para el libro *San Pancho Bar*, del poeta y pintor Arturo Terán y Mendoza. Deja a un lado el tono solemne del trabajo literario y se sumerge -el libro así lo sugiere- en el otro mundo donde se gesta también el poema y el libro literario: el arrabal, las cantinas, los recodos de la ciudad donde el alcohol fluye como bebida de esos infiernos tan necesarios para algunos poetas: “*los antros, los tugurios, las cantinas, más bien sórdidas, con cierto aire canallesco de matón de barrio; el cabaret de mala muerte pero con mucha vida. No el mundo light profusamente iluminado, sino otro un poco ruín, os-*

---

<sup>87</sup> Max Rojas en el prólogo a *De dioses, espejos y metales*. José Cedeño, México, Resistencia, 2005.

<sup>88</sup> Max Rojas en el prólogo a *De cómo los escombros dejan de serlo*. José Cedeño, México, Praxis, 2008.

*curo, aquí iluminado por relámpagos*”<sup>89</sup>.

Una clara invitación para que el lector inicie el viaje por la lectura de cada uno de los textos que forman este poemario: “*Memoria y experiencia se dan la mano y quien conozca esta moradas, en donde el diablo realiza sus bondades, leyéndolo podrá revivirlas; los que no, acaso quedarán tentados de hacerle una visita para salir de ahí -como el poeta- con cierto olor a azufre y chamusquilla de la buena.*”<sup>90</sup>

### **2.2.6 Homenajes**

El 13 de junio del 2003, la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Museo Nacional de Culturas Populares y el Consejo de Fomento Cultural de Iztapalapa, A. C. organizaron el *HOMENAJE A MAX ROJAS. POETA, PERIODISTA Y FILÓSOFO*, acto en el que también recibió reconocimiento del club de Periodistas de México A. C. “*por su valiosa aportación a la cultura de México*”-según se leía en la invitación y carteles-. En este evento se contó con la presencia de autoridades representativas de las instancias organizadoras y con la participación de los escritores Carlos Mapes, Eduardo Olaiz y Max Rojas; además de toda una serie de obras plásticas en honor del autor de *Ser en la sombra*.

El 6 de septiembre del 2003, el Centro Cultural Vicente Lombardo Toledano “*por su incansable lucha -comentaron los organizadores en la ceremonia- por la difusión de la cultura en Iztapalapa y la defensa de las distintas expresiones artísticas de los iztapalapenses*”, otorga un reconocimiento al autor de *El turno del Aullante*. En dicho acto se realiza una lectura por parte del poeta.

---

<sup>89</sup>Tomado de la cuarta de forros de *San pancho bar*, Arturo Terán y Mendoza, México, Fridaura, 2005.

<sup>90</sup>*Ibidem*.



En noviembre de 2003, el Taller de Producción Plástica “*Pancho Cárdenas*” le otorga un reconocimiento por su labor poética. En enero 31 de 2004, El Museo Fuego Nuevo invita al *Homenaje a Max Rojas*. Donde se cuentan con los comentarios de los poetas Enrique González Rojo Arthur, Nélida Vidal, Francisco Zapata y demás escritores. En este acto se le otorgó una presea escultórica de *Pancho Cárdenas*.

En 2007, la Delegación Iztacalco decide nombrar, a partir de ese año, a su encuentro literario: *Encuentro de Poetas y Narradores Max Rojas*, en honor y reconocimiento a su trayectoria. Evento anual que se lleva a cabo desde 2005, y en el cual se dan cita poetas y narradores de distintas generaciones y nacionalidades.

Para el 2008, con motivo del Segundo Encuentro de Escritores en Tulancingo, se le rinde homenaje al poeta de *Ser en la sombra* en dicha entidad. Se publica un artículo de José Antonio Duran titulado *La poesía bronca de Max Rojas: “El Aullante”* y el canto V del poema *Trenos*, todo esto en la página electrónica: [www.tulancingocultura.cc](http://www.tulancingocultura.cc)

Ya en el 2009, el poeta recibe tributo en el marco del cierre de la Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería. Participan los poetas Marco Fonz, Sofía Rodríguez y Marco Tulio Lailson.

### **2.2.7 Entrevistas**

En el año 2001, los días 21 y 28 de octubre, el periódico *El Día*, publica una entrevista al poeta Max Rojas, en su suplemento *El Gallo Ilustrado* (páginas 2 y 3, en ambos días); además de una serie de textos de los libros *El Turno del Aullante* y *Ser en la sombra*. Dicha entrevista y publicación ya ha sido abordada páginas atrás.

En 2004 la revista *Deriva*, dirigida por el poeta Francisco Zapata, en su número 16, dedicado a Max Rojas, realiza una entrevista al autor de *Ser en la sombra*, también comentada en páginas anteriores.

En el año 2005, la revista *Versodestierro* publica una entrevista al autor de *Trenos* con el título: *El mundo mal versado*. Ésta corre a cargo de Andrés Cardo y la temática gira, a grandes rasgos, en problemas como la globalización y su relación con el quehacer poético, así como la actitud del poeta Max Rojas ante la vida.

En 2008, aparece una entrevista a Max Rojas del escritor José Cedeño. En ésta se abordan temas acerca del oficio poético y del libro *Cuerpos*. La entrevista se encuentra en el portal de Internet: [www.hispanopolis.com](http://www.hispanopolis.com)

### **2.2.8 Páginas y publicaciones electrónicas**

Actualmente podemos encontrar la página [www.maxrojas.blogspot.com](http://www.maxrojas.blogspot.com) dedicada al poeta Rojas, donde se registran, anuncian y publican las actividades en las que participa el autor de *Cuerpos*; así como poemas y videos acerca de éste.

La página electrónica [www.letrasdeagua.net](http://www.letrasdeagua.net) publicó en su formato *Poesía y más Poesía* el canto número 10 de *El Turno del Aullante*. En esta misma dirección, encontramos la entrada a una versión en audio del mismo poemario, editada por la Secretaria de Cultura del Distrito Federal y otra entrada al poema *Escrito al borde de los pozos*, editada por el periódico *La jornada*:

<http://www.cultura.df.gob.mx/galeria/escrita>

<http://www.jornada.unam.mx/1996/sep96/960908/sem-max.html>

En la página electrónica de Trilce-Ediciones se publica un texto del poemario *Ser en la sombra*, incluido en la edición que hacen de *El Turno del Aullante* en 1997. También se puede encontrar el prólogo que realiza Carlos Mapes para la presente y una breve biografía del poeta. La dirección es: <http://www.trilceediciones.com/autores/maxrojas.html>

El poeta José Cedeño, en el año 2008, publica en el portal [www.hispanopolis.com](http://www.hispanopolis.com), una serie de pláticas y entrevistas a nuestro autor Max Rojas. En estos fragmentos de poesía podemos encontrar una serie de charlas en torno al oficio poético y la lectura de poemas, por parte de nuestro escritor, correspondientes a los libros *El Turno del Aullante* y *Cuerpos*.

También es posible encontrar en Youtube, un video en el cual Max Rojas lee un ensayo acerca del marxismo. Esta fuente, es sin duda valiosa, ya que es nula en su totalidad la existencia gráfica o electrónica de este tipo de escritos a cargo del poeta.

Para el 3 de noviembre de 2009, aparece en el portal *Charlas con la poesía* una reseña de la participación del poeta en este evento. Dirigido y coordinado por Gustavo Alatorre, en colaboración con Mariana Brito y Juan Carlos C.; el sitio contiene charlas y lecturas con distintos invitados del medio literario. La dirección es: [www.charlasconlapoesia.blogspot.com](http://www.charlasconlapoesia.blogspot.com)

### **2.2.9 Carteles y hojas de poesía**

Dos fuentes son las que existen de este tipo de publicaciones. La primera es una hoja quincenal de poesía llamada *Calandria de Tolvañeras*, que publica en su número 5 -fechado el 2 de diciembre de 1985- diez textos que, un año después, conformarían el poemario *Ser en la Sombra*. La segunda publicación corresponde a un poema del mismo libro en la colección de carteles de poesía *Vidacalavera*, dirigida por Gustavo Alatorre. Esta

publicación contó con un tiraje de mil ejemplares; además de la difusión en universidades y escuelas de la Ciudad de México, y en líneas del Transporte Colectivo Metro.

## 2.3 Exposición gráfica y numérica de nuestro autor

### 2.3.1 Fuentes Directas

Ediciones del libro <i>El turno del aullante</i> .....	4
Publicaciones de otras obras del autor.....	9
- <i>Ser en la Sombra</i> .....	(3)
- <i>Cuerpos</i> .....	(5)
- <i>Memoria del Perro</i> .....	(1)
Antologías.....	4
Libros colectivos.....	1
Publicaciones en revistas.....	8
Publicaciones en diarios.....	3
Prólogos a obras literarias.....	5
Selección para antologías y obras literarias.....	3
Cuartas de forros para obras literarias.....	3
Entrevistas.....	0
Carteles y hojas de poesía.....	2
Publicaciones electrónicas.....	6
- Texto.....	(3)
- Audio.....	(3)

### 2.3.2 Fuentes Indirectas

Biográficas.....	0
Hemerográficas.....	4
Electrónicas.....	2
Audio y video (Internet).....	3
Entrevistas.....	6

Biografías (brevísimas).....	6
------------------------------	---

### 2.3.3 Perspectiva general de estudio

Artículos de crítica.....	0
Artículos de interpretación.....	8
Artículos de literatura comparada.....	0
Estudios biográficos.....	0
Estudios filosóficos.....	0
Estudios pedagógicos.....	0
Estudios lingüísticos.....	0

## 2.4 Conclusiones

Como ya se ha hablado en páginas anteriores, *El Turno del Aullante* cuenta con cuatro ediciones, de las cuales la primera se realiza en 1971 con apenas cien ejemplares en hojas sueltas, edición que fue parte de un proyecto de apoyo para la huelga que sostuvieron los ferrocarrileros en esos años. Actualmente no se cuenta con ninguna de estas copias. La segunda sale a la luz en 1983, ahora sí con formato de libro, con ilustración en la portada y un breve prólogo por parte de los editores. Para 1997, en una edición que reúne el poemario *Ser en la sombra*, se publica con un tiraje mayor a las anteriores y con un prólogo de Carlos Mapes. En 2003, se publica bajo el sello de Verdehalago; esta edición deja fuera nuevamente el poemario *Ser en la sombra*.

La constante publicación de esta obra en específico nos muestra que es un escritor que se ha mantenido en el gusto del lector; prueba de ello la edición por década que se ha hecho de su libro desde 1971 a la fecha. Y no sólo *El Turno del Aullante* se ha publicado en las recientes décadas, a este lo han acompañado las publicaciones de los libros *Ser en la sombra* (1986, 1997 y 2006) y *Cuerpos* (2007, 2008 y 2009). Sin contar las distintas

participaciones en revistas, diarios, carteles, homenajes y antologías poéticas.

Una vez recabado, organizado y consultado el material que ha sido posible reunir para la presente investigación, salvo las fuentes que por motivos ajenos o de pérdida física no ha sido posible su clasificación, hemos podido formar y delimitar nuestro campo de estudio para un mejor control y manejo. La organización y consulta del material ha permitido una evaluación general de la obra de Max Rojas, descubriendo así que el poeta, si bien ha sido varias veces publicado, ha sido poco abordado por la crítica literaria. Realmente pocos son los ensayos y trabajos que han intentado ahondar en la obra de nuestro escritor de una manera más formal y seria, como lo muestra nuestra *Perspectiva general de estudio*; sin embargo, si hacemos una revisión de las fechas en las que se ha publicado, ya sea un libro o un poema de Max rojas, descubriremos con agrado que aumentó la publicación, o reedición, con respecto a los primeros años de trabajo de nuestro autor. Lo cual arroja como conclusión, que es no sólo un escritor vigente y leído, sino además, un poeta que poco a poca ha ido llamando la atención de la crítica literaria y de los nuevos lectores.

### 3 EL DERRUMBE AMOROSO: AMOR E IMAGEN

#### 3.1 Sobre el *Derrumbe Amoroso* y sus componentes

Para comprobar nuestra hipótesis principal acerca de la existencia de un *Derrumbe Amoroso* en el poemario *El Turno del Aullante* será necesario, primeramente, hablar sobre dos circunstancias valiosas para nuestra investigación.

La primera: definición de la *imagen poética*. ¿Qué es?, ¿en qué consiste? y ¿qué definición aplicaremos para la realización de nuestro estudio? Esto es de suma importancia ya que nuestro trabajo será sustentado por el análisis de las imágenes que componen el material con el que trabajaremos (el poema del mismo nombre: *El Turno del Aullante*).

La segunda: definición de *Derrumbe Amoroso*. ¿Qué es? ¿A qué llamamos y qué entenderemos por éste en nuestro estudio?

Básicamente, nuestra metodología de análisis estará constituida de la siguiente forma: Una vez establecida la definición de *Derrumbe Amoroso* e *imagen poética*, procederemos a la comprobación de nuestra hipótesis a partir de la exposición y el análisis de las distintas imágenes que componen el corpus.

##### 3.1.1 Acerca de la imagen

A estas alturas, pocos podrían negar que el mundo que habitamos está gobernado por las imágenes y regido por su importancia en la vida diaria. Vivimos en un mundo visual donde prácticamente pareciera que la única comprobación de la existencia o la veracidad de algo estuviera restringida por el sentido de la vista.

Ante un mundo vertiginoso y cambiante, el debate sobre una definición propia de *imagen* se vuelve constante y variado. Psicólogos, filósofos,

religiosos, comunicólogos, críticos literarios y artistas de distintas disciplinas vierten definiciones sobre la imagen según su campo y método de estudio.

Mientras que para un psicólogo la imagen sería una representación que un sujeto posee de una persona o cosa, “*una reproducción mental, recuerdo de una vivencia pasada, sensorial o perceptiva*”<sup>91</sup>, con los respectivos problemas que esto implica en el campo de la psique humana: cómo se produce esta copia, de qué naturaleza es, etc., para un comunicólogo la imagen implicaría además un contenido cultural y una importancia considerable en su función más inmediata que es la de comunicar algo en determinado contexto y tiempo<sup>92</sup>; sin embargo, algo queda por sentado en el terreno de la psicología: “*la imagen conserva algo concreto, a diferencia de la idea, que es más abstracta*”<sup>93</sup>, es esta plasticidad la que nos interesa.

La reflexión en torno a la imagen, o imágenes, para el terreno de la filosofía no es nada nueva. Habremos de recordar que, desde el principio de esta disciplina, la imagen ha sido parte principal de la reflexión del hombre y su entorno. Como ejemplo, apunta José Ferrater Mora en su Diccionario de Filosofía: “*pueden emplearse así mismo los términos “imagen” e “imágenes” para traducir respectivamente los vocablos griegos “eidolon” (ídolo) y “eidola” (ídolos), empleados por algunos filósofos antiguos, y especialmente por Demócrito y Epicuro, para designar las representaciones enviadas por las cosas a nuestros sentidos*”<sup>94</sup>. Cabe mencionar, con respecto a lo anterior, que tales representaciones eran para los filósofos griegos no una copia de la realidad sino la realidad misma en plena manifestación:

Platón subrayaba, en la imagen, la dialéctica por la que lo real

---

<sup>91</sup> Wellek, René y Austin Warren. *Teoría Literaria*. 4ª edición, Madrid, Gredos, 1974. p. 222

<sup>92</sup> Ya hablaremos más adelante sobre la transformación de algunas imágenes que por su contexto y *poder* llegan a la clasificación de símbolos.

<sup>93</sup> Simally, Norbert. *Diccionario de Psicología*. Barcelona, Larousse, 1995, p.150

<sup>94</sup> Fondebrider, Jorge, “*Consideraciones sobre la imagen en poesía*”, [www.fractal.com.mx](http://www.fractal.com.mx)



está presente y ausente al mismo tiempo: presente en cuanto se da a conocer, y ausente en la medida en que su naturaleza es otra.<sup>95</sup>

Existe por lo tanto, una constante en todas las disciplinas que han pretendido definir el concepto de imagen: una injerencia del mundo que entra por los sentidos del hombre y sale nuevamente al mundo trasformada en recuerdo, experiencia vivencial, reflexión u obra de arte, dependiendo el campo o la disciplina con la cual se esté abordando este problema.

Pero ¿qué es para el terreno de la literatura una imagen? ¿A qué llamaremos imagen poética? ¿Cuáles son sus características y su importancia en el texto literario, específicamente en el poema? Estas son algunas interrogantes que resolveremos en los siguientes apartados y que serán parte medular para nuestra definición de imagen poética y nuestra investigación.

### **3.1.2 Imagen e imaginación**

Nada sería la imagen sin el poder de la imaginación, no por ello el término ha sido demasiado utilizado en el terreno de la psicología, y comentada su naturaleza y uso en el terreno terapéutico. Por dar un ejemplo, la psicología analítica emplea el término de *imaginación activa* para designar a lo que ellos llaman *fantasía creadora*. Esta “*imaginación es utilizada como técnica psicoterapéutica para la concienciación de las imágenes arquetípicas del inconciente. Se asemeja a la técnica de la meditación empleada en los ejercicios cristianos, y en el yoga budista*”<sup>96</sup>. Se trata pues, de un ejercicio representativo donde el sujeto tratará de comprender su naturaleza interior a través de las representaciones que haga del mundo externo; conocer su interior a partir de una imitación del mundo.

---

<sup>95</sup> *Gran Espasa Universal Enciclopedia*, V.12, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1982, p.5941

<sup>96</sup> Warren, C., Howard. *Diccionario de Psicología*. México, FCE, 1982, p. 105

Aunque son variadas las opiniones sobre el concepto de imagen en la psicología, y éstas han ido cambiando con el devenir de los años, Jorge Fondebrider señala “*una constante en casi todas las teorías sobre la imagen psicológica: el de que se trata de una forma de realidad (interna) que puede ser contrastada con otra forma de realidad (externa)*”<sup>97</sup>, esto, a partir de un proceso imaginativo en el cual se pretende no sólo representar el mundo, sino comprender y *ser* en éste. La imagen no es sino el resultado primigenio del hombre de dar salida a su vivencia sensorial y perceptiva.

Pero en el terreno literario, el texto o poema, no necesariamente es una cuestión de la imaginación o, mejor dicho, de la fantasía<sup>98</sup>. El poeta la mayoría de las veces, no imagina una pérdida amorosa, un duelo o un encuentro sexual; la poesía no sólo se nutre del poder imaginativo<sup>99</sup>, sino que utiliza éste para brindar forma a la experiencia vivida. En este sentido, hablar del proceso psíquico del acto de *imaginar* como principal fuente de la *imagen poética*, al menos en el campo literario, sería muy pobre y limitado.

Estaría más cerca del campo literario, la definición que hacen de la imagen en el terreno religioso. Pocos podrían negar que, ahora incluso, la poesía conserva cierta peculiaridad que, en anteriores tiempos, la vio nacer, servir y nutrirse de la expresión religiosa del ser humano. Habrá que pensar entonces que para el terreno religioso la imagen no representa ni simboliza solamente, sino que *es* – a manera de doble – lo que está representando:

Corrientemente hoy se entiende por imagen una representación que depende en todo del original y que carece de sustantividad propia, su función se agota en significar, para el mundo cultural que refleja la Biblia – y en general las religiones, a mi particular punto de vista - , en cambio, la imagen se entiende más como un

---

<sup>97</sup> Jorge Fondebrider, *Op. cit.*

<sup>98</sup> Algunos psicólogos distinguen la imaginación de la fantasía, la primera como un proceso de organización de datos y la segunda como algo ficticio, sin embargo no hay coincidencias actualmente en este debate.

<sup>99</sup> “*Reorganización de datos procedentes de experiencias pasadas*” (Warren, Howard, *Op. cit.*, p. 175)

doble de la persona, o al menos como una participación o manifestación real (epifanía) de esa persona.<sup>100</sup>

Es en esta *autonomía* de la imagen, con respecto al objeto o persona que la provoca, donde radica la fuerza y a la naturaleza del poema en sí.

### 3.1.3 La imagen poética.

En el terreno literario, la definición del concepto *imagen* ha sido igual de variado y constante; sin embargo, iremos anotando en nuestro estudio algunas definiciones y clasificaciones de críticos y poetas que han vertido en torno a este asunto, con el afán de comprender y brindar un amplio panorama en torno a la imagen poética y su importancia en el proceso creativo.

En este sentido, Rafael Lapesa nos dice:

Imagen poética es la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles.<sup>101</sup>

Agrega, además, que existen distintas variedades de imágenes que la Retórica va a considerar como otras figuras o tropos, entre estos, los más inmediatos que encontramos son el *símil* o *comparación* y la *metáfora*:

En toda comparación hay siempre dos términos; uno es aquello de que se habla, y otro aquello con que se compara. Ahora bien, si suprimimos el primero, el *símil* se convierte en *metáfora*.<sup>102</sup>

No podemos negar que la metáfora implica un tercer y nuevo elemento, que va más allá del plano de la comparación, su efecto no depende ya de enfrentar dos objetos o realidades a partir de presentarlos como pares, sino que implica para su cabal cumplimiento la realización exitosa de la imagen

---

<sup>100</sup> *Gran Enciclopedia RIALP GER*, Tomo XII, Madrid, Ediciones RIALP, 1973, p. 495

<sup>101</sup> Lapesa, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. México, REI, 1975, p. 45

<sup>102</sup> *Ibidem*, p.46

en la mente del lector:

La metáfora posee rápida y vigorosa plasticidad; mientras la comparación mantiene frente a frente los términos relacionados, la metáfora los identifica, los funde en uno nuevo.<sup>103</sup>

Ahora bien, a la sucesión de símiles o metáforas dentro de un texto, poema u obra, y cuya intención por parte del poeta es la de presentar una idea más específica, sólo posible con la conjunción de todas las figuras, la conoceremos como alegoría, la cual según Lapesa tendrá dos sentidos: el *aparente* o *literal* y el *alegórico*, y ejemplifica de la siguiente forma:

La justicia, suele presentarse en figura de una mujer que tiene en una mano la espada y en la otra una balanza: el sentido aparente está constituido por las imágenes de mujer, balanza y espada; el sentido alegórico es el de la virtud, que de una parte supone equidad, y de otra, severidad.<sup>104</sup>

Una vez establecida esta serie de tropos y significados, no será difícil que una imagen encuentre el suficiente poder, dentro de una comunidad que la entienda y le dé sentido, para transformarse en símbolo. Tomando en cuenta que el poder de esa imagen radicará en la fuerte emotividad que provocará dentro de esa comunidad:

El símbolo, en cuanto signo, evoca una realidad que trasciende el objeto simbolizante, y comporta un sentido oculto y misterioso que apela al fondo irracional del inconciente, del sentimiento y de la emoción.<sup>105</sup>

En este punto, el símbolo ha sido estudiado igual de sustancialmente que la imagen, y al igual que ésta, las definiciones y clasificaciones han sido diversas dentro de las diferentes disciplinas que lo han abordado: Freud y Jung, en la psicología; Lévi Strauss en la antropología; Stembell y M. Eliade en la historia de las religiones y en la mitología.

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 47

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía abreviado*. México, Sudamericana, 1983, p. 993

No podemos negar el poder que este elemento tiene dentro de una sociedad, pero el aspecto más importante y el que nos ocupa, es que el símbolo, en determinado momento, es “*el único medio de expresión de que dispone el sujeto para formular una realidad afectiva particularmente compleja*”<sup>106</sup>, y esta connotación es la que tendremos presente en esta investigación.

Pero bien, volviendo al termino de imagen, el mismo Ferrater sugiere las siguientes clasificaciones, tomando como referencia los sentidos (vista, oído, olfato, gusto, tacto), basándose en la premisa de que el poeta tiende a despertar en el lector una gama de sensaciones a partir de distintos tropos que no harán otra cosa que despertar en éste los recuerdos, o asociaciones, de vivencias emotivas y sensoriales:

a) Imágenes cromáticas:

“*Entonces tú, pradera, apareciste,  
Blanca de luna, de flores y de harina,*”  
(Juan Ramón Jiménez)

b) Imágenes auditivas:

“*Cabalgaba por agria serranía,  
Una tarde entre roca cenicienta.  
El plomizo balón de la tormenta  
De monte en monte rebotar se oía.*”  
(A. Machado)

c) Imágenes olfativas:

“*El olor agrio y almizclado se iba transformando  
En otro olor más ligero, como de violetas animales*”  
(R. Sánchez Ferlosio)

d) Imágenes gustativas:

“*...la nuez sabrosa en cuatro partes presa,  
Y, disfrazando en agrio, la manzana  
Con capa de color (...)*”  
(Lope de Vega)

---

<sup>106</sup> Sillamy, Robert, *Op cit.*, p.258

e) Imágenes táctiles:

“Como rápida caricia:

*Pie desnudo sobre el camino,*

*Dedos que ensayan el primer amor,*

*Sábanas tibias sobre el cuerpo solitario”*

(Luis Cernuda)

f) Imágenes sinestésicas: se dan cuando se realiza un trasvase de sensaciones:

“*Que el alma que hablar puede con los ojos*

*También puede besar con la mirada”*

(G.A.Béquer)<sup>107</sup>

Cabe destacar que, en este mismo diccionario, Ferrater apunta una diferencia sustancial entre las imágenes *tradicionales* y las de la poesía moderna, punto importante para entender en gran medida la literatura contemporánea y la evolución de la imagen dentro de ésta, y en caso específico, nuestra materia de estudio en la presente investigación:

...la imagen “tradicional” utilizada por los poetas anteriores al siglo XX es de corte racionalista, y por eso el gozo estético del lector se basa en el descubrimiento de la semejanza analógica existente entre la imagen y el término real: cristal-agua; oro-cabello rubio; perlas-dientes; fuego-amor, mar-muerte, etc. En ciertas imágenes de la poesía contemporánea, la analogía es más difusa y la base asociativa en que pudiera fundarse puede ser de tipo emocional, inconciente onírica, etc.<sup>108</sup>

En este sentido Luis Alonso Schokel desentraña el mismo problema, pero al referirse a la metáfora:

...la metáfora tiene por base una dualidad y que significa algo distinto de lo que expresa lingüísticamente. Pertenece a las “*figuras de pensamiento*”, no a las “*figuras de dicción*” Hay sin embargo, metáforas, sobre todo en la poesía moderna, en que difícilmente pueden admitirse actividades comparativas anteriores y en las que cesa en absoluto, esa relativa autonomía de las dos zonas.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> Ferrater Mora, José, *Op. cit.*, p. 553

<sup>108</sup> *Ibidem.*

<sup>109</sup> Alonso Schokel, Luis. *El Estilo Literario: Arte y Artesanía*. Bilbao, EGA-Mensajero, Bilbao, 1995, p. 166.

Esto es: las dos zonas de las que habla Schokel, son los dos términos que utiliza toda comparación y metáfora *tradicional*, por llamarla de este modo.

En el ejemplo de comparación:

Dientes como perlas

El término *dientes* y el término *perlas* mantienen, según Schokel, cierta autonomía entre sí; lo mismo sucede en el siguiente ejemplo de metáfora:

Las perlas de la boca

Vemos que en esta frase el término comparativo ha sido suprimido léxicamente, para dar pie a la metáfora, sin embargo, los términos *perlas* y *boca*, mantienen una autonomía entre sí, importante para lograr ese tercer elemento, *ausente*, que compone la metáfora, y que no está expresado léxicamente: *dientes*.

Pero cuando ejemplifica con un inicio de poema de Antonio de Quental:

Un diluvio de luz cai da montanha

Agrega lo siguiente:

Se ve inmediatamente que, en este caso, no hay dos objetos que se superponen, y que el autor no tuvo tiempo para distanciarse del objeto fríamente, relacionándolo entonces con otros. La metáfora es aquí el resultado de la impresión ante un súbito acontecimiento.<sup>110</sup>

Líneas más abajo señala:

Mientras que en los poetas del barroco, gracias a la razón, dos elementos independientes se unían en una mezcla- *en el estricto sentido de la palabra*-, en los últimos ejemplos (*se refiere a los*

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, p.167

*de Quental y Darío...)*se produce en el torrente ardoroso del sentimiento una combinación que destruye la autonomía de los elementos y los convierte en algo nuevo, autónomo.<sup>111</sup>

Esta problemática del lenguaje *impropio* o *metaforismo* como él lo llama, ya había sido reflexionada por algunos poetas como Goethe, y los simbolistas Verlaine y Mallarmé.<sup>112</sup>

En el caso de Ferrater y de Schokel, al referirse ambos a esta problemática que envuelve a la imagen poética *tradicional* y *moderna*, podemos dilucidar lo siguiente: la imagen moderna, o la utilizada por la poesía contemporánea, tiende nexos con lo irracional, lo emotivo y lo onírico, como parte medular de su génesis, a diferencia de la imagen tradicional.<sup>113</sup>

#### **3.1.4 La imagen y el poema.**

Al contrario de lo que pudiera parecer cuando nos acercamos a un poema, y pensamos que el poeta ha decidido *hablar* con un lenguaje *oculto* y poco entendible, la poesía no es más que una revelación de la realidad, o hablando más certeramente, un *develamiento* del mundo. El poeta descubrirá para nosotros, y en nosotros, una gama de posibilidades y sensaciones que estarán expresadas en los versos mismos, cual si fuera el poema una ventana de la que el lenguaje es solamente el marco y la estructura; saber leer el poema, será la entrada de nuestros sentidos al mundo que hay afuera -o dentro- de la ventana misma.

Resultaría absurdo fijar entonces, toda nuestra observación crítica sólo en la *ventana*, querer dilucidar un texto analizando el *marco* y la estructura

---

<sup>111</sup> *Ibidem.*

<sup>112</sup> Cfr. Schokel, Luis Alonso, *Op.cit.*, capítulo 5

<sup>113</sup> Tema también ampliamente abordado por Carlos Bousoño en *Teoría de la Expresión Poética*, Madrid, Gredos, 1996. Específicamente en el capítulo VI: *La imagen tradicional, la imagen visionaria y la visión.*



de ésta. A diferencia del lenguaje teórico, “*caracterízase el poético por la plasticidad, es decir, por su especial capacidad evocadora. No presenta opiniones ni discusiones de problemas, pero sugiere un mundo en la plenitud de las cosas*”<sup>114</sup>. Este mundo es, sin duda, el evocado, el traído a nuestros sentidos a través del lenguaje, de la imagen poética.

La imagen es para el poema *el todo*, el cuerpo sin el cual no podría estar expresada el alma (llámese poesía), aquí conviene agregar lo dicho por Octavio Paz al respecto de la imagen: “...*designamos con la palabra imagen, toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema.*”<sup>115</sup>

El poeta tendrá que aprender a hacer uso de las imágenes en sus textos, tendrá la labor de que lo escrito evoque y trascienda lo que lingüísticamente está nombrando, ya que la imagen será la materia sustancial del texto.

Como ya hemos hecho ver en líneas anteriores, la retórica ha dividido y clasificado un sin fin de imágenes o tropos para un mayor entendimiento del proceso poético<sup>116</sup>. A veces, alguno de éstos cobrará mayor importancia por sobre los demás que componen el poema. Encontramos así que una imagen auditiva o visual puede cobrar mayor relevancia que un concepto, o bien, que el sentimiento del texto domine por sobre la plasticidad de éste y viceversa; sin embargo, las imágenes siempre estarán unidas por una dicotomía afectivo-sensorial, conceptual-afectivo<sup>117</sup>. Es esta unión en sí, la que amalgama (su parte léxica, retórica y gramatical con su parte evocadora, sensorial y sentimental) y da sentido al poema.

---

<sup>114</sup> Schokel, Luis Alonso, *Op. cit.*, p. 161.

<sup>115</sup> Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, FCE, p.98

<sup>116</sup> Cfr. Beristain, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, En este diccionario, la autora realiza una compilación de tropos y figuras retóricas, así como su clasificación.

<sup>117</sup> Bousño, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética*. 4ª edición, Madrid, Gredos, 1996, p.20

La imagen será para nosotros la materia principal de nuestro estudio, ya que gracias a ésta y a su análisis, podremos adentrarnos en la expresividad del poeta y encontrar el mensaje que ha querido transmitir en sus textos. Siendo ésta medular en la composición de un poema, qué mejor para nosotros que el análisis de la herramienta principal del poeta: el lugar donde encontramos unidos la *ventana* y el mundo.

### **3.2 El *Derrumbe Amoroso***

Dado que pareciera no haber algún estudio literario con respecto a esta temática, al menos no con este preciso nombre, la capacidad para definir este concepto en nuestro trabajo de tesis resulta una navaja de dos filos: algo peligrosamente *sencillo*. Es probable, sin embargo, que la expresión no nos resulte nada ajena, y que, sin saberlo del todo, ya *imaginemos*, o tengamos alguna noción de lo que ésta signifique.

Ahora bien, ya que el poemario cuenta con una temática que estriba en el amor, adentrarnos en ésta y revisar sus características, así como las distintas concepciones que filósofos, artistas y científicos han vertido a lo largo de la historia de occidente, nos brindará las herramientas adecuadas para definir lo que entenderemos por *Derrumbe Amoroso* de una manera clara y objetiva.

#### **3.2.1 Algunos aspectos del amor a través de la historia de Occidente**

Como todos los temas universales, hablar del amor implica estar conscientes de que intentar abarcarlo todo, o lograr definiciones certeras y últimas, es una tarea poco más que difícil o imposible. Debemos entender que este sentimiento ha acompañado al hombre a lo largo de su historia y que ha sido medular en la formación de la cultura y la evolución. Y que si bien, a lo largo de los siglos y de los distintos contextos, se ha dotado de valores, creencias y situaciones varias, podemos encontrar en éste valores o

conceptos que hasta nuestra fecha siguen inamovibles y conectándonos con esos hombres de los primeros siglos de nuestra historia.

### 3.2.2 Los clásicos y la concepción del amor

Este sentimiento no escapó de las reflexiones de los filósofos griegos y encontró en éstos una vasta interpretación acerca de su origen y de su forma de actuar entre los hombres y los dioses. Es de esta manera que podemos hallar varias definiciones y concepciones del amor y del origen de éste entre los artistas y pensadores griegos. Sabemos que, ya de entrada, ellos hacían claro hincapié en los varios tipos de amor (*eros, philia, storgo, ágape*) que el hombre podría albergar en su ser. Prueba de ello, el filósofo Platón, en su escrito el *Banquete*, expresa la diferencia entre un amor que tiende más a las cuestiones del alma y otro cuya naturaleza estriba en los placeres carnales:

No sé si hay una sola Venus o dos, la Celestial y la Plebeya, porque Júpiter que es uno, tiene muchos nombres. Aunque por otra parte sé bien que las dos tienen altares distintos y templos diferentes, que los sacrificios ofrecidos a Venus Plebeya son más libres, mientras que los de Venus Celestial son más castos. Y pudiera creer que la Venus Plebeya inspira los amores corporales, mientras que la Venus Celestial inspira los del alma, de la amistad, de las obras bellas.<sup>118</sup>

Es esta diferencia, o separación, entre estas dos fuentes o vertientes, las que marcarán a Occidente a lo largo de su historia y concepción del amor. Los filósofos griegos dieron la pauta para entender no sólo el amor sino la condición humana que, por un lado es mortal y terrena, y por el otro, es capaz de aspirar a la trascendencia de su propia finitud a través de la religión, la filosofía o el arte.

Hay, sin embargo, un rasgo fundamental que marcará toda la historia del concepto de amor que se ha tenido hasta entonces, y que sólo algunos artistas y hombres se han atrevido a contrariar en al algún momento de la historia en general; en su *Ética Nicomaquea*, en un capítulo dedicado a la a-

---

<sup>118</sup> Platón. *Jenofonte, Recuerdos de Sócrates/ Apología*. Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca, México, UNAM, 1993, p.437

mistad o *philía*, Aristóteles comenta lo siguiente:

Pero si uno ha aceptado la amistad de otro, teniéndolo en concepto de hombre bueno, el cual después tórnase malo y acredita serlo ¿habrá de quererle aún? ¿o más bien será imposible hacerlo, toda vez que no todo es amable, sino sólo el bien? No sólo, sino que asimismo es indebido hacerlo, puesto que nadie debe amar el mal y asemejarse a los viles; y ya se ha dicho que lo semejante es amigo de lo semejante.<sup>119</sup>

Esto es: el amor siempre estará ligado a un valor positivo dentro de una moral, quien llega a amar es un hombre digno y ese objeto o persona amada debe mostrar una dignidad semejante para poder elevar ese sentimiento a una virtud. Se transformó así, el amor, en uno de los instrumentos que regularía la virtuosidad de los hombres y los dioses.

Son vastos los ejemplos en la mitología griega; cada mito y cada historia tiene su peripecia y redención a partir de este sentimiento; lo curioso es encontrar que en estos mitos los tipos de amor que bien diferenció Platón: “*uno celestial y divino -que es el amor a los dioses, a la razón, al conocimiento, a las ideas- y el otro, el amor popular, irracional -dirigido al cuerpo, al sexo, a los placeres-*”<sup>120</sup>, se hacen presentes de una manera un tanto velada. Por un lado encontramos que muchas historias plantean un conflicto a partir de un amor más carnal, más sexual e irracional: está el robo de Helena por parte de Paris, la tragedia de Edipo por el amor carnal que sostuvo con su madre, o los constantes devaneos entre Zeus y una mortal. No es casualidad que raptos, guerras, conflictos y tragedias encuentren su origen en un amor un tanto caprichoso y más terreno, y que muchas de estas historias devengan en una redención a partir de un amor más digno, más allegado a los dioses y a la virtud. Tal es el caso del mito de Orfeo, que encuentra su punto máximo en un terreno que sólo los dioses pueden pisar y bajo el consentimiento pleno de éstos: un amor consumado en la virtuosidad y no tanto en la carnalidad.

---

<sup>119</sup> Aristóteles. *Ética Nicomaquea*. México, Época, 1999, p.193

<sup>120</sup> Ortiz Quezada, Federico. *Amor y Desamor*. México, Taurus, 2007, p.234

Bajo esta óptica, no es difícil entender cómo fue bien asimilado este sentido del amor por parte de la religión cristiana, cómo estas ideas platónicas tuvieron eco en la moral y conciencia que dominó a occidente durante los siguientes siglos.

### **3.2.3 La idea del amor y el cristianismo.**

Muchas de las ideas establecidas por los filósofos y escritores grecolatinos fueron enterradas o perdidas con el devenir del tiempo. Algunas, las que hasta nuestra fecha conservamos, fueron poco traducidas o salvoguardadas por pequeños grupos y órdenes religiosas que durante mucho tiempo censuraron -o protegieron- su contenido; sin embargo, ideas fundamentales planteadas por filósofos como Platón y Aristóteles encontraban eco en la religión judeocristiana respecto al amor. Había en ésta un profundo valor por el amor a Dios y al prójimo, y un claro desprecio por el amor sexual, personificado principalmente por la mujer.

Dos clases de amor: uno carnal y uno divino; uno correcto y otro indecente. Uno cuyo camino final era el encuentro con Dios y la inmortalidad, y otro, que irremediamente conducía a la perversión del alma y la mortalidad. Se construía así, una religión cuyo decreto principal era el amor, pero un amor que tendía más al plano espiritual. Que mostraba, paradójicamente, una ambivalencia con respecto al cuerpo: por un lado era el templo que daba casa al *Espíritu Santo*, Dios, en una de sus personificaciones; y por otro, era la fuente principal de todos los placeres sexuales que esta religión censuraba a toda costa:

Huid de la inmoralidad sexual. Cualquier otro pecado que el hombre cometa está fuera del cuerpo, pero el fornicario peca contra su propio cuerpo... y se reafirma más adelante: Glorificad a Dios en vuestro cuerpo.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Corintios 6:18 (*La Santa Biblia*, tr. 1909)

El amor corporal -fuera del matrimonio-, quedó destinado a la censura y muy ligado a la idea del mal que en ese entonces prevalecía. Se llegó pues, a crear un abismo entre estos dos tipos de amor: el espiritual y el terreno. Una línea divisoria que priorizó en todo momento un amor más ideal y divino, intelectual, relegando el amor carnal a un estatus de pecado y muerte.

No es extraño entonces, que el celibato se convirtiera en algo tan popular dentro de aquellos grupos religiosos, específicamente católicos, que se jactaban de ser y llevar a cabo los designios de la palabra de Dios:

El consejo de Elvira (306), estableció que todos los sacerdotes deben abstenerse de tener relaciones sexuales y el Concilio de Neocesarea, en Asia Menor (314-325), instauró la norma que estipulaba que los sacerdotes que contrajeran matrimonio serían degradados al estado laico<sup>122</sup>.

Se llegó así a no encontrar otro tipo de amor legítimo que no fuera el dedicado a Dios en cuerpo y alma. Muchos pensadores religiosos encontraron en este amor la verdadera fuente del conocimiento y una ruta única a la verdad, tal fue el caso de San Agustín (354-430):

No cuidaron mis padres de evitar con el matrimonio mis caídas; y solamente cuidaron de que aprendiera hablar bien y a saber formar una oración retórica y persuasiva.<sup>123</sup>

Hay en este fragmento de las *Confesiones*, una ideología clara con respecto al conocimiento en general: por un lado, todo placer sexual estaría avalado por un matrimonio religioso -con todas las leyes que esto implicaba-, por otro, el conocimiento fundado en la razón y la retórica, tan bien tenido para los clásicos grecolatinos, era ya un conocimiento al cual no se aspiraba solamente. El conocimiento fundado en las leyes religiosas, al menos oficialmente, gozaba de más valía.

Ideas como éstas desatarían, en gran parte, todo el movimiento del

---

<sup>122</sup> Ortiz Quezada, Federico, *Op. cit.* p. 238

<sup>123</sup> San Agustín, *Confesiones*, (L. II, cap. II)

misticismo que influiría en los siglos venideros, y que encontraría sus momentos más álgidos en los poetas del siglo XVI como Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León, y el más conocido entre los escritores: San Juan de la Cruz. Cuyos poemas, escritos y pensamientos, darían muestra clara del conocimiento enfocado a un acto amoroso con Dios. Muchos de estos poemas, curiosamente, bordeando y en momentos cruzando, la delgada línea del erotismo:

*Allí me dio su pecho,  
allí me enseñó ciencia muy sabrosa;  
y yo le di de hecho  
a mí, sin dejar cosa:  
allí le prometí de ser su esposa.*

*Mi alma se ha empleado,  
y todo mi caudal en su servicio:  
ya no guardo ganado,  
ni ya tengo otro oficio,  
que ya sólo en amar es mi ejercicio.*<sup>124</sup>

### 3.2.4 El amor cortés y los romances

Paralelamente, el amor cortés o mundano “*también recurre a este idealismo, ya que la amada se vuelve inalcanzable y la poesía es la forma de vivirlo sin ser mancillado por la realidad*”<sup>125</sup>. El poeta encuentra en la amada al ser en el cual encaminará su vida y su servicio. Para el poeta o caballero, la fidelidad para la amada, la iglesia y el monarca eran una sola. Mucha de la literatura caballeresca fundó sus bases en esta concepción: “*El alegorismo religioso de la lírica cortesana recurre a menudo a símiles muy relacionados con la vida religiosa institucionalizada. (...) la guerra y la religión, el servicio de las armas y la vida contemplativa, son los dos polos en que se mueve el anhelo de perfección terrena que sirve de vehículo a la*

---

<sup>124</sup> De la Cruz, San Juan. *Cántico Espiritual*. Prólogo de Robert Graves, México, Nautilium, 1999, p.33

<sup>125</sup> Ortiz Quezada, Federico, *Op. cit.*, p. 239

*posibilidad de conseguir el honor y las mieles de la otra vida.”*<sup>126</sup>

Pero ya la literatura, la ciencia el arte, y sobre todo la tradición popular, daban muestras de sustentar y defender un amor más terreno y carnal. Un amor y erotismo validado en muchas formas por la revolución de la razón y el conocimiento científico. Es así como en pasajes fundamentales dentro de la literatura hispánica podemos encontrar fragmentos como este:

*Calisto: En esto veo, Melibea, la grandeza de dios.*

*Melibea: ¿En qué, Calisto?*

*Calisto: En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotasse*<sup>127</sup>

La figura terrena, amparada por el designio creativo de Dios, encontraría la fuerza necesaria para ser adorada y necesitada. Surgiría así una nueva perspectiva del amor y la sexualidad. Canciones, Romances y demás escritos de la época, encontrarían en distintos escritores el escape expresivo de toda una sexualidad reprimida en muchos sentidos por la Iglesia y la moralidad dominante.

No es casualidad encontrar el gran auge de libros de Romances -tanto antologías, como nuevos escritos<sup>128</sup>- a lo largo del siglo XVI y principios del XVII. Donde los temas amorosos de corte pastoril y morisco, encontraron gran aceptación por el público lector. Temas de juegos amorosos y de iniciación, de infidelidades y de conquistas, eran tratados en estas composiciones. Para darnos una idea de lo importante de este género y la relevancia que tuvo en la formación de una nueva sensibilidad amorosa,

---

<sup>126</sup> Suñén, Luis. *Jorge Manrique: Estudio y poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 43-44

<sup>127</sup> Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Introducción de Agustín Millares Carlo y José Ignacio Mantecón, México, UNAM, 1964, p.15

<sup>128</sup> Sin lugar a dudas, el uso de la imprenta contribuyó inmensamente a la difusión de obras tanto anónimas como de autor. Una gran cantidad de obras, publicaciones y antologías de Romances se encuentran registradas en el estudio preliminar que hace Antonio Carreño a la edición de *Romances* de Luis de Góngora, (Cfr. Carreño, Antonio, *Romances. Luis de Góngora*. México, REI, 1985).



cabe decir que escritores como Lope de Vega, Quevedo y Góngora, nutrieron y abrevaron en este género de una manera sustanciosa: “...el gran auge del romancero tradicional, tanto histórico como novelesco, termina, en lo que se refiere a publicación, difusión y fluidez rítmica, hacia 1580. Pero se continúa con nuevas fórmulas en Lope y Góngora, incluyendo en sus logros más señalados la figura de Quevedo”<sup>129</sup>.

*Cerrar podrá mis ojos la postrera  
Sombra que me llevare el blanco día,  
Y podrá desatar esta alma mía  
Hora, a su afán ansioso lisonjera;*

*Mas no de esotra parte en la ribera  
Dejará la memoria, en donde ardía:  
Nadar sabe mi llama el agua fría,  
Y perder el respeto a ley severa.*

*Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,  
Venas, que humor a tanto fuego han dado,  
Médulas, que han gloriosamente ardido,*

*Su cuerpo dejará, no su cuidado;  
Serán ceniza, mas tendrá sentido;  
Polvo serán, mas polvo enamorado.*

*Francisco de Quevedo*

Se consolidaría así, una concepción del amor influida ya por toda la corriente renacentista donde el ser humano tendría una mayor relevancia con respecto a las normas religiosas. Encontrarían, pues, en el amor carnal, otra manera de llegar al cielo.

### **3.2.5 El amor y psique, el cuerpo humano**

No es desconocido el creciente interés y prestigio que cobró el conocimiento científico a partir del siglo XVI en gran parte de Europa y A-

---

<sup>129</sup> Antonio Carreño en el prólogo a *Romances. Luis de Góngora*. México, REI, 1985, p.22

mérica. Los constantes descubrimientos y estudios con respecto al cuerpo humano y sus conductas pronto llevaron la discusión y el tema del amor a otros terrenos. Así, el debate sobre la naturaleza de los sentimientos y emociones se hizo extensivo dentro de la comunidad científica. Fue así “*como el interés de los filósofos y pensadores se dirigió a la psique y al cuerpo: en los siglos XVII y XVIII se acentuó el interés psicológico por el amor para conocer lo que la persona enamorada sentía y pensaba*”<sup>130</sup>.

Muy pronto, ensayos y tratados sobre el comportamiento del hombre daban respuestas que aludían principalmente a cuestiones físicas y corporales. Pensadores como el Conde de Tracy -personaje que influiría en la corriente positivista francesa, principalmente en gente como Auguste Comte- publicaría ensayos donde atribuía las sensaciones y sentimientos humanos a una causa médica como el sistema nervioso<sup>131</sup>.

Más tarde, la literatura se encargaría de poner su parte en estas concepciones. Escritores como Marie-Henri Beyle –Stendhal-, Benito Pérez Galdós, Honoré de Balzac, entre otros, explotarían en el género de la novela y el ensayo una corriente –realista- que analizaba bajo una óptica científica y psicológica, las sensaciones y sentimientos de sus personajes; tratando con esto dar respuestas a los problemas sustanciales del hombre y explicarse a sí mismos su realidad circundante.

Pero a toda esta corriente de racionalismo ilustrado se opuso la filosofía del romanticismo. Algunos escritores y artistas manifestaron su predilección a ideas opuestas a las que ponderaba el racionalismo ilustrado. Fue así como temas de índole fantástica y misteriosa, subjetiva y extravagante, fascinaron

---

<sup>130</sup> Ortiz Quezada, Federico, *Op.cit.*, p. 240

<sup>131</sup> Antoine Louis-Claude Desttut - Conde de Tracy - político e ideólogo francés de la ilustración (1754-1836). Planteó el nacimiento de una ciencia capaz de tratar todas las ideas como fenómenos naturales que expresaban la relación entre el hombre y su medio, como un organismo vivo y sensible. Autor de *Eléments D'ideologie*, cuatro volúmenes de ensayos en los que propuso la creación de un original campo de estudio destinado a formar la base de todas las ciencias.

a escritores como Goethe, Novalis, Víctor Hugo y Lord Byron, que encontraron en la conciencia del “yo” al genio creador de su universo. Tiempo después, y de igual manera que sucedió con el realismo, el romanticismo se fragmentaría en diversas corrientes como el parnasianismo, el simbolismo y el decadentismo, teniendo éstas a nombres como Stéphane Mallarmé, Edgar Allan Poe y a Charles Baudelaire como sus principales figuras. Ésta última, sin duda, aportaría a la concepción del amor y la belleza un nuevo sentido estético: el gusto por lo feo y lo grotesco.

Poemas suyos, incrustarían en la poesía y en la estética el gusto por la mujer decadente, triste y llena de placeres exuberantes. Además de cambiar la concepción misma del poeta, volviéndolo taciturno, bohemio y con una clara inclinación a las drogas o “*paraísos artificiales*”<sup>132</sup>, como los llegó a llamar: Para prueba, estos versos suyos incluidos en el libro *Les Fleurs du mal* (Las flores del mal) y publicado por vez primera en 1857:

*La musa enferma*

*Mi Pobre musa !ay! ¿qué tienes este día?  
Pueblan tus vacuos ojos las visiones nocturnas  
Y alternándose veo reflejarse en tu tez  
La locura y el pánico, fríos y taciturnos.*

*¿El súcubo verdoso y el rosado diablillo  
El miedo te han vertido, y el amor, de sus urnas?  
¿Con su puño te hundieron las foscas pesadillas  
En el fondo de algún fabuloso Minturno?*

*Quisiera que, exhalando un saludable olor,  
Tu seno de ideas fuertes se viese frecuentado  
Y tu cristiana sangre fluyese en olas rítmicas,*

*Como los sonos múltiples de las sílabas viejas*

---

<sup>132</sup> “Baudelaire fue el primero en adjudicar esta expresión “Paraísos artificiales” su referente actual, el mundo de los alucinógenos. Tomó la frase de una tienda de flores artificiales en París. Gautier afirma que Baudelaire la tomó de un taller de este tipo de flores, en la carretera de Neville.”- Nota de Mauro Armiño al título del libro *Paraísos Artificiales*, (Cfr. Baudelaire, Charles. *Paraísos Artificiales*. Traducción y notas de Mauro Armiño, Madrid, Akal, 1983, p. 241).

*Donde, reinan Por turno Febo, padre del canto,  
Y el gran Pan, cuyo imperio se extiende por las mieses.*<sup>133</sup>

Se darían así, nuevas concepciones. El simbolismo sería la flor cuya “*opulencia de orquídea era el extremo opuesto de todos los conceptos burgueses de la belleza, la moral y la dignidad humana*”<sup>134</sup>. El decadentismo, y años después, el profundo nihilismo que filósofos como Friedrich Nietzsche plasmaron en sus obras, moldearían gran parte del siglo XIX y XX. Retratando la crisis sustancial en la que se encontraba la sociedad moderna, donde el estudio acerca de la naturaleza del amor quedó relegado a encontrar respuestas en la filosofía, en la ciencia y el naciente psicoanálisis.

Enfoques, como el del filósofo alemán Arthur Schopenhauer, que afirmaba que el amor tiene por fundamento “*un instinto dirigido a la reproducción de la especie*”<sup>135</sup>, fueron dando las bases para la creación de una ciencia que trataría de desentrañar los misterios de la psique a través del estudio del inconsciente<sup>136</sup>. Fueron muchas las aportaciones que el médico y neurólogo austriaco Sigmund Freud brindó a la ciencia y al estudio del hombre, sobre todo en el terreno sexual; sin embargo, no dejó nunca de ver el amor como una expresión o sublimación del instinto sexual, relegando su estudio a un terreno puramente médico.

Pronto, la discusión sobre *el amor* se transformó en la discusión de *la sexualidad*. El existencialismo cubriría gran parte del siglo XX y filósofos

---

<sup>133</sup> Baudelaire, Charles. *Las Flores del mal*. 3ª Edición, Barcelona, Creds, 1972, p. 23

<sup>134</sup> Muschg, Walter. *Historia Trágica de la Literatura*. 1ª Edición en español, México, FCE, 1965, p. 106

<sup>135</sup> Schopenhauer, Arthur. *El Amor y Otras Pasiones*. Madrid, Alba, 1999, p. 124

<sup>136</sup> “*Ubicación hipotética de los procesos y propiedades mentales que no se pueden evocar conscientemente, pero que sin embargo influyen en las acciones y en la vida mental (...) Muchos filósofos, desde Platón en adelante, se han vistos llevados a postular su existencia para explicar ciertos aspectos de la memoria, la atención selectiva o la intuición*” En *Diccionario de Psicología Social y de la Personalidad*, Barcelona, Paidós, 1992.

como Michel Foucault llevarían el tema a un plano moral y de poder <sup>137</sup>. Sin embargo, el parteaguas romántico había desatado ya en la literatura occidental ese individualismo y *yo lírico* que nutriría todas las manifestaciones artísticas del siglo XIX y XX. Podríamos decir, en palabras de Octavio Paz, refiriéndose al fin de la poesía en los tiempos modernos, que fuimos testigos de una tradición que “*se inició con los grandes románticos, alcanzó su apogeo con los simbolistas y un fascinante crepúsculo con las vanguardias*”<sup>138</sup>. Hasta nuestra fecha, este individualismo y este yo lírico sigue brindando frutos. A la par de revoluciones, guerras mundiales, y conceptos de globalización y mercado, la definición que brinda el arte acerca del amor, sigue llenando ese hueco que ciencia y mercado global parecen hacer más grande o alejarlo de algo medianamente humano, en el sentido romántico de la palabra.

No es casualidad -cada que nos preguntamos ¿qué es el amor?, ¿cómo funciona éste?- que poemas como el siguiente, aclaren de inmediato en nosotros, o den paz a esta ansia de búsqueda, toda pregunta inquisidora:

*“Tengo 19 años  
Y una mujer parecida a un canto”*  
Carlos Oquendo de Amat

### **3.3 Los elementos del amor**

Son variados y curiosos los distintos orígenes que ha tenido *Amor* a lo largo del tiempo, desde el conocido hijo de Afrodita y Hermes hasta el producto del *Huevo* parido por la *Noche* en la cosmogonía órfica. Otras veces, naci-

---

<sup>137</sup> Michel Foucault, filósofo e historiador francés (1926-1984), planteó, a grandes rasgos, el análisis del hombre y la sociedad a partir de tres ejes fundamentales en su obra: el discurso, el conocimiento y el poder. Con al publicación de su *Historia de la Sexualidad*, propone analizar el tema desde el propio análisis de las morales prevalecientes en cada etapa de la historia del hombre, ya que la ética es en todo caso, la corona que se agrega a cada una de las sociedades que han existido.

<sup>138</sup> Paz, Octavio. *Op.cit.*, p. 141

do de Poros (poro) y Penia (pobreza), y cuya característica es la de estar “*siempre insatisfecho, en búsqueda de su objeto y lleno de artimañas para alcanzar sus fines*”<sup>139</sup>. El amor -aquél niño o adolescente alado- ha transitado la historia y la imaginación de los hombres llevándolos a intentar explicarse qué es y cómo funciona esta energía.

Creador de celos, de penurias, de mágicas alegrías, de insatisfacciones constantes, de belleza, “*el amor pertenece a la simbólica general de la unión de los opuestos, coincidentia contrariorum. Es la pulsión fundamental del ser, la libido que empuja toda existencia a realizarse en la acción*”<sup>140</sup>. En términos generales, es la energía sin la cual toda existencia quedaría relegada al vacío.

Pero ¿cómo es que este sentimiento es capaz de alojar en sí mismo tantos opuestos? Pues la respuesta está en su causa final: “*Desde un punto de vista cósmico, después de la explosión del ser en múltiples seres, es la fuerza que dirige el retorno a la unidad*”<sup>141</sup>.

Ahora bien, ¿cuál es el papel de las dos partes que lo construyen, de estos contrarios: el amado y el amante, el amante y el objeto amado? Hay sin duda algunos elementos capaces de ser detectados y que, si bien el amor es algo que se mueve igual que la moral a través del tiempo, son determinantes para poder clasificar qué tipo de amor es la causa de tal o cual sentimiento. Investigadores y psicólogos como Robert J. Sternberg, han logrado clasificar algunos de estos elementos que actúan en el nexo amoroso de las parejas. Sternberg propone una teoría basada en *Un triángulo del amor*, en el cual uno es capaz de medir qué tan comprometido se está en una relación amorosa. Y si bien él habla de más elementos que conforman este

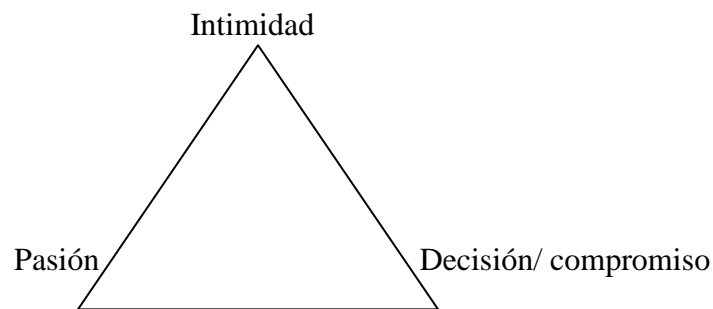
---

<sup>139</sup>Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona, Herder, 1978, p. 91 (en adelante utilizaremos las siglas *CHJ* para referirnos a esta obra, con la anotación respectiva de la página consultada).

<sup>140</sup> *Enciclopedia Universal Ilustrada*. Tomo V, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p.237

<sup>141</sup> *CHJ*, p. 91

sentimiento, propone tres como fundamentales en dicho triángulo:



Un considerable número de pruebas sugieren que la intimidad, la pasión y el compromiso desempeñan una función primordial en el amor, por encima de otros atributos.<sup>142</sup>

Pero ¿qué son y cómo funcionan cada uno de estos elementos según Sternberg? Pues bien, en palabras del autor del libro *La experiencia del amor*, la *Pasión* está compuesta por una tremenda nostalgia por la unión con la pareja y es la expresión de los deseos y las necesidades. Es variable según la relación y así como aparece puede desaparecer. La intermitencia entre el deseo y la satisfacción es la clave en la duración de ésta. Ya que el deseo siempre buscará su recompensa -la unión con el amante- : “*Existe una mayor probabilidad de perder el interés o el deseo por alguna cosa y, en consecuencia, de aburrirse, si la recompensa es constante en lugar de intermitente*”<sup>143</sup>. Es la hoguera, la flama y el fuego. El primer elemento que puede hacer acto de presencia en una relación.

Por otro lado, la *Intimidad* es un elemento que se va construyendo lentamente. Necesita, ineludiblemente, de la confianza para poder concretarse. Pues “*se refiere a aquellos sentimientos que se dan en una rela-*

<sup>142</sup> Sternberg, R.J. *La Experiencia del amor*. España, Paidós, 2000, p. 17

<sup>143</sup> *Ibíd*em, p. 23

*ción humana y que fomentan la proximidad, el vínculo y la conexión*”<sup>143</sup>. Es común encontrar este sentimiento en otros tipos de relaciones amorosas como las que se dan entre padres e hijos, familiares y amigos. Incluso, es el elemento principal en relaciones más filiales dadas sus características. Siempre será más fácil, en la mayoría de los casos, compartir cosas íntimas con algún amigo o pariente que con una pareja en potencia a la cual se acaba de conocer; sin embargo, a últimas instancias “*la intimidad probablemente se inicia con la autoexposición. Para intimar con alguien, es necesario derribar los muros que separan a una persona de la otra*”<sup>145</sup>. Existen diez elementos que Sternberg enumera y que forman parte de este componente, y que él define como importantes para concretar la intimidad entre una pareja: 1 *Deseo de potenciar el bienestar del ser amado*, 2 *sentirse feliz en compañía del amado*, 3 *Tener al amado en gran consideración*, 4 *Poder contar con el amado en momentos difíciles*, 5 *Comprenderse mutuamente*, 6 *Compartirlo todo con el amado*, 7 *Recibir apoyo emocional del amado*, 8 *Dar apoyo emocional al amado*, 9 *Comunicarse íntimamente con el amado* y 10 *Valorar al amado* <sup>146</sup>.

Por último, se encuentra el elemento del *Compromiso*, que puede ser de largo o corto plazo. Muchas de las veces resulta fundamental para tiempos de crisis en la pareja, ya que este sentimiento puede mantenerlos unidos a pesar de que fallen o cobren menor intensidad alguno de los otros dos elementos. Los hijos, los bienes materiales, los valores morales, forman parte de este componente. Determina, en una relación, la seriedad de la misma y el tiempo que durará. Es el contrato que se firma entre ambas partes.

Ahora bien, ¿por qué estos tres componentes, y no otros, son los fundamentales en una relación? El propio autor lo explica:

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, pág. 18

<sup>145</sup> Sternberg, R. J. *El Triángulo del amor*. España, Paidós, 1989, p. 39

<sup>146</sup> *Cfr. La experiencia del amor. Op.cit.* primera parte.



Muchos de los restantes aspectos del amor demuestran, al examinarlos detenidamente, ser parte o manifestación de estos tres componentes. La comunicación, por ejemplo, es un pilar fundamental de la intimidad, así como la preocupación y la compasión. Si tuviésemos que subdividir la intimidad, la pasión y el compromiso en sus propios componentes, esta teoría contendría finalmente tantos elementos que resultaría pesada.<sup>147</sup>

Estos elementos son los que forman parte importante en cualquier tipo de relación amorosa o que se jacte de serlo. La intensidad entre ellos, la ausencia de uno u otro, será lo que matizará la relación y lo que podrá darnos las pistas necesarias para entender el tipo de amor que se esté viviendo. Ya que:

La importancia de cada uno de los tres componentes del amor suele variar según la relación amorosa sea a corto o largo plazo. En las relaciones a corto plazo y, en especial, en las personas románticas, la pasión tiende a desempeñar una función primordial, mientras que la intimidad puede jugar un papel de segundo orden y la decisión/compromiso a penas interviene en ellas. Por el contrario, en las relaciones de pareja a largo plazo, la intimidad y decisión/compromiso están llamadas a desempeñar funciones relativamente decisivas.<sup>148</sup>

### 3.3.1 El amor y los pseudoenamoramientos

Existen pequeños matices importantes dentro de un nexo amoroso. Francesco Alberoni<sup>149</sup> ha trabajado en la mayor parte de su obra en adentrarse en estos pequeños escondrijos que tiene el amor. Dudas, celos, pasión, idilios y conflictos son frutos de éstos. De entrada, podríamos decir que el amor es cosa distinta al enamoramiento, pero que éste último, sin duda, es el camino hacia la concreción del primero.

---

<sup>147</sup> Sternberg, R. J. *El Triángulo del amor.*, p. 36

<sup>148</sup> Sternberg, R. J. *La Experiencia del amor.*, p. 27

<sup>149</sup> Sociólogo, periodista y escritor italiano (1929), ha dedicado gran parte de su trabajo intelectual al estudio de las relaciones entre individuos y a fenómenos colectivos y sociales como el amor. Autor de varios libros entre los que destacan *Movimiento e Institución* (1984), *Las razones del bien y del mal* (1981), *Enamoramiento y amor* (1979), *Te amo* (1996), entre otros más, se ha consolidado como uno de los pensadores fundamentales dentro de las temáticas sociales durante las últimas décadas.

Alberoni define el enamoramiento como un “estado naciente de un movimiento colectivo de dos”<sup>150</sup>, movimiento que estará encaminado en todo momento al fluir de energías (necesidades y eros). Pone, además, el estudio del enamoramiento como la llave que abrirá la puerta a “fenómenos mucho más complejos e inaprensibles para la experiencia de una sola persona”<sup>151</sup>.

Como parte de un movimiento colectivo (feminismo, revolución cubana o francesa, movimientos de independencia, por dar ejemplos) el enamoramiento toma fuerza de distintas energías: alegría, fe, ilusión, renovación, ganas de vivir, etc., que resultan análogas a las de movimientos colectivos; sin embargo, se diferencian de ellos, por la sencilla razón de que se constituyen de sólo dos personas y niega en todo momento la participación de más en éste.

Es un estado de euforia y fe, de sensaciones aumentadas por el propio peso de la relación. Se dota al ser amado de cualidades extraordinarias que ninguna otra persona tiene. “En esos momentos toda nuestra vida física y sensorial se dilata, se hace más intensa; sentimos olores que no sentíamos, percibimos colores que antes no (...) sabemos crear un universo de fantasía en el que nunca nos cansamos de reencontrar a nuestro ser amado.”<sup>152</sup>

Dotamos a la pareja de ser la fuente de algo extraordinario en nuestra vida. De ser ella la creadora de nuestra nueva perspectiva del mundo, y por lo tanto, la deseamos, la necesitamos y unimos nuestra necesidad a su voluntad<sup>153</sup>.

Acerca de esta fuerza llamada enamoramiento, Francesco Alberoni realiza un estudio metódico donde analiza las diversas características y componentes que dan forma a este sentimiento. Distingue cuatro mecanis-

---

<sup>150</sup> Alberoni, Francesco. *Enamoramiento y amor*. 5 edición, Barcelona, Gedisa, 1993, p. 9

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 14

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 17

<sup>153</sup> Cfr. Alberoni, Francesco. *Enamoramiento y amor*. *Op.cit.*, p.61

mos importantes que llevan a una persona a sentirse enamorada o padecer de un *pseudoenamoramamiento*, como él lo llama.

Estos son:

1) ***El principio del placer***, donde nos dice lo siguiente: “*Nos ligamos a las personas que satisfacen nuestras necesidades y nuestros deseos. Si una persona nos procura placer tendremos tendencia a volver de nuevo donde ella, a estar más largamente con ella y establecer relaciones más estrechas.*”<sup>154</sup>

2) ***La pérdida***: “*A menudo, nos percatamos que una persona nos es indispensable, solamente cuando corremos el riesgo de perderla, cuando se aleja de nosotros o una potencia negativa, la enfermedad, la violencia o la muerte nos la sustrae*”<sup>155</sup>. Existen dos tipos de pérdida, según Alberoni, la primera es cuando una tercera persona entra en discordia con el objeto amado o el amante, cuando hay un “*adversario o un enemigo que quiere adueñarse o destruir nuestros objetos de amor*”<sup>156</sup>. La segunda es cuando la pérdida ocurre por un proceso de enfermedad o muerte. “*En la pérdida nos percatamos de que amamos a alguien a quien, en realidad, ya amábamos antes. La pérdida es una de brutal y dramática confirmación de lo que habríamos debido saber.*”<sup>157</sup>

***La Indicación***: es aquél mecanismo que nos revela que amamos algo sólo porque alguien más lo desea o porque un grupo social determinado distingue que así debe de ser. “*Queremos algo sólo porque nos identificamos con otro que desea lo mismo. Y, precisamente porque queremos exactamente su mismo objeto, entramos en competencia con él.*”<sup>158</sup>

---

<sup>154</sup> Alberoni, Francesco. *Te Amo*. 3ª Edición, España, Gedisa, 1997, p. 45

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 46

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 47

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 48

Por último: *el estado naciente*, que no es más que esa fuerza que embellecerá el mundo, que hará construirnos a nosotros mismos y que dará orden al caos que prevalecía en nuestra vida. Éste puede conducir a un proyecto de vida largo y duradero o quedarse, si se ve copado por fuerzas negativas<sup>159</sup>, en una pasión inconclusa. Pero, a fin de cuentas, “*el estado naciente no es un nunca llegar, es un entrever*”<sup>160</sup>, es la palabra amor llevada al extremo y a la fuerza vitalizante, es la experiencia extraordinaria, la revelación.

Alberoni también distingue entre un verdadero enamoramiento y un pseudoenamoramiento. “*El verdadero enamoramiento está dominado por el mecanismo del estado naciente, los demás no*”<sup>161</sup>. Es así como sugiere una serie de elementos que conforman el estado naciente, los cuales sirven de referencia para distinguir un verdadero amor y uno que no lo es.

Entre los llamados pseudoenamoramientos se encuentran *el amor divístico*, el cual entra en escena por el mecanismo de *la indicación*. Es aquel amor producto por una admiración colectiva, de prestigio o de cánones de belleza: “*Se dirige hacia aquel al que todos conocen, al que todos indican, aquel al que todos adoran*”<sup>162</sup>. Ídolos, deportistas, actores, gurús, héroes, divos, son el blanco de este amor.

Está *el amor competitivo*: “*Es aquel en el que la persona arde de amor solamente si encuentra un obstáculo, solamente si el otro le dice que no, solamente si existe un rival, un padre, un marido o una mujer que le obstruye el camino. Cuando este obstáculo desaparece, cuando ha alcanzado la meta, su amor se desvanece. El amor competitivo es por tanto, producto del predominio de los mecanismos de la pérdida y la afirmación*

---

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 50

<sup>160</sup> Cfr. Alberoni, Francesco. *Te amo*, capítulo tres.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 54

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 73

sobre los demás mecanismos amorosos.”<sup>163</sup>

**La falsificación** es aquel tipo de enamoramiento que se nutre a partir de mentiras, muchas de ellas hechas por el afán de compensar miedos y defectos. “*Si el proceso sucede entre ambos, y cada uno permanece aferrado a su mentira de ello deriva lo que los psicólogos llaman colusión. Colusión viene de cum-ludere y significa entendimiento secreto para engañarse mutuamente.*”<sup>164</sup>

**El amor de consolación.** Es aquel que surge después de una desilusión amorosa. Justo cuando la persona está necesita paz y cariño, y se aferra a la primera persona que la saque de este estado; sin embargo, la herida causada por la anterior relación no ha sanado y no ha sido curada. Este simple hecho no permitirá entregarse a un verdadero *estado naciente*, a una fusión con la otra persona.

Se encuentran también otros tipos de amores producidos principalmente por la fuerza erótica (*eros*). Uno de ellos es **la aventura erótica**, la cual es una “*experiencia en la que el sujeto no se compromete a fondo, no se pone en juego, no acepta fundirse con el otro, cambiar. Además, tiene un término*”<sup>165</sup>. Las dos partes involucradas saben que es una relación limitada y con fin.

Está también **la aventura amorosa**, la cual surge de una relación sexual tan intensa que termina involucrando más de la cuenta a ambas partes. Sin embargo, “*no va más allá, porque el individuo no consigue imaginar un futuro. No puede elaborar un proyecto.*”<sup>166</sup>

Se encuentra de igual manera **el arrebató erótico**. No es una aventura

---

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 81

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 87

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 87

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 94

como tal ya que el sujeto se siente profundamente involucrado y quisiera seguir con la relación. “*Cuando piensa en el otro lo desea y, cuando están juntos, no se cansa de hacer el amor. Pero el arrebató erótico está fundado en el principio del placer, sin que haya estado naciente.*”<sup>167</sup>

En *el amor platónico* se encuentran más elementos de una amistad que de un verdadero amor. “*Se deja en libertad el encuentro emotivo, espiritual, pero se bloquea la sexualidad y la fusión sexual*”<sup>168</sup>. Existen varios elementos, como los enumerados en el estado naciente, para descartar casi de inmediato este amor como verdadero.

Es, por último, *la pasión amorosa* la que está más cercana de nombrarse así misma verdadero amor, pues surge de un estado naciente obstaculizado. Es “*un tipo de enamoramiento desesperado, paroxístico y arrollador*”<sup>169</sup>. “*La pasión amorosa estalla cuando un verdadero amor encuentra obstáculos tanto externos como internos. No basta con un impedimento exterior. Se necesita también el conflicto interior, el dilema*”<sup>170</sup>. Es un idilio que precisa de obstáculos para reafirmar su existencia y su valía, su unión: “*Todos los procesos colectivos separan algo que estaba unido y unen algo que estaba dividido*”<sup>171</sup>, agregaría Alberoni.

No está de sobra decir que, al menos en Occidente, este tipo de enamoramiento cobra especial fascinación y gusto, quizá por su carácter de prohibido u obstaculizado. Y es en este drama donde encontramos una predilección casi ciega por este goce doloroso: “*porque amamos la quemadura y la conciencia de lo que se quema en nosotros. Vínculo profundo del sufrimiento y el saber*”<sup>172</sup>. Este amor, y así ha reflejado nues-

---

<sup>167</sup> *Ibíd.*, p. 94

<sup>168</sup> *Ibíd.*, p. 95

<sup>169</sup> *Ibíd.*, p. 99

<sup>170</sup> *Ibíd.*, p. 104

<sup>171</sup> Alberoni, Francesco. *Enamoramiento y amor. Op.cit.*, p. 22

<sup>172</sup> Rougemont, Denis de. *El Amor y Occidente*. 4ª Edición, Barcelona, Kairós, 1986, p. 53

tra literatura, encontrará su verdadero *leitmotiv* en el obstáculo, sea cual sea este: moral, geográfico, familiar, social, divino. Este reafirmará la fuerza de la pasión y construirá la historia, el mito o el arquetipo. Así lo afirma De Rougemont:

El amor feliz no tiene historia en la literatura occidental. Y el amor que no es recíproco no pasa en modo alguno por ser un amor verdadero. El gran hallazgo de los poetas de Europa, lo que los distingue ante todo en la literatura mundial, lo que expresa, lo que expresa más profundamente la obsesión del europeo, es conocer a través del dolor (...) el amor-pasión a la vez compartido y combatido, ansioso de una felicidad que rechaza, magnificado por su catástrofe: *el amor recíproco desgraciado*.<sup>173</sup>

Pero a diferencia de De Rougemont quien afirma que la pasión amorosa es un deseo oculto de muerte<sup>174</sup>, Alberoni opina distinto en cuanto a esta afirmación:

Pero el estado naciente es siempre también proyecto, es siempre reestructuración de la vida cotidiana. Desciende al mundo, se hace institución. Cuando este proyecto fracasa, cuando se le obstruye el camino de la construcción de una comunidad, prevalece el deseo de huir de la realidad, y se asoma, casi seductor, el deseo de la muerte. La muerte es una alternativa que los enamorados tienen siempre presente, porque sienten que no pueden vivir sin la persona amada. Porque saben que existe algo que es más importante que su vida personal. Pero esto no significa en absoluto que deseen morir. Ellos desean vivir, desean desesperadamente vivir. Pero tienen un ideal de vida al que no pueden renunciar.<sup>175</sup>

Por lo tanto: “*El acercamiento entre amor y muerte es el producto de un drama social, el fracaso de una tarea revolucionaria*”<sup>176</sup>. Así descubrimos, y no es de sorprendernos, que parte de nuestra literatura amorosa encuentra su grandeza -la mayoría de las veces, si no es que en todas- en la pérdida y en la ausencia, en la peripecia y en la desolación.

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 54

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 56

<sup>175</sup> Alberoni, Francesco. *Te Amo. Op.cit.*, p. 105

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 105

“Pero esa pérdida no es sentida como un empobrecimiento, muy al contrario. Nos imaginamos que vivimos más, más peligrosamente, más magníficamente.”<sup>177</sup> Los ejemplos son varios y cuantiosos: Romeo y Julieta, Propercio y Cintia, Catulo y Lesbia, Dante y Beatriz, Orfeo y Eurídice. Sea cual sea la naturaleza de ese obstáculo, la grandeza y el gozo es inmenso.

*Bajo blandas armas sufrirás la milicia de Venus,  
y a los niños de Venus, hoste serás idóneo.  
Pues cualesquier victoriosas que con afán preparaste  
palmas tuyas, a ti te arrancará una niña;  
y bien habrás sacudido tu gancho a tu barba clavado;  
nada esto será: el asa te aprieta por tu boca.  
Verás la noche y la luz al arbitrio de ella;  
no caerá aun de tus ojos, sin su orden, una gota.  
Ni mil guardias, ni te ayudarán custodiados umbrales:  
basta, a la persuadida de engañar, una grieta.  
Ahora, o luce tu popa a la mitad de las ondas,  
o vayas, enemigo inerme, a los armados,  
o abra en un hueco su hendedura amedrentada la tierra,  
del Cáncer de ocho patas teme el siniestro lomo.*

(IV, I, 137-150)<sup>178</sup>

### 3.3.2 La pérdida, el duelo

Como bien hemos visto en páginas anteriores, el amor -enamoramiento o estado naciente- muchas veces se ve copado por la ausencia, el cierre de etapas o la pérdida. Ya sea la distancia, la falta de amor -por cualquiera de la pareja- o la muerte misma, el amante ve en éstas la razón de su sufrimiento y de su padecer.

Justo en estos instantes, se enfrenta a un duelo que lo llevará en todo momento a la búsqueda del amado. Al ver copada la posibilidad del encuentro con éste, caerá en un proceso de autoconocimiento y renombramiento del mundo; padecerá la ausencia y la pérdida.

<sup>177</sup> Rougemont, Denis, *Op. cit.*, p. 55

<sup>178</sup> Propercio. *Elegías*. Versión, introducción y notas Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 1983, p. 107



La escritora Fina Sanz<sup>179</sup> ha logrado asimilar y explicar estos procesos a partir de la imagen y símbolo del *Laberinto*. Ha logrado realizar distintas analogías, a partir del análisis de éste, entre enfermedades y situaciones, con elementos propios de esta construcción simbólica interior o externa:

Al igual que existen laberintos externos que podemos tocar, existen también laberintos internos. A lo largo de nuestra vida, conscientes o no de ello, vivimos experiencias laberínticas que afectan a nuestro cuerpo y espíritu y que no sabemos cómo resolver.<sup>180</sup>

Tenemos pues, bajo esta óptica, un proceso de duelo y pérdida que puede cifrarse en una situación laberíntica, la cual contará, en todo el transcurso del proceso, con tres momentos significativos: El inicio, el desarrollo y la salida.

***El inicio*** ser consciente o no; sin embargo, una vez que se ha aceptado el viaje o la entrada al laberinto, no hay vuelta atrás. “*El laberinto simboliza un viaje espiritual, un viaje heroico. Así se presenta en muchos mitos y leyendas en todo el mundo*”<sup>181</sup>. A través del viaje –igual que en los mitos- el héroe encontrará aliados, monstruos que simbolizarán el verdadero problema a superar; salidas erróneas y centros o semicentros que pondrán a prueba en todo momento al viajante<sup>182</sup>.

Como parte de una situación laberíntica -interna-, la pérdida amorosa presentará, en mayor o menor medida, fases correspondientes a las sufridas en las etapas de duelo: Negación, enojo, negociación, depresión, y acepta-

---

<sup>179</sup>Fina Sanz es psicóloga-psicoterapeuta, sexóloga y pedagoga. Ha sido profesora de Psicología de la Universidad de Valencia y Co-fundadora de la Sociedad de Sexología del País Valenciano. Miembro de la Asociación Internacional de Psicoterapia de Grupos. Investigadora y creadora de métodos terapéuticos enfocados en temáticas de pareja, situaciones de duelos y enfermedades. Entre sus libros más conocidos se encuentran *Los vínculos amorosos* y *Los laberintos de la vida cotidiana* editados por Kairós, España.

<sup>180</sup>Sanz, Fina. *Los Laberintos de la Vida Cotidiana*. España, Kairós, 2002, p. 51

<sup>181</sup>*Ibidem*, p. 41

<sup>182</sup>Cfr. Sanz, Fina, *Op. cit.*, primera parte.

ción<sup>183</sup>. “Estos sentimientos, generalmente dados en el orden en que los identificó la doctora Kubler-Ross, son comunes en todos nosotros, cuando nos vemos obligados a ajustarnos a cambios, sean estos negativos o positivos, en nuestras vidas”<sup>184</sup>.

**La negación** es “un estado protector que aísla al afligido de la angustia que se presentará en los siguientes meses”<sup>185</sup> después de una pérdida. Permitirá que el individuo se prepare para la nueva situación.

**El enojo** puede manifestarse de dos formas, la primera puede ser exteriorizándolo y dirigiéndolo a otras personas, culpándolas a ellas por la situación. Este tipo de personas corren el riesgo de caer en una situación de amargura, resentimiento o enajenación<sup>186</sup>. O bien, puede interiorizarse y transformarse en una profunda depresión. “El culpar a otros es una forma de evitar el dolor” y el dolor no es más que el “temor a no poder satisfacer tus propias necesidades.”<sup>187</sup>

**La negociación**, antes y durante el proceso de la pérdida, actúa en nuestras mentes “como una ayuda para ganar tiempo antes de aceptar la verdad de la situación”<sup>188</sup>; sin embargo, una vez consumada la pérdida, pierde relevancia.

“**La depresión** se define, con frecuencia, como el enojo dirigido hacia dentro, incluye sentimientos de desesperanza e impotencia”<sup>189</sup>. La persona se aísla por completo del mundo que la rodea, perdiendo así toda capacidad para sentir placer, gozo, felicidad o ánimo. Incluye incluso, dolencias físicas

---

<sup>183</sup> Los trabajos realizados por la psiquiatra Elisabeth Kubler-Ross, pionera en este campo, ubican estas cinco etapas como las predominantes en una situación de duelo.

<sup>184</sup> O'Connor, Nancy. *Déjalos ir con amor. La aceptación del duelo*. México, Trillas, 2007, p.43

<sup>185</sup> *Ibidem*, p.44

<sup>186</sup> *Ibidem*, p.44

<sup>187</sup> *Ibidem*, p.44

<sup>188</sup> *Ibidem*, p.46

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 47

como fatiga, mala digestión o trastornos del sueño. Es una enfermedad que afecta el ánimo.

**La culpa** puede provenir de actos o palabras dichas que hicimos o dijimos a ese ser querido que ahora se encuentra ausente. Algunas veces, puede presentarse, simplemente, como una forma de culparnos por la situación entera. En cualquiera de los casos, este sentimiento sólo retrasará el proceso a superar; para decirlo en palabras de Fina Sanz: la culpa sería un monstruo a vencer dentro del laberinto.

**La aceptación** es la *Salida* o la *llegada* al centro del laberinto. Sólo habremos salido de él cuando se pueda pensar “*en el amado sin intensos sentimientos emocionales de anhelo y tristeza, cuando se recuerde con realismo, ni como un santo idealizado ni como un villano.*”<sup>190</sup>

A fin de cuentas, el desamor <sup>191</sup>, o la *pasión amorosa* como la llama Francesco Alberoni, es un viaje de autoconocimiento, de exploración y aceptación, que habrá de librarse dentro del *laberinto* con sus aliados, monstruos y salidas erróneas. Es el viaje que el héroe habrá de afrontar para forjarse a sí mismo.

### **3.4 Definiciones para el análisis del poemario *El Turno del Aullante de Max Rojas***

Entenderemos por ***Imagen Poética*** todo aquél tropo o recurso retórico usado por el poeta para expresar una idea o sentimiento, concretado en la imagen formada en el lector a través de la apelación de los sentidos. Dicha imagen será el centro principal del discurso poético en el poema.

---

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 49

<sup>191</sup> “*Un desamor es una situación de expectativas afectivas frustradas...*” Fina Sanz en *Los laberintos de la vida cotidiana, Op. cit.* p. 71

Entenderemos por *Derrumbe Amoroso* a toda aquella obra artística que presente una *pasión amorosa*, o enamoramiento frustrado por determinada situación. Y que manifieste, dentro de sus características, las etapas de un duelo. Ya que en realidad, *El Derrumbe amoroso* es un duelo sufrido por el artista o escritor plasmado en la obra.

Una vez determinadas las herramientas con las cuales trabajaremos el poemario *El Turno del Aullante*, procederemos al análisis de éste.

#### 4 ANÁLISIS DE *EL TURNO DEL AULLANTE*

El poemario consta de diez cantos enumerados y escritos en un margen de seis años (1965-1971). Los dos primeros están fechados y escritos en 1965 -aunque el primero no cuenta con esta fecha, el poeta Max Rojas así lo ha confirmado-, el tercero y el cuarto en 1966, el quinto y sexto en 1967, los tres siguientes en 1968 y el último en 1971. El tema general del poemario es el duelo causado por la pérdida amorosa. Para el análisis de este poemario, hemos decidido dividir el texto en cuatro partes, basándonos, principalmente, en la cuestión temporal – fechas en que fueron escritos cada uno de los diez cantos- que repercutirá a lo largo del poemario en temas y estilo, como se verá más adelante durante el análisis. La primera está conformada por los poemas uno y dos, cuya característica principal es la de contar con versos largos<sup>192</sup>, con respecto a los demás cantos, y cuyo fin primordial es la de exponer al lector el tema del poema de una forma general. Se encarga de situarnos en el ambiente del duelo, de plantear la situación en la que se encuentra el poeta, es, por decirlo de este modo, la parte introductoria del poema, la entrada al laberinto<sup>193</sup>.

La segunda parte está conformada por los poemas tres, cuatro, cinco y seis. De versificación libre. A diferencia de los dos primeros cantos, cuenta con versos menos largos (dodecasílabos, endecasílabos, heptasílabos, octosílabos) y su característica principal es la de describir en todo momento la situación de duelo. Es la parte del desarrollo del tema, la exposición de la

---

<sup>192</sup> Entenderemos en este trabajo como verso largo todo aquel verso de extensión desmedida sin número fijo de sílabas (versículo: del *lat. versículos*, diminutivo de verso). Dicha extensión estará dada gracias al contraste de la versificación de los restantes cantos en los cuales el endecasílabo es el verso de mayor uso y regularidad. Así encontramos versos como el siguiente: “*Han sucedido cosas, a todo esto: murieron gentes y se fueron*” (verso 39, I) verso de veinte sílabas o golpes de voz; con respecto a este: “*Hoy de golpe me vino todo aquello*” (verso 1, VI) verso de once sílabas, mejor conocido como endecasílabo.

<sup>193</sup> Fina Sanz propone la figura del laberinto para simbolizar el proceso de un duelo. En su libro *Los laberintos de la vida cotidiana* caracteriza, define y compila información que sustenta esta propuesta terapéutica. Cfr. *Los laberintos de la vida cotidiana, Op. cit.*

ausencia de la amada. Cabe aquí mencionar que, aunque hablemos de versificación libre, el poema está plagado de una versificación constante contenida en el verso endecasílabo y, en algunos momentos, como se hará alusión en líneas posteriores, de rimas que ayudarán a la concreción de imágenes y ritmos.

La tercera parte está conformada por los poemas siete, ocho y nueve. La diferencia estilística con respecto a los anteriores cantos es notable. Si bien la forma sigue siendo el verso libre -con su constante verso endecasílabo- y los poemas al igual que los cuatro anteriores forman parte del desarrollo del tema, el discurso es distinto. Los poemas se centran en la imposibilidad de expresar con el lenguaje el duelo y la ausencia sufrida. La palabra, aún la poética, ya no será suficiente para dar salida a las emociones, incluso el lenguaje mismo pareciera abandonar al poeta en los momentos de mayor necesidad:

*me esculco y sé que estoy ladrando a falta  
de lenguaje  
y que ya es hora de empezar a mordisquear  
mi osario*

(Versos 22-25, 9)

La característica principal de estos tres cantos es la de estar constantemente regresando a la palabra y a la posibilidad que brinda ésta de expresar el duelo.

La última parte está conformada por el poema más conocido, publicado y citado en la obra de Max Rojas: el canto 10. Poema incluido en la antología *Dos Siglos de Poesía Mexicana* y en *Poetas de una Generación (1940-1949)*<sup>194</sup>, por mencionar algunas. Texto que ha acompañado la figura del autor a lo largo de su oficio. Poema escrito en 1971, a tres años de distancia del canto nueve, y cuya característica principal es el ritmo vertiginoso pro-

---

<sup>194</sup> Ver capítulo *Publicaciones, Cuatro Décadas sobre la Página*.

vocado por la aliteración<sup>195</sup>, la cual se distinguirá por ser junto con el neologismo<sup>196</sup> y el paralelismo<sup>197</sup>, tres de los recursos retóricos más utilizados por el autor en el poemario, además del lenguaje coloquial<sup>198</sup> o, mejor dicho: lenguaje popular, que en diversos momentos del poemario aparecerá en los versos con frases propias de éste tipo de registro:

*y a tientas tentoneó para encontrarse  
un agujero tal de tal tamaño que en su adentro  
mi agujereaje y yo no dábamos no pie  
sino siquiera mentábamos finar  
de donde a rastras pudiera retacharse nuestro aullido.*

(Versos 4-8, 10)

Este canto es el texto que viene a darle forma y fin al poemario *El Turno del Aullante*. En él se centra y se observa a plenitud el tema del duelo, la reflexión del lenguaje caracterizada por el uso frecuente del neologismo, la aliteración y el paralelismo; y versos donde el poeta expresa la falta de lenguaje para comunicarse: “*me esculco y sé que estoy ladrando a falta/ de lenguaje*”; así como la necesidad de la amada. En otras palabras, contiene la temática general de todo el poemario. Más que la conclusión o el fin, es la cumbre del poema, el centro que le da sentido y forma, es el aullido.

Comenzaremos el análisis del poemario caracterizando, definiendo y explicando cada una de las partes y cantos que lo conforman.

---

<sup>195</sup> Aliteración: “*Ret. Figura que mediante la repetición de fonemas, sobre todo consonánticos, contribuye a la estructura o expresividad del verso*” *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Vigésima Segunda Edición, Tomo I, España, 2001.

<sup>196</sup> Neologismo: “*Vocablo, acepción o giro nuevo en una lengua; uso de estos vocablos*” de *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, Vigésima Segunda Edición, Tomo II, España, 2001.

<sup>197</sup> Paralelismo: “*Ret. Figura que consiste en la repetición de una misma estructura gramatical o de un mismo pensamiento, con una leve variación final*” de *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, Vigésima Segunda Edición, Tomo II, España, 2001.

<sup>198</sup> Vicente Quirarte comenta en el prólogo que realiza al libro *Poetas de una generación (1940-1949)*, donde se incluye a Max Rojas, que esta generación no es “*un grupo titubeante, y por eso se atreve con el lenguaje directo, acepta sus riesgos, y de ahí su intensidad y su vigor*” ( *Op. Cit.* p.10).

## Uno

El primer canto consta de tres estrofas con veintiséis versos libres en conjunto; las dos primeras estrofas de diez versos y la última de seis. En este canto, el poeta hace una descripción del estado de ánimo en el que se encuentra: el dolor y la furia que siente por la pérdida de la amada. Por ello, no es gratuito encontrar, inmersas entre los versos, palabras como las siguientes, que ayudarán al poeta a transmitir el estado de enojo que lo domina: *furioso, animal, hueso, dientes, polvo, ahorcado, grito, sollozo, bronco*... toda una serie de palabras unidas por el dolor y la furia<sup>199</sup>:

*Lo furioso, lo verdaderamente animal  
que me sostiene , lo que me guarda en pie  
con el rencor crecido, esto como de hueso,  
como de dientes que se muerden  
después de haber mascado polvo,  
esto de sangre, esto de grito ahorcado  
como un aullido en la garganta,  
esto como un muro, como un sollozo  
largo de noche sin hogueras, lo animal,  
lo verdaderamente bronco que me duele en los ojos.*  
(Versos 1-10, 1)

El poeta comienza a construir el referente del tema: el duelo. La razón primordial de la descripción de este estado de ánimo, de esta furia o enojo, es la de situar al lector dentro del laberinto<sup>200</sup>; anunciar que ya han entrado, que están ahí:

*...lo que me guarda en pie  
con el rencor crecido, esto como de hueso,  
como de dientes que se muerden  
después de haber mascado polvo,  
esto de sangre, esto de grito ahorcado*

---

<sup>199</sup> Especialistas y terapeutas como la doctora Elizabeth Kubler-Ross ubican entre las etapas de una situación de duelo el enojo y la ira, específicamente como las primeras en manifestarse en este tipo de situaciones. Ver capítulo *El Derrumbe Amoroso: Amor e Imagen*.

<sup>200</sup> Escribe Fina Sanz en su libro *Los laberintos de la vida cotidiana* que “el laberinto simboliza un viaje espiritual, un viaje heroico”, y en este caso será el recorrido del poeta por todos los estados de ánimo que experimentará a partir de la ausencia de la amada; será el duelo, el derrumbe amoroso.



*como un aullido en la garganta,  
esto como un muro, como un sollozo*

Las imágenes que va formando el poeta contribuyen a alimentar la sensación de angustia, ira, desesperación y dolor ante la pérdida amorosa. En palabras de Fina Sanz, no son otra cosa, sino la entrada al laberinto que simbolizará todo el proceso del duelo amoroso.

Como bien vimos en páginas anteriores, uno de los sentimientos propios de las primeras etapas del duelo es la ira o el enojo, además de la negación. No es gratuito encontrar, apenas en el tercer verso, y matizando todo el contexto y el motivo principal del poema, las siguientes palabras: “*Lo que me guarda en pie/ con el rencor crecido*”.

El poeta se encuentra enojado porque no está con la amada, ya que la ha perdido y ese es su duelo. Debido a esto, el poeta intentará buscarla y encontrarla a lo largo del poemario. Como un Orfeo que ha descendido al Hades por Eurídice, el poeta se internará en el laberinto en pos de su amada. Como en todo duelo, la ira y el enojo estarán presentes en distintos momentos del proceso, por ello es que podemos encontrar este tipo de versos y declaraciones, por ello el enojo es el sentimiento principal de este canto.

Pero el autor nos dice más, no le basta hablar de lo *poco que le ha quedado*, de lo poco con lo que ahora cuenta, prosigue:

*Dije que el mar es algo así como una diaria muerte  
de mi cuerpo.*

(Versos 11-12, 1)

Nos advierte en estos versos que sabe la suerte a la que ha sido condenado con la ausencia; una condena que se presenta eterna – por ello el mar como un símil de lo eterno, de lo continuo-. El poeta utilizará el símbolo del mar

para representar *esa diaria muerte de su cuerpo*, la cual no es otra cosa sino la ausencia de la amada. Dada la característica propia del mar como símbolo capaz de representar un lado positivo (origen de vida) y uno negativo (destrutivo), el mar expresa una situación ambivalente: lugar donde la vida toma forma pero tan bien el caos y lo destructivo; creador de monstruos y de seres abismales<sup>201</sup>. Por lo tanto, no es gratuito que el poeta nos presente el mar como un símil de la muerte, una muerte simbólica que es el duelo:

En las tradiciones mitológicas de muchos pueblos, se dice que existe una región inferior a la nuestra. El “Mundo de los muertos” es un lugar de oscuridad y representa a la tierra donde habitan las almas de los muertos. Puede ser su hogar permanente o un lugar por el que los espíritus pasan en su camino al cielo o para renacer en la tierra<sup>202</sup>.

En este sentido, el duelo o el tránsito del laberinto, como dice la autora Fina Sanz, cobra matices de ser “*un viaje heroico*”<sup>203</sup>. Lo cual es de suma importancia para nuestro estudio, ya que encontramos en *El turno del Aullante* características del viaje o descenso en pos de una expiación o búsqueda de la amada, relacionándolo de una manera directa con mitos y obras literarias como lo son *La Divina Comedia*, el mito de Orfeo y Eurídice y el mito de Eneas. Será importante entonces, ver *El Turno del Aullante* como un recorrido –o descenso a la manera órfica- por el duelo, un viaje heroico donde el héroe, el poeta, irá en busca de la amada.

Pero, aún sabiendo su condena, y quizá con un dejo de resignación por el modo en que lo escribe, el enojo y la ira vuelven a inundar el texto:

*“Dije que le mar es algo así como una diaria muerte  
de mi cuerpo. Hoy me sale lo bronco  
y me revuelvo, hoy me sale lo herido  
y me desgarró-perdón por esta forma*

---

<sup>201</sup> Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Habor S.A., 1982, p. 344

<sup>202</sup> Willis, Roy. *Diccionario Universal de Mitología*. México, Grupo Editorial Tomo, 2003, p.150

<sup>203</sup> Cfr. Sanz, Fina, *Op.cit.*, p. 41

*de amargura, pero es que hoy  
de muy adentro me sale lo animal desbocado,  
la verdadera furia que me empuja:  
esto de maldecir espinas por la boca  
lo formalmente triste,  
lo exactamente amargo como el llanto.*

(Versos 10-20, 1)

El poeta se encuentra furioso y desconcertado por la pérdida, ya que no encuentra a su amada se desespera y se llena de ira, por ello le sale *lo bronco, lo herido, lo animal desbocado*; frases que ejemplifican el enojo que encierra este canto. “*La verdadera furia*”, “*lo formalmente triste*”, “*lo exactamente amargo*”, ¿no son estos versos prueba de un estado de ánimo de ira? Y más: cada adjetivo cumple el papel de estar acentuando el sentimiento y nutriéndolo con dolor. A fin de cuentas, la vocación que le ha tocado en este mundo al poeta, es la de “*maldecir espinas por la boca*”, y más siendo su propia desgracia la que le toca nombrar. Encontramos en estos versos una de las cinco etapas principales en un duelo, ya vistas en anteriores páginas, sugeridas por la psiquiatra Kubler Ross: el enojo. Un enojo, en este caso interiorizado que devendrá como ya se verá más adelante en un estado de tristeza y depresión<sup>204</sup>. Un sentimiento y una actitud de ver el mundo tan cercana a la expresada por los poetas románticos, en caso específico, el del poeta francés Charles Baudelaire, cuyo *Spleen*<sup>205</sup>, más allá de estar supeditado a una realidad, nacía más como una actitud para enfrentar a ésta. Una actitud enfadosa, dramática y melancólica, tan clara en poemas como el texto *Oración de la tarde* de su compatriota Arthur Rimbaud:

*Como a un ángel que afeitan, vivo siempre sentado  
Empuñando algún vaso de profundas estrías;*

---

<sup>204</sup> Ver capítulo *El Derrumbe Amoroso: Amor e Imagen*.

<sup>205</sup> Término usado en el siglo XIX para nombrar el estado de melancolía que no tenía causa alguna. Utilizado por los poetas románticos franceses y popularizado por el poeta Charles Baudelaire, la palabra se convirtió en el motivo de muchas de las obras artísticas de estos poetas. También encontramos que para los alemanes, la palabra *Spleen* denota un estado más bien de irritabilidad.

*Doblado el hipogastrio, miro como han zarpado  
Del puerto de mi pipa tenues escampavías.*<sup>206</sup>

Resulta fundamental resaltar este hecho dada la importancia que tiene con respecto al derrumbe amoroso. Esto es: ya que el derrumbe amoroso es un duelo, encontrar pruebas de éste en el poemario contribuirá a la reafirmación de la tesis.

*Ahora me vuelvo y me despido y me regreso.  
voy a buscar mi sombra entre la sombra,  
porque mordí sin tiempo un corazón de niebla,  
y lo bronco,  
lo verdaderamente animal que me sostiene  
está dolido.*

(Versos 21-26, 1)

El poeta se encuentra ante la entrada y la presencia del *Laberinto*, ante el inicio del duelo. Hay que recordar que una característica principal de los laberintos es la desorientación, la pérdida de camino y sentido: “*Ahora me vuelvo y me despido y me regreso*”.

Agrega: “*voy a buscar mi sombra entre la sombra*”, verso que presenta una dicotomía: por un lado buscar su propia sombra, su yo, su propio ser; y por otra parte, lo que ha perdido y que era suyo: su amada. En una búsqueda confusa y sin aparente salida: “*...sombra entre la sombra*”. La sombra representa, dice Chevalier, “*la propia imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes*”, y agrega: “*El estudio de las sombras parece haber sido una de las bases de la antigua geomancia -doctrina que estudia el efecto de los flujos energéticos en la vida de las personas- y por tanto, de la orientación*”<sup>207</sup>. La definición del símbolo de la sombra que hace Jean Chevalier ayuda a entender estos versos dentro del contexto del laberinto: desorientación, búsqueda de lo fugitivo; en este caso, la amada.

---

<sup>206</sup> Mallarme, Stéphane *et al.* *Poesía Francesa, Mallarme, Rimbaud, Valery*. México, Ediciones el Caballito, 1973, p. 158.

<sup>207</sup> *CHJ*, pp. 955-956

Hay en el siguiente verso un rasgo que matiza esta búsqueda, a manera de explicación de su desgracia, envuelto en un sentimiento de culpabilidad: El poeta ha mordido a *destiempo* un corazón, el de su amada. No fue el tiempo adecuado para su amor, ya que ahora se encuentran separados. No hay forma visible de recuperarlo, por ello, el poeta se lamenta, se entristece; el corazón se ha vuelto niebla, algo intangible<sup>208</sup>:

*porque mordí sin tiempo un corazón de niebla*

Una metáfora que explicará la desgracia, no sólo de este canto, sino del poema en general: un corazón que no podía ser suyo, un corazón intangible como la niebla. La niebla suele simbolizar lo intangible y lo indeterminado, aquello “*que precede a toda consistencia, como el caos de los orígenes, la transición de un estado a otro*”<sup>209</sup>. Justamente, es lo que representa la niebla para el poeta: por una parte, algo inasible, como lo es la amada; por otra, la transición de un estado a otro, el duelo en general. Pero hay algo más: no fue un corazón que *supo* tomar, el verbo morder nos trasmite un rasgo violento en su forma de amar, muy acorde a su manera de ver la vida y el amor, una visión romántica, por decirlo de este modo. El poeta concluye con los siguientes versos: “*lo verdaderamente animal que me sostiene/ está dolido*”.

Hasta este primer poema podemos comentar que el autor nos ha mostrado el inicio de su viaje dentro del laberinto. Un laberinto que simboliza la situación en la que se haya el poeta. La confusión, la culpa, el enojo, son sentimientos que han tomado forma en este primer poema con cada uno de los versos. El poeta ha situado al lector en el ambiente del tema central: el duelo. Se ha iniciado el recorrido del laberinto, ha comenzado el poeta a recorrer los pasillos y las encrucijadas de la estructura mítica; un la-

---

<sup>208</sup> Elisabeth Kubler-Ross identifica cinco etapas fundamentales dentro de un proceso de duelo: la negación, el enojo, la negociación, la depresión y la aceptación; todas ellas dispuestas en ese orden. El sentimiento de culpa puede acompañar las primeras etapas del duelo.

<sup>209</sup> *CHJ*, pp. 751-752

berinto hecho de ausencia, búsqueda, dolor, recuerdo e ira. Al igual que Orfeo, armado sólo *con su música que encanta*, el poeta se arma de la palabra para buscar a la amada. Descubre así la encrucijada en la estructura, la decisión

de un camino a seguir *a la mitad de su vida* como un Dante, sin más Virgilio que el verso poético.

## Dos

Para el segundo canto del poemario, el poeta nos presenta el escenario en el cual ahora se encuentra: oscuro, nocturno y lleno de lluvia. Son las primeras estancias dentro del laberinto. El poema está conformado por cuatro estrofas de cincuenta y tres versos en conjunto. A través de cada una de las estrofas, el poeta va describiendo el sentimiento de pérdida y el ambiente que éste genera en su vida; va dibujando con los versos la ausencia de la amada y la confusión que le provoca su futuro inmediato. El poeta, ante la ausencia de la amada, se ve condenado a una muerte; sin embargo, no ha podido morir ya que la lluvia ha impedido este hecho con su presencia. Dadas las características simbólicas con las que suele relacionarse la lluvia, específicamente las de purificar (agua)<sup>210</sup>, aparece en los primeros versos como un agente redentor del duelo; o al menos, impide en primera instancia, la muerte del poeta:

*No he podido morir porque empezó a llover anoche,  
pero, a decir verdad, ya no me duele aquello  
tanto como entonces, ya no me tumba tanto el cuerpo  
como antes. No he podido llegar, pero no importa;*

(Verso 1-4, 2)

¿Llegar a dónde? ¿Qué otra meta para la pasión amorosa sino el cuerpo y la

---

<sup>210</sup> “Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración”: CHJ, p. 52.

presencia de la amada? Pero ahora no está, así que no hay rumbo aparente ni cauce para la vida.

Hemos dividido el poema en dos partes para una mayor comprensión, las cuales estarán intercalándose a lo largo de los versos: La primera está enfocada en la descripción del sentimiento de soledad y abandono que tiene el poeta (versos 1-4, 21-38, 46-53), las imágenes estarán dedicadas a describir estados de ánimo “*ya no me tumba tanto el cuerpo/como antes*” (versos 3-4) o aspectos físicos del poeta: “*Me quedan otros trozos de pellejo y otros dientes*”( versos 21-22). A diferencia de la segunda parte, que estará más enfocada a describir cómo es su vida ahora inmerso en este duelo (versos 5-20, 39-45), con imágenes que tienden más a la descripción del mundo que rodea al poeta: “*murieron gentes y se fueron/ visitas y pasaron noches largas como tranvías*” (versos 39-40). Precisamente esta segunda parte entra a escena en el quinto verso:

*...han sucedido cosas a todo esto: nacieron gentes  
y vinieron visitas y pasaron tranvías largos como la noche;  
mi único traje se volvió ceniza, mi triste hueco  
se largó a paseo, me atardeció de pronto,  
no sé, sin enterarme; luego empezó a llover y no hubo tiempo,  
no hubo manera de llegar a parte alguna; me encontré  
de repente sin memoria, y olvidé todo aquello que me hería.*

(Versos 5-11, 2)

El mundo, otro mundo ajeno a él, sigue su curso natural y hasta cierto punto inamovible por la tragedia del poeta: “*Han sucedido cosas a todo esto: nacieron gentes/Y vinieron visitas y pasaron tranvías largos como la noche*”. Pero el otro mundo, la otra realidad, la interna, la que construye en su totalidad su existencia ha comenzado a derrumbarse: “*Mi único traje se volvió ceniza*”. En este verso es importante la adjetivación que hace el poeta con respecto al traje, ya que siendo el *único* –ahora ceniza- la desnudez lo ha situado en la intemperie. Las pocas pertenencias que el poeta conservaba en este mundo, ahora también las ha empezado a perder. El poeta nos comunica

esto para que veamos cómo es que se ha empezado a quedar solo, como sus pocas pertenencias se derrumban o se vuelven ceniza; por lo tanto, el derrumbe del mundo, tanto interno como externo, se hace presente en el poemario. Y más, la confusión que ahora enfrenta, la desorientación del laberinto, se muestra en los siguientes versos:

*me atardeció de pronto,  
no sé, sin enterarme; luego empezó a llover y no hubo tiempo,  
no hubo manera de llegar a parte alguna; me encontré  
de repente sin memoria, y olvidé todo aquello que me hería.*

Ha aparecido la lluvia que será un símbolo importante dentro del poemario: La lluvia servirá al poeta para simbolizar dos cuestiones: por un lado, será un elemento redentor: “No he podido morir porque empezó a llover anoche”; por otro, será un elemento destructivo <sup>211</sup>: “debo decir que era una lluvia fría,/ una lluvia que golpeaba”. Debido a esta ambivalencia, la lluvia representará el drama real del poemario: será deseo de salvarse, de redimirse y trascender el duelo; pero también, será el duelo mismo, el dolor y el derrumbe, el laberinto. Este sentimiento parece acompañar no sólo la poesía de Max Rojas, sino también, la de sus contemporáneos. Hablan del amor como algo a lo que han llegado tarde, una dicha que ha sido copada por el destino, por ellos mismos o algún Dios; prueba de ello, los siguientes versos:

*“Nadie me esperó bajo las hojas  
Tal vez el tiempo llegó sin darme cuenta*

*Dios, el luminoso, con un hacha  
Me tajó la cabeza del futuro  
Y el espacio donde puse mi ataúd*

*Y cuando la abracé, cuando la tuve,  
Yo sentí que mi cuerpo entre sus brazos  
Era un árbol enorme hecho cenizas”<sup>212</sup>*

<sup>211</sup> La lluvia contiene en sí “todas las amenazas de absorción. Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmerso depósito de potencial” CHJ, p.52

<sup>212</sup> Marco Antonio Campos en *El Cielo y el Infierno*, poema incluido en *Poetas de una generación, Los 40s, Op. Cit.* p. 15



Podemos decir que esta fatalidad ante el amor es un rasgo que compartirá la poesía de Max Rojas con la de otros poetas de su generación; y que será esta misma fatalidad, este mal destino, la que conducirá al poeta Rojas a esa *muerte simbólica* que es el duelo, el laberinto mismo, el derrumbe:

*Debo decir que era una lluvia oscura la de anoche  
(no sé si me entendáis, quiero decir que era una lluvia  
venida de muy lejos, venida desde abajo de la tarde  
como un montón de niebla sollozante, como un grito;  
no sé si me entendáis, era como mujer que llega a despedirse);  
debo decir que era una lluvia fría la de anoche,  
un encontrarse de pronto en un espejo, llamando a no sé quién  
con qué silencio, llamando a no sé quién con qué alarido.  
Debo decir que era una lluvia hosca la de anoche.*

(Versos 12-20, 2)

No es gratuito que esta lluvia además de ser *oscura* aparezca precisamente de noche, esta parte del día está íntimamente ligada a la dicotomía muerte-vida. Simboliza, también, un estado de gestación, de no-nacimiento, solamente cristalizado con la aparición del día <sup>213</sup>. El color oscuro “*expresa toda fase preliminar, correspondiendo al “descenso a los infiernos”, que constituye una recapitulación (penitencia) de todos los estadios precedentes*” <sup>214</sup>. El hecho de que esta lluvia aparezca en la noche también confirma la analogía que hemos hecho entre el recorrido del laberinto (duelo) y los mitos de descenso o viaje órfico, ya que la utilización de esta lluvia oscura, venida en la noche y *de la noche*, será la herramienta del poeta para introducirnos al ambiente oscuro del recorrido del laberinto; por ello la lluvia se vuelve ese camino hacia la *muerte simbólica* del poeta. La llegada del día en este orden será, por decirlo así, la concreción de la búsqueda, la salida del laberinto. Pero también esta “*Lluvia oscura*”, “*Venida de muy lejos*”, “*venida desde debajo de la tarde*”, “*como niebla sollozante*”, “*como un grito*”, “*fría*” y a últimas instancias: “*como mujer*”

<sup>213</sup> CirLOT, Juan-Eduardo, *Op. cit.*, p. 144

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 144

*que llega a despedirse*”, representa la amada ausente, la fuente originaria de esta muerte simbólica. La ausencia de ella hace presencia -valga aquí el oximoron<sup>215</sup>- a través de esta lluvia. Y ¿cómo es estar ante esta ausencia? El poeta nos lo dice:

*un encontrarse de pronto en un espejo, llamando a no sé quién  
con qué silencio, llamando a no sé quién con qué alarido.  
debo decir que era una lluvia hosca la de anoche.*

El espejo refleja la realidad del poeta, el duelo. A través del espejo, esta realidad provoca el dolor de no encontrar a su amada, a la cual llama con alaridos y palabras que parecen no tener efecto (“*Con qué silencio*”), pues parece que ésta no lo escucha. Por eso el camino -*la lluvia de anoche*-, o el laberinto, es *hosco* y doloso. El recuerdo de la amada se vuelve intratable, en el amplio sentido de la palabra.

“*Un encontrarse de pronto en el espejo*”. La aparición de este símbolo universal -y propio del poemario, junto con la lluvia- arroja a la investigación elementos para la comprensión del texto. El espejo será ese instrumento capaz de reflejar la imagen, “*la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia*”<sup>216</sup>; sin embargo, el espejo “*no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma convirtiéndose en perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla*”<sup>217</sup>. El alma del poeta se ve así misma, se le ha revelado su realidad, su situación; se ha descubierto inmersa en el duelo, del cual no hay marcha atrás. El poeta ahora cobra conciencia de la transformación interna que padece, de la muerte simbólica que está sufrien-

---

<sup>215</sup> Oxímoron: “*Ret. Combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido*” de *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española*. Vigésima Segunda Edición, Tomo II, España, 2001.

<sup>216</sup> *CHJ*, p. 474

<sup>217</sup> *Ibíd.*, p. 477

do a partir del descubrimiento cabal de su realidad. A la manera de Gilberto Owen, encontrará frente al espejo la revelación de su tragedia amorosa. Verá, ampliamente, las condiciones emocionales en las que se encuentra su situación con el ser amado; su desgracia quedará desnuda ante sus ojos:

*Me quedo en tus pupilas, sin convite a tu fiesta de fantasmas.  
Adentro todos trezan sus efímeros lazos,  
yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero,  
yo, mozo de cordel, con mi lamento, a tu ventana,  
yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico.*<sup>218</sup>

Como parte importante en esta *transformación*, en este derrumbe amoroso, la asociación entre elementos (lluvia-mujer, niebla-amada, dolor-hueco) y el símil o comparación (lluvia “*como un montón de niebla sollozante*”, “*como mujer que llega a despedirse*”), tendrán un papel relevante para la creación y descripción cabal del sentimiento de pérdida y el ambiente de duelo en el poemario. Es a partir de esta asociación que podemos percibir a la amada como algo intangible (niebla, agua, lluvia) y no como una presencia real y física; por eso estas asociaciones entre objetos palpables (amada) con elementos impalpables o abstractos (dolor, hueco, niebla), aparecen constantemente en este canto y a lo largo del poemario. Pero no sólo estas figuras tendrán relevancia, el oxímoron aparecerá para ayudar a entender la situación que enfrenta el poeta ante la situación actual: “*...llamando a no sé quien/ con qué silencio*”; la paradoja<sup>219</sup> y el absurdo: “*Debo encontrar un cuerpo que me aguante: mi único traje/Se volvió ceniza, y no me queda piel con qué ir a mis entierros.*”; la aliteración: “*recuerdos de mujer trozándome los labios*”, “*recuerdos de mujer crujiéndome los huesos*”.

*No he podido morir pero no importa. Me quedan otros trozos  
de pellejo y otros dientes, y a lo mejor mi traje funeral  
no está bien hecho. Olvidé tantas cosas desde anoche  
que olvidé que mi cuerpo estaba roto y ahora está*

<sup>218</sup> Fragmento del poema *Día tres, Al espejo*, del poemario “*Simbad el Varado (Bitácora de Febrero)*” incluido en la edición *Gilberto Owen. Obras*, México, FCE, 1996, p. 70

<sup>219</sup> Paradoja: “*Ret. Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción*” de *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, Op. cit.*

*no sé dónde, cayéndose de olvido; de esto, a veces,  
me acuerdo con nostalgia: salgo por él gritando  
como un loco, y acabo sin remedio tropezando.  
Debo encontrar un cuerpo que me aguante: mi único traje  
se volvió ceniza, y no me queda piel con qué ir a mis entierros.*

(Versos 21-29, 2)

Para el verso veintiuno e inicio de la tercera estrofa, el poeta vuelve a la primera de las dos partes en las que hemos dividido el canto, la dedicada a describir el sentimiento de soledad. Una soledad comparada y semejante a una muerte, sentimiento de depresión presente en las primeras etapas del duelo<sup>220</sup>. Cabe destacar en esta estrofa, el nutrido campo semántico<sup>221</sup> con respecto a la muerte: “*trozos de pellejo y otros dientes*”, “*mi traje funeral*”, “*mi cuerpo estaba roto*” *cayéndose de olvido*”, “*mi único traje se volvió ceniza, y no me queda piel con qué ir a mis entierros*”. Aquí, encontramos una íntima relación del poemario *El Turno del Aullante* con otros poemas que el poeta escribió por estos años. La relación se da no sólo porque están escritos en el mismo año (1968), sino por la temática: la proximidad de la muerte como producto del desamor. Sin embargo, a diferencia del poemario que trabajamos, en estos poemas no hay una búsqueda de la amada, sólo la manifestación del dolor producido por la ausencia de ésta. Tal es el caso de los textos publicados bajo el título “*Canciones para esperar la muerte*”. Tres poemas donde el poeta nos habla de esa *muerte* que sufre y de esa imposibilidad que la palabra le brinda para sanar su dolor; esto último, trabajado arduamente en los últimos cuatro cantos de *El Turno del Aullante*:

I

*Déjenme madrugar  
Mi propia madrugada,  
¡y basta!*

*Después quiero morirme.*

---

<sup>220</sup> Ver capítulo *El Derrumbe Amoroso: Amor e Imagen*.

<sup>221</sup> Campo semántico: “*Ling. Conjunto de unidades léxicas de una lengua que comprende términos ligados entre sí por referirse a un mismo orden de realidades o ideas*” de *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, Vigésima Segunda Edición, Tomo I, España, 2001*.

## II

*A mí me duele el silencio  
con que resguardo mis penas;  
mucho más me duele el grito  
con el que quiero acallarlas*

[...]

## III

*¡Deprisa, que duele el alma!  
¡Deprisa que ya la muerte  
Por estos huecos se acerca  
Y ha de nacer de tu cuerpo  
Antes de perder el mío!  
¡Deprisa que muere el alma!  
¡Deprisa, que ya estoy muerto!*<sup>222</sup>

Para retomar el canto número dos, hay que subrayar un elemento característico que aparecerá constantemente en el poemario: el desmembramiento, la fragmentación del cuerpo. Si bien el escritor Carlos Mapes ya había hecho alusión a esta característica en el prólogo que realiza a la publicación de 1997<sup>223</sup>, no relaciona este desmembramiento con una muerte simbólica, o un derrumbe amoroso. Este desgarramiento, a nuestro parecer, simboliza lo que no está completo, la falta de unidad que entre dos amantes sólo puede lograrse con su unión. En este sentido, el desmembramiento cobra cualidades importantes, ya que expresa la búsqueda de la unidad -en el caso del poemario, sólo posible con la amada-. Búsqueda que en todas las culturas y tradiciones encuentra eco y ejemplos, sea cual sea su naturaleza:

La espada de Segismundo, en la saga de los Nibelungos, está rota en varios pedazos y el herrero no es capaz de recomponerla; sólo Sigfrido, hijo del héroe, puede hacerlo. Según Erich Zimmer, el desmembramiento del informe dragón Vritra, en la mitología de la india, revela el proceso por el cual de la unidad primigenia surgió la multiplicidad. Según la misma tradición, este hecho fue

---

<sup>222</sup>Max Rojas en “*Canciones para esperar la muerte*” del libro *El Turno del Aullante*, México, Claves Latinoamericanas, 1983, p.17

<sup>223</sup>Ver capítulo *Publicaciones, Cuatro Décadas sobre la Página*.

el pecado de Indra, cuya expiación implica la reintegración de todo en la unidad.<sup>224</sup>

Así, esta muerte simbólica, este desmembramiento corporal -rasgo del derrumbe amoroso- encuentra eco y relación con relatos míticos y heroicos, tal es el caso del mito de Orfeo, quien por haber rechazado las ofertas amorosas, “*algunas mujeres de Tracia se enojaron tanto por su falta de interés por ellas que lo hicieron pedazos en un momento de locura*”<sup>225</sup>. Logrando de esta manera hacer del poemario *El Turno del aullante* un recorrido heroico por el laberinto donde el héroe, el poeta, ha descendido en busca de la amada. Esto es: el poeta, a la manera de Orfeo, o de un caballero en la tradición épica medieval, tiene un motivo para su viaje: la búsqueda de su amada; sin embargo, esta búsqueda encuentra obstáculos<sup>226</sup>, se ve imposibilitada por diversos motivos propios del duelo: estados de ánimo depresivos, de angustia, de furia y de desilusión. Estos motivos que obstaculizan el encuentro con la amada, la búsqueda en sí, funcionarán como las “*mascaras, es decir, la elaboración de motivos concretos, en armonía con la psicología del personaje*”<sup>227</sup>, elementos que lograrán caracterizar al poeta como Héroe<sup>228</sup>.

Pero ¿Cómo es este recorrido? ¿Qué sentimientos invaden al poeta? ¿Dónde está la amada o qué queda de ella? Él mismo nos responde:

---

<sup>224</sup> Cirlot, Juan-Eduardo. *Op. cit.*, p. 167

<sup>225</sup> Willis, Roy, *Op. cit.*, p.171

<sup>226</sup> Francesco Alberoni en su libro *Te amo*, realiza una serie de clasificaciones para distinguir diversos tipos de sentimientos que se conocen con el término *amor*. Entre éstos, Alberoni habla de los pseudoenamoramientos: de los cuales “*la pasión amorosa*”, como llama él a este tipo de amor, tendrá la característica de ser el sentimiento más cercano al verdadero amor, y se caracteriza principalmente por ser una pasión obstaculizada. Dicho aspecto nos ayuda a definir de ante mano el tipo de amor que se expresa en el poemario *El turno del Aullante*: un amor del tipo “*pasión amorosa*”, según términos de Francesco Alberoni. Ver capítulo *Estado de la Cuestión*.

<sup>227</sup> Tomachevski, Boris. *Teoría de la Literatura*. España, AKAL, 1982, p.205

<sup>228</sup> Más allá de los elementos formales que constituyen a un personaje como héroe, llamaremos héroe al poeta, en nuestro trabajo, por el simple hecho de estar transitando un viaje laberíntico, un viaje espiritual donde el personaje será el héroe de su propia calamidad; en este sentido, y a la manera de Fina Sanz: *un viaje heroico precisa de un héroe para llevarse acabo*. Ver capítulo *El Derrumbe Amoroso: Amor e Imagen*.

*Para decir verdad, ya no me duele aquello como antes.  
tengo recuerdos de mujer trozándome los labios, y ganas  
de llegar a alguna parte. No sé si me entendáis:  
es un poco de polvo que me aguarda, un montón de silencio  
que me espera. Traigo recuerdo de mujer crujiéndome  
en los huesos y un hoyo, aquí, que me lastima.  
No he podido morir, pero no importa:  
desde anoche me duele el esqueleto,  
y eso quiere decir que estoy llegando.*

(Versos 30-38, 2)

De la amada queda un recuerdo que lo es todo, al menos, el principal motivo del duelo. El viaje es doloroso, un laberinto cuyos muros están contruidos con el sufrimiento, la pérdida: “*tengo recuerdos de mujer trozándome los labios, y ganas/ de llegar a alguna parte*”. Parece minimizar su dolor pero no es sino un recurso retórico para resaltarlo más, prueba de ello el oxímoron inmerso en los siguientes versos:

*Para decir verdad, ya no me duele aquello como antes.  
tengo recuerdos de mujer trozándome los labios, y ganas  
de llegar alguna parte*

Ya no le duele, pero contrariamente a esto tiene “*recuerdos de mujer trozándole los labios...*”. E interpela directamente al lector, como si en este acto acompañáramos al poeta en ese dolor que lo consume y derrumba:

*No sé si me entendáis:  
es un poco de polvo que me aguarda, un montón de silencio  
que me espera. Traigo recuerdo de mujer crujiéndome  
en los huesos y un hoyo, aquí, que me lastima.*

Las imágenes de algo que acaba o se derrumba se hacen presentes: “*un poco de polvo que me aguarda, un montón de silencio/ que me espera*”. El poeta tiene ahora sólo una certeza: la soledad es su destino porque sabe que ahora el lugar de la amada es ocupado por el recuerdo, ya que no ha podido encontrarla. Debido a esta suerte, su recorrido estará plagado por imágenes de dolor: “*un hoyo, aquí, que me lastima*”, de desesperanza: “*un montón de*

*silencio que me espera*” y de soledad: “*no sé si me entendáis*”. Por eso la certeza en este recorrido es su destino: la soledad. Con esto, nos indica que está situado en el vacío, en el duelo.

Por un lado, el mundo sigue su marcha; por el otro él, perdido, confuso, “*llamando a no sé quién con qué silencio, llamando a no sé quién con qué alarido*”. Como parte característica de los laberintos, la desorientación tiene un papel importante, es el reto a vencer por parte del héroe. Sin hilo de plata<sup>229</sup>, sin ayuda divina, el poeta enfrenta la confusión del laberinto y lo manifiesta de una forma singular: por una parte el mundo exterior sigue su marcha, su andar cotidiano:

*Han sucedido cosas, a todo esto: murieron gentes y se fueron  
visitas y pasaron noches largas como tranvías y anocheció  
de pronto, no sé, sin enterarme;*

El mundo prosigue su andar porque no participa del duelo del poeta, y ya que no se hace partícipe, el autor se encierra en su laberinto apartándose del exterior y encerrándose en la confusión y las paredes de éste, llegando incluso a perder la noción del tiempo: “*y anocheció/ de pronto, no sé, sin enterarme*”, por ello la distinción entre estas dos realidades: el mundo y su duelo, como se nota en el siguiente fragmento:

*“yo me encontré metido  
en un espejo (debo decir que era una lluvia fría,  
decir que era una lluvia que golpeaba), llamando a no sé quién  
con qué silencio, llamando a no sé quién con que alarido,  
con qué ganas de llegar a alguna parte.”*

(Versos 39.45, 2)

El poeta está solo, incrustado en un espejo<sup>230</sup> que lo aísla del mundo, pero que lo golpea, que le es hostil: “*debo decir que era una lluvia fría / decir*

<sup>229</sup> “*Antes de que Teseo entrara al laberinto, guarida del monstruoso minotauro, Ariadna le entregó un ovillo de hilo con el que podría volver sobre sus pasos y encontrara la salida después de matar a la bestia.*” (Willis, Roy, *Op. cit.*, p. 25).

<sup>230</sup> “*Como parte de la iluminación, (...) símbolo de la sabiduría y el conocimiento*” (CHJ, p.475). El espejo dará al poeta la certeza de su soledad y destino, a pesar de que éste se encuentra confundido en su recorrido; por eso esta revelación se manifiesta hostil, agresiva, no es lo que desea el poeta pero ahora es algo que sabe.



*que era una lluvia que golpeaba*”; debido a estas imágenes, podemos ir configurando la naturaleza de este laberinto: un laberinto de sentimiento, de emociones de pérdida, dolor y confusión.

Termina el poema en la confusión total de las paredes que ahora lo pierden en su laberinto, al cual ha empezado a acostumbrarse: “*me acostumbré sin duda/ a tanto oscuro*”, dice, preparado ahora sí para la muerte: “*a lo mejor mi traje ya está listo*”, y finaliza el canto con el mismo juego retórico de aparentar minimizar el sentimiento, pero sin otro fin que el de exaltarlo:

*Ya no me crece yerba en el olvido; me acostumbre sin duda  
a tanto oscuro, y a lo mejor mi traje ya está listo:  
es cosa de buscar en los armarios donde mi cuerpo,  
a veces, se refugia.  
**Podría añadir algunas otras cosas, pero, a decir verdad,  
aquello ya no duele como entonces.  
traigo recuerdos de mujer siguiéndome los pasos  
y un hoyo aquí, bajo la piel, que no lo aguanto.***

(Versos 46-53, 2)

Hasta esta primera parte constituida por los dos primeros poemas, el poeta nos ha presentado el tema general –el duelo– y ha descrito la situación en la que se encuentra. Como hemos visto en este segundo canto, la confusión y el enojo están presentes como temas del texto. Nos ha mostrado el laberinto, qué hay adentro de él –la ausencia– y cómo ha empezado a instalarse entre sus muros. Cómo a poco el mundo construido con la amada se derrumba, dando pie a las estancias mismas de la ausencia.

### **Tres**

Con el tercer canto se inicia la segunda parte de las cuatro en las que hemos dividido el poemario. Estamos ahora en la estancia del laberinto, en las entrañas mismas de éste.

El poema está compuesto de tres estrofas que integran un total de veinticinco versos libres, aunque hay algunas rimas asonánticas, que dotarán de una fluidez melódica al poema <sup>231</sup>; y empieza de la siguiente manera:

*A punto de gritar, de echar el alma, de volver  
otra vez a aquella esquina en que mi cuerpo  
traqueteó de miedo,  
me piso con violencia el esqueleto y me detengo.  
**me rajo de seguir bajo esta sombra,  
y pongo a este señor por juramento.***

(Versos 1-6, 3)

El poeta ha dejado a un lado el enojo y la desorientación de los primeros cantos y ha dado pie a un miedo de saberse inmerso en el sufrimiento de la ausencia: “*a punto de gritar, de echar el alma*”. Ya que su sufrimiento lo ha llevado al grado de *gritar, de echar el alma*, el poeta parece rehusarse a seguir adelante en su tránsito del laberinto, y debido a esto, encontramos el tema general del canto: la duda de seguir viviendo el duelo. Por ello, todos los versos tendrán un sentido de despedida: “*vengo a dejar mis cosas y me largo*”, “*me basta un trago y un sollozo*”, “*no estaré mucho tiempo porque es tarde*”, la cual será la forma de rehusarse, de no querer transitar más el laberinto. El titubeo de proseguir el camino sentenciado, se muestra desde los primeros versos, específicamente en el quinto y sexto: *me rajo de seguir bajo esta sombra, / y pongo a este señor por juramento.*

Ya no es enojo el sentimiento que inspira la versificación, ahora es la vacilación de sufrir en su esplendor la ausencia de la amada. Joseph Campbell, en su libro *El Héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito*, tra-

---

<sup>231</sup> Si bien hemos dicho que el poemario está compuesto en su totalidad de versos libres, cabe hacer el señalamiento de la presencia de estas rimas internas y asonánticas que dotarán al poema de un ritmo ágil y, en algunos momentos, vertiginoso. No nos detendremos en cada una de estas rimas puesto que nuestro análisis no está enfocado en el aspecto formal; sin embargo, señalamos en este inicio de poema algunas de ellas para hacer constancia de éstas: En los primeros seis versos, están presentes en las palabras *cuerpo, miedo, esqueleto, detengo y juramento.*

trabajo donde caracteriza y analiza al héroe como personaje cultural y religioso, explica esta *negativa al llamado* de la siguiente forma:

La llamada no atendida convierte la aventura en una negativa. Encerrado en el fastidio, en el trabajo duro, o en la “cultura”, el individuo pierde el poder de la significativa acción afirmativa y se convierte en una víctima que debe ser salvada. Su mundo floreciente se convierte en un desierto de piedras resacas y su vida pierde todo significado, aun cuando, como el rey Minos, pueda tener éxito a través de un esfuerzo titánico en la formación de un imperio de renombre. Pero toda casa que construya será la casa de la muerte, un laberinto de paredes ciclópeas para esconder a su vista su propio Minotauro. Todo lo que puede hacer es crear nuevos problemas para sí mismo y esperar la aproximación gradual de su desintegración.<sup>232</sup>

El poeta, al rehusarse a este llamado, corre el peligro de nunca salir del laberinto, de sumergirse más en el sufrimiento de pérdida, en el miedo de renunciar a su propio interés<sup>233</sup>. Otro aspecto importante en estos versos, es la presencia de la sombra, la cual se presenta con un significado ambivalente. Por una parte, la sombra es el duelo, el laberinto, lo opuesto a la luz<sup>234</sup>, la situación contraria del amor. Por otro lado, la sombra representa “*la propia imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes*”<sup>235</sup>: la amada. Por lo tanto, rajarse de *estar bajo esta sombra* o de *buscar esta sombra*, no es sino la renuncia del camino.

También en estos dos versos, aparece otro rasgo que será desarrollado de una manera más nutrida en el canto 10: el elemento religioso: “*y pongo a este señor por juramento*”. Al igual que el poeta Orlando Guillen, con quien comparte generación, Dios o los temas religiosos, serán utilizados de manera poco solemne, y “*cuando aparece el chiste -como apunta Vicente Quirarte- es sólo como disfraz de la tragedia*”, y cita al poeta Orlando Gui-

---

<sup>232</sup> Campbell, Joseph. *El Héroe de las Mil Caras, Psicoanálisis del mito*. México, FCE, 1959, p. 41

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 42

<sup>234</sup> *CHJ*, p. 955

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 955

llen: “*Dios lleva gorro/ y orejeras para el frío*”<sup>236</sup>. Este es otro de los rasgos importantes que comparte con su generación, la llamada generación de los cuarenta: la tragedia. Muchas veces expresada a través del absurdo, y otras, con imágenes atroces envueltas en un contexto de pureza, como se supone debiera ser la infancia: “*Además de ratas, hay niños en el parque. / Yo quisiera como ellos estar bajo la claridad*”<sup>237</sup>, escribe Francisco Hernández. Es una generación que no puede permitirse el verso alegre, esperanzador; su contexto social no le permite eso<sup>238</sup>:

*Todos vemos en la ciudad,  
en el persistente ayuno la matanza,  
en las incompletas escuelas,  
en el cruel sueño del empleo,  
en los diarios, en el amorfo sueño  
de las inquietudes oficiales,*<sup>239</sup>

Es la tragedia lo que envuelve al poeta. Y esta tragedia está expresada en la vacilación de seguir adelante en su empresa. Ya que *viene* al laberinto a dejar todo lo que le sobra, todas sus *cosa*. El poeta no se ve interesado en seguir adelante, al contrario, prefiere retirarse, regresar por donde comenzó; por ello prefiere alejarse, hacer de la retirada su única salvación:

*Vengo a dejar mis cosas y me largo,  
vengo a dejar mi muerte en esa esquina  
y me retacho;  
para eso no hace falta despedida:  
me basta con un trago y un sollozo,  
y un poco de valor para alejarme:  
olvido en ese sitio tantas cosas  
que a cualquiera le parten la tristeza.*

(Versos 7-14, 3)

<sup>236</sup> Vicente Quirarte en *Poetas de una generación (1940-1949)*, *Op. cit.*, p. 9

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 66

<sup>238</sup> A esta generación de escritores los une entre otras cosas más, haber nacido entre 1940 y 1949. La mayoría de los poetas comienza a escribir y a publicar en las décadas de los 60<sup>s</sup> y 70<sup>s</sup>. Los unen las revueltas estudiantiles, la libertad de pensamiento, el movimiento cultural de la música y la literatura, pero sobre todo la represión y censura de la moral y el gobierno que tuvo como punto cumbre la matanza de Tlatelolco en 1968.

<sup>239</sup> Carlos Montemayor en *Poetas de una generación (1940-1949)*, *Op. cit.*, p.93

“Vengo a dejar mi muerte en esa esquina/ y me retacho”, la esquina, también mencionada en el segundo verso, simbolizará el lugar del inicio del duelo, la oportunidad de ver a la amada y la oportunidad desperdiciada. Es ahí donde comienza todo: la esquina-génesis de la ausencia. Así como es la esquina para el poemario presente, es la escalera en el poema *Elegía como grito para una tarde de diciembre*, escrito por Max Rojas en 1965, mismo año en el que empieza a escribir *El Turno del Aullante*. El poema, en general, comparte el tema central del poemario: el *Derrumbe Amoroso*, y tiene como punto de inicio la escalera, la cual será el lugar donde se desarrollará toda la trama:

*Desbaratado el grito, el silencio que cruje en la escalera,  
El sonido que llega de repente para decir no hay nadie,  
Nadie grita tu nombre, nadie te espera, nadie camina  
Por la calle recogiendo tu sombra partida en pedacitos,  
Tu esqueleto partido en pedacitos, nadie te extraña,  
Puedes echarte a caminar mascando tu tristeza,  
Nadie grita tu nombre, nadie te espera.*<sup>240</sup>

La esquina simbolizará el punto de inicio, el lugar que pudo cambiar todo y que ahora es lo que ya no se puede alcanzar<sup>241</sup>; sin embargo, sabe el poeta que la palabra poética, el poema en sí, representará la oportunidad de volver, de asistir, de otra manera, a dicho encuentro. La palabra contiene en sí todo el poder de la evocación, de traer de regreso lo que está lejos y, debido a eso, el poeta explorará los límites de la palabra. Por ello, el uso frecuente de la aliteración, del neologismo y del lenguaje popular se volverá el recurso para dotar a la palabra de ese significado que el poeta precisa para dar voz a su herida:

<sup>240</sup> Fragmento de *Elegía Como Grito para una Tarde de Diciembre* de Max Rojas, incluido en el libro *El Turno del Aullante*, *Op.cit.*, p.13

<sup>241</sup> En entrevista concedida a Inés Parra (México, octubre, 2003) Max Rojas cuenta la anécdota sobre una cita con Elba Carrillo, a quién está dedicado en su mayoría *El Turno del Aullante*, en ésta se puede leer lo siguiente: “Una vez me cité con Elba en División del Norte y Av. de la Paz, y no llegué a la cita por razones metafísicas, no me pude mover, nunca pude llegar. Tal fue el miedo que a partir de que rompí -relaciones- nunca pude volver a estar frente de ella; era tanto mi miedo de volverla a ver que incluso a su funeral no pude asistir, no podía verla muerta, por días no salí a la calle”. Según palabras mismas del poeta, es este lugar, la esquina a la que nunca llegó. Años después, en pláticas sostenidas con el poeta en bares y cafés, llegó a confesarme sentirse arrepentido por no haber ido nunca a esa cita. Sin duda, este lugar quedaría marcado en el imaginario de su pasión amorosa.

Como heredera de la tradición, esta poesía *-la poesía hecha por la generación de los 40s, a la cual pertenece nuestro autor-* no rompe con el pasado de manera radical. Su riqueza y experimentación lingüísticas no son sus fines últimos, más que en casos como el de Max Rojas, cuyo poema aquí incluido es una fusión de la mejor poesía meditativa –las epístolas de Francisco de Aldana o las Églogas de Garcilaso- con un ritmo y una riqueza léxica envidiables.<sup>242</sup>

La despedida entonces, como ya hemos dicho en anteriores líneas, será la forma de expresar su tragedia:

*No estaré mucho tiempo porque es tarde  
y aún tengo que juntar ciertos recuerdos,  
despedirme de aquellos que me olvidan  
y volver, otra vez, donde mi muerte.*

(Versos 15-18, 3)

En este fragmento, el poeta nos comparte su determinación por ya no recordar y finiquitar, de una vez por todas, este duelo: “*No estaré mucho tiempo porque es tarde*”, ¿Tarde para qué? ¿Para recordar, para amarla? ¿O para saber que el tiempo jamás regresará y que nunca volverá a tener la oportunidad de verla? Esto último sin duda, lo más cercano. Por ello tiene “*que juntar ciertos recuerdos/ despedirme de aquellos que me olvidan/ y volver, otra vez, donde mi muerte*”. Es claro el poeta: no hay tiempo atrás, el duelo es algo que hay que vivir, una *muerte* –simbólica- que hay que afrontar; debe hacer caso al llamado. El poeta sabe que rehusarse a éste, a proseguir su camino, sólo lo sumergiría en un laberinto ya sin puertas, sin salida, en su psique desorientada<sup>243</sup>; por ello vuelve al camino, afronta el duelo: “*Antes tengo*

---

<sup>242</sup> Vicente Quirarte en *Poetas de una generación (1940-1949)*, *Op. cit.*, p. 10

<sup>243</sup> Joseph Campbell, ante la negativa del héroe al llamado que hacen los dioses, menciona lo siguiente: “*El individuo es hostigado, de día y de noche, por el ser divino que es la imagen del yo vivo dentro del laberinto cerrado de nuestra propia psique desorientada. Los senderos que llevan a las puertas se han perdido; no hay salida. El individuo sólo puede aferrarse a sí mismo furiosamente, como Satán, y estar en el infierno*” (Campbell, Joseph, *Op.cit.*, p. 41).

*que hacer otras cositas;/ desempolvar mi acta funeral y un traje oscuro,/ y hallar a esa mujer que me hizo polvo*". Vuelve a la búsqueda, al tránsito del laberinto.

En la última estrofa, encontramos lo que hará, lo que realizará en los próximos días; su labor para descifrar el laberinto. Ya que el poeta sabe su destino (el laberinto), decide afrontarlo; dejando atrás el titubeo y emprendiendo, nuevamente, la búsqueda de la amada:

*Antes tengo que hacer otras cositas;  
desempolvar mi acta funeral y un traje oscuro,  
y hallar a esa mujer que me hizo polvo.  
Me rajo de tentar tanto esta herida  
y pongo a este señor por juramento:  
a punto de llorar pido disculpas,  
y parto a ver si encuentro otra caída.*

(Versos 19-25, 3)

Ha reiniciado el recorrido, y para ello, ha de “desempolvar” su “acta funeral y un traje oscuro” y hallar a esa mujer “que lo hizo “polvo”. Una búsqueda poética de la amada ausente; sin embargo, prefiere por el momento no tocar “tanto esta herida” e incluso pone “a este señor por juramento”. Frase con tientes coloquiales y blasfemos en el sentido pragmático de la religión católica (“no jurarás en nombre de Dios en vano”)<sup>244</sup>, y que en estos versos sirve para dar un toque de dramatismo a su postura frente al duelo. Termina la estrofa y el canto, apelando al lector, que lo acompañará a lo largo del poemario: “a punto de llorar pido disculpas,/y

---

<sup>244</sup> En la religión católica, segundo mandamiento de la ley de dios “No jurarás en nombre de Dios en vano”. En entrevista realizada (junio 2010) a Max Rojas para la presente investigación el poeta comenta el origen de algunos preceptos religiosos en su poesía, contrariamente a su formación marxista: “Mi familia era un poco rara y yo crecí un tanto en esa rareza. Por un lado tenía toda la influencia dos tías de origen oaxaqueño, por parte de mi padre, profundamente católicas; y por otro, tenía a mi tío, quien era totalmente liberal (...) Me llamaban mucho la atención todos los ritos religiosos en los que participaban mis tías.” Gracias a este comentario, podemos explicar las alusiones religiosas con las que cuenta el poemario ya que los ritos católicos formaron parte del imaginario del poeta cuando era niño, por ello su utilización en sus poemas no está aislada o demás.

*parto a ver si encuentro otra caída.*<sup>245</sup>

Ha iniciado la parte medular del duelo: el tránsito del laberinto. El poeta ha comenzado a ver de qué está hecho: un laberinto construido a partir del sentimiento de pérdida, de duelo; cuyas estructuras están formadas con imágenes de dolor, ausencia, soledad y miedo. Esa topografía la plasmará el poeta en los siguientes cantos. Pero aún así, una actitud de seguir a toda costa, una convicción de continuar por su viaje heroico, alumbrará los siguientes poemas.

### Cuatro

El cuarto canto está formado por tres estrofas de versificación libre. La primera estrofa está formada por veintiún versos, la segunda por cinco y la última por cuatro. El poema puede dividirse en dos partes generales, la primera es la descripción de la soledad dentro del laberinto a partir de imágenes donde su cuerpo vagará, chocará y se arrastrará por las paredes de éste, por ello encontraremos versos como los siguientes: “y *acabo en la pared cascando polvo*” o “*sé que me fui al revés y dando topes*”. Estará compuesta por los versos: 1-17 y 27-30.

La segunda parte es una breve interpelación al lector, formada por los versos 18-26, en realidad, es un diálogo secreto con éste, una confesión que nos revelará detalles de su desgracia y que analizaremos a su debido tiempo. A lo largo del canto, la soledad estará expresada a partir de imágenes de paredes hechas polvo, muros que se caen o que impiden seguir en el recorrido, agujeros, personas que espera el poeta y que nunca llegan, o que no alcanza a ver, y encuentros a destiempo. Esta será la forma en que nos

---

<sup>245</sup> La *caída* será sinónimo de duelo, de pérdida: es el derrumbe amoroso. Este último verso nos indica que el poeta ha decidido retomar el camino. Ya que hubo dudado, que estuvo indeciso en seguir su camino, el poeta lo ha vuelto a retomar, por ello ha de *buscar otra caída*, otra forma de afrontar su duelo.



hará entrar en el ambiente de soledad; ya que con la construcción de estas imágenes logrará brindarnos ese sentimiento de deterioro producto de la ausencia de la amada. También, en el canto, aparecerán los recuerdos, en forma de analepsis<sup>246</sup>, que contribuirán a concretar la sensación de vacío, ya que el recuerdo será la añoranza que hará más evidente la pérdida. Por ello, los recuerdos están colocados en el texto como un recurso retórico más del que hará uso el autor. Esto es: el poeta recordará momentos importantes que devinieron en su calamidad actual, que explican la soledad que vive, y que ya analizaremos a su debido tiempo. El poema comienza de la siguiente forma:

*Luego de enmontonar tamaños agujeros,  
de sopetón se me hace que me esperan;  
hecho a correr para llegar de un golpe  
y acabo en la pared cascando polvo.  
Aquí me encabro entonces y me digo  
que a fuerza de gritar me estoy callando,  
que este grito nomás sale y se duele,  
sin que nadie se dé por enterado.*

*Sé que me fui al revés y dando topes  
hasta volver a solas con mi cuerpo,  
porque nadie sabía que yo estaba  
llamando en esa puerta casi a gritos.  
Siempre que llego, llego tarde,  
y, de cualquier manera, esa pared  
siempre me gana:  
no hago sino decir que estoy llegando  
y ya el frentazo me duele en la cadera.*

(Versos 1-17, 4)

---

<sup>246</sup> “Genette\* llama relato primero (récit premiere) al nivel temporal en relación al cual una anacronía se define como tal una anacronía. Esta noción es de gran utilidad, aunque sea difícil determinarla con exactitud en algunos relatos complejos. No por ello deja de ser analizable el orden temporal: siempre podremos describir las relaciones entre distintos segmentos temporales que identifiquemos sin establecer necesariamente una jerarquía entre ellos (...) Si la anacronía nos remite a un punto temporalmente ulterior del relato primero, se tratará de una prolepsis (prolepse) o anticipación. Si se nos remite a un momento ya pasado en el discurrir del relato primero, se tratará de una analepsis (analepse) o retrospectión.” (García Landa, José Ángel. *Acción, relato, discurso: Estructura de la ficción narrativa*. España, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 147-148

\* Gerard Genette (París 1930) Teórico francés de literatura y poética, uno de los creadores de la narratología.

En esta parte de la primera estrofa, podemos advertir el tema de la soledad, resumido a penas en los primeros cuatro versos:

*Luego de enmontonar tamaños agujeros,  
de sopetón se me hace que me esperan;  
echo a correr para llegar de un golpe  
y acabo en la pared cascando polvo.*

El poeta comienza diciéndonos que alguien lo espera, no nos dice la identidad de esa persona: si es la amada o quién; pero una pared impide el encuentro con esa persona y acaba “*en la pared cascando polvo*”. Esa *negativa al llamado*, vista en el análisis del canto anterior, ese *rajarse de seguir bajo esta sombra* han desorientado al poeta. La negativa de seguir el camino le ha cerrado las puertas, ha copado cualquier sendero que represente una salida<sup>247</sup>.

“*Enmontonar tamaños agujeros*”, versa el poeta. Los agujeros están puestos como la metáfora de la soledad; son la ausencia *tangible*. Un agujero es igual a un vacío; un vacío, igual a una ausencia. ¿Qué ausencia sino la de la amada? El poeta dice lo que ha sido su devenir en el laberinto: “*enmontonar*” ausencias. De pronto, una esperanza: alguien -¿ella, quizá?- lo espera; sin embargo, la pared, o mejor dicho: el muro, lo detiene, evita ese contacto tan ansiado con la amada:

*de sopetón se me hace que me esperan;  
echo a correr para llegar de un golpe  
y acabo en la pared cascando polvo.*

Este será el tenor del texto en general, una ausencia que no encuentra consuelo alguno, que siempre estará nutrida por la pared que aísla al poeta de cualquier encuentro con alguien más. Si bien la pared, o muro, puede llegar a manifestarse como símbolo de protección (la muralla china), también ofrece la posibilidad de aislar, de ser una prisión; tal como se mani-

---

<sup>247</sup> Cfr. Campbell, Joseph. *Op. cit.* p. 41

manifiesta en este poemario donde aparece como un encierro que ahoga al poeta, que lo condena a la soledad propia del duelo: “*El muro es la comunicación cortada con su doble incidencia psicológica: seguridad, ahogo; defensa pero también prisión*”<sup>248</sup>.

Al verse inmerso en este aislamiento, el primer impulso del poeta es el enojo: “*Aquí me encabro entonces*”. Ya que la soledad lo abrumba y se transforma en ese laberinto del cual no encuentra salida, el poeta vuelve a ese sentimiento propio del duelo; por ello encontraremos versos que expresan ira, enojo, dolor; el grito será el recurso para darles forma. Por eso encontramos que este grito *duele* o se *atora* dentro del escritor: “*que este grito nomás sale y se duele*”, y si llega a salir, es sólo para encontrar que por más que grite, por más que intente comunicarse con alguien, la tarea será inútil, ya que el muro donde se encuentra aislado el autor es muy fuerte:

*Aquí me encabro entonces y me digo  
que a fuerza de gritar me estoy callando,  
que este grito nomás sale y se duele,  
sin que nadie se dé por enterado.*

(Versos 5-8, 4)

El poeta lanza el grito como un recurso para romper ese silencio en el que se encuentra preso, ese muro que impide el encuentro con la amada. Entre las interpretaciones que se le ha dado al grito en diversas culturas del mundo, encontramos una donde el grito funcionará como la bandera usada para ir a la lucha, y es así como funciona en este canto: “*El grito de guerra simboliza la cólera primitiva de los dioses, como el grito de dolor la protesta humana, y el grito de gozo la exuberancia de la vida. Según el pensamiento mágico, proferir es, de alguna manera, producir: clamar la cólera vengadora del Todopoderoso es movilizar las fuerzas de este contra el adversario; imitar los ruidos del trueno, del huracán y de los cataclismos es provocar la tem-*

---

<sup>248</sup> CHJ, pp. 738-739

*pesta y dirigirla contra nuestro enemigo*”<sup>249</sup>; sin embargo, en este caso, el grito no es suficiente, no basta, ya que nadie, a pesar del grito, *se da por enterado*. El enemigo -el muro- resiste, la soledad se muestra aquí de la siguiente forma: si gritar es invocar esta ayuda divina (al *Todopoderoso*), la ausencia de esta ayuda provocará el fracaso de la empresa: romper el muro. El resultado es más que evidente: “*este grito nomás sale y se duele, / sin que nadie se dé por enterado*”.

¿Y qué hace esta *pared*, esta *incomunicación*? Relegar al poeta a una soledad donde el silencio es la única respuesta de la amada. Regresará así a su duelo, a su laberinto, regresará por el camino andado “*al revés y dando topes*”, a un lugar donde lo espera *sólo su cuerpo*:

*Sé que me fui al revés y dando topes  
hasta volver a solas con mi cuerpo,  
porque nadie sabía que yo estaba  
llamando en esa puerta casi a gritos.  
Siempre que llego, llego tarde,  
y, de cualquier manera, esa pared  
siempre me gana:  
no hago sino decir que estoy llegando  
y ya el frentazo me duele en la cadera.*

(Versos 9-17, 4)

En esta parte del canto el uso de la analepsis contribuirá a la descripción de soledad. El poeta recuerda lo siguiente:

*sé que me fui al revés y dando topes  
hasta volver a solas con mi cuerpo,  
porque nadie sabía que yo estaba  
llamando en esa puerta casi a gritos*

El poeta recuerda una escena de su desgracia, una espera que tuvo lugar tiempo atrás, una puerta que nunca se abrió para él: “*porque nadie sabía que*

---

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 542

*yo estaba/ llamando en esa puerta casi a gritos*". Resulta inevitable relacionar esta escena con la mostrada en un poema anterior, escrito en 1965, cuya dedicatoria tiene el nombre de María Elena y como prefacio un poema de Eliseo Diego <sup>250</sup>: *Elegía como grito para una tarde de diciembre*, donde el poeta, postrado frente a una puerta, espera la llegada de la amada; más nunca aparece ésta. Al final del poema se puede leer lo siguiente:

*ámala y sálvate, ámala y quiebra tu alarido, no vendrá nunca,  
ámala y húndete en la furia, no vendrá nunca,  
desbaratados para siempre tú y tu cuerpo,  
desbaratado el grito, el silencio que cruje en la escalera,  
el sonido que llega de repente para decir no hay nadie, no  
[vendrá nunca nadie  
y cerrar esta puerta.*

Este poema comparte diversos elementos con el poemario *El turno del Aullante*, como ya hemos mencionado en líneas anteriores: el tema del derrumbe, el grito o aullido, el duelo, la imposibilidad de comunicarse, la soledad y ahora *la puerta*. Este elemento aparecerá en el canto cuatro de nuestro poemario como la puerta de acceso a la salida del laberinto o el impedimento de trascender el duelo. Trascender el duelo será para el poeta atravesar esa puerta; sin embargo, aún no encuentra la ayuda divina<sup>251</sup>, el grito no ha sido escuchado y no es suficiente. Entonces la puerta se ha transformado en ese muro, esa pared que impide el acceso a un estado divino, de salvación, un estado de trascendencia para el héroe:

La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad (...) La puerta es la abertura que permite

---

<sup>250</sup>El poema de Eliseo Diego aparece sólo en la edición que hace Claves Latinoamericanas en 1983, las posteriores ediciones suprimen este texto. Ver capítulo *Publicaciones, Cuatro Décadas sobre la Página*.

<sup>251</sup> Una vez que el héroe ha aceptado el llamado a la aventura, el siguiente paso es la ayuda sobrenatural o divina que le brindarán para su viaje. Así podemos ver en distintos mitos esta ayuda: la prestada a Orfeo para que entre al Hades, la brindada a Ulises en sus diversos viajes o la dada a Teseo —el hilo— para enfrentar al minotauro dentro del laberinto. “*Para aquellos que no han rechazado la llamada, el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar.*” (Campbell, Joseph. *Op.cit.*, p. 46).

entrar y salir, y por tanto el pasaje posible –aunque único– de un dominio a otro: por lo general, en la acepción simbólica, del dominio profano al dominio sagrado.”<sup>252</sup>

Hay tres versos en este fragmento que resultan lapidarios para la situación del poeta, que dan clara muestra de la conciencia que éste tiene sobre su destino y que derrumban toda posibilidad de un encuentro con la amada:

*Siempre que llego, llego tarde,  
y, de cualquier manera, esa pared  
siempre me gana*

“*Siempre que llego, llego tarde*” casi tan parecido al verso del primer canto: “*Por que mordí sin tiempo un corazón de niebla*”, de cualquier manera ambos versos no pueden significar sino dos cosas: un destino ya escrito y una situación irremediable, sin solución alguna. El poeta llegará tarde a todo encuentro con la amada ya que su relación fue una relación a destiempo, por ello su destino está escrito: la soledad, el muro frente a sus ojos que impedirá salir, por lo tanto estará encerrado dentro del laberinto hasta que resuelva su duelo.

Con los siguientes cuatro versos entra el segundo segmento en el que hemos dividido el canto. Un segmento que es una analepsis que no hace sino interpelar al lector de una forma indirecta. Parece que nos está contando, casi en secreto (ver el uso de paréntesis en la estrofa), su desgracia:

*“(Nadie lo supo, pero un día  
estuve de llorar al borde de rajarme;  
me aguanté porque qué otra me quedaba,  
pero luego me fui viniendo a menos.)”*

(Versos 18-21, 4)

Sin duda, esta confesión, este hecho secreto que nos ha compartido, resulta un recurso retórico para que el lector perciba, en mayor o menor

---

<sup>252</sup>CHJ, p. 855

grado, la soledad vivida dentro de este laberinto. Incluso estos cuatro versos contienen en sí toda la fatalidad del poeta<sup>253</sup>: 1) “*Nadie lo supo, pero un día /estuve de llorar al borde de rajarme*” sufrimiento ante la situación de pérdida. 2) “*me aguanté porque qué otra me quedaba*” resignación, pero una resignación producida por las circunstancias y no por una elección propia. 3) “*Pero luego me fui viniendo a menos*”, el derrumbe ante la situación, derrumbe anímico, amoroso, general, de todas las circunstancias que dan sentido a la vida de los amantes<sup>254</sup>.

Encontramos en la segunda estrofa, que vuelve a ser parte del primer segmento en el que dividimos el canto, la tercera analepsis:

*de pura suerte me llegué hasta el quicio  
de aquella puerta y, sin querer, gritando  
llamé para encontrar a esa persona.  
Nadie me abrió porque nadie me esperaba  
y porque a nadie le importó que allí estuviera.*

(Versos 22-26, 4)

Ahora no es la pared, sino la puerta, la que divide a los amantes, la que se ha transformado en el *muro*, la que imposibilita el encuentro y la que sentencia al poeta a su soledad y laberinto. ¿Y no es el muro, la pared, las puertas cerradas, la sustancia medular que conforma un laberinto, que dan vida a los laberintos?<sup>255</sup>

“*Nadie me abrió, porque nadie me esperaba*” he aquí el destino y la sentencia: la soledad que brinda la ausencia de la amada. Y remata esta so-

---

<sup>253</sup> Etapas del duelo: enojo, furia, negación, resignación; ver capítulo *Método*.

<sup>254</sup> Elementos propios de lo que Francesco Alberoni llama el *La pasión amorosa*, la cual surge de un amor obstaculizado; ver capítulo *El Derrumbe Amoroso: Amor e Imagen*.

<sup>255</sup> Hay que decir que es el reflejo de un laberinto también social, característico de la época que le toca vivir al poeta: tiempos de desencanto y opresión que la moral y los gobiernos imponían a la juventud en la década de los 60<sup>s</sup>, y que por supuesto se veía plasmado en la literatura y demás obras artísticas, como es el caso del poema *Los derrotados* de Jaime Reyes: “*Rodeados por el humo, oyéndose a sí mismos, / van bordeando el camino de la tristeza, rozándolo apenas. / Gritan y callan sobre las vendas de sus cuerpos, / y a nadie quieren ni van a confiar lo que les ha pasado.*” (En *Poetas de una Generación (1940-1949)*, *Op. cit.*, p. 122).

ledad con el siguiente verso: “Y porque a nadie le importó que allí estuviera”.

El canto termina con el uso de la repetición de los versos iniciales, un paralelismo<sup>256</sup> que tendrá el objetivo de hacer énfasis en el destino que le espera, en la situación en la que se encuentra, la parte medular de esta estrofa es precisamente el énfasis de su destino, puesto entre dos comas e interpellando directamente al lector:

*Luego de enmontonar tamaños agujeros  
de sopetón me acuerdo de estas cosas;  
echo a correr y, **ya se sabe**,  
acabo en la pared cascando polvo.*

(Versos 27-30, 4)

Hasta este canto, el poeta nos ha mostrado su estancia en el duelo. Los recuerdos que ahora vienen a su mente lo traicionan, ni aún ellos lo acercan a su amada, a ese cuerpo que tanto ansía. Las paredes del laberinto se han cerrado sobre él, la puerta –única salida- se ha transformado en un muro más; el poeta choca contra éste, es el muro que impide ver la salida.

## Cinco

En el poema cinco encontramos dos temas fundamentales en *El Turno del Aullante*: 1) Además de la ausencia de la amada, tema que se trabajará a lo largo del poemario, tenemos la **aparición de los aliados**<sup>257</sup>, lo cual resultará significativo ya que reafirmará que *El Turno del Aullante* está estructurado

---

<sup>256</sup> Prácticamente todo el poemario estará compuesto por este recurso retórico, además de la aliteración, el neologismo y el lenguaje popular. Cabe aquí señalar la importancia de este recurso en la cuestión rítmica del texto que nos ocupa: ya que el paralelismo tiene una íntima relación los textos litúrgicos (Cfr. Eugenio Asensio en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1957, p. 75), no será gratuito sentir por momentos en la lectura del poemario, ese toque de solemnidad y ritmo hipnotizante que caracterizará, entre otras cosas más, a *El Turno del Aullante*. Quede, pues, esta apreciación, para trabajos futuros centrados en aspectos formales y retóricos.

<sup>257</sup> “En todo este recorrido solemos encontrarnos con aliados/as y monstruos. Podríamos decir que un aliado o aliada sería una persona, animal o cosa que nos sirve de ayuda; mientras que el monstruo podríamos entenderlo como aquello que nos bloquea, perturba, engaña u obstaculiza el camino” (Sanz, Fina, *Op. cit.*, p 45)



como un viaje heroico, no sólo por lo que argumenta Fina Sanz acerca del duelo<sup>258</sup>, sino por los diversos elementos descritos en los estudios de Joseph Campbell que caracterizan el viaje del héroe<sup>259</sup>. 2) **El derrumbe amoroso**, por primera vez se mostrará a plenitud la caída -no sólo simbólica- del universo que rodea al poeta, a través de imágenes de caída y caos, así como ambientes hostiles: lluvias que destrozan, gritos, lamentos. Con una estructura conformada por una sola estrofa de diecinueve versos y de versificación libre, y con el tema general que es la desolación que ha dejado la ausencia de la amada, analizaremos el poema partiendo por los dos temas que hemos descrito en líneas atrás:

### 1) Los aliados

*Hoy tengo que saber algunas cosas,  
averiguar ciertas costumbres de las aves,  
ciertas maneras de la tarde que no entiendo.  
Debo saber- es un ejemplo- aquello que concierne  
a las personas a la hora de la lluvia,  
su modo de perderse entre la niebla, su tristeza,  
su nostalgia sombría como el viento;  
quiero saber, también, las causas de la muerte  
del erizo, su manera tan fiel de arder a solas,  
su sollozo;  
después tengo que averiguar algo pluvial  
que llega en las palomas, algo que duele,  
algo que suena hueco y sabe frío:  
un caracol que se hunde en un espejo y un lamento:  
la destrozada forma de un rostro que me escalda  
y todo aquello:  
el hosquedad de pájaros que empieza,  
el viento en la ventana dando miedo  
y esta manera de llover que parte el alma.”*

(Versos 1-19, 5)

---

<sup>258</sup> El duelo, sea cual sea su origen, puede verse como un viaje o, como propone Fina Sanz, un recorrido por un laberinto; el simple recorrido ya hace del viaje un viaje heroico: “*El laberinto simboliza un viaje, un viaje espiritual, un viaje heroico. Así se presenta en diferentes mitos y leyendas de todo el mundo. Son viajes complicados, llenos de pruebas difíciles por las que la heroína o el héroe han de pasar*” (Sanz, Fina, *Op. Cit.* pp. 41-42).

<sup>259</sup> Joseph Campbell en *El Héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito* señala algunas etapas que pueden encontrarse en cualquier mito que implique una aventura con un héroe, entre las que señala están las siguientes: *la llamada de la aventura, la negativa al llamado, la ayuda sobrenatural, el cruce del primer umbral, el camino de las pruebas, la apoteosis, la negativa al regreso, la huida mágica, el rescate del mundo exterior, el cruce del umbral de regreso, la posesión de los dos mundos, la libertad para vivir.* (Cfr. Campbell, Joseph, *Op. cit.*) Un mito puede mostrar en su mayoría cada una de estas etapas.

Ante la ausencia de la amada e inmerso en la incertidumbre de la situación del duelo, el poeta busca certezas –que podríamos interpretar como aliados– que lo ayudarán a encontrar la salida. Es en esta búsqueda donde el poeta pretende encontrar respuestas a su soledad, a su pérdida; por ello la urgencia de encontrar respuestas a su situación. Él sabe que entender el comportamiento de ciertos animales puede encaminarlo a las posibles salidas del laberinto en que se encuentra inmerso:

*Hoy tengo que saber algunas cosas,  
averiguar ciertas costumbres de las aves,  
ciertas maneras de la tarde que no entiendo.*

La aparición de los aliados se presenta justo en este canto: las aves, la lluvia, el erizo, en su mayoría símbolos de purificación<sup>260</sup> que ayudarán al poeta en su camino. Cada uno de los aliados está unido con el autor desde la soledad de su naturaleza o la purificación que como símbolos universales representan: *El erizo*, ser solitario y consejero del cual aprenderá “*su manera tan fiel de arder a solas, su sollozo*”; de *las aves*, seres que conectan al hombre con estados supremos, con cualidades divinas tan importantes para el recorrido del héroe y de las que el poeta sustraerá esa purificación<sup>261</sup> a partir de la imitación de sus actos o *costumbres*, como las llama él, que no son otra cosa que la ligereza, la “*liberación de la pesadez terrenal*”<sup>262</sup>; por ello, estos animales aparecerán en el canto como aliados, ya que, como hemos dicho en líneas anteriores, todo héroe encontrará en su recorrido esta ayuda, es parte de sus cualidades por ser un elegido. Por último, *la lluvia* será la purificación que tanto ansía en su viaje, será ese

---

<sup>260</sup> Como vimos en páginas anteriores, la lluvia en su relación con el agua está dotada de las cualidades de la purificación, a éste símbolo se le unen también el del ave, el cual simboliza, entre otras acepciones, las relaciones entre el cielo y la tierra; representa *estados superiores del ser* (Cfr. p. 154). Y el símbolo del erizo, animal que, además de ser considerado como el inventor del fuego, se le tiene en diversas culturas como “*el consejero escuchado por los hombres, que gracias a él encuentran el Sol y la Luna, desaparecidos un tiempo*” (Cfr. CHJ, p.452).

<sup>261</sup> Joseph Campbell en *El Héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito* señala que uno de los puntos importantes en el viaje del héroe es la purificación, ayuda divina o sobrenatural y así se presentará en diversos mitos; por ello esa ayuda, esos aliados en este canto serán “*la fuerza protectora y benigna del destino*” (Cfr. Campbell, Joseph, *Op. cit.*, p. 48).

<sup>262</sup> CHJ, p. 154

sentimiento que *concierna a las personas* cuando ésta se hace presente; la purificación estará representada por esta imagen.

La hermandad con estos animales y elementos surge por la necesidad de ayuda, pero más por una identificación con éstos: el contexto de soledad en que están puestos estos animales reafirma este nexo. Por ello el poeta necesita conocerlos, saber qué es lo que les pasa, sienten y piensan. Es vital para el autor conocer “*esas costumbres de las aves*”, “*ciertas maneras de la tarde que no entiende*”, “*lo que concierne a las personas a la hora de la lluvia, su modo de perderse entre la niebla, su tristeza*”; “*la causa de la muerte del erizo, su manera tan fiel de arder a solas*”; “*averiguar algo pluvial que llega en las palomas, algo que duele, algo que suena hueco y sabe frío*”.

La característica principal en cada uno de los aliados es la tristeza, la soledad. La gente, no cualquier gente, sino esa que es cautivada por la lluvia; las aves, el erizo, las palomas, forman ahora parte de la poca compañía con la que le poeta recorre el laberinto.

Cada uno de los aliados, sin embargo, no hace sino aumentar más la sensación de tristeza y vacío, conforman, por decirlo de otra manera, la temática general del poemario: la ausencia de la amada. Aunque no se menciona en el texto, cada verso está ahí para constituir y construir su figura, su ausencia:

*después, tengo que averiguar algo pluvial  
que llega en las palomas, algo que duele,  
algo que suena hueco y sabe frío*

“**Algo pluvial**”, “**algo que duele**”, la posibilidad de nombrar siquiera a la amada se hace nula, por ello el sustantivo *algo* acompaña cada frase que pretende describir eso que ni siquiera el poeta alcanza a conocer con precisión. Encontramos así que *eso* de lo que no se tiene certeza, se vuelve

“algo que suena hueco y sabe frío” y ese frío será “un caracol que se hunde en el espejo y un lamento” y ese caracol y ese lamento serán “la destrozada forma de un rostro que me escalda y todo aquello” y el rostro y todo aquello serán:

*el hosquedad de pájaros que empieza,  
el viento en la ventana dando miedo  
y esta manera de llover que parte el alma.*<sup>263</sup>

Cada uno de estos versos está puesto para construir la alegoría<sup>264</sup> de la ausencia de la amada; a fin de cuentas “todo aquello que da miedo”, que “empieza”, no es sino la ausencia y el dolor que ésta provoca en el poeta: la muerte simbólica a la que se enfrenta, o dicho de otra manera: el derrumbe amoroso.

#### **b) El Derrumbe Amoroso**

Hasta este momento, el poeta se ha dedicado a describirnos la situación del duelo, pero no es sino en este canto donde el *derrumbe amoroso* comienza: el mundo que ha conformado el poeta a partir de recuerdos con la amada ha empezado a caerse, a volverse intratable, violento y enemigo. A partir de imágenes de dolor, de hostilidad, de lamentaciones, el poeta nos muestra este derrumbe, por ello el mundo ahora sabe a frío, suena a hueco, ya nada parece encontrarse de pie en ese mundo construido con el recuerdo de la amada. El caracol -la muerte simbólica- se hace presente, se hunde en el espejo de su realidad y sólo los lamentos le revelan el rostro –su rostro- que lo escalda, que le recuerdan su tragedia:

---

<sup>263</sup> Cabe aquí mencionar la representación del caracol como símbolo: “Universalmente, símbolo lunar. Indica la generación periódica: el caracol muestra y esconde sus cuernos así como la luna aparece y desaparece; muerte y renacimiento, tema del perpetuo retorno.” (CHJ, p. 250) Es precisamente esta *muerte simbólica* la que está representando el caracol en toda la alegoría construida con el espejo, el rostro y el lamento.

<sup>264</sup> Alegoría: “Ret. Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente” en *Diccionario de la lengua Española. Real Academia. Tomo I, Op. cit.*

*después tengo que averiguar algo pluvial  
que llega en las palomas, algo que duele,  
algo que suena hueco y sabe frío:  
un caracol que se hunde en un espejo y un lamento:  
la destrozada forma de un rostro que me escalda  
y todo aquello:  
el hosquedad de pájaros que empieza,*

(Versos 11-17, 5)

“El hosquedad de pájaros que empieza”... El mundo descrito hasta este instante, se ha empezado a tornar contra el poeta: “la destrozada forma de un rostro que me escalda/y todo aquello”. No sólo lucha contra la imposibilidad de volver a tener a la amada, ahora el mundo que construyeron, quizá el único asidero que tenían como recuerdo, se le ha vuelto contra sí mismo para envolverlo en una tristeza aún mayor: el poeta observa cómo se desploma su derredor. Ya que su amada no se encuentra con él, el mundo se le viene abajo, por ello tal desplome, por ello *el viento en la ventana dando miedo*:

*un caracol que se hunde en un espejo y un lamento:  
la destrozada forma de un rostro que me escalda  
y todo aquello:  
el hosquedad de pájaros que empieza,  
el viento en la ventana dando miedo  
y esta manera de llover que parte el alma.*

Los tres versos finales de la alegoría construida para formar la ausencia de la amada dan por iniciado el derrumbe: todo lo construido hasta este momento se tornará polvo o violencia en contra del poeta; por ello el miedo, el temor a esa “*manera de llover que parte el alma*”, representan el peligro de perder lo último que sobra de la amada, ese mundo construido con recuerdos, ya que esos recuerdos son la amada misma <sup>265</sup>.

---

<sup>265</sup> Al igual que el poeta mexicano Rubén Bonifaz Nuño (1923) Max Rojas construye el mundo habitado ahora por el recuerdo de la amada y el autor, un mundo que siempre penderá sobre el precipicio debido a que es el recuerdo quien lo sostiene y, como todo recuerdo, resulta inestable, frágil para las exigencias propias del amor: “*Casi de muerte, he recordado/ ebrio de tardíos nacimientos;/ solo con esta antigua lumbre.// Encarcelado de cadáveres/ flojos, de impudor sexagenario,/ nuevamente por caminos tuyos/ o nuevamente tuyos vengo/ a mi corazón entre tus huesos.*” (Poema 6 del libro *Albur de amor* de Rubén Bonifaz Nuño, México, FCE, 1987, p.16) El poeta sabe que el recuerdo es revivir lo muerto

Para finalizar, el poeta nos muestra una mirada, un atisbo de lo que habita fuera del laberinto. La ventana es una salida, un respiro dentro del encierro; sin embargo, el poeta no se atreve siquiera a asomarse, afuera una tempestad de igual manera que la interna, acontece. El mundo interno y externo está en caos y “*da miedo*”. Es el temor al vacío, a la sinrazón de la existencia, ¿qué es de ese estado naciente<sup>266</sup> si falta el otro? Sin duda, un *amor obstaculizado*, una pasión amorosa y ahí radica su valía<sup>267</sup>.

En este canto hemos encontrado que se ha iniciado el derrumbe del mundo construido con la amada. La ausencia de ésta sigue siendo el motivo de la escritura y han aparecido, o mejor dicho: evocados, los aliados que ayudarán al poeta en su recorrido por el laberinto. Ya atisbó una salida -la ventana-, sin embargo, el mundo que hay afuera se ha tornado violento y tempestivo. La desorientación, propia de los laberintos, es la constante.

## Seis

El poema seis está formado por tres estrofas de cinco, trece y dos versos respectivamente. La versificación, al igual que en los dos cantos anteriores, está conformada en gran parte por el endecasílabo. El tema principal sigue

---

lo ya ido; aún así, acepta el hecho sólo por la ventura de volver a andar *los caminos de la amada*, una amada hecha de huesos y recuerdos.

<sup>266</sup> Alberoni define *estado naciente* de la siguiente manera: “*El enamoramiento recíproco es el reconocimiento de dos personas que entran en estado naciente y que remodelan la propia vida a partir del otro. Para que haya enamoramiento bilateral es preciso por tanto, que también el otro esté dispuesto a responder, a abrirse del mismo modo, a renacer*” (Cfr. Alberoni, Francesco. *Te Amo. Op. cit.*, p. 55) Por tanto, al no estar la otra parte para la construcción de este nuevo mundo, es de suponerse que toda construcción se vendrá abajo, cosa que sucede precisamente en este poemario.

<sup>267</sup> La pasión amorosa es precisamente un estado naciente obstaculizado, y es en esta *no concreción* donde reside su fuerza: “*El ser que se pierde se convierte en un objeto absoluto de amor. Su hallazgo se convierte en la condición necesaria para que todas las demás cosas puedan recuperar su sentido*” (Cfr. Alberoni, Francesco, *Te Amo, Op.cit.*, p.47). Entonces el camino cobra valor por el camino mismo, no por la llegada o el fin, como mayor ejemplo está el mito de Orfeo quien una vez perdida toda posibilidad de recuperar a Eurídice decide *euridizar* el mundo esparciendo su cuerpo – desmembrado por las mujeres que lo pretendían- por todo éste. Así el poemario *El Turno del Aullante* se instaura en los temas del amor trágico, de la pasión amorosa, como el de Romeo y Julieta, Catulo y Lesbia, Propercio y Cinthya, ya que es un amor en el cual “*esa pérdida no es sentida como un empobrecimiento, muy al contrario. Nos imaginamos que vivimos más, más peligrosamente, más magníficamente*” (Cfr. Rougemont, Denis de. *Op. cit.*, p. 55).

siendo el duelo por la amada y pareciera ser la continuación, al menos en temática y estilo, del canto número cuatro, además de ser el último de la segunda de las cuatro partes en las que hemos dividido el poemario. Sin embargo, en este poema encontramos el *derrumbe amoroso*, ya iniciado en el anterior canto. El texto es una descripción de la situación del duelo y justo en la primera estrofa el poeta dice qué le acontece, cómo se encuentra en su recorrido del laberinto:

*Hoy de golpe me vino todo aquello,  
y de golpe, también, me encontré  
en un muro.  
No es para menos, dije, y me tiré al olvido,  
y luego anochecí mascando penas.*

(Versos 1-5, 6)

Al igual que en el canto cuatro, el recuerdo y la conciencia de la ausencia se vuelven para el autor el motivo de la escritura: “*Hoy de golpe me vino todo aquello*”. Nuevamente aparecen los muros, estas barreras que encierran al poeta en el ahogo de su tragedia, que no están ahí para protegerlo, sino para ser prisión<sup>268</sup>; para impedir la salida del laberinto. Su actitud ante tal situación no es distinta a la mostrada en el cuarto poema: “*no es para menos, dije, y me tiré al olvido*”. Una especie de abandono que hace de sí mismo ante las circunstancias; por ello el olvido será una especie de refugio. Otro refugio al que acude es el recuerdo, por eso vuelve a hacer uso de la analepsis para describirnos su dolor a penas iniciando la segunda estrofa:

*me dio por acordar de amargas cosas,  
y me puse a morder tales mordidas  
que los dientes después me hicieron daño;*

(Versos 6-8, 6)

---

<sup>268</sup> CHJ, p. 738

El poeta ya no ejemplifica con hechos y acciones los recuerdos, le basta con decirnos “*amargas cosas*” para que nosotros entendamos lo que nos quiere decir. Recuerdos que no hacen más que daño al autor, como lo hace ver claro la aliteración del siguiente verso: “*y me puse a morder tales mordidas/ que los dientes después me hicieron daño*”. Los dientes simbolizan en primera estancia las armas del hombre ante el mundo, *están relacionados con la energía tanto sexual como ante la vida; son el muro y defensa del hombre interior, por ello la pérdida de estos – la ingesta, en este caso– tiene un simbolismo negativo* <sup>269</sup>, representa la derrota del poeta ante su tragedia, ante su duelo. Y nos describe la consecuencia de esa derrota:

*Aconteció que el llanto sonó a desbarajuste,  
pero mejor me fui por si llovía;  
hubo no sé ni cuántas bajaduras  
y tantas cosas más que me arrumbaron.  
La pena me entristó y estuve a punto  
de barbotar de tanto que traía;*

(Versos 9-14, 6)

La descripción del derrumbe que inició en el anterior canto continúa su marcha, el mundo se desploma frente al poeta, e incluso el llanto ahora suena a “*desbarajuste*”, y el devenir se ha vuelto unas cuantas “*bajaduras*”, entendiendo este neologismo como algo adverso o que ha salido mal dentro de las expectativas, algo que lo lleva abajo. *El abajo* existirá en la medida de la existencia *del arriba* como punto de referencia; por ello el descenso será complemento del ascenso. El ascenso está ligado, en diversas culturas, con la idea de Platón sobre la ascensión del alma, la cual contempla el ascenso como un complemento del descenso. Idea que se ha ido complementando en la cultura hasta llegar a la que contempla todo descenso como un complemento un ascenso. Tal es el caso del descenso de Cristo a la tierra, el cual exigió “*como contrapartida el ascenso del alma hacia Dios. Esta subida puede considerarse como un retorno*” <sup>270</sup>.

<sup>269</sup> Cirlot, Juan-Eduardo. *Op. cit.*, p.171

<sup>270</sup> *CHJ*, p.144



La bajada o *bajadura*, en el caso del presente poemario, corresponde a un descenso más bien a la manera de los románticos; será la forma de transitar el mundo, *lo bajo* –en este caso: el laberinto, el duelo- , en la espera de un retorno hacia *el arriba* por medio del arte, de la poesía, de la palabra misma: “*La caída en la nada que amenazaba a estos poetas era tan alta como los vuelos que realizaban (...) Schlegel llamó “fórmulas de conjuro” a las palabras de los poetas, “lenguaje de los dioses” a los versos*”<sup>271</sup> . Por ello la palabra poética será la única salida visible que se le presentará al poeta; sin embargo, no sólo ha comenzado el derrumbe del mundo, también el del lenguaje mismo. La palabra comienza a ser insuficiente para dar salida al sentimiento: “*y estuve a punto de barbotar de tanto que traía*”. Pero ya nos ocuparemos de esta temática en el análisis de los siguientes cantos, por lo pronto, nos centraremos en el derrumbe del universo del poeta:

*De golpe se me vino todo encima,  
y hubo un dolor aquí y un aguacero  
y un poco de llorar por si las dudas  
(la cosa fue que el agua me hizo daño).*

(Versos 15-18, 6)

“*Todo encima*”, “*un aguacero*”, “*las dudas*”, “*el daño*”...son palabras que terminan cada verso y que parecen describirnos perfectamente el sentir y el acontecer del poeta. Todo se le ha vuelto encima, le cae sobre su realidad que no es otra sino la ausencia de la amada. Aquí, lo interesante es que el mundo lo lastima, lo daña: “*(la cosa fue que el agua me hizo daño)*”. El agua contiene aquí todos los elementos negativos que como símbolo se le adjudican, *todas las amenazas del absorción, del ahogo*<sup>272</sup> por ello le hace daño, no lo purifica como debiera de hacerlo. En esta interpelación, parecida a las hechas en anteriores cantos, el poeta nos cuenta, a manera de secreto, el daño que le ha provocado su llanto y el aguacero, entendiendo el

---

<sup>271</sup> Muschg, Walter. *Op.cit.*, p. 80

<sup>272</sup> CHJ, p.52

aguacero como una metáfora de su propio llanto:

*y hubo un dolor aquí y un aguacero  
y un poco de llorar por si las dudas  
(la cosa fue que el agua me hizo daño).*

Finaliza el canto utilizando el recurso de la anáfora <sup>273</sup>, que tendrá el objetivo de cerrar el texto y describirnos su situación en el laberinto y su actitud ante el duelo:

*no es para menos, dije, y me tiré al olvido,  
y enmohecí en un rincón mascando penas.*

(Versos 19-20, 6)

Una actitud de pérdida, de tristeza, de vulnerabilidad ante los designios de las circunstancias: “y *enmohecí en un rincón mascando penas*”, penas que seguramente le harán daño, que lo regresarán una y otra vez al inicio de su camino, de su recorrido. Nos encontramos pues frente a un tipo de laberinto *manierista* <sup>274</sup>, que además de provocar en el *héroe* la desorientación, lo regresará infinidad de veces al inicio de su andanza.

En este canto hemos descubierto información valiosa con respecto al laberinto: un laberinto *manierista*, circular en el sentido que cada paso pareciera regresarlo al inicio. Hemos encontrado que el camino que ha de recorrer el poeta no es lineal o ascendente, sino que tendrá que ir descifrando la circularidad del duelo. Circularidad que proviene del retroceso y del avance del camino, de realizar el recorrido y regresar por la

---

<sup>273</sup> Anáfora: “*Ret. Repetición, figura retórica. Ling. Tipo de deixis que desempeñan ciertas palabras para sumir el significado de una parte del discurso ya emitida*” (Diccionario de la lengua Española. Real Academia, Tomo I, Op. cit.)

<sup>274</sup> Fina Sanz en el inicio de su libro *Los Laberintos de la Vida Cotidiana*, realiza una tipología sobre las diversas formas de los laberintos. Desarrolla una caracterización partiendo de las formas, grados de complejidad y finalidades, citando a Umberto Eco define el laberinto manierista: “*es un laberinto difícil porque puede hacernos volver continuamente sobre nuestros pasos*” (Eco, Humberto: en el prólogo de *El libro de los laberintos* de P. Santancangeli, Madrid, Siruela, p. 15). Cfr. Sanz, Fina, Op. cit., p. 38

misma senda en una especie de viaje cíclico, lo cual trae sin duda un peligro mayor: no salir nunca del laberinto.

### Siete

Con el poema siete da inicio la tercera de las cuatro partes en las que hemos dividido el poemario. Texto escrito en el año de 1968 junto con los siguientes dos cantos, y que está compuesto en su totalidad por una sola estrofa de cuarenta y un versos libres. El tema principal del poema es la imposibilidad de comunicar el duelo, la falta de lenguaje. El canto se centrará en dicha imposibilidad buscando en los recursos que la poesía brinda una salida. Ahora el laberinto es más interno, se cierra sobre el poeta desarticulando su principal arma para librar el duelo: la palabra.

Pero ¿qué es esta imposibilidad? Antes, tendremos que definir algunos conceptos del acto poético. En primer lugar, la lengua ordinaria, el lenguaje común de todos los días es “*todo lo que en el lenguaje significa insistencia en lo recibido, herencia sin transformar, caudal sin merma ni aumento: patrimonio común de un grupo humano*”<sup>275</sup>. El lenguaje poético, por tanto, consiste en “*modificar la lengua: el poeta ha de trastornar la significación de los signos o las elaciones entre los signos de las lengua porque esa modificación es condición necesaria para la poesía*”<sup>276</sup>. El poeta habrá de modificar el lenguaje a través de un proceso que el teórico Carlos Bousoño explica de la siguiente manera:

De esta manera, en toda descarga emotiva –*se refiere al impulso que anima al poeta a la escritura*– debe intervenir siempre un *sustituyente* (o elemento poético reemplazador), un *sustituido* (o elemento de lengua reemplazado), un *modificante* o reactivo que provoque la sustitución, y un *modificado* o término sobre el que actúa el *modificante*.<sup>277</sup>

---

<sup>275</sup> Bousoño, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética*. Madrid, Gredos S.A., 1966, p. 63

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 66

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 66

Pero ¿qué es entonces, la imposibilidad del lenguaje -poético- en nuestro presente trabajo? La respuesta se encuentra precisamente en el acto poético como tal:

Denomino *sustituyente* a aquella palabra o sintagma, expreso en el lenguaje poético, que por sufrir la acción de un modificante aprisiona una significación que llamaremos individualizada. El *sustituyente* encierra, por tanto la intuición misma del poeta y es la única expresión prácticamente exacta de la realidad psicológica imaginada. (Nos importa conocer el alcance en términos usados. Digo que el *sustituyente* –o sea la voz poética – se ofrece como “*la expresión prácticamente exacta de la realidad psicológica*” porque claro está que la realidad psicológica por ser única es, hablando con rigor, inefable (...). La faena lírica consiste, pues, repito, en un imposible. El poeta, de hecho, se mostrará más modesto en sus aspiraciones, y se conformará con acercarse todo lo que pueda a tan inalcanzable exactitud.<sup>278</sup>

Es de suponerse, por lo tanto, que mientras más cerca se esté de *esa realidad*, más inefable será el acto poético. El silencio, no la ausencia de palabras sino el silencio que está “*en la palabra misma como en su residencia como en su morada*”<sup>279</sup>, será el mayor acercamiento, será, dicho a la manera de Xirau *el silencio que expresa*. Por ello el balbucir<sup>280</sup> inunda el poemario, los cantos; el grito ya no es necesario ni suficiente, no alcanza. El poeta encontrará en el silencio, en esta imposibilidad de la palabra, la mayor certeza para comunicarse; por eso es que a pesar de los largos intervalos de neologismos, aliteraciones y silencios, el poemario *El turno del Aullante* resulta fascinante para el lector, ya que a través de este silencio, de esta imposibilidad, de este derrumbe léxico, logra transmitirnos toda la *intensidad emotiva*. Este silencio, esta imposibilidad será, pues, una salida del laberinto, una victoria poética –por llamarlo así- por parte del héroe. Y

---

<sup>278</sup> *Ibidem*, pp. 66-67

<sup>279</sup> Xirau, Ramón. *Palabra y Silencio*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1993, p. 146

<sup>280</sup> A propósito del *balbuceo*, recordemos la experiencia mística de San Juan de la cruz en el siguiente verso de su Cántico Espiritual: “y *déjame muriendo/ un no sé que queda balbuciendo*” muy acorde a lo afirmado por Ramón Xirau con respecto al silencio y lo inefable: “*es inefable e indecible la experiencia espiritual de Meister Eckhart, san Juan de la Cruz, Edith Stein o el budismo Zen*” (Cfr. Xirau, Ramón, *Op. Cit.*, p. 146).

no es descabellado afirmar lo anterior, si tomamos en cuenta lo siguiente:

La poesía moderna muestra, en sus experiencias más álgidas, que en buena parte se ha perdido el significado de la palabra y al mismo tiempo, que la poesía es una de las rutas para encontrar la palabra perdida.<sup>281</sup>

Ésta será su victoria, su salida del laberinto: aproximarse a esa realidad psicológica y transmitir *su intensidad emotiva*, con todo lo que esto implica. Poetas como Antonio Leal o Carlos Montemayor –compañeros de generación- dan muestra de ésta pérdida del lenguaje poético ante la realidad que, muchas veces los oprime, y miran a la poesía o al hecho de *ser poeta*, como al único puente en pie en el derrumbe de su realidad. Para muestra, estos fragmentos: “*Pero un día dicen/ la soledad es como guardar la pluma y ser poeta*”<sup>282</sup>, o este otro: “*¿Para qué sirve decirlo?/ ¿Para qué recordar?/ El poema se pierde con el sabor del café negro, / del cigarrillo encendido, del ruido/ de la mañana y los automóviles/ en la calle de mi casa*”<sup>283</sup>. No es gratuito, por lo tanto, descubrir que una victoria poética tendrá más valor que una *salida* como tal; Max Rojas pertenece a una generación que, entre otras características, valorarán a la poesía y al hecho de ser poeta, como los últimos asideros que les ha dejado el mundo. Entremos, pues, al análisis del canto:

El poeta, al igual que en los anteriores poemas, utilizará la descripción de la situación en la que se encuentra (perdido en el laberinto, incomunicado por los muros de éste) para hacernos partícipes del encierro al cual ha sido condenado con la ausencia de la amada:

*Descalabrado del lenguaje- y luego,  
con quién hablar si a nadie  
le importa mi gritada,  
y nadie, en fin,*

<sup>281</sup> Xirau, Ramón, *Op. cit.*, p. 146

<sup>282</sup> Antonio Leal en *Poetas de una Generación. Los 40s, Op. Cit.* p.90

<sup>283</sup> Carlos Montemayor en *Poetas de una Generación. Los 40s, Op. Cit.* p.93

*se va a dejar caer por estos huecos  
en que anda mi bramido balbuciendo,*

(Versos 1-6, 7)

El texto inicia describiendo la situación en la que se encuentra el poeta: “*Desquebrajado del lenguaje*”. El derrumbe ha llegado a extremos tales que ahora incluso la materia principal de la creación poética -el lenguaje- lo resiente y se desmorona quedando el autor inmerso en un mundo donde la posibilidad de comunicar su pena, ya no digamos encontrar a la amada, es poca o nula:

*y luego,  
con quién hablar si a nadie  
le importa mi gritada,  
y nadie, en fin,  
se va a dejar caer por estos huecos  
en que anda mi bramido balbuciendo,*

Su *bramido*, su *aullido*, su *gritada* <sup>284</sup>, o mejor dicho su lenguaje, serán la representación del poeta dentro del laberinto. El poeta es quien está herido, desquebrajado por la situación que lo ha hundido en la soledad de un laberinto que se derrumba. Por eso este aullido representa la imagen del poeta, destrozado, dolido; y ya que el lenguaje le ha fallado, el aullido será la forma de decir lo que le pasa y sucede. Por ello el recurso de la aliteración estará utilizado constantemente, será una forma de aullido en el sentido sonoro y rítmico:

*y más aún mi lenguaraje en busca  
de qué decir o cómo y para qué,  
si al cabo a mí lo de linguar  
se me quedó una tarde apergollado  
y dándose de topes contra el suelo,  
en un lugar donde para qué volver,  
si pretender apuntalar mi lengua  
es tanto o mucho más difícil  
que pretender, ahora,  
enseñarle a mascullar palabras,*

(Versos 7-16, 7)

---

<sup>284</sup> El grito aquí será visto “*como el grito de dolor, de protesta humana*” (CHJ, p. 540)

Busca qué decir, cómo y para qué; sin embargo, el poeta sabe que está demás tal intento, que es inútil. *Una faena lírica imposible*<sup>285</sup>, como vimos en líneas anteriores. Si a él lo de *linguar* se le “*quedó apergollado y dándose de topes contra el suelo*”. Y reafirma la inutilidad del intento de recordar, de intentar expresar su pena de la siguiente manera:

*en un lugar donde para qué volver,  
si pretender apuntalar mi lengua  
es tanto o mucho más difícil  
que pretender, ahora,  
enseñarle a mascullar palabras,*

El uso del neologismo en este canto (*linguar, desvertebrando, ardición, empujonazos*) y en los siguientes restantes, será constante y responde a un intento de reavivar la palabra ante el derrumbe de todo lo concebido, será *esa búsqueda* que hará la poesía moderna a la que se refiere Ramón Xirau y que ya explicamos líneas arriba. Por lo tanto, el neologismo será una herramienta de esa búsqueda, usado por la sencilla razón de que el lenguaje ya no le basta para dar salida, no a una simple dolencia, sino a su aullido:

*“y hoy la ablación me sale a punta  
de trancazos,  
y más que hablar  
lo que me cuaja en la garganta  
es un aullido  
y una ardición de las que escaldan  
la huesera  
con un desmadre tal que balbucir,  
sino mover los labios duele,”*

(Versos 17-25, 7)

El dolor es un aullido, la simple palabra, la pronunciación siquiera, duele. El poeta recurre, ante esta imposibilidad expresiva, a la palabra altisonante, nada tan viva como ella en el lenguaje<sup>286</sup>: “*con un desmadre tal que balbu-*

<sup>285</sup> Bousoño, Carlos. *Op. cit.*, p. 67

<sup>286</sup> Ya Octavio paz en *El laberinto de la soledad* había reparado sobre la fuerza de las palabras altisonantes, incluso, llegando a afirmar que era “único lenguaje vivo en un mundo de vocablos anémicos” (Cfr. Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, FCE, 1984.)

*cir*”, entiéndase aquí por *desmadre* el caos, la situación misma en la que se encuentra el autor; un caos cuyo orden era dado sólo por la palabra; pero ahora en ausencia de ésta, el caos impera:

*“y más acá el palabrerío pugnando  
por salir – y cómo, si hay una trabazón  
que ni manera de decir te amo  
y mucho menos más lo que por dentro  
saja y a empujonazos quiere hablar  
diciendo mucho  
y sólo un dolorón se le amontona  
a puñetazos en la boca;”*

(Versos 26-33, 7)

“Una trabazón/ que ni manera de decir te amo...” está más que clara la imposibilidad, la inutilidad del intento. Y mucho menos, darle salida a eso que “por dentro/ saja y a empujonazos quiere hablar”. Pero la situación real es la siguiente y marcará el resto del poema como un designio fatal:

*diciendo mucho  
y sólo un dolorón se le amontona  
a puñetazos en la boca*

El aullido, a fin de cuentas, es violento y doloroso, pero insuficiente para traer de vuelta a la amada: “*diciendo mucho/ y sólo un dolorón se le amontona*”. Sabe que la palabra poética es la forma de traerla de vuelta, pero parece que la palabra no contribuye a tal efecto. Por ello tiene que buscar, *bajar terriblemente solo a buscar su cabeza por el mundo*<sup>287</sup> para hacer que la palabra vuelva a tener significado, lograr aquello que la poeta argentina Alejandra Pizarnik ejemplificó en el siguiente poema:

*triste músico  
entona un aire nuevo  
para hacer algo nuevo  
para ver algo nuevo*<sup>288</sup>

<sup>287</sup> Gonzalo Rojas en el poema “Perdí mi juventud” del libro *Del Relámpago (Poemas)*, México, FCE, 1981, p. 173

<sup>288</sup> Pizarnik, Alejandra. *Poesía Completa*. Argentina, Lumen, 2008, p.397



Ese *algo nuevo* es su salida, su victoria, la forma en que el poeta traerá de vuelta a su amada; una victoria poética, como dijimos líneas antes. Pero ahora el autor pareciera clamar un poco de consuelo. Nos muestra las heridas del viaje aun sabiendo que nadie habrá para sanarlas, que a nadie importan:

*por lo demás, si a quien le importa  
un bledo hasta qué vértebras linguales  
me estoy desvertebrando,  
ni hasta qué tantos de mi carne  
me ascua este alarido;  
mejor me guardo el descalabre  
entre mi herrumbre, y esculco  
alrededor por ver si me hablan.*

(Versos 34-41, 7)

Parece resignarse a su soledad: “*mejor me guardo el descalabre/ entre mi herrumbre*”; a su silencio dentro del laberinto, en la espera de la ayuda, de una respuesta que lo salve: “*y esculco/ alrededor por si me hablan*”, como último recurso en este canto:

*mejor me guardo el descalabre  
entre mi herrumbre, y esculco  
alrededor por ver si me hablan.*

Por primera vez en todo el recorrido del laberinto, el poeta encuentra una de las fases más importantes del duelo: la resignación. Lo ha perdido casi todo, el lenguaje y la palabra poética no le alcanzan para sanar su pena. Es el aullido y el bramido, lo que sobra, lo que expresa mejor su duelo; sin embargo, el aullido es un recurso insuficiente, inútil -hasta este momento- para encontrar a la amada. No queda sino la resignación como un refugio de ese caos que está representado por la desarticulación del lenguaje, y del derrumbe externo (el mundo construido con recuerdos de la amada) e interno (la pérdida de la amada) dentro del laberinto.

## Ocho

El canto número ocho está compuesto por una sola estrofa de veinte versos libres. El tema central del poema es el derrumbe del mundo construido con la amada. Es una descripción que hace el poeta del estado de ánimo en el que se encuentra: todo en él, no sólo el mundo que lo rodea, se está viniendo abajo. El poema comienza con una analepsis donde nos cuenta el acontecer de este derrumbe:

*Anoche me dolió la esqueletada, de modo tal,  
y de manera triste, que al rato de crujir  
se vino a bajo;*

(Versos 1-3, 8)

El autor nos describe un derrumbe corpóreo: *la esqueletada se le ha venido abajo*, que bien podemos entender como un derrumbe interno, emocional: el duelo mismo. Hasta este momento tenemos ya bien definido nuestro **Derrumbe amoroso**:

**Un derrumbe interno**: emocional, por el duelo que la amada ha provocado con su ausencia, y **Un derrumbe externo**: el mundo construido con recuerdos de la amada.

A lo largo del texto el poeta hará alusión a su cuerpo como una construcción que se está viniendo abajo, que cruje por la ausencia ante la tristeza del autor por no tener a la amada. Pero ¿cuál es su actitud ante tal derrumbe? El poeta nos responde:

*Ni para qué moverla – dije – de ese sitio  
si al cabo he de acabar **igual de caído**<sup>289</sup>:*

---

<sup>289</sup> Llama la atención justo en este fragmento la construcción del verso cinco, a modo contrario de la figura retórica éctasis (licencia poética que consiste en alargar la sílaba breve para lograr la medida adecuada del verso) el poeta le resta un golpe vocálico al verso al quitar el acento de la palabra *caído* (**caído**), con lo cual, como licencia poética, completa la versificación del verso endecasílabo; pero no sólo eso: es también la forma popular de la palabra *caído*. Hemos visto a lo largo del análisis la importancia rítmica que este verso tiene para el poeta y el poemario. Es por lo tanto este ritmo el que pretende imponer el autor y el que lo lleva a realizar este tipo de figuras o licencias poética; más adelante, en el verso nueve, recurrirá a la misma licencia.

*la dentición ya me anda carcomiendo  
y adentro el huesadal haciendo estragos;*

(Versos 4-7, 8)

“Ni para qué moverla”, “si al cabo he de acabar igual **de caído**” La postura del poeta resulta clara: ya no hay vuelta atrás, todo está perdido, existe ya una resignación ante el acontecer de los hechos ya que de todas maneras el poeta *acabará igual de caído*. Esto se confirma en los versos ocho y nueve:

*Mejor que de una vez se quede allí tirada,  
que pronto ha de ir por **ahí** a recogerla;*

(Versos 8-9, 8)

*Pronto* ha de ir a recoger su derrumbe, su esqueletada, esa es su actitud: la resignación, el saber que ya no hay remedio, que es inevitable el derrumbe que acaece; sin embargo, lo que llama la atención es la distancia que toma con respecto a su “*huesadal*”, refiriéndose a éste como si lo hiciera siendo él dos personas distintas y esto es importante, ya que entre su dolor (su derrumbe interno, su *esqueletada*) y él, existe una distancia: son dos seres distintos que habitan un mismo cuerpo o destino<sup>290</sup>. Para los siguientes versos, al contrario de los anteriores, se refiere a su esqueleto como parte de él, ahora sí como si fueran uno solo: *el hueserío, los huesos, se me han ido cayendo...* los huesos que faltan son parte de él, son parte del ser que vibra ante la ausencia:

*Me importa poco el hueserío que falte,  
porque de sobra sé que faltan muchos;  
no por nada se me han ido cayendo,  
a cada tropezón, un resto de ellos.*

(Versos 10-13, 8)

---

<sup>290</sup> En entrevista realizada en marzo de 2003 a Max Rojas por Inés Parra, el poeta cuenta lo siguiente con respecto al uso de dobles u otros yo en su obra: “*Creo que yo, que mi otro yo, es terriblemente carnal, corpóreo. Y que hay otro en mí que es más espiritual, casi un asceta monástico.*” En su novela inédita *El vencedor de otras batallas*, la historia gira alrededor de varios dobles del autor, distintos *alter egos*, principalmente en su doble Carlos Manrique. Ver capítulo *Publicaciones, Cuatro Décadas Sobre la Página*.

*“No por nada se me han ido cayendo, / a cada tropezón, un resto de ellos”*. El tema del desgarramiento o desmembramiento, visto en líneas anteriores, vuelve a ser tocado en este canto, como ya dijimos corresponde a una búsqueda de la unidad, en este caso, de la amada. Al no concretarse esa unidad, el proceso se transforma en algo destructivo: por eso el duelo también se ve expresado como un desmembramiento en el poemario. Es *“la conversión de lo uno en lo múltiple (por ejemplo, ruptura de una roca en muchas piedras). Las mutilaciones corporales, la separación de lo unido, son símbolos de análogas situaciones en lo espiritual”*<sup>291</sup>; esto es: la vivencia del duelo –proceso espiritual, de la psique, del alma- se ve expresado en las mutilaciones, en el *hueserío* que va dejando el poeta a su paso dentro del laberinto. Aunado a esto, el uso de frases con registro lingüístico popular agregarán al poema un toque de dramatismo: *“un resto de ellos”*, dice el poeta. Al igual que el neologismo y las palabras altisonantes, este tipo de frases, no escapan a la sensibilidad del lector. Como ya dijimos líneas arriba, esto se debe a una búsqueda –como menciona Ramón Xirau- de la *palabra perdida*, o precisa, que necesitará el poeta para dar voz a su duelo.

Para los versos catorce, quince y dieciséis, el poeta no sólo declara su resignación ante los hechos, sino que toma una actitud de abandono a la suerte, como una barca que se ha dejado llevar por la intemperie y que ya no lucha por salir de ésta. Ya que el futuro inmediato se presenta turbio y desesperanzador, el poeta se abandona a su suerte, por ello encontramos versos de resignación, donde ya poco importa el devenir: *“y vale madre lo demás que venga”*. En este sentido, encontramos estrecha relación con el sentimiento que impulsa al poeta Efraín Bartolomé, quien ve en el sueño, el pretexto idóneo para abandonarse a la suerte, para mostrar su resignación al paso del tiempo sobre la vida propia: *“Es cuestión de dormir/ Entrar al sue-*

---

<sup>291</sup> Cirlot, Juan-Eduardo. *Op.cit.*, p. 168

ño con el pie derecho/ Palpar los muslos de agua o de ceniza/ de esta amiga reciente sin rencor y sin miedo/ Y sin ninguna prisa”<sup>292</sup>.

*Si así de invertebral ha de quedarme,  
mejor ya de una vez me angosto el alma,  
y vale madre lo demás que venga luego.*

(Versos 14-16, 8)

Vuelve al uso de frases populares: “y vale madre lo demás”; de neologismos: *invertebral*, y declara: “*mejor ya de una vez me angosto el alma*”, como si en ese apretarse, estrecharse el alma, cerrara para siempre la posibilidad de amar, de sufrir por un amor, por ese amor que ahora lo tiene en el laberinto. Y acaba el texto de la siguiente manera:

*Anoche me dolió la esqueletada, y a nadie más  
que a mí me vino el crujimiento. Me entristo  
un poco más y trago en seco, que al cabo sé  
que he de acabar mi crujición a solas.*

(Versos 17-20, 8)

La soledad: “y a nadie más / que a mí me vino el crujimiento”, la sensación de abandono que siente ante la situación: “*Me entristo/ un poco más y trago en seco*”, la falta de aliados o compañeros de viaje: “*que al cabo sé/ que he de acabar mi crujición a solas*” es el tema de estos cuatro versos y del canto en general <sup>293</sup>. Sólo él se derrumba, sólo él transita el laberinto y se *entrista*; está consciente de ello, sabe que la ausencia de la amada es un camino que tendrá que transitar a solas:

*Me entristo  
un poco más y trago en seco, que al cabo sé  
que he de acabar mi crujición - derrumbe - a solas.*

<sup>292</sup>Efraín Bartolomé en *Circulo de Calma* incluido en el libro: *Agua Lustral Poesía, 1982-1987*. México, Lecturas Mexicanas-CONACULTA, 1994, p.83

<sup>293</sup>De igual manera que Jesús en la cruz, como se menciona en *La Biblia*, cuando sintió que era abandonado por su padre el todopoderoso y pronunció las siguientes palabras: “*Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*” (Mateo: 27, 46), el héroe siente ahora el abandono de la ayuda divina. Sólo él enfrenta el camino, sólo él lo recorre. Son los momentos cumbres, cruciales en el viaje del héroe. Los momentos en que éste deberá descubrir “*la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano*” (Campbell, Joseph. *Op.cit.*, p. 61); sin embargo, no aparece esta ayuda, el poeta siente a plenitud este doble abandono (el de la amada y el de los aliados).

Para este canto el poeta conoce su destino y sabe de su soledad, ya nadie lo acompaña en este derrumbe que tendrá que enfrentar. La resignación y el abandono a su destino se hacen presentes. Los aliados, que una vez invocó, nunca aparecieron; el poeta sabe, como lo hemos dicho líneas arriba, que la ausencia de la amada es un laberinto que tendrá que recorrer a solas.

### Nueve

El canto nueve está compuesto por una sola estrofa de veintisiete versos libres y el tema central del texto es el *derrumbe amoroso*. También es el fin de la tercera de las cuatro partes en las que dividimos el poemario. El poeta describe a partir de los versos, su situación en el laberinto: **el derrumbe externo**, descrito a partir de imágenes que mostrarán cómo poco a poco el mundo que habita –el construido con la amada– se ha comenzado a volver *polvo, escombros; un charcal* del cual no puede salir. Y **el derrumbe interno**, su duelo, expresado a partir del derrumbamiento de la palabra misma, del *lenguaraje hoscón*, del *ladrido* que no termina por expresar su duelo.

En este poema también encontramos un elemento que lo distingue del poema anterior: el enojo del poeta ante el duelo. Vuelve a la furia primera con la que empezó el recorrido y el poemario<sup>294</sup>. Es este sentimiento el que impulsa la escritura:

*Mi lenguaraje hoscón y mis bastantes ganas  
de entardecer de pura muina  
hoy más que ayer me llevan de bajada*

(Versos 1-3, 9)

<sup>294</sup> Por eso hemos dicho, en líneas anteriores, que se trata de un laberinto circular, en el sentido que el héroe corre el riesgo de estar regresando constantemente al inicio de su partida. Como vemos en este ejemplo, el poeta vuelve al sentimiento de furia mostrado en el primer canto y pareciera no haber valido en nada el recorrido ya hecho; sin embargo, su recorrido no debe verse de una manera lineal, sino más bien en forma de espiral, donde cada vuelta parece regresarnos al mismo punto pero en vez de eso, se sigue avanzando en el recorrido: ya sea para el centro o para el exterior del laberinto.

La imposibilidad que brinda el lenguaje (“*mi lenguaraje hoscón*”) para dar salida a su dolor (*mis bastantes ganas de entardecer de pura muina*) es la culpable de su estado de ánimo (furia, tristeza), de descender (*ir de bajada*<sup>295</sup>) cada vez más por su recorrido, por ello el tránsito del laberinto en esta parte estará descrito con furia, con enojo:

*y, más que ayer también, me friegan todo;  
y de remate, allá donde la lengua pare polvo,  
un gran charcal de llanto ya se me hizo,  
y eso que queda todo por decir de tanto escombros  
y tanta rabia como hay royéndome la carne.*

(Versos 4-8, 9)

Y lo enfatiza: “*y, más que ayer también, me friegan todo*”, no hay progreso aparente en la situación de duelo, sino todo lo contrario, la situación es peor; y no se diga en el ámbito de la expresividad y el lenguaje, es ahí donde está expresado el derrumbe interno, el duelo: *la lengua hecha polvo* y el llanto *hecho un gran charcal*:

*y de remate, allá donde la lengua pare polvo,  
un gran charcal de llanto ya se me hizo,*

El siguiente verso resulta importante en cuanto a la conformación del tema del derrumbe, ya que en él está expresado todo el drama del duelo. Por una parte el recorrido del laberinto hasta la salida, sólo puede ser superado a partir de la palabra, de la poesía, ya que será ésta la que guíe al poeta en su recorrido. Pero, al carecer de esta herramienta, el poeta se ve imposibilitado de superar el laberinto; eso, en cuanto al derrumbe interno. En cuanto al derrumbe externo, nos presenta una imagen de un mundo destruido, en ruinas, en el escombros total; lo cual ayuda a conformar el ambiente en el cual se encuentra el poeta, un mundo envuelto en ruinas:

*y eso que queda todo por decir de tanto escombros*

---

<sup>295</sup> De igual manera que Dante y Orfeo, el descenso o, en este caso, la bajada, se presenta como el camino a recorrer dentro del viaje del héroe. Al igual que el *ascenso*, el *descenso* será una forma de purificación del alma, un tránsito a estados superiores; una salida del laberinto. Cfr. *Ascenso y Descenso* en *CHJ*, p. 540

Estamos frente al derrumbe consumado, ante *el escombros* de lo que resta de la relación. Ahora el poeta mira la situación desde las ruinas; el mundo construido con, y para la amada, ha caído. El mundo que una vez se presentó dichoso ahora se vuelve estéril, *isla desierta y árida*, por decirlo a la manera de Owen en su poemario *Sindbad el Varado*:

*y acaso estás aquí, de pronto inmóvil,  
Tierra que me acogió de noche náufrago  
Y que al alba descubro isla desierta y árida*<sup>296</sup>

El poeta mira su realidad: la soledad, la ausencia. Esa noche de la que habla Owen era el mundo construido con la amada, la promesa del amor; sin embargo, ahora con su ausencia, ya no se sostiene por sí mismo, se derrumba, se hace desierto y árido.

Somos testigos de la herrumbre que rodea al poeta dentro del laberinto. El autor rememora lo que aún podía *salvar* y que ahora, consumado el desplome, ya no puede:

*Si un poco más de ayer logre medio salvar  
lo que de mí y de mi pellejo andaba a tarascazos  
por ahí, cayendo y siempre a punto  
de darse el fregadazo, hoy de plano el dolor,  
allá donde la lengua en su charcal se estanca,  
pide esquina, diciendo: en esta de una vez  
aquí me quedo;*

(Versos 9-15, 9)

*Hoy de plano el dolor pide esquina*: Se ha rendido el poeta, ya no hay nada que pueda salvar ante la ruina. La amada, los aliados, el lenguaje (“*allá donde la lengua en su charcal se estanca*”) lo han dejado solo. Se ha quedado “*muriendo solo de veloces venenos/ mezclados con un llanto perfecto de agonía, / (...) chorreando lenta, penosísima angustia,/ como un*

---

<sup>296</sup> Gilberto Owen, fragmento del poema *Día primero, El Naufragio*, del poemario *Sindbad el Varado* del libro *Gilberto Owen. Obras*, FCE, México, 1996, pág. 69.



*ahogado que mide el espesor del mar*”<sup>297</sup>. No le queda más que pedir esquina, rendición ante los hechos que rodean su vida “*diciendo: en ésta de una vez/ aquí me quedo*”. Pareciera decirnos que es preferible la muerte a seguir en ese duelo, pues ya no hay nada que se pueda hacer, el tiempo es irreversible y él lo sabe, le duele esta verdad universal <sup>298</sup>:

*nunca jamás mi lenguaraje hoscón  
y su tristeza encima jorobando  
van a lograr que vuelva yo a más de antier  
en que empezaba apenas mi ladrido  
a embronconarse;*

(Versos 15-19, 9)

Ni la palabra poética (“*mi lenguaraje hoscón*”) tiene ya esa cualidad de revivir lo que se ha ido. De regresar al autor a esos instantes en que empezó su viaje por el laberinto, en que empezaba su “*ladrido a embronconarse*”; sin embargo, es este enojo el que lo regresa a esas primeras instancias del duelo en que la ira era el motor de la escritura. Prueba fehaciente de que el poeta se haya inmerso en un laberinto circular que lo regresa a un semejante punto de partida; pero ahora ya derrumbado, sin esperanza, sin más fuerza él que su enojo mismo:

*De pura rabia hoy vengo de bajada y, no que no,  
jodiendo recio, un desgarrón me parte el espinazo;*

(Versos 20-21, 9)

El poeta sabe que ese regreso no es más que su descenso al laberinto: “*de pura rabia hoy vengo de bajada*”. Este recorrido –el desgarrón– es lo que le “*parte el espinazo*”. Lo que lo hace *aullar, bramar y ladrar* a causa del de-

---

<sup>297</sup> Efraín Huerta en *Cuarto Canto de Abandono* del poemario *Los Hombres del Alba* incluido en el libro *Poesía Efraín Huerta*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, p. 90

<sup>298</sup> El tiempo, visto de una manera lineal y progresiva, no concibe regresos. No es gratuito que el *tiempo* en su representación como deidad (Cronos), haya sido relacionado en la mitología griega con lo muerto, lo perdido: “*Zeus y sus hermanos (Démeter, Hera, Poseidón, Hades y Hestia) lucharon contra cronos y lo vencieron. Cronos se fue al mundo de los muertos y según dicen, se convirtió en soberano del Elíseo*” (Willis, Roy. *Op.cit.* p.53).

rumbe de la palabra:

*“Me esculco y sé que estoy ladrado a falta  
de lenguaje  
y que ya es hora de empezar a mordisquear  
mi osario:  
de tanto como hay royéndome la carne,  
a puro hueso carcomido estoy sonando.”*

(Versos 22-27, 9)

“Y que ya es hora de empezar a mordisquear/ mi osario”, la muerte se presenta entonces, como una alternativa. Pero una muerte circunstancial, no elegida o ansiada, sino más bien como un producto de los hechos que lo envuelven, que le roen la carne dejándolo sonando a puro hueso carcomido<sup>299</sup>.

En este poema el derrumbe se ha consumado. El poeta ha regresado en este laberinto circular a un punto semejante del que ha partido e iniciado su recorrido. Pero más triste, más desolado por la ausencia de la amada y a punto de una muerte ineludible, producto de sus propias circunstancias. Los laberintos son así. Enojo, desorientación y desesperanza, reinan ahora entre las ruinas del derrumbe. Ha vuelto a las primeras etapas del duelo- enojo, ira-; sin embargo, ha visto su destino, sabe que está solo, ha recorrido parte del laberinto y ahora lo conoce.

## Diez

Poema 10 y último. A demás ser el texto más conocido en la obra de Max Rojas, finiquita el poemario *El Turno del Aullante* y da paso para la

---

<sup>299</sup> El tema de la muerte es abordado por el autor en tres poemas publicados en el libro *El Turno del Aullante* y puestos en todas las ediciones justo antes de comenzar el poema que da título al libro. El nombre de esos textos es *Canciones para esperar la muerte*. Escritos en el año 1968, justo en el mismo en que fueron gestados los cantos VII, VIII y IX del poema de nuestro análisis, se relacionan con éste precisamente en la cuestión del tema: la muerte como producto del dolor, la soledad, el silencio y la palabra.

escritura de tres poemas más: *Escrito al borde de los pozos* (1971), *Trenos* (1975) -incluidos en el libro *El Turno del Aullante-* y el poemario *Ser en la sombra* publicado por vez primera en 1986 por Claves Latinoamericanas <sup>300</sup>. Después de esto, un silencio creativo envolvería la vida del poeta.

El poema está compuesto por setenta y seis versos libres que conforman cinco estrofas <sup>301</sup>. El tema general del texto es la ausencia de la amada, o mejor dicho, el derrumbe (interno y externo) provocado por ésta y expresado desde tonos diversos: enojo, sarcasmo y tristeza.

El poema tendrá el objetivo de comunicarnos el porqué del duelo del poeta ante la ausencia de la amada, las características de éste y la actitud del autor ante esta situación.

El canto inicia con un epígrafe del escritor Malcolm Lowry <sup>302</sup> incluido en el libro *Bajo el volcán* y otro epígrafe más del propio Max Rojas <sup>303</sup>:

## 10

*Era como si el fantasma de un hombre  
Que se hubiera ahorcado regresara al lugar de su suicidio, por pura  
Nostalgia de beber otra vez las copas que le dieron valor  
Para hacerlo y preguntarse, tal vez, cómo tuvo el coraje.*

*Malcolm Lowry*

*...y sepa dónde y cuándo apuñalearon mi cadáver*

---

<sup>300</sup> Ver capítulo *Publicaciones, Cuatro Décadas Sobre la Página*.

<sup>301</sup> Para todo el análisis de la presente tesis, hemos tomado la versión del poemario publicada por Claves Latinoamericanas en 1983; la versión publicada por Verdehalago en 2003, presenta algunas variaciones en cuanto a la versificación por una cuestión de formato, por ello decidimos tomar la primera edición como el texto de nuestro análisis.

<sup>302</sup> Escritor inglés (1909-1957) autor de la novela *Bajo el volcán* publicada en 1947. La obra está ambientada en el territorio mexicano de Cuernavaca y contextualizada en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas. El alcohol y la autodestrucción son los motivos creadores de esta obra.

<sup>303</sup> A petición del autor, el nombre para quien fue escrito el canto diez y que ha aparecido a manera de dedicatoria en las ediciones del libro, ha sido suprimido para este trabajo y publicaciones venideras.

En entrevista concedida para la presente investigación el poeta Max Rojas nos comenta:

*-Bajo el Volcán* fue un libro que me impactó. Principalmente el tema del alcohol como el motor de la creación artística. El alcohol que en mi vida siempre ha tenido un toque de salvación y perdición al mismo tiempo. Cuando escribí el poema diez estuve todo un mes encerrado en casa, bebiendo, comiendo, sin salir; parecía yo un naufrago que si no escribía ese poema terminaría pegándose un tiro o algo así. Me hizo mucho daño, en esa época, la soledad, el poema mismo.<sup>304</sup>

La muerte, ya vista en anteriores poemas (*Canciones para esperar la muerte* y el canto *nueve* del presente poemario) rondará el canto diez como una posibilidad, no como un personaje o una elección; sino como una alternativa, más sugerida por las circunstancias, que por elección del poeta.

Por ello, el epígrafe cobra significado en el texto como parte final del poemario. La pregunta retórica que se hace el ahorcado, en el epígrafe, ante la escena, dará sentido al suicidio como una salida:

*Era como si el fantasma de un hombre  
Que se hubiera ahorcado regresara al lugar de su suicidio, por pura  
Nostalgia de beber otra vez las copas que le dieron valor  
Para hacerlo y preguntarse, tal vez, cómo tuvo el coraje.*

El siguiente epígrafe viene a completar el sentido del primero: un muerto que cobra conciencia de su muerte y, en tono fantástico, se ve a sí mismo muerto. Aunque en este último ya no se habla propiamente de un suicidio, sino de un asesinato y por lo tanto se ubica más en el tono real de la situación del escritor, el cual ha sido llevado a los límites de su existencia gracias al duelo:

*...y sepa dónde y cuándo apuñalearon mi cadáver*

---

<sup>304</sup> Max Rojas, entrevista personal, México, 22 de octubre de 2010.

A él alguien (la amada, la ausencia de la amada, el dolor, la situación del duelo) lo apuñaló, no sabe dónde ni cuándo (desorientación que hemos visto en el análisis de algunos cantos anteriores y que se vuelve a presentar en este epígrafe), pero alguien acabó con él.

En este contexto da inicio el poema más conocido, al menos, el más nombrado y publicado en la obra del escritor.

El texto inicia con el siguiente fragmento que se caracteriza por la aparición de un personaje con quien el autor entablará un diálogo a lo largo del poema: “*Caidal mi pinche extrañación*”. Expresión extraña para la sintaxis del español, pero que guarda una lógica más clara una vez que damos orden a los elementos que la componen y dejamos de ver el neologismo *caidal* como un verbo y lo dotamos más de su propiedad adjetiva: *mi pinche caidal*<sup>305</sup> *extrañación vino de golpe*. Este hipérbaton, también expresión popular, tendrá la labor de englobar la desgracia y la situación por la que pasa el poeta. El escritor, al encontrarse inmerso en la soledad, anima a su desgracia y la transforma en un personaje con quien entablará un diálogo con el objetivo de explicarse para sí todo el caos y el derrumbe que ha dejado la ausencia de la amada:

*Caidal mi pinche extrañación vino de golpe  
a balabucir sepa qué tantas pendejadas;  
venía dizque a escombrar lo que el almaje me horadaba,  
y a tientas tentoneó para encontrarse  
un agujero tal de tal tamaño que en su adentro  
mi agujereaje y yo no dábamos no pie  
sino siquiera mentábamos finar  
de donde a rastras pudiera retacharse nuestro aullido.*

(Versos 1-8, 10)

Pero incluso este personaje, la *extrañación*, está privado del lenguaje, tanto

---

<sup>305</sup> Max Rojas comenta lo siguiente en la entrevista realizada el 22 de octubre de 2010 para la presente investigación: “*La palabra caidal viene de caída y simboliza toda la desgracia, todo el sufrimiento*”.

como el autor: “*a balbucir sepa qué tantas pendejadas*”. Al igual que al poeta, la palabra común ya no le basta para dar expresión a su calamidad, a su derrumbe; sin embargo, la extrañación en esta primera estancia se presenta como un aliado para el escritor, aunque no de mucha ayuda ya que sólo ha llegado a evidenciar el hueco que ha dejado la amada “*y a tientas tentoneó para encontrarse un agujero tal*”, y no ha sanado en nada el dolor del autor:

*venía dizque a escombrar lo que el almaje me horadaba,  
y a tientas tentoneó para encontrarse  
un agujero tal de tal tamaño que en su adentro  
mi agujereaje y yo no dábamos no pie  
sino siquiera mentábamos finar  
de donde a rastras pudiera retacharse nuestro aullido.*

La aliteración será una figura importante en la retórica del poema debido a la importancia que tendrá en el ritmo y la sonoridad; pero no sólo eso, ante la incapacidad expresiva de la palabra, ante esta *falta de lenguaje* de la que habla el poeta, la aliteración demostrará la capacidad de la palabra de estar ligada al referente más allá de la arbitrariedad semántica, propia de todos los códigos lingüísticos <sup>306</sup>:

*y a tientas tentoneó para encontrarse  
un agujero tal de tal tamaño que en su adentro  
mi agujereaje y yo no dábamos no pie*

“*Y a tientas tentoneó*”... y parece que mientras leemos el neologismo *tentoneó*, en verdad estamos tentando ese agujero *tal de tal tamaño*, y justo al pronunciar la repetición de la palabra *tal*, pareciera que estamos palpando la inmensidad del vacío, del agujero, de la soledad del poeta.

---

<sup>306</sup> “*Se ha observado en el lenguaje esta tendencia conceptual; y al mismo tiempo se ha visto cómo en el lenguaje obra también una fuerza de signo contrario que lo impele a la expresividad. El hablar humano precisa solamente, en multitud de casos, del aspecto lógico, puramente ideal de las cosas, y abraza lo expresivo como a hierba viciosa, como a algo sobrante y en definitiva entorpecedor*” (Bousoño, Carlos. *Op. cit.*, p. 56). Es precisamente el lenguaje poético, con todos sus recursos –la aliteración, por ejemplo– quien da sentido a esta parte *expresiva* y emocional de la comunicación.

Ha llegado la extrañación a escombrar el derrumbe, a poner orden en ese caos que es ahora el laberinto y a hacerlo más claro, más legible. Pero un vacío ha encontrado, un agujero que ha dejado la amada en el alma, o *almaje*, del poeta y no puede remediarlo: hay una ausencia que no puede tener cura y que ha derrumbado al poeta condenándolo a transitar un laberinto-duelo:

*venía dizque a escombrar lo que el almaje me horadaba,  
y a tientas tentoneó para encontrarse  
un agujero tal de tal tamaño que en su adentro  
mi agujereaje y yo no dábamos no pie  
sino siquiera mentábamos finar  
De donde a rastras pudiera retacharse nuestro aullido.*

Aparece otro personaje, otro aliado que con el autor transita el laberinto: su *agujereaje*, con el cual el escritor intentará dar solución a su tragedia al verse acompañado de éste y romper así su soledad; pero la soledad es tanta que ni siquiera el morir, como una forma de regresar el tiempo hasta el inicio del duelo, les es posible:

*mi agujereaje y yo no dábamos no pie  
sino siquiera mentábamos finar  
De donde a rastras pudiera retacharse nuestro aullido.*

El neologismo (*agujereaje*), el uso de frases coloquiales (*sino siquiera mentábamos finar*) y el uso de léxico popular (*retacharse*) serán usados infinidad de veces por el autor en este canto<sup>307</sup>; serán una de las principales características del poemario en general.

Para los siguientes versos, los cuales principian con un diálogo con la extrañación, el poeta le confiesa qué es lo que le sobra una vez consumado

---

<sup>307</sup>A propósito del uso de este léxico el poeta comenta lo siguiente: “*Esta influencia se dio muy probablemente por un hecho importante en mi vida política e ideológica: la huelga de ferrocarrileros de 1958. Militante del partido comunista desde muy joven y con toda la influencia familiar ideológica, las causas sociales ocuparon gran parte de mi juventud y de mi vida. En ese entonces muchos de mis amigos eran obreros, trabajadores, gente del pueblo que luchaba por sus derechos laborales; y yo entre ellos me sentía muy bien, entre ellos y mi soledad*” (Entrevista a Max Rojas, México, 22 de octubre de 2010).

el derrumbe:

*Eso es lo que me queda – dije – de tanta extrañación  
como he tenido; un hueco nada más, y ya me crujo  
del tanto temblequear de que ese hueco  
del mucho adolorar se me deshueque  
y ya ni hueco en que caer tengamos  
ni mi agujero ni mi yo  
tan deshuecado invertebral volvido  
que ni a madrazos mi almaraje quiera  
ponerse a recoger su trocerío.*

(Versos 9-17, 10)

“Un hueco nada más”, una paradoja utilizada ya en cantos anteriores y que representa el vacío, lo que ha dejado el derrumbe, la *tanta extrañación*. El poeta cruje ante esta soledad, y vuelve al uso de la aliteración para expresar ese crujir y ese hueco. Hay que observar que la aliteración forma parte, al mismo tiempo, de un quiasmo<sup>308</sup> que dará diversos sentidos a la palabra hueco:

*y ya me crujo  
del tanto temblequear de que ese hueco  
del mucho adolorar se me deshueque  
y ya ni hueco en que caer tengamos  
ni mi agujero ni mi yo*

He aquí la aparición del personaje *agujero* y el desdoblamiento que hace el escritor de sí mismo: y ya ni “ni mi yo”. Los tres sin hueco en que caerse<sup>309</sup>:

*y ya ni hueco en que caer tengamos  
ni mi agujero ni mi yo*

Pero ¿cómo es ese *otro yo*<sup>310</sup>? el poeta nos lo dice: “*tan deshuecado invertebral volvido*”. El adverbio *tan* está puesto en este verso para inten-

---

<sup>308</sup>Quiasmo: “Ret. Figura de dicción que consiste en presentar en órdenes inversos los miembros de dos secuencias” en *Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, Tomo II, Op.cit.*

<sup>309</sup>Paráfrasis de la frase coloquial “No tengo en qué caerme muerto” cuyo significado es precisamente la falta de algún bien material, o simplemente para expresar una carencia determinada.

<sup>310</sup> Hemos explicado en líneas anteriores la importancia de los dobles en la obra de Max Rojas, aquí los vuelve a emplear de para dotar al texto de un tono dramático, a partir del diálogo que establece con ellos.



sificar los dos neologismos y el participio, el cual está colocado en su forma incorrecta por una cuestión rítmica (el uso de la palabra *volvido*, por vuelto, completa el metro del endecasílabo), que servirán de adjetivos a ese yo. Un yo vacío, *deshuecado*, inmerso en el derrumbe, pero además invertebrado, desmembrado, como símbolo de la búsqueda del poeta por la unidad <sup>311</sup>.

El poeta finaliza la estrofa con dos versos que denotarán su actitud ante el derrumbe, ante el escombros y la pérdida: una actitud de pérdida, de sin sentido ante la situación laberíntica: “*que ni a madrazos mi almaraje quiera/ ponerse a recoger su trocerío.*”

Para la segunda estrofa aparece otra vez la *extrañación* con la cual se ha entablado el diálogo; sin embargo, ésta se ha marchado, lo ha dejado *luego de extremaunciar sepa qué tantas pendejadas*:

*“Caidal mi pinche extrañación se fue de golpe  
luego de extremaunciar sepa qué tantas pendejadas;  
no le entendí ni madres de todo lo que dijo,  
pero sentí que era de cosas que desgracian.”*

(Versos 18-21, 10)

La verbalización de la palabra *extremaunción*<sup>312</sup> trae consigo de nuevo el tema de la muerte, una muerte simbólica que representa la muerte de todo aquello que tenga que ver con la amada; por lo cual, la *extrañación* sólo ha llegado a finiquitar una situación: el duelo, a dar *los santos óleos* a este proceso, a todo aquello que le duele al poeta: “*pero sentí que era de cosas que desgracian*”.

A manera de analepsis, inicia el diálogo con la *extrañación*:

---

<sup>311</sup> Unidad que sólo podría lograr con la amada; pero ante la ausencia de ella, el resultado es el desmembramiento, como hemos visto en líneas anteriores.

<sup>312</sup> “En la religión católica, sacramento que consiste en la unción con óleo sagrado hecha por el sacerdote a los fieles que se hallan en peligro inminente de morir” en *Diccionario de la lengua Española. Real Academia. Tomo I, Op. cit.*

*A buena hora se te ocurre – dije –  
venirme a jorobar con lo pasado,  
cuando que a puro ferretear me atasco el alma;  
si no fuera por tanto pinche clavo que me clavo,  
ya ni memoria ni aullar tendría.*

(Versos 22-26, 10)

El poeta nos hace saber el último diálogo con su extrañación antes de que ésta se marchara. La extrañación se presenta, ahora, no como la suma de sus calamidades, sino como el motivo que las recuerda. Contrariamente a lo que se pudiera pensar, es este recuerdo, este estarse clavando *el clavo* en la herida, que lo hace sentir vivo, que lo hace tener aún *memoria* y *aullido*: pues “*si no fuera por tanto clavo que me clavo, /ya ni memoria ni aullar tendría*”. El poeta sabe que el recuerdo y la memoria son importantes para mantener vivo lo poco que le queda de la amada; ve en el tiempo y el olvido, a la manera del poeta Alí Chumacero, los enemigos más atroces:

*Más crueles que el amor, el tiempo y el olvido:  
Inmóviles viajeros, dueños de los espacios  
Y amantes de los rostros muertos en la ceniza,  
Cubren de ausencia el mundo y sus continuas lágrimas.*<sup>313</sup>

El poeta sabe que mantener el recuerdo de la amada es salvarla de ser *un rostro muerto en la ceniza*; sus armas: la palabra. Por ello el verbo aullar está sustantivado; al igual que el bramido y el aullido, el aullar será para el poeta un sinónimo de *su palabra*, de su poética<sup>314</sup>. Por lo cual, entenderemos estos versos de la siguiente manera: Si no fuera por tanto sufrimiento (aliteración: *clavo que me clavo*) ni la memoria, ni la poética o su poesía, tendría Max Rojas. Esto es significativo, ya que los versos, el

<sup>313</sup> Alí Chumacero en *Viaje en el Tiempo*, incluido en la plaqueta *Alí Chumacero Responso del Peregrino*, Material de Lectura Serie Poesía Moderna 76, México, UNAM, 1980, p. 14

<sup>314</sup> Entenderemos poética “*en el sentido en que se habla de la poética de un poeta, que no es lo mismo que su filosofía o que sus posiciones políticas, ni siquiera lo mismo que su estética: es la simple coherencia de sus actitudes prácticas ante la poesía, la interpretación que está implicada, no en sus teorías sino en su hacer, de la poesía tal como la encuentra a su alrededor, precediéndole y acompañándole.*” (Segovia, Tomás. *Poética y Profética*. México, COLMEX – FCE, 1985, p. 426)

poemario en general, han nacido por circunstancias sucedidas al poeta <sup>315</sup>.

En los siguientes versos encontramos la explicación al porqué de su desgracia. Será el fragmento que revelará, en general, el origen de su duelo y la actitud que ha tomado el poeta ante éste: al poeta una mujer lo *destrozó en lo frío* (origen de su duelo) y debido a esto, no ha tenido más camino que penar por el mundo y recorrer su laberinto, su duelo, con ese *ardor* que es el amor que siente por su amada, que nada más lo enfría al no ser correspondido:

*A mí de sopetón una mujer me destrozó en lo frío,  
y desde entonces  
a puro pinche ardor me estoy enfriando.*

(Versos 27-29, 10)

A lo largo de los diez cantos este tipo de explicaciones aclararán la situación de duelo (un amor no correspondido debido a que la amada ya no está con él), y darán sentido al poemario en general: el duelo o *derrumbe amoroso*, dicho en palabras nuestras, será el tema general del poemario. Acorde a esto, no está demás traer hasta estas líneas los versos ubicados en distintos momentos del poemario que ejemplifican precisamente lo que hemos escrito:

*porque mordí sin tiempo un corazón de niebla*

(Verso 23, 1)

*siempre que llego, llego tarde*

(Verso 13, 4)

Versos que nos explican la desgracia que vive el autor: un amor a destiem-

---

<sup>315</sup> “Nunca hice un poema que no tuviera nada que ver con la experiencia vivida. Quizá por ello se explique que todos los poemas surgieron en una sola sentada. Nunca los corregí, los dejé tal cual aún a pesar de que había ciertas cosas que corregir en cuestión ortográfica.” (Entrevista a Max Rojas, México, 22 de octubre 2010).

po, sin coincidencias para su construcción. Un *estado naciente*, en palabras de Alberoni, que se vio copado por las circunstancias y que dará como consecuencia una *pasión amorosa*, ya que “*la pasión amorosa estalla cuando un verdadero amor encuentra obstáculos tanto externos como internos. No basta con un impedimento exterior. Se necesita también el conflicto interior, el dilema*”<sup>316</sup>.

Ante esta situación copada, el poeta agrega:

*Ni lumbre en el finar del almaraje y sus trocitos queda,  
y sólo el agujero está y estamos dentro  
mi esqueletada y yo y mis agujeros,  
a trompicones tantaleando fondo  
para por fin tener donde aventar el alma  
y de una vez echar la moridera.*

(Versos 30-35, 10)

No queda nada ante el derrumbe, sólo el poeta y sus dobles: los agujeros, su esqueletada, su aullido *a trompicones tantaleando fondo/ para por fin tener donde aventar el alma/ y de una vez echar la moridera.*”

La muerte como lo último que guarda en el laberinto; sin embargo, ya se ha dicho, una muerte más producto de las circunstancias que del deseo:

La muerte es una alternativa que los enamorados tienen siempre presente, porque sienten que no pueden vivir sin la persona amada. Porque saben que existe algo que es más importante que su vida personal. Pero esto no significa en absoluto que deseen morir. Ellos desean vivir, desean desesperadamente vivir. Pero tienen un ideal de vida al que no pueden renunciar.<sup>317</sup>

Para el inicio de la tercera estrofa el poeta nos narra lo que ha sido de su vida después del derrumbe, después de la ausencia: un *vagar por rumbos le-*

---

<sup>316</sup> Alberoni, Francesco. *Enamoramiento y amor. Op. cit.*, p. 22

<sup>317</sup> Alberoni, Francesco. *Te Amo. Op. cit.*, p. 105

*janos*, extraños, llenos de soledad; que sólo lo han conducido a vivir la ausencia de la amada, ausencia que está representada como un *hueco*, un *hoyo* que palpa en su almaje y que resulta a últimas instancias ser nada para el poeta:

*Luego de extremaunciarme el esqueleto,  
mi pinche extrañación se fue de golpe;  
a tales rumbos me aventó de lejos  
que pura mugre soledad me fui encontrando;  
de arrempujón en empujón llegué a mis huecos,  
todo ya de oquedad hallado hoyado,  
y sin huesaje ya y sin nada  
en que la agonición llevar a cabo.*

(Versos 36-43, 10)

“*Todo ya de oquedad hallado hoyado*”, aliteración que sintetiza el estado en que se encuentra el autor: sin nada en el mundo, lleno de hoyos que son vacío, la nada. El vacío que experimenta el poeta está totalmente relacionado con la caída, o descenso, del que ya hemos hablado líneas atrás. No es gratuito encontrar íntima relación entre el vacío y el duelo, precisamente por vía de la caída o descenso, ya que este *miedo primitivo*, como nombra Gastón Bachelard a la caída en su libro *El aire y los sueños*, será el envase donde el poeta verterá su tragedia, logrando con las diversas imágenes de la caída ejemplificar su duelo:

El miedo a caer es un *miedo primitivo*. Se le encuentra de nuevo como un componente de miedos muy variados. Constituye el elemento dinámico del miedo a la oscuridad; el que huye siente que le fallan las piernas. Lo oscuro y la caída, la caída en la oscuridad, preparan dramas fáciles para la *imaginación inconsciente*.<sup>318</sup>

Este miedo es el que sitúa al poeta en un estado de vacío (hueco igual a vacío), el cual reflejará la ausencia de la amada y representará la nula posesión de bienes materiales (el mundo creado con la amada) y sentimentales (el amor de la amada). Por eso así, sin nada, *todo ya de oque-*

---

<sup>318</sup> Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. México, FCE, 1997, p. 116

*dad hallado hoyado, andará por el mundo solo, sin un lugar donde morir:*

*y sin huesaje ya y sin nada  
en que la agonición llevar a cabo.*

La cuarta estrofa comienza con un diálogo consigo mismo a manera de analepsis. Resume, a partir de recordar lo que ha sido su duelo, su andar por el laberinto:

*Es frío – me dije - lo de agonir que tanto escalda,  
pero el asunto es memoriar lo que en trocitos  
del almaje va quedando de esa mujer, y yo memorio  
de cuando me hoyancó, y luego hubo un desmadre tal  
que estropició la elevación de los San ángel<sup>319</sup>,  
y memoreo, también que al destazarme  
los huesos se me fueron hasta un deshuesadero tal  
que, entonces, mi agujereaje y yo crujimos de frío,  
y a puro pinche enfriar hemos andado desde entonces.*

(Versos 44-52, 10)

Estrofa donde el poeta hará uso del neologismo en el terreno del recuerdo. Cada uno de estos recursos estará ligado a los sucesos acontecidos en el duelo, esto es: el autor efectuará la conversión de un sustantivo en un verbo: agonía= *agonir*, memoria= *memoriar*, *memoreo*, *memorio*; hoyo= *hoyancó*; y recurrirá a la forma sustantivada del verbo deshuesar: deshuesar=*deshuesadero*. Todo esto con el afán de llevar la anécdota a un terreno más inmediato -que es el verbo- y revivir ese recuerdo a partir de éste; y no sólo quedarse con el *nombrar* propio que caracteriza a los sustantivos.

La estrofa es clara: el duelo duele, el recordar a esa mujer que con su au-

---

<sup>319</sup> “Hay varias claves en el turno del aullante que hablan de situaciones específicas en mi vida...para tener que ir a ver a la mujer a la que está dedicado el poema diez, tenía que tomar un autobús de la ruta Tizapán-San Ángel, una vez que se hubo terminado la relación, la ruta cobró alguna especie de importancia para mí” Max Rojas, entrevista realizada el 22 de octubre 2010.

sencia lo ha condenado al laberinto. Lo ha perdido todo, lo poco que le queda es recordar esos *trocitos* que en su alma van quedando de esa mujer. No tiene más destino que, junto con su *agujereaje*, andar el mundo a puro *pinche enfriar*, con el recuerdo de ella para no dejarla morir en el olvido, con la palabra poética para hacerla eterna, a la manera de Gonzalo Rojas:

*No te me mueras. Voy a pintarte tu rostro en un relámpago  
tal como eres: dos ojos para ver lo visible y lo invisible,  
una nariz arcángel y una boca animal, y una sonrisa  
que me perdona, y algo sagrado y sin edad que vuela de tu frente*<sup>320</sup>

*Algo sagrado y sin edad*, esa es la victoria del poeta, lograr ese brevísimo instante eterno, libre de la corrosión del tiempo y el olvido, del prejuicio social, moral y estético. Es la dualidad de algunos artistas: pueden ser desdichados en vida por un amor, o condenados moral y socialmente, pero su victoria radica en la obra que dejan, en el valor que se le da a ésta después de años; algunos alcanzan a verlo en vida, otros no, pero el artista sabe que eso es lo de menos, lo que importa es la obra en sí.

Para el inicio de la quinta estrofa, el poeta nos declara su muerte simbólica, figurada. Una muerte que incluye a su amada como una forma de finar la relación, de acabar con toda esperanza de concretar su amor; pero contrario a lo que pudiera pensarse, la muerte también es su victoria, es la salida del laberinto, al menos poéticamente. Esa es la victoria para diversos artistas y poetas, esa aparente desgracia en la vida real, sea cual sea su naturaleza: moral, económica, sentimental – ejemplos hay muchos con sólo acercarse a su biografía: Baudelaire, Rimbaud, Vallejo, Propertio, Pessoa, Gilberto Owen –, ya que este fracaso no hace sino afirmar su existencia, su vida misma, su humanidad:

Y el fracaso lo hace siempre regresar a su verdad, –*comenta Rubén Bonifaz Nuño acerca de la vida y obra del poeta latino*

<sup>320</sup> Gonzalo Rojas en *Retrato de Mujer*, del libro *Del Relámpago (poemas)*, *Op.cit.*, p. 117

*Propercio, y que bien puede aplicarse el comentario a este poemario, al poeta Max Rojas – que es la verdad del hombre; a su oscilación de péndulo irregularmente movido de la desgracia a la alegría, de la humillación al deseo de la felicidad, del nacimiento al sueño, de la vida a la resurrección (...) De esto habla Propercio, manifiesta en sus palabras esa miseria de odio y amor, ese tormento. Ya es solamente esa especie de lámpara insegura que, por un instante, alumbra un recoveco del alma que ha padecido y comprende. Es tan sólo esa luz en la cual todos pudieran reconocer algo de su sombra más profunda. Tal es su única victoria indisputable: la revelación de lo oculto que entristece al hombre, al hacerlo reconocer una parte de su pobreza.<sup>321</sup>*

Esto es lo que hace *El Turno del aullante*, iluminarnos aquella parte de soledad que habita en nosotros mismos; mostrar ese deseo por el ser amado y perdido, ese deseo inconcluso, frustrado en el que suele convertirse una *pasión amorosa*. Ésta es la victoria, ésta es la salida de su laberinto.

*Extremahumado ya,  
Ni un chingirito de lumbre en el almaje y sus retazos queda  
Para lumbrar siquiera el huesar donde a tumbos  
Velorio a esa mujer que desahució mi almario  
Y cascajo, de paso, la ardidera.*

(Versos 53-57, 10)

Ahora el poeta, muerto ya, *veloria* a esa mujer que condenó a la muerte a su alma, a su pasión:

*velorio a esa mujer que desahució mi almario  
y cascajo, de paso, la ardidera.*

Recorre nuevamente al uso de la verbalización de sustantivos y viceversa. Recurso que el poeta confiesa que se debe más “*a un acto natural del poema, que a una influencia, al menos consciente, de las vanguardias latinoamericanas*”<sup>322</sup> y que ha utilizado a lo largo del poemario.

<sup>321</sup> Rubén Bonifaz Nuño en el prólogo al libro *Propercio. Elegías*. México, UNAM, 1981, pp. LX- LXI

<sup>322</sup> Max Rojas, entrevista personal, México, 22 de octubre 2010.



Los siguientes versos ampliarán el tema del duelo, la ausencia de la amada y sus efectos. De la amada, sólo queda la llaga<sup>323</sup>. El destino ahora es un devenir que conduce de manera inevitable a la caída:

*Una llagada me dejó, y qué llagada<sup>324</sup>  
y a luego hubo un friadal y un chingo más de cosas  
que achingadazos, pues, me auparon la caída.*

(Versos 58-60, 10)

El oxímoron puesto al final de esta estrofa: *auparon* (levantar) *la caída*, forma parte de esa ambivalencia que ha acompañado al poeta a lo largo de su vida. Por un lado, persona culta y comprometida con movimientos sociales, y por el otro, solitario, bebedor y arrabalero: “*Siempre he tenido en mí vocaciones contrarias, luchas por decirlo de así, entre una vida beata y una vida depravada*”<sup>325</sup>. Su forma de amar no podía escapar a esta dualidad: por una parte, una soledad que goza, por la otra, una soledad que lo ha dejado en la desgracia:

El poema está motivado por una culpabilidad enorme, por un remordimiento. Nunca fui capaz de establecer relaciones serías con alguna mujer. En cuanto yo veía la tentativa de un compromiso serio, echaba a correr, me daban miedo estas cuestiones. Por ello el poema fue algo así como un remordimiento por mi actitud...estaba buscando una salida, una salvación a esa manera salvaje de ser...<sup>326</sup>

---

<sup>323</sup>Ya habíamos hablado líneas arriba sobre la influencia religiosa por parte de la familia en la vida del poeta, influencia que llega a manifestarse en la presencia de algunos símbolos católicos cristianos. Este canto no es la excepción: en él aparecerán, más que en los anteriores, diversos símbolos que están directamente relacionados con el sacrificio de Jesús por la humanidad. Esto se debe por el paralelismo que guarda el duelo, como sufrimiento, con el sufrimiento presentado por Jesús al ser sacrificado. Por ello, en este canto, encontraremos la presencia de símbolos como *el clavo, la llaga, la última cena y la resurrección*, que aparecerán versos más adelante y que ya comentaremos.

<sup>324</sup>Cinco son las llagas o heridas de Cristo en la cruz, hechas al momento de la crucifixión. Por una parte representan el sacrificio del hijo de Dios por la humanidad, por otra, son “*las condecoraciones de un vencedor. Son heridas luminosas como se les ha llamado en ocasiones. No sangran pero Jesús las conserva. A los hombres les muestran la esperanza de la victoria*” (Enrique Cases en: “*Las llagas de Cristo*”, [www.teologíaparavivir.net](http://www.teologíaparavivir.net), pág. 5). En este sentido aparece este símbolo en el poemario, simboliza el duelo, el dolor que ha dejado la amada con su ausencia, pero acorde a lo dicho líneas atrás, representará la victoria del autor por sobre su tragedia.

<sup>325</sup>Max Rojas, entrevista personal, México, 22 de octubre 2010.

<sup>326</sup>*Ibidem.*

En la última estrofa el autor hace una evaluación de la situación y decide qué es lo que hará ahora con su devenir próximo. Sabe que ya nada hay en su camino que le pertenezca, que el mundo que construyó con la amada y con los recuerdos, se le ha venido abajo, se ha derrumbado; por ello *veloreará por siempre a esa mujer mientras chinguitos del alamar le queden*, para que al fin, por último, pueda acabar todo, *botar la moridera*:

*Si así – me dije –, sin nada de huesear  
y a puro bújero velorearé por siempre a esa mujer  
mientras chinguitos del almar me queden,  
y siendo como es de frío lo de agonir que tanto escalda,  
mejor ya de una vez me descerrajo el alma  
y a ver en qué lugar la moridera boto.*

(Versos 61-66, 10)

Si a fin de cuentas todo está perdido, toda esperanza con la amada está acabada, el poeta decide de una vez *descerrajar su alma*, romperla. Ya no le importa el lugar donde quede muerto después de éste acto, pues al cabo *ya ni su triste corazón lo aguanta* y, además, ya está muerto:

*Ya ni mi triste corazón me aguanta nada,  
y ya que en estas del morir me esculco muerto,  
dada la extremaunción, el último traguito  
mi agujereaje y yo nos lo echaremos solos.*

(Versos 67-70, 10)

Muerto simbólicamente, al poeta no le queda sino el brindis último con su aliado, la embriaguez de los que lo han perdido todo, como último acto antes del fin<sup>327</sup>. Una vez hecho este rito, este momento de redención, el vagar por el mundo – o laberinto- sin rumbo ni sentido, será para el poeta la

---

<sup>327</sup> Encontramos en este fragmento otra alusión religiosa: *el último traguito*, relacionado, desde luego, con la última cena que Jesús compartió con sus apóstoles antes de su muerte en la cruz. Tema de distintas obras artísticas (la más conocida en el arte pictórico es sin duda “*La última cena*” del artista Leonardo Da Vinci), la última representa la *eucaristía* (del griego: Ευχαριστία *eucharistia*, "acción de gracias") que es uno de los ritos más importantes de esta religión. Esta alusión aparece en el poemario para representar el último acto que hará el héroe (poeta) antes de su fin; así como lo fue para Jesús la última cena, será para el poeta este último traguito.

actitud a tomar, la postura que tendrá para esa vida que se le ofrece al amante destruido:

*Briagados ya, y a tarascazos dando fondo,  
vidriaremos por ahí a ver en qué mugre velorio  
nos aceptan:  
resurrecir como que está bastante del carajo*<sup>328</sup>,  
*y este pinche camión de Tizapán que ya no pasa,  
como que ya nada más hasta un barranco hubo llegado.*

(Versos 71-75, 10)

Por primera vez en el poemario, la escena se desarrolla en un ambiente externo. Ha salido del laberinto. El héroe ha triunfado a partir de la derrota misma, como ya lo hemos comentado en líneas anteriores. El poeta ha salido a recorrer un mundo -“*vidriaremos por ahí*”- que se le ofrece oscuro y ajeno: “*a ver en qué mugre velorio/ nos aceptan*”. El tono irónico de estos versos se consume con el siguiente: “*resurrecir como que está bastante del carajo*”. Rechaza el acto de resucitar, porque sólo rechazándolo es la forma en que se puede vencer en este viaje que ha emprendido: resucitar reafirmaría su victoria, pero no a la manera en que él desea; rechazar toda dicha, sin embargo, reafirmaría de una manera mayor su victoria poética:

Quando el destino tiende a sonreírle - *al poeta*- , a menudo es él mismo quien se opone a su felicidad. Parece que necesita la desgracia para ser poeta, y esto hace de la literatura un espectáculo trágico. Toda gran poesía es fruto del sufrimiento.<sup>329</sup>

Después de renunciar a la dicha, que la resurrección simbolizaría, lanza un verso

---

<sup>328</sup> La última alusión religiosa en el poemario: *la resurrección*, la cual es la otra parte del rito judeocristiano de la crucifixión; es la revelación, el esclarecimiento de todas las dudas de la autenticidad de Jesús como hijo de Dios: “Mirad mis manos y mis pies, que soy yo mismo; palpadme y ved, porque un espíritu no tiene carne ni huesos como veis que yo tengo” (Lucas 24:39). Tomás, discípulo que más estaba incrédulo por la resurrección de su maestro, una vez que hubo palpado con su dedo las heridas le dijo: ¡Señor mío y Dios mío! (Juan 20:27), validando con estas palabras no sólo la autenticidad de su maestro como hijo legítimo, sino su victoria. Pero al autor de *El Turno del Aullante*, fiel a esa actitud de pérdida ante la vida, poco lo interesa el acto que reafirme su victoria, por ello descarta el acto de resucitar una vez consumada su tragedia, su muerte; lo cual no hace sino acrecentar su victoria – en el terreno poético - a partir de la negación misma de ésta: luchador, héroe de las causas perdidas.

<sup>329</sup> Muschg, Walter, *Op. cit.*, p. 469

inesperado, extraño hasta cierto punto, pero muy acorde a esa ambivalencia del poeta que raya entre la seriedad del asunto y lo irónico de su personalidad: “y *este pinche camión de tizapán que ya no pasa*”. Lo absurdo de la situación será el colmo, el punto último de la desgracia, una desgracia que lo ha dejado solo y en el derrumbe consumado, en el barranco que realza su victoria:

*como que nada más hasta un barranco hubo llegado*

Así finaliza el poemario *El Turno del Aullante*. Poema diez en el que somos testigos del derrumbe consumado, de la actitud y postura –poética– que asumirá el autor para enfrentarse nuevamente al mundo, un mundo sin la amada y ajeno a él. Hemos descubierto en este canto las razones de su duelo: la imposibilidad de concretar su amor con la amada; y su victoria: el fracaso mismo, como lo hiciera Owen en su *Perseo Vencido*, por dar un ejemplo. Victoria lograda por *morder a destiempo ese corazón de niebla*. Y sobre todo: *por que siempre que llegó, llegó tarde*.

## CONCLUSIONES:

1) La literatura suele ser el testimonio que acompaña al artista, la obra de éste. Pero, en raras ocasiones, alcanza a sublimarse con la vida misma del autor llegando, incluso, a no poder concebir por separado una del otro. Quienes hemos conocido a Max Rojas, más allá del trato que suele brindar la literatura y sus círculos, hemos descubierto la imposibilidad de hacer posible ésta separación. Casi impensable no relacionar ese hombre que habla con el poemario que nos ocupa. Los futuros lectores, quienes el tiempo obre en la imposibilidad de conocer al autor, tendrán en estos diez cantos el diálogo directo con el poeta y el hombre, puesto que ni uno de ellos -los poemas, claro- han traicionado en nada la fidelidad y sinceridad del artista. Por lo demás, lo que he podido verter y sacar en este estudio, ayudará entender y degustar, quizá de otra manera, lo que sin duda ya habrán intuido o sentido en sus primeras lecturas de *El turno del Aullante*.

2) Una vez hecho el análisis de los diez cantos que conforman el poemario *El Turno del Aullante*, el cual da título al libro en el que se encuentra incluido, podemos establecer las siguientes conclusiones: en *El Turno del Aullante* se manifiesta la existencia de un *Derrumbe Amoroso*, ya que este derrumbe es un duelo, una pérdida expresada en cada una de las imágenes de dolor, tristeza, soledad y caída que el autor ha escrito a través de los cantos y que constituyen en sí el tema general: "*El Duelo*". Hemos visto, que el poemario presenta características propias de este estado anímico como son: incertidumbre, tristeza, ira, enojo, búsqueda del ser perdido y por momentos resignación. Resultado obtenido gracias al apoyo teórico de especialistas en la materia como lo son Kubler-Ross, Nancy O'Connor y Fina Sanz. Por lo que se ha logrado analizar de manera aceptable cada uno de los diez cantos con la figura del *Laberinto*, propuesta

por la Doctora Fina Sainz, como un método para el estudio y la comprensión de este padecimiento psíquico, y establecer así que el poemario puede ser visto -y analizado- como un viaje heroico.

3) La investigación acerca de la tipología del amor, el concepto de éste a través de la historia de occidente, así como el sustento teórico de autores como Francesco Alberoni, R. J. Sternberg y Denis de Rougemont, permitieron caracterizar el tipo de amor expresado en el poemario, llegando a la conclusión que éste *Derrumbe Amoroso*, como lo hemos llamado nosotros en la presente investigación, encuadra perfectamente con la definición que hace Francesco Alberoni sobre el tipo de enamoramiento frustrado: la *pasión amorosa*; o bien, *El amor recíproco desgraciado*, como lo nombra Rougemont, el cual se caracteriza por ser un amor cuyos obstáculos lo vitalizan y lo subliman, lo hacen más intenso a pesar de su desgracia. Esta caracterización ha permitido tender lazos entre este poemario con demás obras literarias, como lo son *Romeo y Julieta* de Shakespeare, o algunos poemas de los poetas latinos como Propertio y Catulo; u otras obras de poetas próximos a la tradición del autor de *Ser en la sombra*, como son Rubén Bonifaz Nuño, Alí Chumacero, Gilberto Owen y Efraín Huerta.

4) La investigación y el análisis arrojó que los diversos diálogos que el poeta entabla con obras como *La divina Comedia*, el mito de Orfeo y Eurídice - a partir de temáticas como la caída, el duelo, el viaje y la búsqueda de la amada- así como las similitudes con poetas como Propertio, Catulo, Owen y Huerta al cantarle al amor trágico, infeliz y obstaculizado, y en algunos momentos, pese a no ser la intención como lo llegó decir Rojas en entrevista para esta investigación, compartir cierto estilo de las vanguardias latinoamericanas (neologismos, juegos léxicos); no hacen sino dar muestra de la cultura en la cual el poeta ha asentado y construido su obra.

5) La manera en que el autor ha expresado a lo largo de estos diez cantos su *pasión obstaculizada* (imágenes, neologismos, símbolos, ritmo, recursos retóricos en general) ha permitido ver a este amor frustrado como un viaje heroico, donde el poeta es el héroe que ha de transitar y librar los obstáculos que se le presenten en pos de su camino, o de su victoria; en este caso, una victoria poética que radica precisamente en la desgracia del poeta, en el fracaso mismo, y aquí su valía como obra de arte, como ya explicamos en líneas anteriores.

6) Además de ser el primer trabajo académico que se realiza con motivo de la obra *El Turno del Aullante*, esta investigación aporta bases para futuros trabajos que competan a este autor. Ya que se ha logrado clasificar y reunir casi en su totalidad las obras y publicaciones que ha realizado el poeta; pero, lo más importante: se ha hecho el primer acercamiento crítico a la obra más conocida del autor, logrando con esto establecer las bases de temas y enfoques para futuras investigaciones.

7) Concluimos que Max Rojas, y en específico su poemario *El Turno del Aullante*, reúnen la calidad y el valor para ser una obra y un autor más leído y estudiado; no sólo por ser una literatura que abreva y se nutre de la tradición literaria, o que propone una visión interesante para acercarse al tema del duelo o la pasión amorosa; sino porque es una obra que permite el diálogo con el lector y el crítico. Por una parte puede ser leída y degustada sin importar cual sea la intención primaria: crítica o de gozo. Por otra parte, se logra establecer ese coloquio crítico cuando se aborda desde una postura académica; ya que además de abreviar y permitir el diálogo con otras obras literarias, permite el análisis crítico y sustancioso de los recursos retóricos con los que está escrito el poemario, y los diversos sentimientos que aparecen en éste y que, a fin de cuentas, no son sino parte de ese rompecabezas que integra al ser humano en su totalidad.

8) Lo que hace *El Turno del Aullante* -el poeta Max Rojas- es alumbrarnos ese camino a oscuras que forma el laberinto de la pasión frustrada, del amor inconcluso. Pero más: nos alumbrá, como diría Bonifaz Nuño al referirse a Propertio, *aquello que hace triste al hombre*, su *pobreza*, en todo el sentido de la palabra. Esa es su victoria, sin duda.



## BIBLIOGRAFÍA

### Directa:

Rojas, Max. *El Turno del aullante*. México, Claves Latinoamericanas, 1983, 44 pp.

----- *El turno del Aullante*. México, Trilce- Ediciones, 1997, 86 pp.

----- *El turno del Aullante*. México, Verdehalago, 2003, 52 pp.

----- *Ser en la sombra*. México, Claves Latinoamericanas, 1986

----- *Ser en la sombra*. México, Versodestierro, 2006, 39 pp.

----- *Cuerpos*. México, Linaje Edditores, 2007, 99 pp.

----- *Cuerpos Uno. Memoria de los Cuerpos*. México, Versodestierro, 2008, 91pp.

----- *Cuerpos Dos. Sobre Cuerpos y Esferas*. México, Literal, 2008, 108 pp.

----- *Cuerpos Tres. El suicida y los Péndulos*. México, Fridaura, 2008, 111 pp.

----- *Cuerpos Cuatro. Prosecución de los Naufragios*. México, Trece Letras, 2009, 140 pp.

----- Vencedor de otras batallas, novela inédita

Rojas, Max, Eduardo Olaiz e Iván Portela, *Voces compartidas*, prólogo de Claudia Paz, México, UAM, 2006, 174 pp.

### Indirecta:

Parra, Inés, *La carta de un suicida. Biografía novelada de Max Rojas*

### De consulta:

Alba, Francisco, *et al. Una Historia contemporánea de México: transformaciones y permanencias*. México, Océano, 2003,

Alaberoni, Francesco. *Enamoramiento y amor*. 5 edición, Barcelona, Gedisa, 1993, 167 pp.

----- *Te Amo*. 3ª Edición, España, Gedisa, 1997, 283 pp.

Alonso Schokel, Luis. *El Estilo Literario: Arte y Artesanía*. Bilbao, Ega-Mensajero, 1995, 483 pp.

Anaya, José Vicente. *Poetas en la noche del mundo*. México, UNAM, 1997, 296 pp.

*Anuario de Poesía Mexicana*, selección y prólogo de Pura López Colomé, México, FCE, 2007, 329 pp.

- Aristóteles. *Ética Nicomaquea*. México, Época, 1999, 235 pp.
- Asensio, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 288
- Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. México, FCE, 1997, 327 pp.
- Bartolomé, Efraín. *Agua Lustral Poesía, 1982-1987*. México, Lecturas Mexicanas-CONACULTA, 1994, 199 pp.
- Baudelaire, Charles. *Las Flores del mal*. 3ª Edición, Barcelona, Credsá, 1972  
-----*Los Paraísos artificiales*. Madrid, Akal, 1983, 241 pp.
- Beristain, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México, Porrúa, 1985, 508 pp.
- Bonifaz Nuño, Rubén. *Albur de amor*. México, FCE, 1987, 86 pp.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la Expresión Poética*. Cuarta edición, Madrid, Gredos, 1996, 618 pp.
- Campbell, Joseph. *El Héroe de las Mil Caras, Psicoanálisis del mito*. México, FCE, 1959, 241 pp.
- Cedeño, José. *De dioses, espejos y metales*. México, Resistencia, 2005, 134 pp.  
----- *De cómo los escombros dejan de serlo*. México, Praxis, 2008, 111 pp.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Habor S.A., 1982, 520 pp.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona, Herder, 1978, 1093 pp.
- Chumacero, Alí. *Alí Chumacero. Responso del Peregrino*. Material de Lectura Serie Poesía Moderna 76, México, UNAM, 1980, 34 pp.
- De La Cruz, San Juan. *Cántico Espiritual*, Prólogo de Robert Graves, México, Nautilus, 1999, 88 pp.
- Diccionario de la lengua Española. Real Academia*. Tomo II, Madrid, 1992,
- Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española*. Vigésima Segunda Edición, Tomo I, España, 2001
- Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española*. Vigésima Segunda Edición, Tomo II, España, 2001
- Enciclopedia Universal Ilustrada*. Tomo V Espasa-Calpe, Madrid, 1976, 743 pp.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Madrid, Alianza, 1979,

- García Landa, José Ángel. *Acción, relato, discurso: Estructura de la ficción narrativa*. España, Universidad de Salamanca, 1998, 501 pp.
- Gran Espasa Universal Enciclopedia*. Vol.12, Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1982
- Gran Enciclopedia RIALP GER*. Tomo XII, Madrid, Ediciones RIALP, 1973
- Góngora, Luis de. *Romances*. México, REI, 1988, 491 pp.
- Grinberg, Miguel. *La generación "V": la insurrección contracultural de los años 60*. Buenos Aires, Emecé, 2004, 296 pp.
- Harré, Rom y Roger Lamb. *Diccionario de Psicología Social y de la Personalidad*. Barcelona, Paidós, 1992, 457 pp.
- Hasta agotar la existencia II*, México, Resistencia, 2004, 412 pp.
- Huerta, Efraín. *Poesía. Efraín Huerta*. La Habana, Casa de las Américas, 1975, 303 pp.
- Lapesa, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. Madrid, Cátedra, 1975, 207 pp.
- Leduc, Renato. *Antología Poética*. México, SEP-CONACULTA, 1991, 183 pp.
- Mallarme, Stéphane *et al. Poesía Francesa, Mallarme, Rimbaud, Valery*. México, Ediciones el Caballito, 1973, 330 pp.
- Muschg, Walter. *Historia Trágica de la Literatura*. Primera edición en español, México, FCE, 1965, 717 pp.
- O'Connor, Nancy. *Déjalos ir con amor. La aceptación del duelo*. México, Trillas, 2007, 166 pp.
- Ortiz Quezada, Federico. *Amor y Desamor*. México, Taurus, 2007, 537 pp.
- Owen, Gilberto. *Gilberto Owen. Obras*. México, FCE, 1996, 318 pp.
- Paz, Octavio, *Posdata*, México, Siglo XXI, 1981, 351 pp.
- *El arco y la lira*. México, FCE, 1956, 300 pp.
- *La Otra Voz/ Poesía y Fin de Siglo*. Barcelona, Seix Barral, 1990, 141 pp.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía Completa*. Argentina, Lumen, 2008, 167 pp.
- Poetas de una generación (1940-1949)*. González de León, Jorge, (selec.), prolog. Vicente Quirarte, México, UNAM, 1981, 470 pp.

- Platón. *Jenofonte, Recuerdos de Sócrates/ Apología*. Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca, México, UNAM, 1993, 537 pp.
- Propercio. *Propercio. Elegías*. Versión, introducción y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, UNAM, 1983, 103- CCVII pp.
- Ramírez, José Agustín. *La contracultura en México : la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. 2a ed., México, Random House Mondadori, 2007, 168 pp.
- *Tragicomedia Mexicana1. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 1991, 275 pp.
- *De perfil*. México, Joaquín Mórtiz, 1966, 355 pp.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*, UNAM, México, 1964, 328 pp.
- Rojas, Gonzalo. *Del Relámpago (Poemas)*. México, FCE, 1981, 276 pp.
- Rougemont, Denis de. *El Amor y Occidente*. 4ª Edición, Barcelona, Kairós, 1986, 352 pp.
- Sainz, Gustavo. *Gazapo*. México, Joaquín Mortiz, 1965, 187 pp.
- Sanz, Fina. *Los Laberintos de la Vida Cotidiana*. España, Kairós, 2002, 250 pp.
- San Agustín. *Confesiones*. Libro II, Capítulo II.
- Segovia, Tomás. *Poética y Profética*. México, COLMEX – FCE, 1985, 501 pp.
- Schopenhauer, Arthur. *El Amor y Otras Pasiones*. Madrid, Alba, 1999, 438 pp.
- Simally, Norbert. *Diccionario de Psicología*. Barcelona, Larousse, 1995, 344 pp.
- Sternberg, R.J. *La Experiencia del amor*. España, Paidós, 2000, 213 pp.
- *El Triángulo del amor*. España, Paidós, 1989, 261 pp.
- Suñen, Luis. *Jorge Manrique: Estudio y poesías completas*. Madrid, Cátedra 1980, 277 pp.
- Terán y Mendoza, Arturo. *San pancho bar*. México, Fridaura, 2005, 83 pp.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la Literatura*. España, Akal, 1982, 273 pp.
- Villanueva, Darío. *Comentario de Textos Narrativos: La Novela*. Gijón, Ediciones Júcar, 1990, 212 pp.
- Warren C., Howard. *Diccionario de Psicología*. México, FCE, 1982, 371 pp.
- Wellek, René y Austin Warren. *Teoría Literaria*. 4ª edición, Madrid, Gredos, 1974, 541 pp.
- Willis, Roy. *Diccionario Universal de Mitología*. México, Grupo Editorial Tomo, 2003, 249 pp.

Xirau, Ramón. *Palabra y Silencio*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1993, 152 pp.

### HEMEROGRAFÍA

Revista Mexicana de Cultura, Suplemento cultural, No. 28, México, *El Nacional*, 10 de agosto 1969.  
Cartapacios, Revista Trimestral, No. 4, México, febrero 1980.  
La zorra vuelve al gallinero, no. 1, México, 1992.  
La jornada semanal, Suplemento cultural, México, *La jornada*, 8 de septiembre 1996.  
El Gallo Ilustrado, Suplemento Cultural, México, *El Día*, 21 de octubre 2001.  
El Gallo Ilustrado, Suplemento Cultural, México, *El Día*, 28 de octubre, 2001.  
Deriva, No. 16, México, marzo 2004.  
Cuiría, *Del amor y otras sosedades*, No. 10, México, 2004.  
Versodestierro, No.7, México, diciembre 2005.  
Oráculo, México, 2006.  
VozOtra, No.1, México, 2005.  
Cartel de Poesía Vidacalavera, No. 1, México, 2003.  
Calandria de Tolvañeras, No.5, 2 de diciembre de 1985.

### ENTREVISTAS

ENTREVISTA con Max Rojas, por Inés Parra, México, 8 de marzo 2003.  
ENTREVISTA con Max Rojas, México, 6 de enero 2009.  
ENTREVISTA con Max Rojas, México, 29 de agosto 2008.  
ENTREVISTA con Max Rojas, México, 22 de octubre 2010.

### FUENTES ELECTRÓNICAS

[www.maxrojas.blogspot.com](http://www.maxrojas.blogspot.com)

[www.tulancingocultura.cc](http://www.tulancingocultura.cc)

[www.letrasdeagua.net](http://www.letrasdeagua.net)

[www.hispanopolis.com](http://www.hispanopolis.com)

[www.cultura.df.gob.mx/galeria/escrita](http://www.cultura.df.gob.mx/galeria/escrita)

[www.charlasconlapoesia.blogspot.com](http://www.charlasconlapoesia.blogspot.com)

[www.trilceediciones.com/autores/maxrojas.html](http://www.trilceediciones.com/autores/maxrojas.html)

