

01068



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

2eq.

EXPERIENCIA OBSESIVA Y ERRANCIA DEL DESEO; LA POESIA ITINERANTE DE HUGO GUTIERREZ VEGA Y SU LLEGADA A CANTOS DEL DESPOTADO DE MOREA

T E S I S

PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRIA EN LETRAS HISPANICAS LITERATURA IBEROAMERICANA PRESENTA: PANAGIOTIS DELIGIANNAKIS

CIUDAD UNIVERSITARIA.



1998.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

262775



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Cuando, de chico, empecé a leer la *Odisea*, me enseñaron a creer en Ulises porque Ítaca existió y, posiblemente, Homero. Pero qué tal, si, por fin, asimiláramos las fronteras de Ítaca como las de la propia metáfora; si suspendiéramos la prioridad de Ulises y retomáramos la parte femenina de la misma historia; la parte de Penélope que prefirió hilar y deshilar su tejido en espera de la cicatriz que Ulises llevaba: la cicatriz que llevamos todos los que nacemos, amamos y morimos. En pocas palabras, este trabajo está exclusivamente dedicado a *Estela Beltrán Morales* que salvó mi alma, mi vista... y mis estudios.

AGRADECIMIENTOS

El presente estudio es un largo empeño, originario de las mismas preocupaciones obsesivas de la poesía a la que se refiere: el erotismo y las posibles dimensiones espaciotemporales en que se puede celebrar el concilio entre experiencia y vivencia, realidad y deseo. No se hubiera realizado sin haber contado primero con un fondo académico que mis maestros me brindaron y con el apoyo de unos amigos con los que comparto las esencias vitales de la literatura. Sin embargo, como en todo proyecto, hay un aspecto práctico por lo que quisiera empezar y expresar mi profundo agradecimiento a la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, como también a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM, gracias a cuyas respectivas becas y apoyo se me hizo posible realizar y concluir este ciclo de estudios que ha sido y sigue siendo la mayor ilusión de mi vida.

Paralelamente, quisiera agradecer a la Dirección y al personal de la biblioteca "Rubén Bonifaz Nuño", del Instituto de Investigaciones Filológicas, por el acceso que me permitieron al material hemerográfico, sin el cual el proyecto de esta tesis quedaría inconcluso. Por ende, entre las instituciones, señalaría el apoyo y atención de la Embajada de México en Atenas, a cuya incansable paciencia y responsabilidad se debe mi ordenada documentación y tautológicamente mi feliz residencia en México.

Sin embargo, aparte de los aspectos prácticos, lo que se refleja en este trabajo es lo que se señaló desde el principio y representa parte del conocimiento que mis maestros me brindaron con disciplina profesional y compromiso vital con las letras, por lo que les agradezco doblemente: tanto por el conocimiento en sí, como por el gusto entusiasta de comulgar literatura. A nivel personal también, quisiera expresar mi agradecimiento al Mtro Pedro Serrano Carreto, que conocí directo como asesor antes que docente, por haber aguantado mis viajes a Grecia y haber soportado las digresiones de mi estilo. Asimismo, quisiera dirigir el mismo agradecimiento al Ingeniero Mauricio Macías Hernández como a la lic. Dulce María Abraján Cordero por su comprensión, apoyo y asistencia en la parte mecanográfica de este trabajo.

Se dice que es feo agradecer a los amigos con exponer las razones que justifican una amistad. De todas maneras, quisiera mencionar sus nombres para declararme consciente de su presencia y del apoyo que cada uno de ellos -según su aptitud, cariño y grado de preocupación- me brindó. Antes que nada, agradecería la presencia del último romántico, Franklin Farell, al trabajador de letras José Luis Bernal, a mis maestros del CEPE, y luego amigos, José Eduardo Serrato y Óscar Camacho. También, quisiera agregar a mis "solidarios balcánicos", Romeo Hristov y Dejan Mijailovic que siempre accedieron con espontaneidad "histórica". Entre las personas, que también accedieron con amabilidad espontánea, mencionaría a José Luis Gutiérrez Ch., a la Mtra Carmen Moreno y a la Mtra Lucila Tercero Vasconcelos, a quienes se debe la completud de mi bibliografía.

Concluiría este ciclo de agradecimientos con personas que, de una u otra manera, dejaron su marca en el periodo que corresponde a este trabajo y encontraron su propia manera de apoyar mi esfuerzo. Sobre todo, agradecería a "mi primer pariente" en México, Carlos Silverio Xiuhtik; a mi mecenas, Adela Fernández que, por largo tiempo, albergó mis esperanzas de obtener el título al que aspiro; a Ana María Navarro Martínez, en honor de la más exquisita gastronomía mexicana; a mi elegantísima y refinada "tía" América "Miquita" Fernández Iduate; a Gabriela Legorreta, por su insistencia en resucitar en mí cualidades; y a David Gálvez García en homenaje a los tonos discretos.

De mi parte griega, hay pocos pero fieles y "diacrónicos" participes que alentaron el mismo proyecto, a veces con tolerancia y a veces, por fe y esperanza inspiradas en mi amor por las letras hispánicas. Antes que nada, me refiero al sentimiento más tierno que siempre acompañará a mis padres Efstratios y Paraskevi Deligiannakis así como a mi constante amiga, Antigoni Papaioannou. No quisiera concluir este "inventario" emocional, sin declarar por una vez más mi amor y fidelidad a mi isla de origen, Creta, así como a la gente de México por su amor, calor y hospitalidad que sin reserva me brindó a lo largo de los últimos seis años.

PRIMERA PARTE

**LA POESÍA ITINERANTE DE HUGO GUTIÉRREZ VEGA:
ADMIRACIONES Y LECTURAS EN POS DE
“SIGNOS DE FIDELIDAD”**

I. LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS DE HUGO GUTIÉRREZ VEGA

El que nace para maceta no sale del corredor

Refrán popular mexicano

A manera de introducción

Con este título, la presente elaboración no hace más que ostentar y conceder primacia a la relación íntima entre lo vivido y lo creado en la trayectoria poética de Hugo Gutiérrez Vega. El epígrafe, además, intenta sugerir el punto de partida de este trabajo: el provincianismo ligado a una infancia feliz. En sus propias palabras: "el autor permanece anclado en el muelle del que nunca partió del todo la barca de la infancia."¹

"En realidad -declaró alguna vez Gutiérrez Vega en una entrevista- sigo siendo muy provinciano, y más, jalisciense, y más específicamente, de Guadalajara y Lagos de Moreno. He viajado mucho y vivido en muchos países por razones profesionales, pero la casa de la infancia sigue siendo el tema central. Todo lo que he visto ha sido a través de los cristales, o lo veo bañado por esa luz de infancia, adolescencia y juventud."²

¹ Hugo Gutiérrez Vega, *El erotismo y la muerte* (1 ed.; México: Océano, c1987), p. 7.

² Marco Antonio Campos, "Hugo Gutiérrez Vega: La poesía como un itinerario", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 628 (México: 14 de octubre, 1989), p. 3.

En el ámbito mismo de este provicianismo, el lugar (Jalisco) y el tiempo (infancia) inscriben, realizan y registran la “experiencia inicial”,³ especie de deslumbramiento perceptivo e inocente del niño sensible, antes que poeta. La casa familiar en Lagos de Moreno es, para Gutiérrez Vega, la gran metáfora de su “experiencia inicial”. Aquellos frascos de fino aguardiente, los libros, o cualquier otro objeto cotidiano de la casa, le revelarán, al poeta todavía no formado, su “interioridad”, su posible intra-realidad, conduciéndolo al deslumbramiento. De la relación de Hugo Gutiérrez Vega con esa potencial y deslumbrante intra-realidad de los objetos nos hablan sus primeras lecturas. De ahí que el crítico José María Espinasa nos ponga de relieve que:

En pocos poetas mexicanos, como en el autor de *Peregrinaciones del deseo* [...], es evidente esta vinculación con la experiencia inicial ante el poder revelador del verbo, vivido sin ningún filtro intelectual, a veces como una función natural de la vida. El escritor maduro, ya dueño de su oficio, volverá a aquellas lecturas con la plena conciencia de que en ese regreso hay algo más que nostalgia o necesidad de reconocerse en los orígenes.⁴

“Amé el campo y la lectura”,⁵ afirma al mismo tiempo nuestro poeta, según los parámetros hasta aquí planteados.

Afortunadamente, los últimos fragmentos de esta cita nos previenen de cometer el desliz de interpretar extraliterariamente esta vuelta a la infancia desde un punto psicoanalítico, ya que el propio Gutiérrez Vega no lo reconocería como método crítico para analizar su obra. Valiéndonos de sus comentarios críticos sobre el sentido de los símbolos de W. B. Yeats, y de sus recelos sobre el procedimiento de “disección” científico-analítica manifiestos en sus ensayos sobre la comunicación y el mensaje y, sobre todo, de su escepticismo sobre la interdependencia directa y causal, entre la expresión poética y sus

³ José María Espinasa, “Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante”, en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), p. 60.

⁴ *Ibid.* (El subrayado es nuestro.)

⁵ Campos, art. cit., p. 3.

estímulos, no nos apartaremos de nuestra labor exegética (cfr. la nota introductoria del poeta en *Meridiano 8-0*).

Mas en esta vuelta a la infancia, Gutiérrez Vega emplea su vehículo natural, que es el recuerdo; los Altos de Jalisco y su paisaje como "experiencia inicial": "... las nubes, que son tan engañosas en la región de Los Altos. Recuerdo una infancia con los ojos puestos en la sierra de Comanja para ver aparecer la primera nube negra con la esperanza de la lluvia; llegaba el viento y se la llevaba"⁶; la familia, los primos "que eran un tumulto"⁷ y la abuela, como evocación aún más lejana: "Recuerdo a mi abuela, una viejecita de Los Altos de Jalisco, que dijo sobre un primo mío, que tenía gran pose cosmopolita: 'Mira, el que nace para maceta no sale del corredor.'"⁸

No obstante, de la casa de campo como una gran metáfora y sus objetos, de las anécdotas del recuerdo, habrá de desprenderse la narración evocativa impregnada del sentido sensorial, si no sensual, de la imagen poética. En muchos de los ensayos de Gutiérrez Vega late esta narración evocativa, subjetivamente infiltrada, que remite directamente a los objetos mitificados, potencialmente metafóricos, de la casa paterna. En su ensayo "Dos poetas mexicanos en la sombra", al citar unas estrofas de Francisco González León que concluyen con los siguientes versos: "y en que el silencio se aspira/ integro como un perfume".⁹ A renglón segundo, Gutiérrez Vega acota: "A mi siempre me sorprenden esas peras guardadas en frascos que contienen un fino aguardiente. Pasan los años y la superficie de la pera se arruga, pero al morderla, el sabor frutal, oculto en su interior, nos estalla en la boca, entregándonos la gloria de la tierra".¹⁰ Es así como la narración evocativa desemboca, como su manifestación expresiva más completa, en creación poética, en ritmo de logos acompañado de las cristalizaciones poéticas de la "experiencia inicial". Así es como el

⁶ Campos, art. cit., p. 3.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Hugo Gutiérrez Vega, "Dos poetas mexicanos en la sombra", en *Nueva Estafeta*, 40 (marzo, 1982), p. 42.

¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

recuerdo de la sierra de Comanja antes citado, evoluciona y se convierte en entidad lírica, en poema:

En aquella ciudad
un viento amargo
dispersaba las nubes,
giraban las palomas
y la niñez,
sin rumbo ni sentido,
ganaba sus batallas.¹¹

De nuevo, la figura de la abuela como recuerdo dará el aire lírico de otro poema titulado: "Para la buela, que hablaba con pájaros creyéndolos ángeles".

La escasez de una crítica literaria disciplinada ha propiciado la emisión de juicios elementales en torno a obras como la de Gutiérrez Vega, que parten de consideraciones sencillas, paisajistas, empíricas, adornadas de humor y erotismo; obras sin más propuesta, ni más motivo que el registro sensible de lo que rodea al poeta. Así lo indica la siguiente referencia:

La poesía de Hugo Gutiérrez Vega abarca más de diez volúmenes y varios temas, la escena doméstica, la mujer, el tiempo, los lugares y personajes conocidos a través de sus viajes; todos vistos a través de la sensualidad riente del poeta como una respuesta vital ante la muerte, en un estilo ligero que en parte se debe a una manera de conversar con el lector.¹²

A pesar de la vigencia de los elementos advertidos por esta crítica, resulta bastante empobrecedor limitarnos a tales consideraciones. El traducir la simplicidad expresiva, en ligereza estilística, resulta una salida fácil. Si acaso es una poesía ligera Gutiérrez Vega declara que ello "no ha sido una decisión voluntaria. Desde el principio supe que ése era mi

¹¹ Hugo Gutiérrez Vega, "Poemas" ("Comanja", "Orense"), en *Vuelta*, VI, 70 (septiembre, 1982), p. 34.

¹² Patricia Ortiz Flores, "Gutiérrez Vega Hugo", en *Diccionario de escritores mexicanos*, III (3 vols. [publicados]; México: UNAM, c1993), p. 354. (El subrayado es nuestro.)

camino. No pude evitarlo y pronto lo asumi deliberadamente. Para mí la única manera de escribir poesía es a través de estos medios literales y conversacionales. La mía es una poesía hecha de efusiones, directa, clara.”¹³ En cuanto a la manera conversacional (directa) y la voluntad de comunicar “algo” (indirecta), la opinión de la crítica y la del poeta es unánime. En la contraportada de *El erotismo y la muerte*, Carlos Monsiváis nos habla de “la añoranza de la racionalidad, la nostalgia de la locura”, del “mundo ‘provinciano’ de donde se desprenden las visiones perdurables” y de “ese edén respetado [de la infancia]”, “donde con frecuencia [Gutiérrez Vega] le pone sitio a sus obsesiones”;¹⁴ Carlos Monsiváis no hace sino señalar con ello los mismos parámetros que han constituido nuestro punto de partida, dándole a la infancia aquel sentido velardiano de paraíso perdido.

Hasta aquí ya contamos con un punto de partida: el provincianismo trabado a una infancia feliz, así como a la voluntad del poeta de comunicarnos, de manera conversacional, su experiencia. Esta actitud es la que nuestro poeta asumirá a lo largo de toda su creación poética. Así, el poeta maduro procederá con la palabra, a evocar el deslumbramiento que la infancia y su entorno originó.

Hay muchos aspectos autobiográficos. Cuando le preguntaron a Ungaretti sobre sus primeros libros, respondió que había querido escribir “una bella biografía”. Yo también -prosigue Hugo Gutiérrez Vega-, pero le quitaría lo bella. Hay recuerdos, impresiones y emociones que he querido compartir con los amigos, casi todos escritores, y con los lectores eventuales. Hay una visión de la realidad ni pesimista ni optimista: una visión personal con diversos elementos a los que es dable añadir las admiraciones. Y yo estoy dispuesto candorosamente a deslumbrarme.¹⁵

En la posdata de una carta de Fernando Curiel dirigida a Gutiérrez Vega el 21 de febrero de 1994, se señala la posibilidad de una biografía en los siguientes términos:

¹³ Campos, art. cit., p. 3.

¹⁴ Gutiérrez Vega, *El erotismo y la muerte*, op. cit., s/p.

¹⁵ Campos, *ibid.* (El subrayado es nuestro.)

PD. Nuestro amigo Zaitzeff sigue publicando la correspondencia Reyes/Estrada (Genaro). Más capítulos de la *Novela Diplomática de AR* [Alfonso Reyes]. El material no tiene pierde: recontraconfirma la **idea de las muchas vidas** y obras de Alfonso Reyes y, por ende, la necesidad tanto de una **biografía** colectiva como una publicación conjunta de epistolarios (éditos o inéditos) y diarios.¹⁶

En México ha habido por supuesto otros intentos de biografías narradas (o noveladas en mayor o menor grado). La de Pedro Ángel Palou: *En la alcoba de un mundo* (sobre la muerte de Xavier Villaurrutia); Jorge Volpi: *A pesar del oscuro silencio* (sobre Jorge Cuesta); y Seatiel Alatríste: *En defensa de la envidia* (sobre Salvador Novo). Éste último, sobre todo, encaja con el temperamento de nuestro poeta por su antiolemonidad, su vista cinematográfica, la ironía, el humor y el erotismo (elementos imprescindibles en su estilística). El intento de Alatríste interesa por ser él mismo un doble intento: el de ser una biografía hasta entonces velada, más el de su desacralización.

Lo que intentaba hacer -dice Seatiel Alatríste- era desacralizar la vida intelectual mexicana. En nuestro país tenemos una tendencia rápida a sacralizar a la gente [...]; y de alguna manera esto nos aleja de la realidad. [...] En estas ediciones acartonadas perdieron lo que era la característica central de su vida: la dignidad.¹⁷

Gutiérrez Vega suscribiría esta declaración puesto que, para él, como embajador cultural, ensayista y poeta, esta actitud encierra aquella frase lopezvelardiana de "las ineptitudes de la inepta cultura",¹⁸ evocada una y otra vez en las ponencias, entrevistas, ensayos y poemas que lo han ocupado. Otros intentos bien logrados de biografías narradas, que procuran tejer la vida con la obra, provienen de poetas en que dicha relación sería inevitable.¹⁹ Prescindiendo de un "instrumento" de este tipo, haremos uso parcial de la idea de Fernando

¹⁶ Fernando Curiel. "No confidencial", en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), p. 73.

¹⁷ Mary Carmen Sánchez Ambríz, "Villaurrutia, Cuesta y Novo. La vida novelada de tres poetas", en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), p. 78.

¹⁸ Ramón López Velarde, "Mi corazón se amerita...", en Hugo Gutiérrez Vega, *Ramón López Velarde* (Material de Lectura/Serie Poesía Moderna, 49; México: UNAM, 1979), p. 24.

¹⁹ Piénsese en la aproximación de Peter Ackroyd en su *T. S. Eliot*.

Curiel, formando una biografía colectiva en cuanto obra, constituida de diverso material principalmente hemerográfico (es decir, editado -en diarios, revistas- pero no publicado -en libros, anales, etc).

El intento biográfico de Gutiérrez Vega responde a la “fidelidad a sus primeros signos”,²⁰ a la manera que él mismo confinó en su ensayo sobre Carlos Pellicer. Pero estas “fidelidades” no se limitan a las de la infancia; una vez poetizadas, amplían el panorama de sus signos equivalentes, para revelarnos las constantes de identidad cultural y paisaje, tanto externo como íntimo. Mientras la “experiencia inicial” evoluciona, cambia y se transforma, según estímulos, en experiencia sucesiva o cotidiana, el multiforme punto de partida -sea infancia, identidad cultural o paisaje- permanece como referencia fiel y constante. Se podría postular que toda la poesía de Gutiérrez Vega consiste en un juego dialéctico entre la remisión constante al pasado y la experiencia deslumbrante. Para Luis Eduardo Rivera, “Gutiérrez Vega ha demostrado este proceso de síntesis vital [...] junto con otros contados poetas ...”, ha logrado “aprehender la realidad en su proceso dialéctico.”²¹ La habilidad de Gutiérrez Vega de asimilar cualquier estímulo exterior como experiencia y transformarlo en poesía condicionada por sus mismas “obsesiones”, hace eco con lo que él mismo opina de Ramón López Velarde como el poeta que “se burla de sus obsesiones.”²²

Este juego dialéctico, donde la experiencia conlleva la resonancia de la experiencia original con signos de referencia constantes, evoluciona a lo largo de la poesía autobiográfica de nuestro autor. Por lo tanto, la base biográfica no nos serviría tanto si no pretendiera proyectarse a un itinerario físico-espacial, temporal y artístico o a un conjunto de peregrinaciones en pos de las obsesiones del poeta. Dicha aproximación, aparte de la proyección itinerante de su base autobiográfica, suscita la idea o duda de lo que entendemos por itinerario, más la noción de la realidad en relación con la obsesión erótica, en particular, del poeta.

²⁰ Gutiérrez Vega, “Discurso para Carlos Pellicer”. *El erotismo y la muerte*, op. cit., p. 64.

²¹ Luis Eduardo Rivera, “Resistencia de particulares”, en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, 336 (México: 13 de julio, 1975), p. 6. (El subrayado es nuestro.)

²² Carmen Alardín, “Librarium. Erotismo de Gutiérrez Vega” (*El erotismo y la muerte*), en *Excelsior* (México: 13 de mayo, 1988), p. 2, Sección Cultural. (El subrayado es nuestro.)

Sin embargo, ni aquella “experiencia inicial”, ni la obsesión por aquellos “signos de fidelidad” de por sí, llega a “significar” o a justificar una obra antes de constituir materia literaria. Es decir, dicho punto de partida y las secuencias de sus signos, se pueden desprender de sus referencias meramente autobiográficas o concluidamente temperamentales y pasar a formar parte de las disposiciones propias de nuestro autor -y de lo que su época le propicia- interpretadas en ámbitos de lecturas. En realidad, se está hablando de ciclos de lecturas formativas que vuelven a proponer las inevitables convicciones insistentes de Hugo Gutiérrez Vega desde distintas aproximaciones literarias y, así, sustentar su propia dinámica. Una dinámica que reside en la determinación asimilativa de nuestro autor, capaz de convertir dichas lecturas “inocentes” en respectivos ámbitos de admiraciones y fidelidades que, a su vez, determinan los espacios y medios expresivos gutierrezveguianos.

Por otro lado, el propuesto juego dialéctico con la experiencia, de donde se podría apreciar la disposición estética y actitud artística-histriónica de nuestro poeta, parte de tres orientaciones concretas, bien delimitadas entre resoluciones literarias y actitudes vitales: romanticismo, humanismo y clasicismo que plantean el juego dialéctico de sus duales. Por afinidad y no sólo por influencia lopezvelardiana, convendría proponer tales pares dialécticos como “duals funestos” que, desde su aproximación estética, dan una forma consecuente a la *aventura desigual* del itinerario de *Peregrinaciones...*: realidad y sueño, experiencia y erotismo, comunicación e ideario de expresión.

No obstante, no se trata de un mero juego sino de un planteamiento lírico y, así, intuitivo de toda una problemática completa, cuyo fondo persistente vuelve a repetirse según los sucesivos ciclos líricos de *Peregrinaciones...* y según las prioridades sensorio-afectivas concedidas. A la manera que Louis Mac Neice lo plantea en *La poesía de W. B. Yeats*, se podría hablar de la propia *causa* de nuestro

poeta como condición aparte -la de la necesidad de expresividad- desenvuelta en estos duales.

De todos modos, se trata de distintos niveles de itinerario, entre obsesiones o entre pares de ideas, destinado a desembocar en una obra y en una propuesta lírica concreta que sigue los pasos autobiográficos y el itinerario físico de su autor; o sea, el largo recorrido que pasa por México e Italia, atraviesa Irán, Uzbequistán e Inglaterra, llega a España, a Estados Unidos y a Brasil, para concluir con la Grecia bizantina.

2. DISPOSICIÓN ESTÉTICA Y ACTITUD ARTÍSTICA

*Uno a uno nos reivindicamos, y es tiempo
perdido charlar con vos, que sólo os
ocupáis de lo analítico.*

William Blake

Aunque los vínculos entre poesía y vida resultan inseparables, sobrevive la convicción de que cada poeta cumple con expresarse de una manera a la que llega con una carga de constantes.²³ Para una poesía como la de Gutiérrez Vega, el panorama se tiene que completar con un segundo juego: el de las secuencias biográficas: las vivencias. A partir de la inicial, (la infancia) en confluencia con las primeras lecturas, estas serán las claves que, a lo largo del quehacer poético, trazarán su obra. Por todo ello vemos necesario, si la voluntad del poeta es la de comunicarnos algo, considerar la función dialéctica de su testimonio. "Definir mi poética -dice el poeta- implica señalar: El poema es consecuencia de una experiencia vivida, y la trata de comunicar".²⁴

Volviendo otra vez a sus ensayos, vemos al poeta expresar su desconfianza frente a lo analítico, y reprochar las aproximaciones "con un criterio más bien de tipo entomológico"²⁵ y falaz que consiste en "observar los movimientos de las hormigas sobre la

²³ Consideración nada lejana del sistema generacional de Julius Petersen que toma en cuenta aspectos sociales y biológicos, resumidos en los ocho puntos de herencia, nacimiento, educación, comunidad personal, experiencia, lenguaje, caudillaje, más, cierta idea de la "tradicón de la ruptura".

²⁴ Espinasa, "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante", art. cit., p. 65. (El subrayado es nuestro.)

²⁵ Gutiérrez Vega, "Notas sobre el libro *Distant neighbors, a portrait of the mexicans* y de Alan Riding", *El erotismo y la muerte*, op. cit., p. 98.

mesa.”²⁶ Él se opone a este “descuartizamiento”²⁷ que aísla las partes dialécticas, “de la manera más trivial, del contexto”.²⁸ Para Gutiérrez Vega, como maestro de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, como periodista y ensayista sobre temas de comunicación, dicho procedimiento refiere al método de análisis estructural (con sus divisiones entre el escritor-texto y su contexto, a convenciones literarias, artísticas y extra-artísticas).

2. 1. Disposiciones de la época y Hugo Gutiérrez Vega

*Y la justa exigencia contemporánea dejaría de serlo
-y sería, si es posible, más justa- si se supiera que el
poeta jamás se rehusa a esa "fidelidad con su
tiempo".*

Octavio Paz, “El Mar (Elegía y esperanza)”

Hugo Gutiérrez Vega procede de una generación de escritores y artistas herederos de los primeros textos urbanos que lograron, mediante sus experimentos, la convivencia entre literatura y artes visuales (cine, pintura, caricatura muralista). Quizá, en la novela, el paso a los años sesenta lo sean *La región más transparente* de Carlos Fuentes y *Farabeuf* de Salvador Elizondo. O, más bien, se trata de un contacto generalizado en toda América Latina. No obstante, el contacto literario extrovertido de América Latina, por ejemplo con Europa, se realiza gracias a los poetas o prosistas poéticos: “Lo que abrió camino en Europa a Latinoamérica fue la poesía. Darío, Neruda, Vallejo, Huidobro y Paz [...] Hay muchos poetas si no precisamente refugiados en la novela, si metidos en la barricada narrativa, como Fuentes o García Márquez que es fundamentalmente un poeta”.²⁹

²⁶ Gutiérrez Vega, “Notas sobre el libro *Distant neighbors, a portrait of the mexicans* y de Alan Riding”, *El erotismo y la muerte, op. cit.*, p. 98.

²⁷ Hugo Gutiérrez Vega, *Información y sociedad* (1 ed.; Archivo del Fondo, 13; México: Fondo de Cultura Económica, c1974), pp. 22-23.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Marco Antonio Correa, “En Londres con Hugo Gutiérrez Vega. Hay que empezar a hacer una poesía de sonidos”, en *Diorama de la Cultura*, suplemento dominical de *Excelsior* (México: 24 de mayo, 1970), p. 10.

En el caso concreto de México, parecidamente con lo que pasa con la novela, la clase media procrea como participe activo del estallido cultural, representante de la apertura y aventura de las nuevas influencias y “coexistencias pacíficas”³⁰ entre Ezra Pound, W. B. Yeats, T. S. Eliot y Saint-John Perse.

La década de los 60 fue una época crucial para la poesía mexicana [...] Lo que sucedió tiene muchos niveles: histórico, sociológico, pero sobre todo ético y estético. En este último campo es una década que asume (y reivindica) la herencia de Contemporáneos, escribe bajo la luminosa sombra de *Libertad bajo palabra* y los primeros libros de Sabines [...] La década en que se publican *Salamandra*, *Blanco* y *Ladera este* [...] *La Poesía en movimiento* [...] fue un intento por darle un rostro -cfr. con la teoría de la máscara, más adelante expuesta, que Hugo Gutiérrez Vega suscribe-, intento que por muchas razones fue un éxito, y una de ellas es que la literatura mexicana es poco dada a tener varios rostros.³¹

Es la época de las grandes dudas. Las nuevas potencias mexicanas -Octavio Paz, Efraim Huerta y Jaime Sabines- propagan la experimentación del material poético, cuestionan la palabra misma, y desafían la “ortodoxia” de toda una tradición poética, desde Amado Nervo hasta Rubén Bonifaz Nuño.

La nueva actitud “sacrilega”, con la que cuenta no sólo México, conforme hemos señalado, y que tiende a suspender la “religión de la poesía”,³² en realidad posee un carácter universal que, de ninguna manera, adulterará la “mexicanidad” de la producción poética, ya que:

Si hay *poesía mexicana*, en el sentido de historia de una producción cultural, no hay en cambio poemas mexicanos o muy mexicanos. En todo caso, disponemos de textos escritos por *nacionales* que, al margen de ortodoxias, se van ubicando en función de órdenes de calidad universal [...] Los nombres son el lado más visible de movimientos, tendencias,

³⁰ Carlos Monsiváis, *Poesía mexicana II: 1915-1979* (2 vols.; 1 ed.; Clásicos de la Literatura Mexicana; México: Promexa Editores, c1979), p. XLV.

³¹ José María Espinasa, “Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 467 (mayo, 1989), p. 129. (El subrayado es nuestro.)

³² Monsiváis, *ibid.*

gustos, influencias, marginaciones, inclusiones, ilusiones, creencias y teorías sobre la poesía, sobre la función del arte y el artista, sobre las prácticas literarias [...] Además, en América Latina ha sido indiscutida (esencial) la pertenencia a Occidente.³³

Dicha apertura estética abarca así continentes enteros y se realiza sólo con base en el criterio de “sacrilega” que la califica. La ironía y el sarcasmo incisivo de los poetas anglosajones, la audacia desmitificadora de la “antipoesía” de Nicanor Parra, el “culto a la forma” de Tomás Segovia, el escepticismo de Marco Antonio Montes de Oca frente al “institucionalizado” vocabulario “poético”, la metáfora agotada de Eduardo Lizalde y la “invasión logorreica”³⁴ de Homero Aridjis, constituyen gran parte de la actitud estética diversificada. Por otro lado, las lecturas de poesía francesa -Lautréamont y Mallarmé- coexisten pacíficamente, a decir de Carlos Monsiváis, con las de José Lezama Lima y Enrique Molina, entre otros, en función de una sola cuestión: “El lenguaje, la lucha con las palabras, la historicidad del poema, el acto de libertad lingüística que a un tiempo anuncia y realiza esa libertad.”³⁵ La “tradición de la ruptura”³⁶ logra incorporar movimientos como lo hippie, el movimiento brasileño y la poesía concreta, sin excluir tampoco a los vitalistas post-whitmanianos.

Las proposiciones son concretas: que en la poesía aparezca la vida cotidiana, que se gane en cercanía lo que se pierde en elegancia clásica, que irrumpa (molesto y divertido y vulgar y efímero) lo cotidiano. Tal revolución no acaba de consumarse, quedan trucas o inconexas las ideas en torno a esta “factura” del poema, pero dan origen a otra posición receptiva: que los lectores acudan, no -como señala José Joaquín Blanco en su *Crónica de la poesía mexicana-* para enaltecerse con lo incógnito o sucumbir de gozo ante el “espejo de la armonía”, sino para recuperar intuiciones comunes, volverlas sutiles, sedimentarlas, conferirle prestigio a la reflexión sobre lo inmediato, ya sin prejuicios reverenciales o monumentos declarados.³⁷

³³ Carlos Monsiváis, *Poesía mexicana II: 1915-1979*, op. cit., pp. XV-XVI.

³⁴ *Ibid.*, p. XLV.

³⁵ *Ibid.*, p. XLVI. (El subrayado es nuestro.)

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.* (Los subrayados son nuestros.)

Otra de las cuestiones de la época que cabe destacar es también la relación entre tradición (de la ruptura) y literalidad. Frente a la indudable herencia de los Contemporáneos, a los poetas de los años sesenta, por ejemplo, les resulta imposible registrar una continuidad uniforme dada de una manera directa y en todos los niveles. No obstante, Pellicer y Gorostiza forman parte de esta continuidad de tradición en tanto “nada sería explicable sin ellos y [menos] esa poética en la segunda mitad del siglo (empezando por Octavio Paz).”³⁸ “Salvador Novo, en cambio, no le hace gran falta a la historia literaria mexicana.”³⁹ En la obra de Paz, y su manera complicada de asimilar tradiciones, más evidentes que su propia presencia vislumbrada, lucen las lecturas de Novo: los imaginistas más otros poetas estadounidenses como Lee Masters o Sandburg; Oscar Wilde (“uno de los apóstoles del individualismo y la dignidad humana”⁴⁰ a decir de Julio Torri) y Jean Cocteau, entre otros. Es entonces que aparece el problema de la literalidad del poema, el que “para significar otra cosa, antes tiene que significar precisamente aquello que dice y no ‘otra cosa’, no puede proponerse ya como sentido antes de proponerse como significado.”⁴¹ José María Espinasa sigue comentando al respecto:

Uno de los problemas más intensos desde los años 60, el de la literalidad de la poesía, ése al que la poesía en movimiento hizo a un lado cuando era su mejor expresión, ése que recorrerá y correrá la obra de poetas tan poco literales como Marco Antonio Montes de Oca, o dará su sello a poetas tan irónica y perfectamente literales como Eduardo Lizalde o Hugo Gutiérrez Vega. Es a este último a quien cuadra mejor el segundo adjetivo. Pero antes de entrar en materia hay que decir, en descarga de la poesía en movimiento, que no se podía dar cuenta de un movimiento no efectuado aún, aunque fuera ya inminente. Ni Lizalde, ni Gerardo Deniz, ni Gutiérrez Vega habían escrito aún sus libros importantes. (Para negar y legitimar a la vez la tradición. Ellos sí son inexplicables sin Salvador Novo.)⁴²

³⁸ Espinasa, “Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)”, art. cit., p. 129.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Luis Ignacio Helguera, *Antología del poema en prosa en México* (México: Fondo de Cultura Económica, c1993), p. 29.

⁴¹ Espinasa, *ibid.*, p. 131.

⁴² *Ibid.*, pp. 129-130. (Los subrayados son nuestros.)

Dos pruritos más acarrea esta época: la ironía y el tipo social de la poesía, partes híbridas del corpus estético. Por un lado, la ironía no debe verse como un mero recurso, gracias a la aportación (o intromisión) de las lecturas de autores sajones, sino inscribirse en una visión más amplia, esencialmente estética y no estrictamente estilística, que pretende cierto tipo de autocritica o distanciamiento. No pretende un estéril efectismo.⁴³ La ironía, de acuerdo con lo que sirve para todas las disposiciones estéticas en forma poética se aplica o, mejor dicho, se realiza mediante la retórica; “de lo contrario sería una conversación en el diván del psicoanalista.”⁴⁴

El encuentro feliz entre la política militante y el ser amoroso constituye la idea principal del otro híbrido de la década que es la poesía social. La poesía así denominada, como parte de la problemática general de la época misma, gira en torno a la concepción sobre la originalidad de una obra. Nuestro poeta, quien criticó la poesía de compromiso político por la falta de originalidad de sus adeptos, dijo al respecto: “La mayor parte de los que escriben poesía política son malos imitadores, por aquello que decía Debussy: ‘Bienaventurados nuestros imitadores, porque de ellos serán nuestros errores’; no se está escribiendo una poesía de compromiso político original”.⁴⁵

Vivir en una época de experimentación, en una especie de estética de la duda, compartida con ideas y propuestas de apertura hacia otros continentes y hacia otras artes afines, es una tentación a la que todo poeta, “gente impúdica”⁴⁶ por excelencia según diría Thomas Mann, no puede sucumbir. Ideas como las de universalismo estético, la ironía mediante la teoría de la máscara, lo cotidiano e inmediato, a fin de expresar poéticamente intuiciones comunes, la actitud “sacrilega” de libertad lingüística (o lingüística de la libertad), la tradición de la ruptura o la tradición misma frente a monumentos declarados, la

⁴³ El humor, la ironía, el cinismo o el escarnio, lo cómico y la risa tienen su fondo tan profundamente filosófico como humano sin excluir su argumentación teórica en *La risa* de Henri Bergson.

⁴⁴ Espinasa, “Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante”, art. cit. p. 65.

⁴⁵ Margarita García Flores, “Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón”, en *La Onda*, suplemento de *Novedades*, 278 (México: 8 de octubre, 1978), p. 4.

⁴⁶ Margarita García Flores, “Hugo Gutiérrez Vega: Los poetas son gente impúdica”, *Cartas marcadas* (Textos de Humanidades, 10; México: UNAM, c1979), p. 305.

literalidad de la poesía, su originalidad y su factura (aun en términos de extensión), así como el uso de símbolos obsesivos (espejo), constituyen los puntos dialécticos del poeta con su arte y con su época de los sesentas.

Cabe preguntarse entonces de qué manera -o sea, con qué procedimientos-, hasta qué punto y con qué actitud Gutiérrez Vega acepta, adopta, asimila y vuelve a plantear las propuestas de su época. Para responder estas preguntas, y por carecer de un confiable antecedente crítico, hemos acudido al material crítico hemerográfico de por sí disperso, a veces contradictorio, corpus poco sistemático en su conjunto e incluso escaso, pero no inconsistente.⁴⁷ De hecho, los críticos que se han ocupado de la obra de Gutiérrez Vega son gente con una amplia trayectoria literaria, de modo que no sólo podemos mencionar a Carlos Monsiváis -"el crítico que más quiero, admiro y temo"⁴⁸ al decir de nuestro poeta-, sino a otros como Pedro Serrano, Francisco Zendejas, José María Espinasa y Margarita García Flores, entre otros. De cualquier modo, la escasez de material crítico sobre su obra se deriva del contexto nacional que se ha caracterizado por la falta de crítica como práctica selectiva. El propio Gutiérrez Vega, después de haber renunciado a la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, en abril de 1979, expresó lo siguiente sobre la crítica y los críticos literarios:

Cuando un crítico realiza, siempre es en base a la observación o la afiliación que tiene con algún grupo. Esta forma de hacer crítica es prepotente y condena a sacralizar a ciertas personas exclusivamente [...] Pocos son los críticos que se comprometen a orientar al lector de poesía entre los que se encuentran José Joaquín Blanco y de una manera diferente Gabriel Zaid, Margarita García Flores⁴⁹

⁴⁷ "Sobre su trabajo poético, -Gutiérrez Vega alguna vez declaró- que cuenta con algunas opiniones de personas merecedoras de su respeto y a ellas se atiene. Por lo demás, señaló que sólo encuentra silencio, un silencio difícil de explicar", en Adolfo Martínez Solórzano, "Instituyen en Querétaro el Premio de Poesía 'Hugo Gutiérrez Vega'", *El Nacional* (México: 28 de julio, 1986), p. 6. 2ª Sección.

⁴⁸ Martha Cantú, "La teoría de la máscara", en *La Jornada de los libros*, suplemento de *La Jornada*, 146 (México: 31 de octubre, 1978), p. 8.

⁴⁹ Adriana Padilla Ávila, "Gutiérrez Vega, *Poemas para el perro*", en *El Nacional* (México: 11 de agosto, 1979), p. 17, Sección Cultural.

Andar en Brasil, por ejemplo, un intento de poesía concreta “brasileña”, no atrajo la debida atención de la crítica; su reticencia a la metáfora, tan consagrada por sus “maestros” López Velarde y González León, sitúan a Gutiérrez Vega al antipoda de la metáfora agotada de Lizalde en *El tigre en la casa*. Mientras tanto, a nuestro poeta se le podría identificar en parte por el uso de preferencias temperamentales y artísticas, a veces compartidas con algunos de sus coetáneos: la poesía de la comunión con la intra-realidad de las cosas o de la “visión última de las cosas”⁵⁰ como, a decir, en *Los elementos de la noche* o en *El reposo del fuego* de José Emilio Pacheco; el uso también de la ironía, implacable en Gabriel Zaid, y mezclado con el autoescarnio, el humor y la crítica implícitos en la “timidez romántica”⁵¹ de Gutiérrez Vega, opuesto a la “eficacia clásica”⁵² de un Gerardo Deniz.

Es indiscutible el hecho de que en determinados momentos de la evolución artística [...] las obras reúnen importantes rasgos formales, temáticos o ideológicos [...] Esto ocurre [...] debido a ciertos factores relacionados, sobre todo, con el momento histórico (social, político, cultural, religioso) o psicológico que se vive. No tomar en cuenta esta característica del arte sería desconocer arbitrariamente la realidad.⁵³

Para ubicar a nuestro poeta y su época hay que volver a proponer los valiosos aspectos proporcionados por la crítica en forma interdependiente y desde un plan general ya que “*todas las condiciones que hay detrás de un poema, podrían ser tomadas en conjunto como su causa*. Más aún, hay una condición que [...] puede ser considerada como una causa en sí misma. Me refiero a la necesidad de expresión.”⁵⁴ En efecto, la mayoría de estos poetas participa, toma sus distancias, ajusta y amolda a su medida las orientaciones estéticas de su

⁵⁰ Monsiváis, *Poesía mexicana II: 1915-1979*, op. cit., p. XLVII.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Enrique Jaramillo Levi, *Poesía erótica mexicana 1889-1980*, I (2 vols.; I ed.; México: Domés, 1982), p. 12.

⁵⁴ Louis MacNeice, *La poesía de W. B. Yeats*, tr. Hugo Gutiérrez Vega, Juan José Utrilla y Sergio René Madero; prólogo Richard Ellmann (1 ed.; Breviarios, 272; México: Fondo de Cultura Económica, c1967 [en inglés por Faber and Faber, Londres], c1977), p. 31.

época, antes señaladas como *disposiciones*. Bajo esta perspectiva no es de extrañarnos que Gutiérrez Vega hable de su época en términos de “generación”,⁵⁵ y que declare sentirse “muy hernanado con poetas como José Emilio Pacheco, Juan Bañuelos, Eduardo Lizalde”.⁵⁶ Por esto mismo, tampoco lo es extraño el evento del domingo 9 de octubre de 1977 celebrado en el Palacio de Minería, donde leyeron poemas suyos como grupo, Hugo Gutiérrez Vega, Marco Antonio Montes de Oca, Octavio Paz y Gabriel Zaid, entre otros.⁵⁷

2. 2. La disposición personal de Hugo Gutiérrez Vega

El hombre es el principio de la cosa

Cratilo

Partiendo de las disposiciones mismas de la época, en el contexto estético-literario, podemos reconocer cómo la época de nuestro poeta puede ser como una mera causa de su poesía. Ya que, si el mismo Hugo Gutiérrez Vega “sufre” de las influencias que rigen a su época (y se deja influir), sus preferencias individuales complementan esta misma causa a nivel personal; de aquí que resulte muy significativo su escepticismo frente a este tema, por lo demás siempre ligado a la cuestión de originalidad: “Sin embargo, [si] son pocos los copistas de López Velarde, de Othón o de los *Contemporáneos*, no conozco a nadie que se apoye en autores como Owen o Cuesta”.⁵⁸ En términos más concretos y, a nivel particular, “es inútil, en lo que se refiere a la obra de Gutiérrez Vega, la pesquisa policial de influencias. Se ubican muchas y no se precisa hegemonía alguna”,⁵⁹ como así lo considera Monsiváis. Sea como

⁵⁵ Espinasa, “Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante”, art. cit., p. 64.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Hugo Gutiérrez Vega [et al.] *Reunión* (Material de Lectura/Serie Poesía Moderna, 20; México: UNAM, 1977), 48 p.

⁵⁸ “Imitación de Paz, Sabines y Huerta, mal de los jóvenes poetas mexicanos: Gutiérrez Vega”. *Unomásuno* (México: 14 de agosto, 1978), p. 18.

⁵⁹ Carlos Monsiváis. “Anécdota y comentarios”. en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), p. 70.

sea, dichas influencias se presentan en su obra de una manera sistemática e insistente, ostentosa diríamos mejor, de manera que se las podría confundir con una obsesionada vivencia de las lecturas.

Hugo Gutiérrez Vega es sin duda un poeta moderno [...], sus lecturas nos traen al hoy y al aquí a escritores que la historia superficial (y centralista) de nuestra literatura ha dejado de lado [...], pero -justamente- la literatura está hecha de excepciones[...], todo ha sido un leer/escribir que es "regreso hacia adelante", un pasado hecho futuro. El nombre de algunos escritores funciona como la magdalena proustiana.⁶⁰

Pero estas influencias no sólo acontecen con las lecturas mexicanas. Gabriel Sardo, en un homenaje a Gutiérrez Vega, celebrado en el Instituto Italiano de Cultura de la embajada de Italia en México y a propósito de la publicación de una antología bilingüe de su obra, confirmó:

No sería imposible ni teóricamente identificar la voz de un poeta como Hugo Gutiérrez Vega, a través de cuanto le debe a la de algunos nuestros de la lírica contemporánea [...]: ¿Apollinaire? ¿López Velarde? ¿Lowell? ¿Eliot? o entre los italianos ¿Ungaretti o Montale? No es seguro, sin embargo, que la demostración de dichos parentescos literarios serviría para aclarar el definitivo "Porqué" de la obra de este poeta mexicano contemporáneo.⁶¹

El propio Gutiérrez Vega ha hablado también de la influencia de lecturas, relacionadas directamente con su obra:

Tengo muchas influencias y muchas admiraciones que me estimulan escribir. Lo que más me estimula para escribir es leer; por eso Carlos Monsiváis [...] me dice que lo más conveniente es que me prohibieran leer [...] Leo mucho a algunos poetas mexicanos, sobre todo a Sor Juana, López Velarde, José Juan Tablada, Octavio Paz,

⁶⁰ Espinasa, "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante", art. cit., p. 60.

⁶¹ María Idalia, "Gutiérrez Vega salta a la escena poética internacional con su obra", en *Excelsior* (México: 6 de abril, 1978), p. 2 B.

Jaime Sabines, Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco, Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño [...] Tengo una admiración y una gran fidelidad por T. S. Eliot y Fernando Pessoa. De los españoles admiro a García Lorca, Cernuda, Valverde [...] Como los leo tanto, pienso que por un lado me estimulan y por otro me influyen.⁶²

De lo antes dicho podemos ahora poner de relieve dos cuestiones: primero, afirmar la proposición de los críticos que hablan de “tradiciones”, en lugar de influencias, y que le reconocen a nuestro poeta tres principales, nada lejos de las de su época, “la mexicana, la española y la inglesa. Algo aquí y allá de Italia, de Grecia, de Latinoamérica.”⁶³ Segundo, sacar a flote la idea, a la que aquí acudimos con frecuencia, de un “regreso hacia adelante” entre dispersas y variadas lecturas de escritores espacial y temporalmente distanciados. Mientras tanto, el tipo de fidelidad con algunas de sus lecturas nos remite y se puede remontar, tal como lo hemos señalado, a la misma forma de obsesión en la que se inscribe la infancia.

2. 2. 1. Los ámbitos de las principales lecturas mexicanas

*Saboreo mi brizna heteróclita, y siento
mi sed la cristalina nostalgia de la fuente*
Ramón López Velarde, “El mendigo”

Las lecturas de Gutiérrez Vega deben ser consideradas según las tres “corrientes” de influencia principales, aunque sin hacer mucho caso de sus “afluentes” comunicantes. De la tradición mexicana hay dos poetas, fundamentales para Gutiérrez Vega, ligados a su infancia y la provincia: “Dos nombres fundamentales para mí: Ramón López Velarde y Francisco González León... agregaría a Alfredo R. Placencia”.⁶⁴ El orden de la mención de estos nombres para nada resulta casual, sino que indica una continuidad, una secuencia, una

⁶² Cantú, art. cit., p. 8.

⁶³ Campos, art. cit., p. 3.

⁶⁴ Espinasa, “Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante”, art. cit., p. 60.

comuni3n de compromisos po3ticos y afinidades est3ticas y temperamentales. El 3mbito de las lecturas no se limita ni a su calificativo de "primeras", puesto que Guti3rrez Vega -ya poeta maduro- siempre vuelve a su lectura, ni se limita al sustantivo "lecturas", si tomamos en cuenta el sustrato vital que las sustenta. Pero, permitamos a Guti3rrez Vega hacer un comentario sobre el primer poeta citado:

Lo que importa de su biograf3a es lo que subyace en el fondo de su vida y sus quehaceres, aquello que le permiti3 lograr la unidad pl3stica de la vida creativa y hacer que las palabras se sostuvieran por su propia esencia l3rica. Lo que importa en el poeta es su deseo de decir que a la postre se convierte en un 3xtasis voluptuoso.⁶⁵

Ram3n L3pez Velarde, zacatecano y cat3lico baudelairiano, habr3a de encaminar la poes3a de Hugo Guti3rrez Vega por los rumbos er3ticos, amorosos y placenteros. "Mi prima 3gueda", ese retrato pintado en palabras de Velarde, oscila entre el erotismo de "El retrato de Anita" y "Una fotograf3a antes pensada" de Guti3rrez Vega. La misma visi3n, bajo la luz del sue1o o de la evocaci3n, da forma a la descripci3n. Pero lo que m3s cabr3a subrayar es que el cl3max l3rico de las dimensiones velardianas "...insiste [en] darnos cuenta de la naturaleza esencial de ese ed3n respetado y subvertido y las obras admirables a que le dio origen. El erotismo y la muerte. La inocencia y la culpa. El retorno y el viaje. Guti3rrez Vega -se1ala Carlos Monsiv3is- analiza las dualidades felices y funestas, y nos hace considerarlas desde nuevos 3ngulos."⁶⁶ El cl3max l3rico, logrado en el amor irrealizable hecho poema de erotismo urbano o de placer doloroso en "Las tinieblas h3medas", vuelve, en "Por este sobrio estilo...", obsesivamente ir3nico y autobiogr3fico para reivindicar su exaltaci3n de la muerte por idealismo. Al mismo tiempo, es la actitud art3stica la que devuelve a la inmutabilidad del arte su dignidad. As3 en "Por este sobrio estilo...", restituye la palabra arrebatada seg3n "esta manera de tomar/ su mutismo en venero de palabras".⁶⁷ Aqu3 est3n tambi3n el amor perenne, eterno, el amor-comuni3n y el amor universo (cfr. "Y

⁶⁵ Guti3rrez Vega, *Ram3n L3pez Velarde*, op. cit., p. 3.

⁶⁶ Guti3rrez Vega, *El erotismo y la muerte*, op. cit., s/p.

⁶⁷ Guti3rrez Vega, *Ram3n L3pez Velarde*, op. cit., p. 18.

pensar que pudimos..."); este amor ideal que convierte a Velarde en "el mendigo cósmico"⁶⁸ de "El mendigo" y, al voluptuoso Gutiérrez Vega, en peregrino. Pero sobre todo, lo que aquí se patentiza es el testimonio de las dualidades funestas, al decir de Monsiváis, entre el León y la Virgen, entre el placer y el pecado, entre la realidad y el deseo, entre el amor y la muerte, entre el viaje y el funesto retorno. La mujer ideal, centro y perímetro de su poesía ("el perímetro jovial de las mujeres",⁶⁹ de "Mi corazón se amerita..."), centro de desengaño, es fuente de reminiscencia de aquel paraíso perdido. De modo que es mejor concluir el viaje y regresar al pueblo, regresar al paraíso perdido de la infancia. La lectura de todas *Las peregrinaciones del deseo*, tanto las primeras como las nuevas, sería una lectura inconclusa sin la de López Velarde, no sólo respecto de sus aspectos semánticos, como del climax lírico. Pedro Serrano, aproximándose a la dualidad funesta de la imposibilidad de la certeza -realidad y certeza- mediante la estética de la duda, afirma en el prólogo a la *Antología* de Gutiérrez Vega el mismo aspecto climático sin prescindir de las connotaciones de un desengaño velardiano: "Porque la poesía es esa creación desengañada, esa ficción aceptada y asumida, y los mejores poemas de Gutiérrez Vega son aquellos que, aceptando el engaño, lanzan sus velas para que el desastre, para que el naufragio sean mayores".⁷⁰

Si López Velarde es un parteaguas en la poesía de Gutiérrez Vega, entonces el primero de sus "Dos poetas mexicanos en la sombra"⁷¹ -Francisco González León- constituye su canal o, mejor dicho, su secuencia. Por esta misma razón se tendría que, a fin de tener una idea más clara sobre su afinidad, considerar, tanto a Velarde como a González León, en continuidad o evolución respecto de la obra de nuestro autor. No porque González León fuera de Lagos de Moreno, el pueblo de la familia materna y de los recuerdos infantiles de nuestro poeta, ni porque éste hubiera sido novio de su abuela -reina de los Juegos Florales cuyo premio González León ganó en 1903-; tampoco por la simplicidad y gusto por

⁶⁸ Gutiérrez Vega, *Ramón López Velarde*, op. cit., p. 25.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁰ Hugo Gutiérrez Vega, *Antología*, pról. de Pedro Serrano y selec. de Carlos Monsiváis (Material de Lectura/Serie Poesía Moderna, 91: México: UNAM, 1982), p. 3.

⁷¹ Ensayo, así titulado, escrito por Hugo Gutiérrez Vega y de tono íntimo, a la vez intento de salvar a los poetas Francisco González León (evocado como recuerdo-sueño) y Alfredo R. Placencia del olvido.

las cosas y las emociones discretas es que se le han atribuido a Gutiérrez Vega coincidencias incidentales, sino por referencias más sólidas que lo unen con este simbolista y, en parte, poeta modernista mexicano. Para López Velarde este “poeta consanguíneo”⁷² es identificable a un “monje de emociones intermedias”.⁷³ “González León nunca se ha desviado, él sabe que la poesía es el pasmo de los cinco sentidos...”⁷⁴ La consanguineidad de González León con Velarde sería el motivo natural que llevaría a Gutiérrez Vega a su lectura afanosa, si no existirían afinidades con éstos aún más esenciales y sutiles (estéticas y temperamentales) que, al resto de su generación, no dejarían más que una sensación de tibieza (J. E. Pacheco) o perplejidad (E. Lizalde).

La idea obsesiva de la originalidad basada en los cinco sentidos es la que se apoderará de Gutiérrez Vega, y la que habrá de servirle como firme argumento. Respecto de su poesía, los cinco sentidos llegarán a convertirse en la razón misma del poema, de aquí que las *manos* o los *ojos*, miniaturas instrumentales y sinecdóquicas del mundo sensorial, sean una imagen persistente en sus diversas manifestaciones. Los ojos omnipresentes, becquerianos o modernistas (rubies) de “El retrato de Anita”; los ojos luz o los ojos-lluvia, aunados a sus equivalentes elementos telúricos, y las manos-eternidad “De noches gallegas y varias admiraciones”, serían una breve muestra sobre estas influencias cuyos antecedentes iniciales se encontrarían en “las frágiles manos [llevando] una luz”⁷⁵ de Velarde, o en las “manos, lenidades de paloma”⁷⁶ de González León. Más aún, las sensaciones de González León despertarán en Gutiérrez Vega la reminiscencia de aquel frasquito de aguardiente que habitaba en la casa de la abuela.

Así, González León guardaba sus sensaciones, las almacenaba en pequeñas compoetas y las ocultaba en el más sombreado rincón de la casa. Al abrir los frascos, la sensación acidulada, quintaesenciada, derramaba su aroma, produciendo una especie de silencioso

⁷² Gutiérrez Vega, “Dos poetas mexicanos en la sombra”, art. cit., p. 40.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Gutiérrez Vega, *Ramón López Velarde*, op. cit. p. 6.

⁷⁶ Gutiérrez Vega, “Dos poetas mexicanos en la sombra”, art. cit., p. 44.

enervamiento. De este rescoldo obtenía sus iluminaciones, sus momentos de plenitud retrospectiva: Emoción./ vieja emoción/ dormida en algún rincón/ oblicuo del corazón.⁷⁷

La sensualidad de González León no cede ni ante su propia fe católica "hecha de dudas y, como dice Ernesto Flores, sufre de una permanente erosión. Era demasiado sensual para aceptar la renuncia de los sentidos."⁷⁸ La duda, en la poesía de Gutiérrez Vega, y así designada por Pedro Serrano, consiste en esta desconfianza frente a "la certeza iracunda y tajante",⁷⁹ que hace a la memoria acudir al concurso, más bien, auxilio, del sueño y a fundirse. Lo que más hermana a Gutiérrez Vega con González León es esta capacidad de fundirse con todos y con todo; lo que fundamentalmente se debe a la duda. De la duda misma proviene la necesidad de nombrar las cosas con exactitud modernista; necesidad que, expurgada por el sueño, consagra la plenitud sensorial sublimando las cosas, la plenitud retrospectiva capaz de convertir la alusión al frasquito de aguardiente de la casa de la abuela, en credo simbolista. Es ahí también donde se funden las cosas con todos los seres en una actitud poética, universalista y panteísta. Ahí es también donde las sensaciones dejan al poeta -sea Velarde, González León o Gutiérrez Vega- oscilar entre sus dualidades funestas, "entre la realidad y el deseo, la vigilia y el sueño",⁸⁰ el placer y el pecado. En esta fusión se suspende la conciencia que confina los estrictos niveles de fronteras entre la memoria y el sueño. Todo existe fundido en un intento de "cantar lo que a todos pertenece",⁸¹ declaración paralela al postulado (cantar intuiciones comunes) de toda una generación que en Gutiérrez Vega conflina con las ensoñaciones de González León o con un tipo de poesía social "capaz de descubrir y de expresar aquello que se ocultaba a los ojos menos expertos".⁸²

⁷⁷ Gutiérrez Vega, "Dos poetas mexicanos en la sombra", art. cit., p. 42.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁸¹ "Cuando el placer termine", *Cambio/Suplemento de información bibliográfica*. 7 [3-II] (abril-junio, 1977), p. X.

⁸² Gutiérrez Vega, *Ramón López Velarde*, op. cit., p. 6.

A dicha fusión se le podría reconocer su aspecto místico; pero no se trata precisamente de un erotismo místico sino de una mística del erotismo que, como sensación, rige las primeras lecturas de la lírica Iopezvelardiana, desde el ejemplo de “Mi prima Águeda”⁸³ hasta el plantamiento de la dualidad funesta, a nivel carnal y placentero, de “Ser una casta pequeñez...”⁸⁴ Es la misma propuesta de fusión de opuestos que se va a complementar con la lectura de González León y aquella parte de su lírica que “Procesional” representa.⁸⁵

La “plenitud retrospectiva” (o memoria, recuerdo, evocación) impregnada del mismo sueño, en su aventura entre las dualidades funestas, llegará a formar una marca indeleble y un rasgo consubstancial y comunicativo con las obsesiones de Gutiérrez Vega. Comparemos, por ejemplo, los versos del “Procesional” con un fragmento de la extraordinaria “Oda litúrgica para ‘la mujer de ámbar’”, donde Gutiérrez Vega alcanza esta fusión sensual y sensorial de opuestos en tono lúdico, telúrico y acústico:

... tu gran coño frutal./ tus oscilantes uñas/
 tus labios inventores./ tu carne de mujer mujer./
 tu entrega entera./ tu manera de apoderarte/
 de los momentos./ tu forma de coger y ser cogida./
 tu certeza de vida en la mañana./ tu inocente,
 santa, bendita./ sacrosanta, litúrgica, teológica/
 óptica, acústica./ olfativa, gustativa fornicación./
 levantará las sábanas./ abrirá las ventanas./
 bendocirá la carne./ entronizará el gozo/
 y santificará la noche humana.⁸⁶

⁸³ “Y Águeda que tejía/ mansa y perseverante en el sonoro/ corredor, me causaba/ calosfrios ignotos...”, en Gutiérrez Vega, *Ramón López Velarde, op. cit.*, p. 14.

⁸⁴ “¿... yo no soy una casta pequeñez/ en tus manos adictas/ y junto a la eficacia de tu boca?”, *ibid.*, p. 13.

⁸⁵ “Aquella Hermana de la Caridad:/ aquella Sor Asunción/ que bajo la toca/ lleva una boca/ en forma de corazón”, en Gutiérrez Vega, “Dos poetas mexicanos en la sombra”, *art. cit.*, p. 43.

⁸⁶ Hugo Gutiérrez Vega, “Oda litúrgica para ‘La mujer de ámbar’”, en *Revista de la Universidad de México*, XXXII, 3 y 4 (noviembre-diciembre, 1977), p. 69.

Original en sus sentidos, Gutiérrez Vega entra en comunión con las ensoñaciones laberínticas de imágenes sexuales, a la manera de Velarde, "sobre un altar y con fondo de canto gregoriano".⁸⁷

Para el "monje de emociones intermedias" o para un hombre tan comedido como Gutiérrez Vega, el estrépito del mundo sensorial obliga a un retorno. Para González León, "su simplicidad [...] era una forma que regresaba del laberinto de las sensaciones".⁸⁸ Pero entre la partida y el retorno se requiere de un espacio vital donde esta aparente simplicidad expresiva sea aplicable. La aproximación a lo cotidiano de escenas íntimas, aparentemente corrientes, que llevan la carga de las sensaciones y el boleto de regreso de la exaltación, constituye dicho espacio vital donde suceden los registros poéticos. Lo cotidiano como aquella pauta que también reivindicaron escritores de la década de los años sesenta con los cuales Gutiérrez Vega se emparenta. Ya hemos configurado las dimensiones principales de un itinerario de registros; este itinerario poético, aunque no siempre corresponde a la noción misma de un itinerario físico, se realiza en el compromiso autobiográfico con la poesía. Tenemos entonces dos extremos: González León, un "viajero sedentario" (como diría Gonzalo Celorio) y Gutiérrez Vega, cuya trashumancia forma parte, por igual, del compromiso autobiográfico. Mas dicho viaje sólo es factible por las vías del amor, en su sentido más general; como una vuelta hacia lo humano realizada en función de la relación erótica con el mundo, y descubierta por la plenitud sensorial.

El modo en que se registra este itinerario trashumante tiene que ver con su aproximación natural, lo cotidiano; por lo tanto, no se puede hablar de una imitación del coloquialismo velardiano, sino de registros connaturales tanto para González León como para Gutiérrez Vega. Lo demás tiene que ver con aptitudes artísticas y temperamentales. El clímax dramático de las dualidades funestas encuentra uno de sus momentos clave en el uso de los puntos suspensivos. Algunas veces el silencio, patente en la literatura mexicana, resulta más elocuente que las palabras mismas (piénsese en los silencios rulfianos). Los puntos suspensivos de "Ser una casta pequeñez...", "Por este sobrio estilo...", "Y pensar que pudimos..." o de "Que sea para bien..." de Velarde, revelan un temperamento. También,

⁸⁷ Gutiérrez Vega, *Ramón López Velarde, op. cit.*, p. 5.

⁸⁸ Gutiérrez Vega, "Dos poetas mexicanos en la sombra", art. cit., p. 42.

González León, hombre silencioso, aplica este rasgo temperamental a su poesía. En poemas de Gutiérrez Vega como "El encuentro" o "Del tiempo...", el fin de forjar su climax dramático a través del mismo vehículo expresivo queda más que manifiesto. Por otro lado, el distanciamiento autocrítico y sarcástico del resignado González León frente a sus propias emociones, a la manera que nuestro poeta se burla de sus propias obsesiones, se halla en consonancia con "la resignada ironía"⁸⁹ de Velarde. ¿Quién ha dicho que la ironía de Gutiérrez Vega parte de Novo o de Eliot?

Si López Velarde y González León representan la fusión de opuestos, Alfredo R. Placencia (la tercera de las influencias primordiales de Hugo Gutiérrez Vega y el segundo "poeta mexicano en la sombra" originario de Jalisco)⁹⁰ constituye la encarnación de esta dualidad. No sólo la obra sino la propia vida reflejada en la obra justifican la razón de nuestro comentario, que nada dista del cauce temperamental de Alfredo R. Placencia. Tan católico y baudelairianamente sensual, como González León, "conjugó amores sórdidos con experiencias luminosas".⁹¹ Gutiérrez Vega "conoce" a este poeta desde edad temprana, como alumno de los jesuitas y a través de las fiestas escolares religiosas. Además, él como lector precoz y susceptible, advierte pronto esta fusión de opuestos en la poesía de Placencia, donde el ser humano habla simultáneamente en calidad de sacerdote y pecador, y luego se expande a otro nivel hasta fundirse con el medio ambiente, también dual, de interiores eclesiásticos y mundanos a la vez.

Pero nuestro poeta cuenta con una razón más para dejarse influir por Placencia, quien frente a las pesadumbres de su vida prefiere evadir las cosas mundanas al olvido y sustituirlas por la memoria de la muerte; en tanto, alcanza la plenitud mediante el amor humano y la escritura. La convivencia entre el recuerdo de la muerte y el consuelo de la

⁸⁹ Gutiérrez Vega, *Ramón López Velarde, op. cit.*, p. 5.

⁹⁰ Alfredo R. Placencia nació en Jalostotitlán (Altos de Jalisco) en 1873, pero a sus doce años fue a radicar con su familia a Guadalajara. Se ordenó sacerdote y empuñó su oficio en pequeños pueblos aislados de la Archidiócesis de Guadalajara: Amatlán, Atoyac, Bolaños y Temaca. Su obra se mantuvo en la sombra casi hasta 1959, cuando la Casa de Cultura jalisciense publicó parte de su obra más reciente en un tomo.

⁹¹ Gutiérrez Vega, "Dos poetas mexicanos en la sombra", art. cit., p. 47. De estas relaciones amorosas, pensemos en las que sostuvo con Mercedes Martínez y Josefina Cortés; Placencia tuvo varios hijos que reconoció y bautizó, pero que no dejarían de ser para él una fuente de remordimientos y que habrían de reflejarse en su oficio.

plenitud amorosa aparece como el rasgo distintivo de toda la serie de influencias de Gutiérrez Vega. Para salvarlo de la generalidad podríamos destacar dos constantes que lo atañen directamente: una, la evasión a la infancia. Los interiores domésticos relacionados con el pasado de la infancia como paraíso perdido, periodo de felicidad concluida, aparecen en la poesía de Placencia con una sensación dramática, romántica diríamos. El descubrimiento de aquel microcosmos ambientado en la infancia trajo consigo el deslumbramiento y el gusto por las cosas pequeñas. A Gutiérrez Vega por tanto esta poesía le proporcionó la habilidad de asombrarse frente a lo sencillo, como fuente a los paisajes jaliscienses: Temaca o Bolaños (quizá como Antonio Machado lo hiciera en "Veinte años en tierras de Castilla"). La otra constante es la consagración de los muertos queridos,⁹² práctica bien mexicana, y al margen de la actividad poética.

Este mismo culto aparece en la poesía de Gutiérrez Vega. No recurriremos aquí al que profesa por la abuela sino al relacionado con un amigo suyo, poeta, alumno y amigo de Carlos Pellicer, buen lector de Góngora, Lulio, Lezama Lima, Joyce, Stevenson, Faulkner, Proust, Neruda: José Carlos Becerra. En mayo de 1970, "José Carlos Becerra se dirigía a Grecia. En la carretera estatal número 16, en la costa del Adriático, entre Bari y Brindis, Italia, el poeta murió a consecuencia de un accidente automovilístico".⁹³ A raíz de esta muerte, Gutiérrez Vega consagró a Becerra una serie de poemas como "Observaciones de primavera", "Observaciones del 21 de marzo 1970", "Primera elegía", "Segunda elegía para José Carlos Becerra", "Carta al poeta José Carlos Becerra muerto en la carretera de Brindisi" y "La máquina del tiempo".

En Placencia, el climax dramático que se da de una manera aguda, urgente, desesperada; sus emociones que ya no simbolizan el frasquito de nuestro poeta o de González León sino la piedra de su alma alma y de sus personajes bíblicos; más la literalidad de los elementos naturales -como el agua, lejos de cualquier valor simbólico- proponen para

⁹² Pensemos en los siguientes versos de Placencia: "Hoy, después de cien años de no verte, el amigo/ como tú le llamaste, el amor le reclama [...]. ¿Quién no sabe en la vida lo que un muerto se ama?", en Gutiérrez Vega, "Dos poetas mexicanos en la sombra", art. cit., p. 49.

⁹³ "Datos para invocar al poeta [José Carlos Becerra]", *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 416 (México: 14 de junio, 1970), p. 1.

nuestro poeta una aproximación distinta al paisaje: un paisaje sostenido por el propio tono dramático y no en función ancilar a fin de sustraer "el efecto de la luz sobre los seres y las cosas",⁹⁴ a la manera de González León. Frente a esta aproximación, se podría pensar que el denominador común que seduce a Gutiérrez Vega es el climax dramático cuya prioridad llega a apoderarse del paisaje y sus registros; el climax dramático en que Placencia arma su escenario a fin de realizar su propio itinerario por los pueblos de Jalisco y, tras su demérito como sacerdote, por los de Estados Unidos y Sudamérica, registrado en su poesía.

No obstante, para Placencia, se trata de la aspiración testimonial de este sufrido itinerario y de su intento de alcanzar un registro dramático, extraído a su vez de experiencias directas o indirectas, parte del compromiso autobiográfico con su poesía. La persistencia entre realidad y deseo durante dicho itinerario, nos permite hablar de dualidades que aproximan a nuestro poeta a dos resoluciones: la conciliación mediante la evasión y la simplicidad expresiva, por la que Placencia opta, como retorno de las pasiones. Como ya hemos señalado, el espacio vital de esta simplicidad expresiva es lo cotidiano, al que Placencia acude con dramatismo y coloquialidad. Las vías de amor son las que cruzan los espacios de su itinerario y lo convierten en un místico peculiar. En esto consiste, quizá, la originalidad que Gutiérrez Vega le reconoce; es con este registro sensorial de su potencial interior con el que opta por reivindicar, frente a la tristeza y abandono, su voluntad de amar, su calderoniana moral voluntarista por el amor.

Pero hay algo más que solidariza la poesía de Placencia con las demás influencias contiguas de Gutiérrez Vega: la actitud humorista frente a la adversidad de la vida, la actitud de experimentar libre y lúdicamente con las proposiciones estéticas y métricas, y la asunción de los descuidos, las caídas y las contradicciones. No es gratuito que Gutiérrez Hermosillo haya llamado a Placencia "modernista selvático."⁹⁵ Por consiguiente, Gutiérrez Vega se consagra a las contradicciones, connaturales al tipo de poesía de dualidades de Placencia.

⁹⁴ Gutiérrez Vega, "Dos poetas mexicanos en la sombra", art. cit., p. 42.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 49.

Resulta, además, muy sintomático -dice el propio HGV- que estas contradicciones crezcan en el interior de un poeta religioso, místico a su modo, sensual, melancólico, fanático, reaccionario, audaz. Invasión de iluminaciones, desgarrado, culto, prosaico, aterrado, inseguro, flagelado, admirado, alegre, sarcástico. En ese escenario luchaban las tesis y las antítesis. Que los clérigos de las distintas ortodoxias nos digan dónde anda la síntesis. A mí me entusiasman las dos primeras partes de la dialéctica [tesis y antítesis] y me aterrorizan las conclusiones y las certezas tajantes.⁹⁶

Cabría agregar aquí que lo que más ha reprochado la crítica a esta serie de poetas no ha sido tanto su voluntad de estar fuera de las modas poéticas, tipo de malentendida "modernidad", sino su gusto por asumir las caídas y las contradicciones como parte de las dualidades de su dialéctica. Así, la idea de una "aventura poética desigual"⁹⁷ atribuida a Gutiérrez Vega, también acompaña algunos juicios críticos sobre López Velarde, González León y Alfredo R. Placencia.

2. 2. 2. El paso modernista a la tradición de los años veinte

*Une como ideal hermafrodita,
la seducción de tu belleza ambigua
un ángel de candor prerrafaelita
y la lujuria de una reina antigua...*
José Juan Tablada, "Nocturno oriental"

A pesar de las afinidades y diferencias entre el modernismo velardiano y el modernismo "selvático" de Placencia, todos estos poetas como Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y José Juan Tablada, vistos como lecturas principales, se podrían inscribir dentro de la misma corriente estético-literaria. Aquí no nos vamos a limitar a señalar el universalismo de lecturas-influencias, sino que pretendemos entender la amplitud de los puentes comunicativos de nuestro poeta con su época y su tradición.

⁹⁶ Gutiérrez Vega, "Dos poetas mexicanos en la sombra", art. cit., p. 50.

⁹⁷ Froylán M. López Narváez, "Gutiérrez Vega: aventura poética desigual", en *Diorama de la Cultura*, suplemento dominical de *Excelsior* (México: 26 de mayo, 1974), p. 12.

A través de las voces francesas de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, de las voces norteamericanas o belgas que llegaron al oído del progenitor hispanoamericano del modernismo, Rubén Darío, sobrevino la actualización de la palabra. Para Gutiérrez Vega el modernismo significa también la actualización misma. Una lectura cuidadosa de su ensayo sobre Rubén Darío así lo dejaría vislumbrar: "... fue sobre todo un grito que conmovió los oídos sordos de los que habían inmovilizado y anquilosado el idioma; [...] la lección del modernismo que tiene una inmarchitable vigencia: vivir bajo el ambiente espiritual de nuestra época".⁹⁸ "Porque Rubén dio a la lengua -dice nuestro poeta- todo su brillo sinfónico, a cada palabra todo su valor musical y, sobre todo, enseñó a sus contemporáneos las ambivalencias del ser, su dualidad trágica hecha de dionisiaco gozo vital y de apolínea presencia de esa muerte sin fin que poetizó José Gorostiza".⁹⁹

Con ellos Gutiérrez Vega no hace más que aludir a la misma obsesiva dualidad de opuestos, de esta memoria de la muerte que engloban tanto a Placencia como a Gorostiza o Villaurrutia en la misma tradición. La dualidad entre lo dionisiaco-musical y lo apolíneo-ortológico (cfr. Federico Nietzsche, *La génesis de la tragedia*) no es más que una dualidad trágica. En la superación de esta ambivalencia deberá hallarse el origen de esta declaración dionisiaca: "hay que empezar a hacer una poesía de sonidos".¹⁰⁰

El contacto con Juan Ramón Jiménez se dará en el mismo plano de fusión y de búsqueda; la fusión entre San Juan (*La soledad sonora*, 1908) y "la unión de lo lánguido a lo apasionado o juvenil",¹⁰¹ entre poesía y prosa, entre el paisaje exterior y el paisaje interior del poeta (cfr. la idea del paisaje interior en "Discurso para Carlos Pellicer" de Gutiérrez Vega, comentado más adelante). Por este lado se halla la búsqueda por la palabra misma, la obsesión del poeta por nombrar las cosas al no poder crearlas: "¡Inteligencia, dame/ el

⁹⁸ Hugo Gutiérrez Vega, "Rubén Darío", en *Letras Potosinas*, XXIV, 161 (julio-septiembre, 1966), p. 13.

⁹⁹ *Ibid.*, (el subrayado es nuestro).

¹⁰⁰ Correa, art. cit., p. 10.

¹⁰¹ José García López, *Historia de la literatura española* (20 ed.; Vicens-Vives, c1993 [4ª reimpression]), p. 677.

nombre exacto de las cosas!"¹⁰² ("¡Oh inteligencia, soledad en llamas,/ que todo lo concibe sin crearlo!"¹⁰³ exclamará José Gorostiza).

Las lecturas de los principales modernistas mexicanos, señalan, para Gutiérrez Vega, esta actitud de secuencia: "Los modernistas o los poetas del grupo de Contemporáneos hallaron en su adopción de influencias la piedra de toque de su resistencia al medio y de sus certidumbres creativas".¹⁰⁴ La poesía de nuestro poeta encuentra eco en el vocabulario "sacrilego" de Efrén Rebolledo, quien "necesita rodearse de una atmósfera mística y aderezar litúrgicamente el cuerpo de la mujer amada".¹⁰⁵ De aquí la posible ascendencia de la "Oda litúrgica para 'la mujer de ámbar'", de Gutiérrez Vega. La celebración de la poesía de forma directa y pública, el encomio de los poetas decimonónicos al genio popular, así como la inconfundible individualidad del poeta pronunciada en un lenguaje "profano" y de imágenes, en suma, el gusto heredado de los años veinte por la canción popular o la sonoridad de tipo modernista no están excluidas de la gran influencia de Gutiérrez Vega y de sus lecturas modernistas como Amado Nervo o Enrique González Martínez. Pero no nos vamos a detener en ellas. La pretensión del hedonista Amado Nervo por una poesía de "espiritualidad", alegórica quizá no es compatible a las pretensiones velardianas de Gutiérrez Vega. Tampoco su antecedente modernista podría ser el moralista González Martínez, ya que nuestro poeta optó por la parte dionisiaca de su dualidad. La noción de la poesía como un todo que supera las partes, es útil a ambos pero, mientras el todo de Gutiérrez Vega es un todo de intuición común (que a todos nos pertenece) y al alcance de nuestra vista ("la poesía de todo, de todo lo que pasa por la calle, niñas vestidas de azul, jóvenes ateridos bajo el abrigo raído, palomas gongorinas asesinadas por la técnica enloquecida, solitarias tazas de café [...]"¹⁰⁶), el todo en González Martínez es "un fatigoso exhibicionismo moral"¹⁰⁷

¹⁰² García López, *op. cit.*, p. 677.

¹⁰³ José Gorostiza, *Muerte sin fin y otros poemas* (2 ed.; 1 reimpresión [1992]; *Lecturas Mexicanas*, 13; México: Fondo de Cultura Económica, 1983, c1992), p. 119.

¹⁰⁴ Monsiváis, *Poesía mexicana II: 1915-1979, op. cit.*, p. XVI.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. XVII.

¹⁰⁶ Gutiérrez Vega, "Rubén Darío", *art. cit.*, p. 14.

¹⁰⁷ Monsiváis, *ibid.*, p. XX.

proyectado en cosas y paisajes. En otras palabras, Gutiérrez Vega no es el moralista González Martínez que lucha contra los peligros de su "yo" íntimo. Nuestro autor no parte del "IF" de Rudyard Kipling, al que detesta, sino de aquellos modernistas (Velarde, Tablada) para quienes la forma de la poesía no era cuestión moral sino "cuestión sensual."¹⁰⁸ Gutiérrez Vega no lucha contra su "yo" íntimo sino que expresa su "yo impúdico". Él llega de Darío, Velarde y Tablada a Gorostiza, Pellicer y Novo, quienes también se consagraron a la sensualidad de la forma, e intentaron "modificar, a través de las imágenes, las sensaciones o la visión de lo contemporáneo de lectores y autores, uniendo la poesía y el siglo (el culto por la técnica, la embriaguez de lo Nuevo, el estrépito y las disonancias igualmente alejados de los clásico y lo romántico)".¹⁰⁹

Para finalizar con los antecedentes modernistas, quisiéramos hacer mención de aquel que nuestro poeta no quiso incluir en aquellas lecturas principales; la presencia de aquel "florilego" viajero diplomático, a su modo baudelairiano, poeta y prosista que fue José Juan Tablada. No sólo es por su afiliación a la experimentación ni por su cualidad de poeta universal, que Paz le reconoció, o por su desdén al academicismo de "las ineptitudes de la inepta cultura" sino por toda su disposición estética, con la que nuestro poeta también se identifica, y que se funda en la originalidad de las sensaciones, en su "escapismo moral"¹¹⁰ hacia el acto sexual, intentado también por Efrén Rebolledo, y en la plenitud sensorial como "heterodoxia moral frente al modernismo".¹¹¹ La relación de Gutiérrez Vega con Tablada sería algo paralela a la de Tablada con Baudelaire, en el sentido de una influencia funesta, regida por una afinidad de ánimo en comunión especial, o sea, "el *baudelairianismo* de Tablada fue su principal enemigo al mismo tiempo que su impulso más activo".¹¹² En concreto, Tablada cumple con Baudelaire en lo que Gutiérrez Vega cumple con Tablada

¹⁰⁸ Monsiváis, *Poesía mexicana II: 1915-1979. op. cit.*, p. XXI.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. XXII.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² José Juan Tablada, *Obras completas I: Poesía*, recopilación, edición, prólogo y notas de Héctor Valdés (1 ed.; 4 reimpresión [1993]; Nueva Biblioteca Mexicana, 24; México: UNAM, 1971, c1991), p. 12.

respecto a la fusión temática de opuestos¹¹³ y al clímax dramático de desesperación. De cualquier modo, esta vuelta erótica y dramática, reconocible frente a toda esta serie de influencias de Gutiérrez Vega, reafirma su orientación hacia lo humano con tintes románticos. Como nuestro poeta, el propio Tablada se deja llevar por sus influencias y no faltan quienes consideran *El florilegio* como “el resultado de una serie de influencias”¹¹⁴ así como lo califican junto con *Al sol y bajo la luna* con la frase reconocible de *aventura desigual* que nosotros hemos propuesto, en ocasiones anteriores, como aventura de dualidades o de opuestos.

Mientras tanto, Tablada es un poeta itinerante de “la segunda generación modernista [que] tuvo por sede la ciudad de México, y [...] fue quien mejor la representó”.¹¹⁵ Octavio Paz, quien iba a cantar la ciudad de México en las declaradas, por parte de nuestro autor, influencias de *Pasado en claro*, “Nocturno de San Ildefonso” y “Hablo de la ciudad”, señala este punto de partida urbano y distingue “Nocturno alterno” de Tablada del que procede con la idea misma de fusión a nivel espacial, algo paralela al fondo de *Desde Inglaterra* y al proyecto de *Georgetown blues*: “poemas que se funden en uno bajo la luz de la luna de Nueva York y Bogotá”.¹¹⁶ Aún más, Tablada parte de su sede urbana de la ciudad de México, y mediante “viajes reales o imaginarios dio vuelta a la tierra”.¹¹⁷ No hace falta recordar que en calidad de diplomático itinerante, Tablada logra su mejor lirismo a partir de la publicación de *Al sol y bajo la luna* y su viaje entre Venezuela y Colombia en 1918 así como Gutiérrez Vega, a partir de 1965 y de sus primeros viajes a Italia e Inglaterra bajo la misma calidad. Aunque los viajes exóticos, entre los dos poetas, los llevaron a aproximaciones distintas, su preferencia por una descarga de experiencia los aproximó a medios expresivos comunicantes. A Tablada, dicho propósito de expresión en forma

¹¹³ Como ejemplo de tal fusión en Baudelaire, se podría pensar en la parte LX de *Las flores del mal* titulada “A una madona; Exvoto a la manera española” que también aparece traducida por el mismo Tablada en *El florilegio*.

¹¹⁴ Tablada, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

instantánea, lo acercó a los haikús¹¹⁸ de *Un día...* (1919) o a la traducción de otras formas orientales, como el “uta”, que Gutiérrez Vega supo incorporar tempranamente a su preferencia por la expresión de la experiencia en forma popular y emocional. De ello nos da testimonio Enrique Vallejo S., alumno de nuestro autor en la Universidad Autónoma de Querétaro y luego amigo suyo: “Era enero del año 66 [...] Mucho más significó la época del maestro Hugo, porque luego vinieron el poeta y después el amigo. Como al primero lo veo arrancándole el filtro al Del Prado para iniciar la clase con uno de sus temas favoritos, y que desde entonces comparto: el haiku”.¹¹⁹

En su ensayo crítico “Rubén Darío”, también de 1966, resulta sorprendente la afirmación de nuestro poeta que alude directamente al intento sintético por medio del cual aún reconoce el motivo de Placencia: “Es difícil, como lo intentaba Alfredo R. Placencia [...] reunir en un momento a todas las noches que han pasado”.¹²⁰

Si el *Tablada* de *Un día...* debe tanto al *Bestiaire ou Cortège d' Orphée* (1911) de Apollinaire, Gutiérrez Vega intentará sus propios poemas sintéticos procediendo con su sello de individualidad y temperamento juguetón, irónico y burlón, inclusive frente a la muerte. Nos referimos a los nueve fragmentos de “Las ineptitudes de la inepta cultura” del libro *Cuando el placer termine* (Premio Nacional de Poesía, 1976). En este ciclo de poemas *Tablada* está presente así como su personaje de *Li-Po y otros poemas*,¹²¹ pero lo que nos interesa destacar es la aproximación visual al poema como material estético más amplio. El antecedente de las ilustraciones de Duffy en *Bestiaire ou Cortège d' Orphée* de Apollinaire sirve como antecedente a los dibujos de *Un día...* (hechos por el mismo *Tablada*), o de *El jarro de flores* muy parecidos a los de Duffy. Todo esto se inscribe dentro de la idea

¹¹⁸ *Tablada* y su relación con el haikú o haikái y hokku, términos que usó indistintamente, fue más bien un intento de escribir *a esta manera*; por esta razón prefirió llamar a sus poemas de este tipo “poemas sintéticos”.

¹¹⁹ José Luis Sierra. “Los escritores queretanos y Gutiérrez Vega”, en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), pp. 75-76.

¹²⁰ Gutiérrez Vega, “Rubén Darío”, art. cit., p. 14.

¹²¹ Li-Po, poeta chino (701-762), murió ahogado en su intento de captar la luna reflejada en las aguas de un lago.

general de "le caractère visuel du verse libre"¹²² que, para Apollinaire, desembocará en sus *Ideogrammes Lyriques* o *Calligrammes* (1913-1916) y, para Tablada, en *Li-Po y otros poemas* (1920), poco antes de su proyecto nunca concluido de *Los ojos de la máscara*. Hugo Gutiérrez Vega por su parte, desde su primer libro, *Buscado amor* (1965), rinde homenaje a Guillaume Apollinaire y, se podría decir que, luego siguió rindiendo su admiración a Tablada. Aunque los poemas de "Las ineptitudes de la inepta cultura" aparecen tanto en *Cuando el placer termine* como en *Las peregrinaciones del deseo*, cuya publicación de 1977 en la *Revista Mexicana de Cultura*¹²³ viene acompañada por una serie de dibujos en el mismo plano de comunicación visual. Curiosamente, estos dibujos son representaciones de máscaras medio clásicas, medio barrocas, medio teatrales, irónicas y burlonas tomadas del antiguo edificio de "mascarones". La idea de la máscara está destinada a convertirse en una obsesión más para Gutiérrez Vega. Del mismo modo, su gusto por la correlación directa o indirecta de la poesía con las artes visuales constituirá una síntesis estética. La mayoría de sus libros están acompañados por ilustraciones ya sea abstractas o bien íntimamente relacionadas con el tema al que están abocados.

Aparte de la poesía sonora, poco antes comentada, o visualizada hay más puntos que nos hacen pensar en una constante, presente en toda esta serie de influencias modernistas. El uso de los puntos suspensivos, en el mismo sentido que los poetas anteriormente vistos, se da ampliamente en Tablada. En *Al sol y bajo la luna* hay un poema que se titula "...?"; su "Prerrafaelita" de *El florilegio*, dedicado además al pintor Leandro Izaguirre, incluye un cuarteto entero constituido de puntos suspensivos. Lo mismo pasa "En las erguidas banderas triunfales", "La sonata de Kreutzer" y "Adiós a Bohemia", y abundan en varios de sus poemas exóticos, místicos, nocturnos o eróticos. El clímax dramático que hemos mencionado, aparece en los libretos de puestas en escena, sea mediante silencios largos de puntos suspensivos, sea mediante metáforas. Mientras tanto, el manejo mismo del lenguaje

¹²² Tablada, *op. cit.*, p. 21.

¹²³ Hugo Gutiérrez Vega, "Las ineptitudes de la inepta cultura (Premio Nacional de Poesía 1976)", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, VI, 421 (México: 27 de febrero, 1977), p. 8.

remite a la plasticidad de otras artes, como en “El último icono”,¹²⁴ o se vale de terminologías musicales, como en “Nocturno oriental”,¹²⁵ que Gutiérrez Vega no dejará de emplear en la elaboración de sus imágenes.

La constante de este tipo de actitud artística, respecto a la unidad del arte que permite la comunicación de sus varios niveles o manifestaciones, nos podría servir como punto de contacto entre toda corriente de influencias, indiscutiblemente presente en Tablada como en toda ascendencia modernista.¹²⁶ De los cuadros pintados con palabras de Velarde o de algunos tropos “inocentes” de González León como, por ejemplo, su “Procesional” (“Aquella monja que se parece/ a una artista de cine, de película italiana”),¹²⁷ se pueden deducir los poemas histriónicos o cinematográficos del actor Gutiérrez Vega.

2. 2. 3. La tradición mexicana de los años veinte

*Sus mujeres y sus flores
hablan el dialecto de los colores.
Carlos Pellicer*

De aquellas lecturas iniciales, nuestro poeta pasó a las de la década de los años veinte en sus dos versiones; la mexicana, y por extensión iberoamericana, de los Contemporáneos y la española de la generación del '27. Respecto a la tradición mexicana de los años veinte, de la que nos vamos a ocupar en la presente sección, Gutiérrez Vega afirma:

¹²⁴ “A tu ágil paso el himación de lino/ te envolvía en su gracia serpentina./ cuando, griega ideal, fuiste el divino/ modelo de Tanagra y de Myrina”, en Tablada, *op. cit.*, p. 180.

¹²⁵ “Tus senos son, entre la isocronía/ palpitante de nuestros corazones/ blandos versos que acoplan su armonía/ y riman el coral de sus pezones...”, *ibid.*, p. 344.

¹²⁶ “Tablada [...] es un viajero infatigable que vuelve siempre a casa con un caudal de novedades; “a los novelos [...], nos inicia en los ritmos de Apollinaire, de Claudel, de Cocteau y de Blas Cendars; revela a los pintores [...] la obra de Picasso, Derain y Matisse; a los músicos [...] les predica el nuevo evangelio de Eric Satie y de Strawinsky; a los escultores [...] les descubre las creaciones de Archipenko, de Mestrovic, de Brancusi” decía el Abate [Mendoza] en su introducción a la antología [...]: *Los mejores poemas de José Juan Tablada*”, *ibid.*, p. 16.

¹²⁷ Gutiérrez Vega, “Dos poetas mexicanos en la sombra”. art. cit., p. 43. (El subrayado es nuestro.)

De la lectura y relectura de Gorostiza pasé a la de los otros Contemporáneos. Una de mis grandes pasiones fue Novo, el joven, el de la poesía amorosa, después Villaurrutia, poeta memorizable por excelencia (por algo era gente de teatro). De allí pasé a encerrarme a la lectura de Pellicer. Con Pellicer, como con Neruda, fue pura admiración, nunca me dejé atrapar por su estética, como si pasó con muchos poetas latinoamericanos. Los Contemporáneos son esenciales para cualquier escritor mexicano posterior a ellos.¹²⁸

A pesar de la importancia menor que Carlos Monsiváis le concede respecto a la tradición literaria mexicana, Salvador Novo es el antecedente fundamental para un grupo de poetas que rompieron con la tradición de cerebralidad, asimismo literales e irónicos como Eduardo Lizalde, Gerardo Deniz, Gutiérrez Vega o simplemente para otros con sentido del humor como Efraín Huerta, Renato Leduc y Alejandro Aura. La consignada premisa de literalidad tanto en Novo como en Gutiérrez Vega es un punto cuya evidente simplicidad u obvedad deja la sensación de un engaño voluntario o juego con el lector. El término mismo de literalidad no debe tomarse literal o unívocamente, en el caso de estos dos poetas, puesto que éste sirve en tanto cumple con su contrapunto dual de tradición. La tradición ecléctica o la tradición de la ruptura es, preferentemente, en palabras de José María Espinasa, la "tradición siempre cambiante"¹²⁹ que también nuestro poeta hereda. Respecto a la "tradición siempre cambiante", Novo asume la premisa subsiguiente de experimentación abierta, extrovertida y plural que nuestro poeta comparte con el mismo cosmopolitismo o universalismo literario (tal vez ecléctico heredado de su ascendencia modernista). Por otra parte, rinde culto a una gran variedad de registros, y se acarrea el peligro de una aventura desigual. Para Carlos Monsiváis, como para nuestro autor diríamos, Novo "resucitó y enterró presagios, recuperó el afán cosmopolita de una literatura desvincijada por el maguey y los huaraches [...] Novo es un poeta, y un poeta de muy diferentes registros. *XX Poemas* de 1925, significa dentro de su producción el encuentro con las formas experimentales y significa en nuestra poesía la aparición del humor."¹³⁰

¹²⁸ Espinasa, "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante", art. cit., p. 62. (Subrayado nuestro.)

¹²⁹ Espinasa, "Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)", art. cit., p. 133.

¹³⁰ Carlos Monsiváis, *La poesía mexicana del siglo XX (Antología)* (México: Empresas Editoriales, c1966), pp. 37-38. (Los subrayados son nuestros.)

Salvador Novo tampoco se escapa de los parámetros con que hemos analizado a los poetas. Su anhelo por la experimentación y la apertura no se limita a la poesía, sino sobrepasa géneros y fronteras, y asume un itinerario tanto literario como extraliterario. Gutiérrez Vega comparte con Novo los mismos afanes artísticos: teatro, poesía y periodismo. No sólo el contacto con manifestaciones artísticas de otras latitudes ligarán a Novo con el surrealismo e imaginismo, sino la relación causal con este contacto formará la base de influencias interactivas. El contacto que hizo Novo con la literatura anglosajona, permitió renovar la poesía de la época en tanto que precisa la amplitud del acervo poético entre nuestro poeta y él. No obstante, tal actitud se debe a una disposición tan familiar como concreta. Novo es un escapista moral consciente de que frente a la realidad social, él mismo oscila entre la realidad y el deseo (su propia dualidad funesta) y se desespera. Las referencias autobiográficas, aunque a veces abstractas, son productos de su experiencia. Novo acude a todo medio expresivo con el lenguaje de su desesperación; por eso quizá Monsiváis se dice: “¿Para qué insistir en la biografía de Novo, su talento disperso en el teatro, el ensayo periodístico, el poema, la traducción, el comentario político, la dirección teatral, la sátira, la crónica social? Es lugar común la referencia a su mordacidad, a su sólida y valerosa vocación de insulto y crítica ...”¹³¹

Gutiérrez Vega, comedido por temperamento y crítico amable, prefiere sin embargo al Novo templado y amoroso. Se podría insistir un poco más en la afiliación visual de aquellos *XX Poemas*, de cuadros versificados, pero sin desconsiderar su afinidad con Novo en su etapa posterior; la etapa de *Espejo* (1933), de desenfado y madurez, donde “la obsesión por el pasado (la provincia) sin retorno y el disgusto ante un desarrollo social que aniquila la personalidad, se presentan también y culminan en un hermoso poema, ‘El amigo ido’”,¹³² así como en “El viaje” ambientado en el silencio de su soliloquio. *Espejo* que, como símbolo de la misma obsesión, marcará la poesía de Gutiérrez Vega dando lugar al desolado *Nuevo amor* (1933) con el que nuestro poeta tiene que ver. Desde el título de su primer libro, de amor frustrado, Gutiérrez Vega afirmará la presencia de Novo: *Buscado*

¹³¹ Monsiváis, *La poesía mexicana del siglo XX (Antología)*, op. cit., p. 37.

¹³² *Ibid.*, pp. 38-39. (El subrayado es nuestro por el enfoque en torno a la obsesión del fin de viaje y la imposibilidad de regreso al paraíso perdido de la infancia.)

amor (1965). También aquí el regreso del vértigo de la frustración habrá de efectuarse en lo cotidiano y de registrarse con la misma simplicidad expresiva que analizaremos en la parte estilística del presente trabajo.

Los casos de Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer se examinarán en conjunto, ya que interesan como polos opuestos entre el gusto de vivir y la memoria de la muerte. La fusión de estos dos polos, de entrada y por definición, constituiría los requisitos funestos de cualquier itinerario. *Luz, más luz* exclamaba Dante y, a pesar de que Gutiérrez Vega rehúsa la afinidad estética con Pellicer, la simpatía entre Baudelaire y Tablada no deja de señalar la posible prioridad de una aproximación general (disposicional, estética, anímica), en lugar de una resolución desglosada y concreta (estilística, formal). El contraste esencial entre la lectura de Pellicer y la de Villaurrutia no es, para Gutiérrez Vega, más que la sucesión lírica entre vida y muerte, día y noche; secuencia cíclica que constituye para él una noción temporal y la consecuente conciencia del curso de tiempo.

Xavier Villaurrutia, que no por coincidencia, asume una actitud artística como la que advertimos en Novo o Gutiérrez Vega, es decir una actividad multifacética: crítico de literatura, de teatro, de cine, traductor, ensayista, poeta, novelista, dramaturgo ("por algo era gente de teatro", dice nuestro poeta en una cita anterior). Ello nos deja la impresión de una actitud consciente y activa, es decir naturalmente anhelada, frente a la "ansiedad de no ser" y no una resignación pasiva. Si la muerte luce para Gutiérrez Vega como el retorno del viaje, de cualquier modo no deja de ser un acto vital que sucede en su espacio correspondiente.

En términos más concretos, aquello que Ali Chumacero señala del quehacer poético de Villaurrutia: el juego entre emoción y técnica, "son etapas de la lucha por introducir una poesía a la pluralidad de sentidos del insomnio, la noche y la muerte".¹³³ Es decir, la plenitud de los sentidos, el insomnio y la noche en contacto lúdico (punto considerado detenidamente más adelante) aluden a una y misma memoria o reminiscencia funesta: la muerte. Lugar común sería comentar aquí sobre el vínculo Eros-Thánatos, ya que lo que nos interesa más bien es su fusión espacial y temporalmente determinada (el espacio vital y de

¹³³ Monsiváis, *Poesía mexicana II: 1915-1979. op. cit.*, p. XXX.

noche) según su esencial cualidad funesta. El paisaje nocturno de Gutiérrez Vega es precisamente el juego funesto de estas posibilidades. La fusión entre amor y muerte en "Samarcanda", por ejemplo, mediante imágenes fuertes por su exotismo, su colorido contrastado o su tetricidad ("La ciudad azul y blanca/ bajo la luna de los mongoles./ [...] En una [tumba] de ellas cabe la cópula de un joven/ y de una mujer madura");¹³⁴ mediante la palidez, como en "Poema de alabanzas a Julieta-Sonia" pronunciada con un gongorismo que venera la belleza transformándola en evasión ("[...] de tu voz emergió la mujer pálida./ [...] y yo, comparsa viejo, veo tu cuerpo de/ música./ [...] Julieta-Sonia, ave en escenario, rapto./ [...] Sonia, Julieta, ave...");¹³⁵ mediante, por fin, la degradación pasoliniana, la decadencia del cuerpo, cuando "descubrir nuestros cuerpos/ era una tarea aprobada por la tarde:/ soslayábamos la presencia malva/ en algunas regiones del cuerpo/ y acabamos por ignorarla,/ por fingir que le vencíamos/ cerrando los ojos/ para jugar a ya no estar ahí".¹³⁶ Aquí se registra hasta lo menos tangible: el tiempo y los fantasmas o recuerdos; así, en las horas de insomnio, Gutiérrez Vega dice, "Convoco a las sombras de mis muertos/ y acuden incompletas./ Con pedazos de sombras reconstruyo una figura ideal".¹³⁷ La idea central que Carlos Monsiváis aporta para Xavier Villaurrutia es vigente por igual, para nuestro poeta:

En Villaurrutia la muerte y la noche pueden ser signos retóricos (Grandes Vocablos Poéticos) pero son también ámbitos del deseo y del instinto, opuestos a las falsas complacencias de la vida "o lo que así llamamos inútilmente". En la noche y la muerte se mueven las revelaciones oníricas, los orígenes inconfesos [o inefables] de certidumbres y zozobras personales, los paisajes de una verdadera y mutilada geografía erótica. En este sentido, el sueño pierde su resonancia clásica y se convierte en el territorio del instinto.¹³⁸

¹³⁴ Hugo Gutiérrez Vega, "Samarcanda", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, 429 (29 de abril, 1970), p. IX.

¹³⁵ Hugo Gutiérrez Vega, "Poema de alabanzas a Julieta-Sonia", en *Los Universitarios*, 121-122 (junio, 1978), p. 10.

¹³⁶ Hugo Gutiérrez Vega, "Poemas para el perro de la carnicería y otros lugares comunes", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 42 (México: 2 de septiembre, 1978), p. 11.

¹³⁷ Hugo Gutiérrez Vega, "Leyendo a Onetti en varias noches sin sueño", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1289), 837 (8 de marzo, 1978), p. XVI.

¹³⁸ Monsiváis, *Poesía mexicana II: 1915-1979, op. cit.*, pp. XXX-XXXI. (Los subrayados son nuestros.)

Tal como en el caso de González León, la plenitud sensorial consagra la plenitud retrospectiva donde todo se funde; la vigilia con el sueño, la realidad con el deseo, la vida con el instinto erótico de la muerte. El sueño, apaciguador de las “ansias humildes de no ser”¹³⁹ no suspende el ansia del tiempo sino borra los confines de lo consciente y deja acontecer lo inefable, lo instintivo en el sentido de una “geografía erótica”. Como buen viajero, Gutiérrez Vega se lanza a explorar estos paisajes, registra y guarda testimonio: “Diario de tu cuerpo” o, más bien, “Una fotografía antes pensada” nos hace pasar a la plenitud sensorial (y por eso original) de tal paisaje:

... ahora te haces carne/ tendiéndote en el techo
 / como un continente/ apenas descubierto.
 Estoy viendo tu cuerpo/ conocido en el sueño
 y puedo fragmentarlo/ para cantar sus muslos,
 los pechos altos/ la entreabierta sonrisa del sexo,
 la negra cabellera/ destrozada en las playas de la almohada.¹⁴⁰

Noche, emoción, sueño e insomnio, vida y muerte, recuerdos que en calidad de fantasmas visitan los espacios íntimos. Pero aquí hay una presencia más: la entidad evocada por Tablada, la manifestación de “las pasiones furtivas que se atavían de invasión de los ángeles”¹⁴¹ destinada a asistir también la intimidad de Gutiérrez Vega.

Ahora bien, si Villaurrutia ocupa lo que para Gutiérrez Vega implica el espacio nocturno, Pellicer es su contraste; es la luz del día, una luz redescubierta, vital, interior y la necesidad de volver a nombrar las cosas desde el deslumbramiento. Por eso nuestro poeta llama a Pellicer “inventor de palabras”.¹⁴² Como se ha dicho, puede ser que Gutiérrez Vega no haya asumido la estética de Pellicer en términos estrictos, pero lo que los une es la misma

¹³⁹ Salvador Novo, “A Xavier Villaurrutia”, *Poesía: XX Poemas/ Espejo/ Nuevo amor y Poesías no coleccionadas* (1 ed.: 2 reimpresión [1994]; Letras Mexicanas; México: Fondo de Cultura Económica, c1961, c1994), p. 9.

¹⁴⁰ Hugo Gutiérrez Vega, “Una fotografía antes pensada”, en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 890 (México: 8 de julio, 1979), p. 19.

¹⁴¹ Monsiváis, *Poesía mexicana II: 1915-1979, op. cit.*, p. XXXI.

¹⁴² García Flores, “Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón”, art. cit., p. 15.

voluntad de energía cósmica: "Siempre el canto vence a la tiniebla. La soledad no es".¹⁴³ Podríamos manifestar sin ambages que la lectura de Pellicer implantó las preferencias vitalistas de nuestro poeta frente a sus obsesiones y otras poesías. Con una frase prestada por W. B. Yeats, Gutiérrez Vega reconoce en sí mismo lo que en Pellicer: "conforme se hacía más viejo, su poesía se rejuvenecía".¹⁴⁴ Pellicer, quien se acercó a la muerte con el material de la vida, planteó para nuestro poeta la posibilidad de vencer a la nada con la vitalidad sensual y erótica, e incorporarla al goce de la plenitud sensorial. Fue quien, con su amabilidad burlona, donó al compromiso autobiográfico sus tonos de azul, un azul marino que acopló el contacto de poetas marinos como Pessoa o concretamente mediterráneos como Alberti, Quasimodo, Seferis y Elytis con nuestro poeta y su amigo José Carlos Becerra. El vitalismo de Pellicer, que no se limita al azul templado sino busca sus tonalidades en lo primitivo y selvático, también presente en Becerra, purifica la idea de paraíso perdido (común en Velarde, Placencia, González León, Becerra y Gutiérrez Vega), y restituye su evocación arquetípica, la nostalgia de la selva. En voz de nuestro poeta, el "signo inicial"¹⁴⁵ de Pellicer fue su infancia. Su contacto con aquellos mínimos objetos de deslumbramiento guardaban todos sus secretos en su sentido lúdico. El frasquito de aguardiente en la casa de la abuela de Gutiérrez Vega se convierte, "en manos" de Pellicer, en una de "las islas de juguetería, [que] aportan la profunda gracia de lo íntimo."¹⁴⁶ A partir de este "signo inicial" que lo comunica con el de nuestro poeta, Pellicer, a la manera de González León o Césare Pavese, también emprende un itinerario de viajes sin alejarse nunca del umbral de su casa. Sí, Pellicer opta también por realizar su itinerario mediante las vías eróticas, pero Gutiérrez Vega se aproxima a este erotismo a través de un plano más general del asombro; el asombro que causa la belleza de algo "que sobrepasa los límites de lo físico"¹⁴⁷ que ha sido redescubierto bajo la luz pelliceriana mediante el rito de lo ordinario, de lo cotidiano, de la fusión de contrarios.

¹⁴³ Gutiérrez Vega, "Discurso para Carlos Pellicer", *El erotismo y la muerte*, op. cit., p. 68.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴⁷ *Ibid.*

Este tipo de afinidad nos puede llevar a entender el paisaje de Gutiérrez Vega, quien “leyó a Gabriel Miró, Antonio Machado, Juan Ramón y Carlos Pellicer, y que aprendió de ellos a leer el paisaje para mejor leer los poemas, y a escrudiñar en los poemas algunas claves de la contemplación”¹⁴⁸ (cfr. “Ritual de la luz”). Si el ámbito vital de su itinerario es el paisaje, esto no significa, como en el caso de Pellicer, que se trate de una poesía meramente paisajista. La fusión entre tema y paisaje, según el dominio de los sentidos, es, hasta cierto punto, inevitable en este tipo de aproximaciones. Sólo que la fusión más significativa en Pellicer y su verdadero punto es el de la fusión entre el paisaje y el hombre mismo. En esto precisamente consiste la lectura oportuna, si no completa, del paisaje de *Meridiano 8-0* (1982) que Gutiérrez Vega nos ha legado.

Quizá, la veneración a esta vital alegría es la parte perdida del paraíso cotidiano y su restitución constituye la disposición estética de Carlos Pellicer que, en pocas palabras, canta como nuestro autor lo que a todos pertenece: “... el hombre, aparentemente pequeño, en virtud del placer, de la dicha, del dolor, de la muerte y del don de decir las palabras y hacerlas cantar, observa y siente. El poeta habla por todos, inaugura el día, percibe los sortilegios, describe los tonos de un misterio que todos tenemos al alcance de la mano.”¹⁴⁹ Pellicer adopta una actitud individualista victoriana y esteta, nada lejana de las influencias sajonas como la de W. B. Yeats, y, artísticamente, procede como un pintor cuyo testimonio no es tan sólo descriptivo.

La primera fidelidad, la de la infancia, nunca se perdió en Pellicer, así como nunca dejó de estimular los derroteros de Gutiérrez Vega. Ahora bien, respecto a la siguiente, la segunda fidelidad, nuestro poeta comenta: “Su segunda fidelidad [de Pellicer] -inspirada por Vasconcelos, ser tumultuoso y múltiple-, fue por la América española, sus luchas libertarias y la búsqueda de su identidad cultural.”¹⁵⁰ En consonancia con esta inquietud, Gutiérrez Vega, siendo agregado cultural de la Embajada de México en España, pronuncia, el 19 de junio de 1983 en el Ateneo de Madrid y a propósito de la presentación de la “Colección

¹⁴⁸ Monsiváis, “Anécdota y comentarios”, art. cit., p. 70.

¹⁴⁹ Gutiérrez Vega, “Discurso para Carlos Pellicer”, *El erotismo y la muerte*, op. cit., p. 62.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 64. (El subrayado es nuestro.)

Cuadernos Americanos”, un discurso que reafirma tal conciencia pero inspirado no en Vasconcelos sino en Alfonso Reyes, y “su idea de España y de América, su clara noción del futuro de nuestra Comunidad Iberoamericana”.¹⁵¹ Precisamente, este discurso tuvo el mérito de justificar el devenir histórico (y la identidad cultural) en tanto cumplía con “lo que Spencer llamaba ‘el progreso de la inteligencia’”,¹⁵² con “las aventuras del pensamiento entendidas como actos de servicio [a la Comunidad y por extensión] a la humanidad”.¹⁵³ En el mismo discurso, Gutiérrez Vega llegó a afirmar: “El exilio español logró formar en nuestro país una especie de segundo mestizaje (tenemos que matizar y estudiar a fondo esta teoría) y, recientemente, la diáspora argentina, chilena, brasileña y uruguaya, ha venido a enriquecer la vida intelectual.”¹⁵⁴ Con la misma inquietud de identidad cultural, con su visión de universalismo humanista comparable con la de Pedro Henríquez Hureña y con una conciencia americana Gutiérrez Vega canta en “Americanos en Europa” la naturaleza del nuevo continente que a su vez Pellicer canta en su “Piedra de Sacrificios”.

La tercera fidelidad de Pellicer es al paisaje mismo, el cual se halla fundido a toda su expresión. Éste es aún más significativo si nos remitimos a los *Cantos del despotado de Morea*. Es que, para Pellicer, de esta fidelidad

... quedaron su amor por la historia concebida como una gran aventura humana y su pasión por los testimonios de los pueblos perdidos en el tiempo: su obsesión por las ruinas; su deseo de poner al alcance de todos los ojos los rastros de una belleza humana intemporal [que alivia la obsesión del paso de tiempo], registrada en la historia, pero independiente de su propia anécdota por la virtud de su milagro artístico.¹⁵⁵

¹⁵¹ Hugo Gutiérrez Vega, “Para escuchar a una América decidida”, en *Cuadernos Americanos*, XLII, 5 (septiembre-octubre, 1983), p. 58.

¹⁵² *Ibid.*, p. 55.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵⁵ Gutiérrez Vega, “Discurso para Carlos Pellicer”. *El erotismo y la muerte*, *op. cit.*, p. 65. (Los subrayados son nuestros.)

La cuarta fidelidad, en íntima relación con la tercera, se aúna al paisaje del amor humano del que emana el lenguaje mismo, en Pellicer tan natural y “nuevo” como su propio paisaje. Desde esta perspectiva no puede sorprendernos que para Gutiérrez Vega: “El paisaje es un pretexto o contexto en el que se ubica un poema, pero lo que realmente importa es el paisaje interior”.¹⁵⁶ Es en este paisaje interior “donde habite el olvido”, como diría Luis Cernuda, donde el recuerdo y el amor por los seres queridos -ausentes o no- tal como el sueño permiten la aparición de los fantasmas y de los ángeles. Resulta significativo que tras la muerte de su madre, Pellicer compone unos de sus poemas más logrados que lo acercan “al mundo de la completa beatitud: ‘El ángel alto de la medianoche,/ llega.’”¹⁵⁷ Al final de cuentas, nos inclinamos a afirmar que para llegar a la plenitud sensorial se necesitan las “manos azules” pellicerianas que saben confesar la armonía entre el paisaje (re)descubierto y el paisaje íntimo.

El quinto signo de fidelidad pelliceriana que tiene que ver con Gutiérrez Vega es de índole política, pero no en el sentido de compromiso sino de causa, de inquietud por el pueblo. Como Pellicer, nuestro poeta ha asumido la poesía como su único compromiso. En una de sus primeras conferencias como poeta reconocido, dentro del ciclo “Premio Nacional de Poesía”, Gutiérrez Vega, en su manera burlesca, nos sorprende diciendo: “Como poeta no tengo posición política, mi compromiso es la poesía. Pero como hombre, mi posición política es demócrata, monárquica y un poco anarquista”.¹⁵⁸ Pero su “causa” como poeta persiste en función con la cultura popular reflejada hasta el lenguaje de sus poemas. En la misma conferencia, “al referirse a la función social del poeta dijo: ‘La mía es cantar lo que a todos pertenece’ [noción de poesía social velardiana]. [...] En uno de los Estados de la provincia lo que provocó mayor violencia fueron las citas llamadas de ‘cultura popular’, pero no hay ninguna intención burlesca, ni intento de una integración entre la llamada cultura elitista y la cultura popular.”¹⁵⁹

¹⁵⁶ García Flores, “Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón”, art. cit., p. 15.

¹⁵⁷ Gutiérrez Vega, “Discurso para Carlos Pellicer”, *El erotismo y la muerte*, op. cit., p. 67.

¹⁵⁸ Isabel Pérez Cerqueda, “‘Mi compromiso es la poesía’, afirma Hugo Gutiérrez Vega”, en *El Nacional* (México: 14 de febrero, 1978), p. 15, Sección Cultural.

¹⁵⁹ *Ibid.*

Entre el afán por lo popular de nuestro poeta y la “causa social” de Pellicer existe una relación íntima evidente. Toda la producción poética de Gutiérrez Vega y sus lecturas, son contiguas a esta afinidad de estetas que regresaron (después de su itinerario) a la cultura popular. Así se constata en otra conferencia con el tema de “Obligaciones poéticas recientes”¹⁶⁰ que Gutiérrez Vega, siendo director de Difusión Cultural de la UNAM, dictó en la Casa del Lago el 13 de agosto de 1978. En esta conferencia se refirió a William Butler Yeats, como un esteta que regresó a la poesía popular irlandesa encontrando en las leyendas populares “esos símbolos casi de carácter onírico”.¹⁶¹ Un año antes, Gutiérrez Vega había traducido, en colaboración con Juan José Utrilla y Sergio René Madero, un estudio de Louis MacNeice titulado *La poesía de W. B. Yeats*. Por consiguiente, no es de sorprendernos que en *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes* (1979), de sabor popular desde su título, y “homenaje obviamente a Carlos Pellicer”,¹⁶² aparezca un “Homenaje a W. B. Yeats”.

El gusto de Gutiérrez Vega por lo popular no se limita sólo a la poesía; es muy significativa la declaración que nuestro poeta hizo en la Sala Carlos Chávez, a propósito de la presentación de su libro *Meridiano 8-0* en México, mientras desempeñaba el cargo de agregado cultural de la Embajada de México en España: “La cultura no debe ser controlada, mediatizada ni utilizada como mera bandera panfletaria; su riqueza, debe hacerse accesible a las mayorías, de una manera sencilla, clara y realista”.¹⁶³ Igualmente significativo resulta el contacto entre Pellicer con nuestro poeta, el que no sólo se da en el aspecto popular sino en comunicación con otras influencias; no sólo con Yeats, sino con corrientes enteras. La vitalidad de Pellicer se opuso, de alguna manera, a la ambigüedad de la ética surrealista relativa al bien y el mal, y al retorno a la muerte villaurrutiana. Lo bueno e importante es

¹⁶⁰ Ernesto Bahena Espín. “Conferencias: Obligaciones poéticas recientes”, en *La Onda*, suplemento de *Novedades*, 270 (México: 13 de agosto, 1978), p. 13.

¹⁶¹ “Conferencia. Obligaciones poéticas recientes: Hugo Gutiérrez Vega”, en *El Nacional* (México: 22 de agosto, 1978), p. 17, Sección Cultural.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ “La cultura no es una deidad sagrada para una clase, es el alimento esencial del hombre: Hugo Gutiérrez Vega”, *Gaceta UNAM*, I, 52 (5 de septiembre, 1983), p. 2.

vivir; lo que vale es el viaje (la vida) y no el retorno (la muerte) como diría Constantinos Kavafis en "Ítaca". Esta es la actitud vital que llevará a Gutiérrez Vega a expresar, con una frase que equilibra la inmutabilidad velardiana y la vitalidad pelliceriana, su dualidad vital: "Nada podrá ser nuevo, pero el mundo es hermoso".¹⁶⁴ Con esta misma fuerza lo veremos aproximarse a poetas como Césare Pavese quien simple y sencillamente aclaró que: "la gran fortuna del hombre es estar vivo. Lo demás es miseria".¹⁶⁵

2. 2. 4. La tradición española de los años veinte

*... como la arena, que al besarla los labios
finge otros labios, dúctiles al deseo,
hasta que el viento lleva sus mentirosos átomos.*
Luis Cernuda, "Los fantasmas del deseo"

Para aproximarnos a las lecturas españolas de Hugo Gutiérrez Vega, hay que regresar, una vez más, al punto de la infancia en sus dos polos: la escuela y la familia. La infancia en Guadalajara y las primeras lecturas en el colegio de los jesuitas se intercalan en la memoria de nuestro poeta: "Me viene a la memoria un maestro jesuita, Hernández del Castillo, que fue un buen orientador, sobre todo en literatura española".¹⁶⁶ Ciertamente, su familia materna era de Lagos de Moreno, Guadalajara, pero su ascendencia paterna proviene de España, de ahí su firme contacto y su predilección.

[España] es la casa del padre. Él nació en Santander. Si bien mis primeros signos fueron plenamente mexicanos [prosigue Gutiérrez Vega] estaban iluminados por una España ideal construida en la memoria de mi padre. Él se había alzado su propia España dotándola de todas las gracias y cualidades y omitiéndole deficiencias y defectos. A esto se añade mis muchas lecturas españolas y mi fervor por los poetas clásicos del siglo de oro y de la generación del '27.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Campos, art. cit., p. 3.

¹⁶⁵ Gutiérrez Vega, "Discurso para Carlos Pellicer", *El erotismo y la muerte*, op. cit., p. 67.

¹⁶⁶ Campos, art. cit., p. 3.

¹⁶⁷ *Ibid.*

Entre las lecturas de clásicos españoles y las de la generación española de los años veinte, se hallan las modernistas en su versión peninsular de la generación del '98 como movimiento estético e ideológico: la vuelta hacia lo humano, mediante la tradición de los medievales -Hita, Berceo, Manrique- y los clásicos -Gracián, Góngora- españoles; la problemática de la intrahistoria, intrapaisaje e intrarrealidad como material literario pronunciado con sencillez y sinceridad; más la interiorizada trama de la vida cotidiana y el contacto filosófico con un existencialismo individualista, desde Kierkegaard hasta Nietzsche, por ende, aproximarán a Gutiérrez Vega a una lectura afanosa de la mayor parte de estos escritores y sus signos distintivos. El histrionismo de Miguel de Unamuno, sus procedimientos pirandellianos y su anhelo de otredad, relacionable con las máscaras artísticas; la intrarrealidad de las cosas, el idealismo, la sensación de fugacidad y el recuerdo melancólico de Azorín; la vivencia interior y la voluntad del poeta Antonio Machado, en contacto con el teatro, por detener lo momentáneo y eternizarlo en su añoranza lírica, son algunas de las claves, presentes en la poesía de Gutiérrez Vega, que a la vez trascendieron sus lecturas, como curso natural, de los clásicos españoles, de Góngora en especial, a las de la generación del '27. No hace falta relacionar *Las soledades* de Góngora con *Soledades* de Antonio Machado, ni *Campos de Castilla* también de Antonio Machado con el paisaje, todo menos andaluz, en *Meridiano 8-0* de Gutiérrez Vega.

Aparte de las alusiones literarias personales,¹⁶⁸ el contacto de Gutiérrez Vega con los clásicos españoles y, sobre todo, con la lírica de Góngora lo hizo incorporarse al contexto de las lecturas españolas de los años veinte. Sería bastante empobrecedor si nos limitáramos a señalar el gusto ambivalente de don Luis de Góngora por una lírica popular (de letrillas y romances) o culta (de sonetos endecasílabos) y de intención noble o satírica y burlesca, presente también en toda la tradición mencionada. Mejor sería partir de lo que Góngora significó para la generación del '27, y cuya afinidad llega hasta nuestro poeta. En diciembre de 1927, Federico García Lorca leyó "La imagen poética de don Luis de Góngora" donde a la letra dice: "[Luis de Góngora] se dio cuenta de la fugacidad del sentimiento humano y de

¹⁶⁸ Como ésa de las "palomas gongorinas", retomada de una cita anterior, el medio sensorial de los ojos o las aves y los cisnes -procedentes de la *Fábula de Polifemo y Galatea*- que recorren toda esta tradición y nos comunican tal afinidad hasta el modernismo y la propia generación del '27.

lo débiles que son las expresiones espontáneas que sólo conmueven en algunos momentos, y quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora construida con espíritu escultórico y situada en un ambiente extra-atmosférico".¹⁶⁹ La idea anterior de una estilización de la experiencia humana en contacto con una realidad perenne por interiorizada, artísticamente purificada y arraigada en la tradición noventayochesca, constituye la base de la problemática estética de la generación del '27. Más adelante, al tratar de definir la poesía de Gutiérrez Vega en su conjunto, nos vamos a valer de esta idea de "vuelta hacia lo humano", a partir de esta tradición gongorina noventayochesca y en continuidad con la preeminente voluntad crítica de *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset. Haciendo eco de lo apenas enunciado, su premisa principal nos sugiere la nueva conciliación con la realidad:

La realidad puede verse, por una parte, como vehículo del cual se sirve el poeta para configurar sus propios significados. A diferencia de un filósofo, que crea significados puramente intelectuales, el poeta halla y desarrolla valores que contienen aspectos conceptuales, emotivos y sensoriales; y trata de comunicar estos valores al lector simultáneamente y en toda su complejidad.¹⁷⁰

A diferencia de aquellas lecturas sueltas de Gutiérrez Vega y de aquel "grupo sin grupo" de los Contemporáneos que hemos analizado parcialmente, las lecturas de la generación del '27 nos permiten partir de su problemática generacional y la relación interiorizada con la realidad. Al decir de Debicki: "la realidad es un recurso para la comunicación de una visión interna [cfr. el paisaje interior en Pellicer o en Gutiérrez Vega...]; para comunicarla en su obra [el poeta] se vale de su arte y de su manipulación de imágenes tomadas de la realidad".¹⁷¹ Gutiérrez Vega parecidamente, al tratar de precisar la

¹⁶⁹ Federico García Lorca, *Obras completas*, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén, I (2 vols.; 21 ed.; Colección Obras Eternas; Madrid: Aguilar, 1980, c1954), pp. 1036-1037.

¹⁷⁰ Andrew P. Debicki, *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925* (2ª ed.; Biblioteca Románica Hispánica/Estudios y Ensayos, 113; Madrid: Gredos, c1981), p. 31. (Los subrayados son nuestros.)

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 32.

realidad, se inclina a este enfoque que une la experiencia con la reafirmación del carácter comunicativo, dialéctico de su poesía: "Definir mi poética implicaría señalar tres cosas: El poema es consecuencia de una experiencia vivida, y la trata de comunicar. Es también consecuencia de una idea más o menos clara de lo que es la escritura".¹⁷²

El conocimiento de Gutiérrez Vega de los poetas del '27 parte de dos personalidades fundamentales que él mismo venera:

A los poetas españoles llego a través de la lectura de Alberti y García Lorca, el entusiasmo por este último es casi un distintivo generacional, a él se llega con *El romancero gitano*, después poemas como "Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías", para llegar al gran libro de Lorca, *Poeta en Nueva York*. El encuentro con *Marinero en tierra* de Rafael Alberti.¹⁷³

El temprano contacto de nuestro poeta con el marinero Alberti, "trepado [...], para siempre, al trinquete del laúd de la belleza",¹⁷⁴ no le permitió asimilarlo dentro de su tradición sino fue un deslumbramiento en sí: "Recuerdo que gané un premio en los juegos florales de Saguayo, Michoacán, con un libro que se llamaba *Canción del marinero*, algo así como veinte poemas, plagio cínico y descarado de Alberti".¹⁷⁵ Más tarde, Gutiérrez Vega, como lector maduro de los clásicos españoles, por formación teatral profesional y por gusto, volverá a aquel lirismo popular de *Marinero en tierra* tomado de la tradición culta de Santillana o Gil Vicente, así como a las demás aventuras desiguales de Alberti, anteriores a la Guerra Civil, al gongorismo de *Cal y canto*, y a la culminación surrealista, cuyo equivalente al *Poeta en Nueva York* lorquiano, se concreta en *Sobre los ángeles*. Hablamos de culminación puesto que el surrealismo, al final de cuentas, no es más que otro trato con la realidad.

¹⁷² Espinasa, "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante", art. cit., p. 65.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷⁴ "Carta de Juan Ramón Jiménez", en Rafael Alberti, *Obras completas; poesía 1920-1938*, edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero, I (3 vols; 1 ed.; Madrid: Aguilar, c1988), p. 118.

¹⁷⁵ Espinasa, *ibid.*

El punto de coherencia que comunica la aventura desigual de Gutiérrez Vega con la de Alberti, halla en cuanto al modo con que se trata la realidad y se aborda la experiencia. En esto precisamente consiste lo que más adelante, refiriéndonos a la estilística de T. S. Eliot, llamaremos "correlativo objetivo".¹⁷⁶ La idea de comunicarnos así, de golpe, mediante una imagen o una situación, un significado afectivo, emocional y sensorial, conlleva mucho de lo que en esencia son los procedimientos utilizados por nuestro poeta. La originalidad sensorial, sustentada, al mismo tiempo, en una amplia experiencia de la imagen, da lugar a declaraciones como las siguientes:

... la pantalla cinematográfica fue para mí una institutriz o educadora sentimental. Medio aprendí en el cine a hablarle a una muchacha, a besar, a abrazar, a llorar, a jugar el fracaso amoroso, a ser feliz al final de la película [...] En cuanto a mis libros la mayoría son una sola corriente testimonial emocional.¹⁷⁷

Se trata de un juego en que todas las cosas nos producen placer, y a través de la poesía existe la posibilidad de comunicar placer a los demás.¹⁷⁸

La conexión entre imagen-emoción-poesía y comunicación de los fragmentos anteriores es el hilo conductor para entender, primero, la afinidad de fondo teatral entre Alberti y nuestro poeta. Afinidad que cuenta con la referencia biográfica culminada con el conocimiento personal entre los dos poetas en la primavera de 1965 en Roma, donde Alberti aumenta su producción dramática y Gutiérrez Vega le reconoce su actitud histriónica. Segundo, dicha conexión es igualmente imprescindible para entender lo que nuestro poeta asume como poesía de experiencia.

Ahora bien, en términos más concretos y en cuanto al quehacer poético, podemos buscar los mismos puntos obsesivos a partir de este intento expresivo. El carácter nostálgico de *Marinero en tierra* que remonta a la infancia vivida en la provincia de Cádiz y el deseo del poeta de fundirse con el paisaje se da mediante una imagen -intentada por Alberti como pintor también- que nos despierta la misma emoción y nos la comunica intuitivamente.

¹⁷⁶ Thomas Stearns Eliot, "Hamlet", *Selected Essays* (3 ed.; London: Faber and Faber, MCMLI), p. 145.

¹⁷⁷ Campos, art. cit., p. 3.

¹⁷⁸ García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 4.

¡Quien cabalga el caballo/ de espuma azul de la mar!
 [...]

De un salto./ quiero cabalgar la mar.

¡Amárrame a tus cabellos,/ crin de los vientos del mar!
 De un salto./ quiero ganarme la mar.¹⁷⁹

Por su parte, “Desde Candás se mira todo el mar”, de Gutiérrez Vega se dibuja en el mismo tono emotivo:

¿Quién sin temblar de miedo, pone proa
 hacia la engendradora de tormentas,
 la dueña, pero también la víctima del viento,
 la dadora de vida, señora de la muerte?¹⁸⁰

En la parte estilística, buscaremos la manera con que se manifiesta esta síntesis; mas, por el momento, podemos proceder con la voluntad del poeta de compartir con nosotros y comunicarnos la experiencia afectiva y sensorial de su realidad. Dentro del mismo planteamiento también adscribiríamos toda una actitud liberada de su cualidad conceptual, a modo de que las alusiones ilusorias prescindieran de un valor exclusivamente simbólico (de por sí conceptual). Nos referimos a las figuras de fantasmas, de recuerdos y ángeles, presentes en Gutiérrez Vega como poesía y tradición, que en *Sobre los ángeles* de Alberti van personificando suertes humanas como la muerte, el olvido, la ira, la fealdad, etc. De este modo, salvaríamos la fusión de opuestos de su correlación maniqueista y la dejaríamos “flotar” en su sentido estético de partes contrarias. Así es como se puede estéticamente gozar la dualidad congruente de “la dueña, pero también la víctima del viento,/ la dadora de vida, señora de la muerte” del anterior fragmento citado.

En la misma problemática de conciliación con la realidad se basa la relación de nuestro poeta con Federico García Lorca con quien además comparte ciertos aspectos autobiográficos de carácter obsesivo. García Lorca, poeta y dramaturgo de la provincia española (Fuente Vaqueros, Granada), pasó sus años de infancia (los que, mientras vivía

¹⁷⁹ Alberti, *Obras completas; poesía 1920-1938, op. cit.*, pp. 155-156.

¹⁸⁰ Hugo Gutiérrez Vega, “Meridiano 8-0 (‘Desde Candás se mira todo el mar’)”, en *Cuadernos Americanos*, XLIV, 3 (mayo-junio, 1985), p. 185.

errante, nunca dejó de evocar) en contacto con sus primeras lecturas en un colegio religioso. A pesar de las tres referencias concretas de *Romancero gitano*, "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" y *Poeta en Nueva York* que Gutiérrez Vega nos da, nosotros tenemos que partir de los antecedentes lorquianos que nos sugiere la propia obra de nuestro poeta. "Canción de Paddington", "Canciones para que Al-Mabar no desaparezca", "El canto de la sinfonola", *Cantos de Plasencia*, "Canciones de paso", "Suite doméstica", en su nueva y novísima versión, "Dos canciones tal vez para guitarra", "Cantos de Sigüenza", *Cantos de Tomelloso*, "Cantos de Salvador de la Bahía" y *Cantos del despotado de Morea* revelan el gusto de Gutiérrez Vega por lo musical, por el canto y la canción. Nos podríamos valer de esta observación para identificar la influencia lorquiana desde *Canciones* (1921-1924), *Primeras canciones* (1922) y *Poema del cante jondo* (1921) en que la actitud de Gutiérrez Vega, se resuelve claramente en "hacer una poesía de sonidos" para cantar "intuiciones comunes".

Bien se puede desde lo sensorial, justificar la originalidad del poeta frente a su estilización expresiva y su trato con la realidad. Porque si para Alberti hablamos de "correlativo objetivo", para Lorca la estilización es la clave que obedece al mismo estímulo sensorial que concilia la realidad con su arte. Y aquí cabe, en lugar de conciliación, hablar de fusión entre la realidad artística y la realidad cotidiana mediante el concurso de este despertar sensorial en la poesía de Lorca que nuestro poeta también comparte. Es posible hablar de "resonancia interior y su interpretación [...], dramatización presente [...], aparición [...] de elementos figurativos claves de la obra de Lorca y de transmutaciones de la realidad".¹⁸¹ Algunos críticos españoles, como Alfredo de la Guardia, Luis Felipe Vivanco y Ángel del Río han atribuido al *Poema del cante jondo*, o a las imágenes sensoriales de *Canciones*, el poder de aludir y hacernos "sentir cómo la canción, y toda obra de arte, captan valores esenciales de la vida y se sobreponen a los episodios triviales."¹⁸² En otras palabras, el despertar de los sentidos nos puede comunicar extra-conceptualmente y de manera multiforme el paisaje íntimo del poeta. Así, en "Dormir debemos una noche eterna", Gutiérrez Vega deja lucir esta función de la poesía:

¹⁸¹ Debicki, "Federico García Lorca: Estilización y visión de la poesía", *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*, op. cit., p. 225.

¹⁸² *Ibid.*, p. 226.

La poesía entonces/ tiene que contar algo,
describir los reflejos/ de la luz del gran canto
en los espejos interiores.¹⁸³

En realidad, más que de reflejo, se trata de la relación y fusión entre la realidad del poeta y la que al poeta rodea -o sea, la fusión entre la realidad y el deseo- a fin de comunicarnos por las vías sensoriales los "valores esenciales humanos."¹⁸⁴ Se puede pensar que, en el fondo, el contacto de nuestro poeta con el dual de realidad y deseo lorquiano se origina también de la misma añoranza por un paraíso perdido natural, razón por la que se busca la unión con la naturaleza.¹⁸⁵ Sin embargo, esta unión de tipo pelliceriano con la naturaleza o, mejor, la memoria de la naturaleza esconde una reminiscencia, si no memoria como diría Villaurrutia, de la muerte. El sentido mismo del paso de tiempo se hace explícito en su convivencia correlativa y contrastada con la naturaleza como, por ejemplo, en "Despedida" de *Canciones*¹⁸⁶ o en "Memento" del *Poema del canto jondo*.¹⁸⁷

La alternancia y la fusión de lo humano con los elementos naturales, también en las influencias españolas de Gutiérrez Vega, no es meramente figurativo sino esconde en sus cauces la razón profunda de "ligar lo humano perecedero con lo natural perenne, y por salvarse así del tiempo y de la muerte."¹⁸⁸ De aquí que la *novena noche* en "De noches gallegas y varias admiraciones" nos devuelva: "La eternidad en esta amanecida".¹⁸⁹ "Lorca -dice Debicki- emplea la estilización y la poetización para sobreponerse a las limitaciones de

¹⁸³ Alejandro Sandoval, *Veinte años de poesía en México; el Premio de Poesía Aguascalientes: 1968-1988* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes [INBA], ed. Joaquín Mortiz, 1988), p. 105.

¹⁸⁴ Debicki, "Federico García Lorca: Estilización y visión de la poesía", *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*, op. cit., p. 247.

¹⁸⁵ Comparemos, por ejemplo, "Granada y 1850" de *Canciones* con la relación entre Gutiérrez Vega, Alberti y la unión con el agua: "Por el aire de agosto/ se van las nubes. Yo,/ sueño que no sueño/ dentro del surtidor", en Lorca, op. cit., p. 375.

¹⁸⁶ "Si muero,/ dejad el balcón abierto./ El niño come naranjas", *ibid.*, p. 364.

¹⁸⁷ "Cuando yo me muera,/ entre los naranjos/ y la hierbabuena", *ibid.*, p. 208.

¹⁸⁸ Debicki, *ibid.*, p. 244.

¹⁸⁹ Hugo Gutiérrez Vega, "De noches gallegas y varias admiraciones", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 383 (mayo, 1982), p. 301.

la vida humana, y para encontrar la belleza por medio del arte.”¹⁹⁰ En efecto, de esta problemática nace la estilización de la que se encarga el lenguaje de un “yo” que se atreve a distanciarse, a la manera de Eliot, del poeta mismo¹⁹¹ o se atreverá definitivamente a dialogar en “Asesinato” de *Poeta en Nueva York*. Es, el mismo intento de humanizar todo objeto físico o elemento natural que constituye la realidad poética. En “Las seis cuerdas”, Lorca vitaliza la guitarra¹⁹² personificándola, como nuestro poeta lo intentará en “El canto de la sinfonola”.

Del bar cercano llega
una pequeña canción:
entra en mi cuarto
con los pies descalzos. [...]
Brilla el mar, salgo a la playa
perseguido por la canción ...¹⁹³

Otras veces, el poeta procede al revés. De lo natural físico pasa a lo natural abstracto, tal como en las imágenes impresionistas resalta el color. Comparemos, por ejemplo, “Remansillo” de *Primeras Canciones* con “Poema en verde” de nuestro poeta:

Por la ventana, / el verde
asoma / sus manos enormes.
Los azules / los morados,
el rosa de los niños
y el gris para los ojos,
retroceden sin prisas.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Debicki, “Federico García Lorca: Estilización y visión de la poesía”, *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*, op. cit., p. 246.

¹⁹¹ “¡qué raro que me llame Federico!” dirá Lorca en “De otro modo” del *Poema del cante jondo*.

¹⁹² La alusión al mismo instrumento del que se vale tanto Lorca como nuestro poeta en “Dos canciones tal vez para guitarra” se debe al manejo de su índole. Del mismo capítulo de Debicki (p. 230) de la penúltima referencia citamos: “La guitarra expresa significados afectivos que de otra manera quedarían ocultos.”

¹⁹³ Alejandro Sandoval, *Veinte años de poesía en México; el Premio de Poesía Aguascalientes: 1968-1988*, op. cit., pp. 115-116.

¹⁹⁴ Hugo Gutiérrez Vega, “Complicidad con el tiempo” (“Poema en verde”), en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 429 (marzo, 1986), p. 99.

Bajo esta perspectiva se tiene que ver la influencia de lecturas a las que Gutiérrez Vega se refiere: *El Romancero gitano* (1924-1927) y su lenguaje, que plantea la realidad misma del poema, uniéndolo a su sentido mítico para comunicarnos las esencias apenas descritas; así como también se tiene que entender la realidad angustiosa de *Poeta en Nueva York* (1929-1930). Porque, no olvidemos, que la estilización es el medio, y el paisaje, a decir de nuestro poeta, el pretexto. El tema de estas referencias es el canto, el poema mismo a través del cual el poeta trata de comunicarnos los “valores esenciales humanos” y salvar nuestra perecedera naturaleza por medio de la belleza artística. Mientras tanto, tampoco hay que olvidar la otra referencia de nuestro poeta al “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1935) cuyo final nos remite a la misma esencia:

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de tu boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.¹⁹⁵

Basta recordar el final del “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, “donde el canto del poeta será la única manera de salvar el recuerdo y el valor del torero”.¹⁹⁶ En consonancia con esta apreciación, Gutiérrez Vega, deja su testimonio al evocar y consentir las palabras de Max Aub sobre la necesidad de estudiar la poesía de José Carlos Becerra: “Sólo así podremos rescatarlo de la muerte.”¹⁹⁷

La gran “revelación” de este ciclo de lecturas fue Luis Cernuda que, en aquel entonces, radicaba en México:

¹⁹⁵ Lorca, *op. cit.*, p. 558.

¹⁹⁶ Debicki, “Federico García Lorca: Estilización y visión de la poesía”, *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*, *op. cit.*, p. 245.

¹⁹⁷ Gutiérrez Vega, “Perspectiva mexicana de Max Aub”, *El erotismo y la muerte*, *op. cit.*, p. 96.

Después -dice nuestro poeta- fue la revelación de Luis Cernuda. El autor de *Donde habite el olvido* vivía en la casa de Concha Méndez, viuda de Manuel Altolaguirre, tenía un trabajo en El Colegio de México que le había conseguido Daniel Cosío Villegas [...] Nosotros -recuerdo a Luis Rius- lo veíamos de lejos, habíamos leído algo de lo que había escrito y lo seguíamos sin que se diera cuenta. Después de una broma juvenil -le llamábamos por su nombre y después nos escondíamos- entablamos conversación con él y lo llegamos a ver con frecuencia. Fue para mí muy importante, él me recomendó la lectura de poetas ingleses, y también la de Jorge Guillén y Pedro Salinas.¹⁹⁸

La “revelación” de Luis Cernuda no se dio sólo por las lecturas e influencias que se sucedieron a su encuentro; más bien lo fue respecto a los tópicos de realidad y deseo y, sobre todo, su relación entre erotismo y muerte que no sólo matiza sino dista de la actitud de otros poetas de la muerte como Rilke o Villaurrutia. Cernuda no fue, como estos últimos, un enamorado de su propia muerte; de aquí que Gutiérrez Vega comenta: “[En la poesía] se oscila en lo que Cernuda llamaba la realidad y el deseo. Hay cosas que son solamente reales en nuestro deseo, pero no por eso dejan de ser reales. Todos los poetas eróticos son también poetas de la muerte. Mientras más erótico se es, más se tiene la obsesión de la muerte.”¹⁹⁹

Por supuesto, el plano de contacto de nuestro poeta con Luis Cernuda, como en todas estas lecturas de los años veinte, abarca ámbitos mucho más amplios que se podría sintetizar en lo siguiente: “Por medio del amor, de la poesía, de la añoranza de la juventud idílica, y del deseo de fundirse con la naturaleza, Cernuda trata de sobreponerse a una realidad.”²⁰⁰ Por otro lado, la base autobiográfica de Cernuda²⁰¹ corrió el mismo peligro que corre la de Gutiérrez Vega: caer a un tono confesional o a lo anecdótico. Dada la base autobiográfica entre la poesía de ambos sería preciso insistir detenidamente en los puntos en

¹⁹⁸ Espinasa. “Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante”, art. cit., pp. 61-62.

¹⁹⁹ García Flores. “Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón”, art. cit., p. 4. (Subrayado nuestro.)

²⁰⁰ Debicki. “Luis Cernuda: La naturaleza y la poesía en su obra lírica”, *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*, op. cit., p. 329. (Los subrayados son nuestros.)

²⁰¹ Hay referencia autobiográfica directa en “La familia” de *Como quien espera el alba*.

común de esta referencia. Luis Cernuda nació en la provincia española, Sevilla, donde pasó su infancia y juventud. Estudió su bachillerato en un colegio religioso (de los Escolapios de Sevilla). Con un criterio abierto, y partiendo de la influencia principal de su generación -la de Góngora a quien hizo un homenaje en "Góngora" de *Como quien espera el alba* (1941-1944) y consagró en su estilo- y la de Bécquer, se interesó aplicadamente por otros escritores, extranjeros: franceses como Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Reverdy; alemanes como Hölderlin; y de los ingleses, la decisiva influencia, tanto para Cernuda como para Gutiérrez Vega, de T. S. Eliot.²⁰² Asimismo, buen lector de Schopenhauer, de Kierkegaard y de la *Biblia*, también lecturas fundamentales para nuestro autor, como de Juan Ramón Jiménez, Lorca, Alberti, Aleixandre, a quienes Cernuda conoció personalmente,²⁰³ sin excluir a Pedro Salinas quien fuera su maestro en la Facultad de Filosofía y Letras. Como poeta itinerante también, Cernuda salió de Sevilla y recorrió su itinerario: Málaga, Madrid, Toulouse, París, Valencia, maestro en Inglaterra (Surrey, Cambridge, Londres), Escocia (Glasgow), y como académico en Estados Unidos y México alternativamente. Por último, la actitud artística de Cernuda complace profundamente a nuestro poeta, sobre todo ante la música, la pintura y el cine.²⁰⁴

La poesía de experiencia personal de Cernuda, como en Lorca, no se individualiza sino se universaliza, tiene la misma virtud de lograrse mediante el empleo de imágenes que nos tratan de comunicar algo. Curiosamente, Cernuda también tiene consonancias del paraíso perdido: "Cernuda [...] se vale del mito del Edén, de una idealización de Andalucía y del arte poético, y de una actitud panteísta para alcanzar su propósito".²⁰⁵ Ligado al tema de

²⁰² No olvidemos, por ejemplo, "Desolación de la Quimera" de Cernuda que directamente proviene de *Cuatro cuartetos* de Eliot y concretamente del primer cuarteto: "The world in the desert/ is most attacked by voices of temptation/ the crying shadow in the funeral dance/ the loved lament of the disconsolate chimera."

²⁰³ "El joven marino" de *Invocaciones* (1934-1935) nos recuerda a Alberti, mientras en la otra obra posterior de Cernuda -*Desolación de la Quimera* (1956-1962)- aparece "J. R. J. contempla el crepúsculo".

²⁰⁴ En *Con las horas contadas* (1950-1956) se encuentra "Retrato de poeta" inspirado en el retrato, pintado por El Greco, del teólogo trinitario y poeta gongorino, Fray Hortensio Félix Paravicino. También en *Desolación de la Quimera* hay "Ninfa y pastor, por Ticiano" inspirado en este representante del Renacimiento veneciano, mientras hay otros poemas que comunican su afición por la música: "Mozart" o "Luis de Baviera escucha *Lohengrin*" que alude a la ópera de Wagner.

²⁰⁵ Debicki, "Luis Cernuda: La naturaleza y la poesía en su obra lírica", *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*, op. cit., p. 330.

la infancia se nos representa, a la manera eliotiana, en "Niño tras un cristal" de *Desolación de la Quimera* como un edén "sin deseo, sin memoria [...] y sin presagio".²⁰⁶ Mientras tanto, su Edén perdido es su espacio literalmente natural en función de la fusión del hombre con la naturaleza, a la que el sueño coadyuva. En el sentido en el que nos hemos referido con Alberti y Lorca, "el sueño se liga en la obra de Cernuda con el deseo de fundirse con la naturaleza, y de detener el tiempo".²⁰⁷ En apoyo a esto "Unos cuerpos son como flores", de *Los placeres prohibidos* (1931), nos sería bien ilustrativo.

Sin embargo, en las imágenes "de recreo sensorial y de frustrante inutilidad",²⁰⁸ que forjan la mentalidad estilística de Cernuda, no faltan los elementos naturales encontrados en Alberti o Lorca representados en el mismo contexto por nuestro poeta. El fuego del fragmento IV de *Donde habite el olvido* (1932-1933) es relacionable con el deseo humano desde Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, y es parte obviamente de la tradición de Gutiérrez Vega; "Como el viento" o el mar, una de las partes de un todo cíclico y fugaz ("El mar es un olvido"),²⁰⁹ son el contenido, en el más amplio sentido, de lo que es el agua: "la inasequibilidad de la naturaleza a la lógica humana, y su asequibilidad a un contacto intuitivo y sensorial".²¹⁰ Se trata de la misma agua fugaz de Gutiérrez Vega en "Dos canciones tal vez para guitarra" ("Estamos detenidos/ en el rostro del agua").²¹¹ Otros elementos, como el jardín, el bosque y los chopos trascienden el mundo perceptivo y temporal, y pasan a otros aires²¹² en que nuestro poeta crea su "Paisaje con chopos".²¹³

²⁰⁶ Luis Cernuda, *Antología* (Letras Hispánicas, 144; Madrid: Cátedra, c1981), p. 314.

²⁰⁷ Debicki, "Luis Cernuda: La naturaleza y la poesía en su obra lírica", *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*, op. cit., p. 348.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 333.

²⁰⁹ Cernuda, *ibid.*, p. 123.

²¹⁰ Debicki, *ibid.*, p. 331.

²¹¹ Alejandro Sandoval, *Veinte años de poesía en México: el Premio de Poesía Aguascalientes: 1968-1988*, op. cit., pp. 113-114.

²¹² Hay poemas cernudianos impregnados de esta sensación: "El chopo", "Otros aires" o "El viento de septiembre entre los chopos" nos servirían de ejemplo.

²¹³ Hugo Gutiérrez Vega, "Paisaje con chopos", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 63 (México: 27 de enero, 1979), p. 15.

Tanto en Alberti y Lorca como en Cernuda y luego en Gutiérrez Vega hemos hablado de la índole visionaria de sus imágenes, que las vamos a definir con precisión en la parte estilística. O sea, hay elementos, a los que hemos aludido y que no los vamos considerando, de entrada, como símbolos sino como imágenes que se vuelven símbolos. El contenido de nuestro procedimiento nos lo revela la poesía misma de Luis Cernuda:

Al velar el simbolismo hasta el final, Cernuda nos hace sentir primero las relaciones sensoriales y algo ambiguas que engendra una simple comparación o una imagen, y sólo después nos hace ver la clara equivalencia conceptual creada por un símbolo [...] Pero [...] gracias a la imagen visionaria que se convierte en símbolo, esta actitud se ha representado por un objeto preciso y se ha salvado de la vaga sentimentalidad ...²¹⁴

A través de este enfoque es más fácil llegar a la reminiscencia de la muerte de la noche y sus imágenes arquetípicas de ángeles y fantasmas, presentes en Gutiérrez Vega, de las que se vale Luis Cernuda como parte de su mito personal. "Mi arcángel" o "Los fantasmas del deseo" de *Donde habite el olvido* complementan el panorama de figuras arquetípicas y de símbolos que nos comunican su intra-realidad, despegándonos del sentimentalismo. "La poesía es para Cernuda un modo de captar la realidad elusiva, de elevarse por encima de lo pedestre del mundo."²¹⁵ Para Jorge Guillén y Pedro Salinas, lecturas que para Gutiérrez Vega sucedieron a las de Cernuda: "...la realidad es [como] para Cernuda un mundo repleto de posibilidades que el poeta tiene que elaborar por medio de su arte, encontrando, destacando e inmortalizando sus aspectos más valiosos".²¹⁶

Una vez más, en este recorrido de influencias, la realidad obsesiona y otorga un sentido a la función del arte. Por supuesto constituye una de las mayores preocupaciones de nuestro poeta, desde sus primeras lecturas de López Velarde, sintetizada en la actitud de Cernuda: "La defensa de la 'inútil' belleza estética del arte y del mundo por parte de

²¹⁴ Debicki, "Luis Cernuda: La naturaleza y la poesía en su obra lírica", *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*, op. cit., p. 334.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 341.

²¹⁶ *Ibid.*

Cernuda muestra la importancia que éste atribuye a los valores artísticos, que trascienden lo grosero del mundo y son universales".²¹⁷ De aquí que se podría relacionar otros poemas de Cernuda con la disposición general de Gutiérrez Vega: "La adoración de los magos" con la teoría de la máscara asumida a nombre de Melchor, Gaspar y Baltasar. Tampoco lo estaría la analogía de "Cuatro poemas a una sombra" de *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949) con "Dos poetas mexicanos en la sombra" de nuestro autor. Curiosamente, *Vivir sin estar viviendo* abre con "La ventana" que nos ayudaría "leer" la ventana que figura en la portada de *Las peregrinaciones del deseo* por medio de los siguientes versos:

Recuerda la ventana
sobre el jardín nocturno,
casi conventual; aquel sonido humano,
oscuro de las hojas, cuando el tiempo,
lleno de la presencia y la figura amada,
sobre la eternidad un ala inmóvil,
hace ya de tu vida
centro cordial del mundo,
de ti puesto en olvido,
enajenado entre las cosas.²¹⁸

Aparte de las lecturas de los catedráticos de literatura, recomendadas por Cernuda -de Pedro Salinas y su arte immortalizadora de la intrarrealidad humana remontable hasta Garcilaso y Bécquer, así como de Jorge Guillén y su deslumbramiento frente al milagro de la existencia- Gutiérrez Vega tenderá hacia poetas de la misma generación y sus signos distintivos. La vía amorosa, de fusión cósmica, universal, de Vicente Aleixandre y la aventura desigual de Gerardo Diego por el culto de la belleza, equilibrada en la fusión entre lo novedoso y lo tradicional popular (romancero, cancionero) o culto (Góngora, Garcilaso, Fray Luis, Bécquer, San Juan), no hacen más que subrayar los matices que nuestro poeta supo incorporar a su propia causa poética.

²¹⁷ Debicki, "Luis Cernuda: La naturaleza y la poesía en su obra lírica", *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*, op. cit., p. 343.

²¹⁸ Cernuda, op. cit., p. 239.

De entre todas las influencias mencionadas, resulta bastante curiosa la ausencia del nombre de León Felipe. Esto se debe principalmenete al culto a la forma y a las armonías del lenguaje que originalmente intentó nuestro poeta así como al, ya señalado, desdén al sentimentalismo e idealismo moral de la poesía leonfelipesca. Parece ser que la tardía revaloración de la poesía de León Felipe coincide con la madurez creativa de Gutiérrez Vega, y se empareja con sus lecturas anglosajonas. La aproximación al temperamento histriónico de León Felipe y su poesía dramática, en el sentido teatral, mediante la "Teoría de la máscara", de William Butler Yeats, vendrá acompañada por otras ideas de poetas sajones. La idea de Whitman de hermanarse con todos y con todo, más la presencia estentórea de Pound, abre nuevos caminos para "Cantar lo que a todos pertenece" en búsqueda de la luz anhelada desde las primeras lecturas de Ramón López Velarde. El temperamento histriónico, la función social de la poesía de hermandad y la búsqueda por la luz perenne de León Felipe radican, según Gutiérrez Vega, en que: "Su obsesión es el encuentro de la luz, de la armonía en la relación, de la hermandad. Para lograr sus propósitos [León Felipe] se convierte en el payaso de las bofetadas [...] y sabe reírse de sí mismo, el que burla y es burlado".²¹⁹ Diríamos que se trata de "esta intimidad en público [que] es una de las más terribles y atractivas paradojas del animal teatral."²²⁰ De hecho, la última afirmación nos recuerda a T. S. Eliot y sus "private words adressed to you in public",²²¹ de "A Dedication to my Wife".

Sin embargo, el reconocimiento tardío de la poesía de León Felipe por parte de Gutiérrez Vega, no implica necesariamente un efecto directo en su quehacer poético: "Mi idea de la poesía está diametralmente alejada de lo expuesto por León Felipe. Tal vez este desacuerdo, esta condición de antípoda, me capacite para entender y respetar aquello que no comparto, pero admiro y comprendo."²²² A pesar de lo declarado por Gutiérrez Vega, hay destellos indirectos que comunican las dos obras. Fijémonos, por ejemplo, en "Nacimiento"

²¹⁹ Gutiérrez Vega. "León Felipe, máscara y rostro", *El erotismo y la muerte*, op. cit., pp. 53-54.

²²⁰ *Ibid.*, p. 49.

²²¹ Thomas Stearns Eliot, "A Dedication to my Wife," in Jane Lahr and Lena Tabori, *Love, a Celebration in Art and Literature* (New York: Stewart, Tabori & Chang publishers, c1982), p. 175.

²²² Gutiérrez Vega, *ibid.*, p. 52.

de León Felipe en que “logra, buscando la luz, apelando al sol de todas las culturas y las religiones primitivas, unir la voz de su monólogo a la memoria de todos. [...] A través del llanto este poeta de los dos testamentos, busca la luz, aquello que todas las religiones y algunos pensamientos políticos, cargados de utopía, llaman ‘la redención’.”²²³ Por consiguiente, comparemos este comentario con el enunciado de “Cantar lo que a todos pertenece”, en su contexto whitmaniano, y los siguientes versos de Gutiérrez Vega:

En el mar, uno y todos, descubrimos
 el verdadero origen de la luz,
 la exacta imprecisión del tiempo esquivo,
 la ambigüedad estricta de la naturaleza [...]
 En el mar, uno y todos, está el hombre.
 Veo las proas de los barcos fenicios
 en el agua de España:
 las naves griegas y el pálido terror de los troyanos,
 Encas, las llamas con sus ojos, hacia Italia.
 Cuantos hombres y dioses se duermen sin fin en el
 Mediterráneo:
 duermen, en preciosa hermandad, todas las razas ...²²⁴

Aún más, León Felipe, para nuestro poeta, une tradiciones y comunica a Pound y Whitman con Neruda, Maiakovsky y Drumond de Andrade, a quien Gutiérrez Vega conoció durante su estancia en Brasil. Pero, sobre todo, León Felipe, lector de la *Biblia* y de Whitman, itinerante “*transterrado*”, se comunica con el obsesivo punto de partida de nuestro autor; León Felipe “fue un ciudadano del mundo que llevaba dentro la almendra de la infancia.”²²⁵ Así que sus versos: “Volver a las primeras sombras de mi cueva materna, / al pozo profundo de mi huerto familiar”.²²⁶

²²³ Gutiérrez Vega, “León Felipe, máscara y rostro”. *El erotismo y la muerte, op. cit.*, p. 49.

²²⁴ Gutiérrez Vega, “Meridiano 8-0 (‘Desde Candás se mira todo el mar’)”, en *Cuadernos Americanos, op. cit.*, pp. 186-187.

²²⁵ Gutiérrez Vega, “León Felipe, máscara y rostro”. *El erotismo y la muerte, op. cit.*, p. 54. (El subrayado es nuestro.)

²²⁶ *Ibid.*

2. 2. 5. La tradición anglosajona y los nuevos ámbitos expresivos

*Although I do not hope to turn again
 Although I do not hope
 Although I do not hope to turn
 Wavering between the profit and the loss
 In this brief transit where the dreams cross
 The dreamcrossed twilight between birth and dying*

T. S. Eliot, *Ash Wednesday*

Respecto a la tercera tradición, la inglesa o, mejor dicho, la anglosajona, Gutiérrez Vega repetidamente ha incurrido en declaraciones de admiración e importancia de ciertos poetas de esta tradición:

Auden y Graves [...] se mantienen dentro de los cánones tradicionales; estupenda poesía pero cerrada, insular. Hay otros dos poetas de edad mediana, Tom Linsson y Nathaniel Tarn, que cabalgan entre el caballo de la generación anterior y el contemporáneo. Son los dos que realmente buscan fuera de la isla otros elementos poéticos y además están renovando el lenguaje; son también los que se ligan con más facilidad a escritores de otras latitudes también de habla inglesa y en el caso de Tarn, de habla española.²²⁷

El contacto de nuestro poeta con la tradición anglosajona va mucho más allá de reducirse a una serie de lecturas recomendadas. En realidad, se debe a un contacto directo con esta cultura que no carece de disciplina académica. Es aún más importante porque está relacionado con el itinerario físico de Gutiérrez Vega y su decisión de "correr mundo". Al ingresar al servicio exterior se manda a nuestro poeta a Italia donde estudia letras inglesas en la Universidad de Roma. Después de Roma, su paso por Irán, Rusia, Uzbequistán (Samarcanda), y la aventura del rectorado de la Universidad Autónoma de Querétaro en 1967, Gutiérrez Vega obtiene su segundo puesto como diplomático en Londres. El propio

²²⁷ Hugo Gutiérrez Vega, en Correa, art. cit., p. 10.

poeta confiesa: "Hay también un amor no confesado del todo por Inglaterra. Vivi cinco años y medio y la viajé mucho. Me dejó un sentimiento muy mezclado y contrastado".²²⁸

Para entender la poesía de Gutiérrez Vega, es algo inevitable registrar tal experiencia biográfica. No nos referimos sólo a *Desde Inglaterra*, cuyo título original fue *En Inglaterra*, sino al pendiente que resulta en una obra posterior y que se consagra una de las influencias principales de esta tradición: "Homenaje a W. B. Yeats" de *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes*. No es casual que este homenaje a Yeats, "con quien [Gutiérrez Vega] se sentía en deuda",²²⁹ fuera presentado por primera vez ante el público en una conferencia que la prensa habría de encabezar: "Mi compromiso es la poesía". Y es que, para Yeats, este compromiso con la poesía lo sería hasta su acepción de sacerdocio -que él heredó de su contacto con la corriente poética inglesa de los años noventa- y que, para el caso de nuestro poeta, dejaría el hábito de Placencia en pura metáfora.

Gutiérrez Vega, en una entrevista concedida desde Londres en 1970, admite la influencia de Eliot -que no dejará de buscar aun mediado el intervalo de *Georgetown blues y otros poemas* (1987)- dentro de su contexto: "Creo innegable la influencia de Eliot en la poesía contemporánea como innegable la de Pound en Eliot y en general el flujo y reflujo de influencias, actualmente más fácil gracias a las comunicaciones. Indudablemente que reconzco en Eliot una de mis influencias más determinantes".²³⁰ Varios aspectos de la poesía de Hugo Gutiérrez Vega, como la función de este arte respecto de la realidad y la experiencia, su "literalidad", la idea de acoplar la imagen con el ritmo, la incursión en intuiciones comunes, el vivir en su sentido ritual, el culto a la mitología personal -la idea de unión de opuestos- ligada a símbolos cosmogónicos -luna, ángel-, el cinismo de los epigramas de Yeats y su genio de sarcasmo y autosarcasmo impúdico, la ironía y el distanciamiento del "yo" eliotiano en relación con la teoría de la máscara yeatsiana o el

²²⁸ Campos, art. cit., p. 3.

²²⁹ Pérez Cerqueda, art. cit., p. 15.

²³⁰ Correa, art. cit., p. 10.

espejo de Lewis Carroll y tantos otros, no forman sino parte de los mismos parámetros obsesivos que llegan a rebautizarse en esta nueva secuencia de afinidades.²³¹

José María Espinasa, en su ensayo sobre la poesía de Gutiérrez Vega, arranca de la misma idea de ascendencia o tradición para llegar a los aspectos obsesivos que la rigen, de hecho tituló dicho ensayo "Tradición y literalidad". Esta idea de tradición, comúnmente tratada como "influencias", estrechamente ligada a lo que hemos visto y asignado como *signo de fidelidad histórica*, es de importancia fundamental para Eliot²³² y constituye su "historical sense" [sentido histórico]²³³ en cuanto principio estético y no meramente histórico. Sería oportuno recordar aquí el tipo de admiración de Hugo Gutiérrez Vega por Tom Linsson y Nathaniel Tarn quienes sitúan dicho sentido histórico, respecto de la tradición, en los mismos puntos planteados por Eliot.²³⁴

²³¹ Cabe señalar que, además de la influencia directa de estos dos poetas del resurgimiento romántico, se tienen que tomar en cuenta las influencias indirectas que, gracias a éstos, lograron trascender, o sea, todas esas ideas, presentes tanto en Yeats como en Eliot, que figurarían como sueltas o incoherentes si no proyectaran su ascendencia: En Thomas Stearns Eliot lecturas como las de Ibsen para llegar a *The family Reunion* y de Dante para *Ash Wednesday*, o las de Laforgue para "Portrait of a Lady"; ideas como las de la "impersonalidad" budista extraídas de su maestro Irving Babbitt y la imaginación romántica de su humanismo disciplinado; el estudio de *Appearance and Reality* de Francis Herbert Bradley y el contacto con su compañero y, hasta cierto punto, mecenas Bertrand Russel; el clasicismo de Hugh Wystan Auden o de Paul Valéry con su humanismo erudito; la necesidad de claridad y precisión en la expresión, de Charles Maurras; la idea de "la vida como un ritual", de Lionel Johnson igualmente importante para Yeats, junto con las ideas de J. M. Synge y su noción de poesía en cuanto retroalimentación entre fantasía y vida, entre lo brutal y lo sublime individual. Aún más en Yeats, el amor y su sentido, afín al de John Keats, Alfred Tennyson y Dante Rossetti; la función del ritmo en el verso y su importancia en Arthur Symons, el credo pos-simbolista de William Wordsworth y Robert Browning sobre el papel de la poesía como intérprete de las cosas (así como son). Asimismo, las ideas de Water Pater, elevadas por Yeats a las formas platónicas de lo que iba a ser la disciplina del "espejo", y su sentido de experiencia y refugio en el pasado; de Rupert Brook y su idea de compartir emociones comunes, y de William Blake en cuanto a su gusto por lo irracional, entre otras.

²³² Thomas Stearns Eliot, "Tradition and the Individual Talent", *Selected Essays* (3 ed.; London: Faber and Faber, MCMLI), p. 14. "Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously." [Allí donde nos aproximamos a un poeta sin este prejuicio encontraremos frecuentemente que no sólo las mejores, sino también las partes más individuales de su trabajo pueden ser aquellas en las que los poetas muertos, sus antepasados, afirman su inmortalidad más vigorosamente.]

²³³ *Ibid.*, p. 14. "The historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole literature [...] has a simultaneous existence and composes a simultaneous order." [El sentido histórico induce a un hombre a escribir no meramente con su propia generación en los huesos, sino con la sensación de que toda la literatura tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo.]

²³⁴ *Ibid.*, p. 15. "I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism." [Entiendo esto como principio, no meramente histórico, sino de crítica estética.]

Esta "historicidad", que se halla en la diferencia entre el Ser y el llegar a ser en el presente contemplativo, comunica "Navegando hacia Bizancio", de *La Torre* (1928), de Yeats -"que representa un mundo de formas platónicas libre del flujo del 'llegar a ser' un mundo que, siendo el propio del artista contemplativo, es, en verdad, más el de Schopenhauer que el de Platón"²³⁵ - con la voluntad de los *Cantos del despotado de Morea*. Es, en otras palabras, el camino paralelo del poeta, fundido en el poema o en la colectividad, hacia el desengaño y la conciencia. Pensemos también en "Defensa del ser" y su título sugerente o, del mismo ciclo de *Los soles griegos*, en la aparente sencillez de "Pasas de Corinto", cuyo epígrafe es un fragmento de Eliot, así como en su desengañadora historicidad de llegar a ser. Es a raíz de este sentido histórico y su inevitable contacto contrastado con la modernidad, cuando vuelve a plantearse la cuestión de la originalidad de los cinco sentidos, según asimilada por nuestro poeta, respecto a la inmutabilidad del arte.²³⁶

Frente a la modernidad en la forma y en el tema, que tanto detestaban W. B. Yeats y Oscar Wilde, existe la modernidad del constante fluir para entender el presente. Las influencias de Yeats como de Eliot significan para Gutiérrez Vega el mismo sentimiento de malestar por el constante fluir de lo actual contrarrestado por la insistencia en la tradición. Este punto, si por un lado remite a un signo de fidelidad frente a su tiempo -cuyas afinidades, entre nuestro poeta y sus influencias respecto a la tradición, serían oportunas en otro contexto- por otro lado remite al signo de identidad cultural. A la cuestión entre poesía y actualidad, contemporaneidad o modernidad, se podría contraponer la opción estética del caos, no lejos de la de una aventura desigual que, para el Eliot de *The Waste Land*. También se podría optar por la idea yeatsiana de ser irlandés o, según la identidad, inglés, estadounidense, mexicano, americano o europeo, en vez de moderno. Gutiérrez Vega, sin rehusar la estructura de una aventura desigual a lo largo de su obra, proyecta como resolución consciente, desde su sentido regional hasta lo vernáculo-nacional y continental, su

²³⁵ MacNeice, *op. cit.*, p. 217.

²³⁶ Eliot, "Tradition and the Individual Talent", *Selected Essays*, *op. cit.*, p. 16. "The obvious fact that art never improves, but that the material of art is never quite the same." [El obvio hecho de que el arte nunca se mejora, pero que el material del arte nunca es del todo el mismo.]

propia identidad, como se manifiesta en "Náhuatl en Atenas", del temprano *Buscado Amor*, o "Americanos en Europa" de *Andar en Brasil*, por ejemplo.

Aún más, si "la modernidad comienza con el descubrimiento del doble infinito: el cósmico y el psíquico",²³⁷ se podría sostener que el mundo puede ser limitado pero no finito. Eliot, en los poemas mayores de su juventud ("Portrait of a Lady" y "The Love Song of J. Alfred Prufrock") busca "este resurgimiento de la sexualidad, lejos del hogar",²³⁸ ya que "puede constituir la única liberación posible de un mundo".²³⁹ Este tipo de relación con la modernidad, que cumple con el epicureísmo sensual, profundamente humano y existencial de Gutiérrez Vega -que a la vez nos recuerda el mismo paso de Yeats de las "pulsaciones"²⁴⁰ sensuales de sus primeras obras, algo violentas, a resoluciones posteriores más templadas-sustentará la continuidad paralela de su beatitud sensual hasta la inclinación más cristiana de la influencia eliotiana.²⁴¹ No obstante, nuestro comentario sobre la modernidad en su sentido histórico comunica, para entender el presente, el anhelo de conciencia o, a la manera de John Eglington, hacia una "conciencia humana normal" mediante la fusión, esta vez temporal, entre el pasado y el presente a fin de cantar la conciencia común.²⁴²

La función comunicativa de su arte, en algún momento declarada por Gutiérrez Vega como intento de "comunicar placer" o, en otra ocasión, de comunicar intuiciones comunes, logra en este contexto sajón ampliar sus referencias. Desde la manera intuitiva de sus

²³⁷ Octavio Paz, "Contar y cantar (Sobre el poema extenso)", *La otra voz; poesía y fin de siglo* (Barcelona: ed. Seix Barral, c1990), p. 21.

²³⁸ Peter Ackroyd, *T. S. Eliot*, tr. Tedi López Mills (1 ed.; Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios; México: Fondo de Cultura Económica, c1984 [en inglés por Hamish Hamilton, Gran Bretaña], c1992), p. 42.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ En el sentido que Pater emplea en su terminología.

²⁴¹ Ackroyd, *ibid.*, p. 172. "Eliot explicó que el cristianismo lo reconciliaba con la existencia humana que, de otra forma, le parecía vacua y desagradable, y en este contexto comparó la vida sensual con la ascética".

²⁴² Eliot, "Tradition and the Individual Talent", *op. cit.*, p. 16. "The conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show." [El presente consciente es un conocimiento del pasado a tal grado y de modo que el conocimiento del pasado por sí mismo no puede mostrar.]

ensayos, que alude a los de Eliot, hasta el tipo de poesía social -de utilidad común- que procuró hacer,²⁴³ el escritor de "A Mexican Crazy Jane" reafirma el postulado yeatsiano del personaje *Crazy Jane*: "Nuestros cuerpos están más cerca de nuestra coherencia, por estar más cerca del inconsciente que nuestro pensamiento".²⁴⁴ Del mismo modo, el intento comunicativo de Gutiérrez Vega, no deja de sugerir, en esta serie de influencias, la función complementaria y la afinidad con todo lo que es arte, que tanto para Eliot como para Yeats, inclusive cuando readmitieron el carácter moral de tal comunicación implica que: "pintura, poesía y música son los únicos medios dejados al hombre en la Tierra para conversar con la eternidad".²⁴⁵

Además de lo que suscitan las imágenes pictóricas, construidas con el uso de medios expresivos tales como el "correlativo objetivo" eliotiano, no faltan las referencias concretas respecto del arte de la música, en particular, y la función intuitiva que late en la idea de hacer una poesía de sonidos, a la vez afinidad y afición común entre estos poetas. La admiración de T. S. Eliot por Igor Fedorovich Stravinski, como la de W. B. Yeats por Richard Wagner; la conferencia de Eliot, en 1942 en la Universidad de Glasgow sobre "La música de la poesía" y la idea de la poesía apoyada en el oído; el contacto de Yeats con los cantos gaélicos [*Gaedhal Tacht*], la música de acorde sensual explícitamente declarada en *La Torre* y algunos títulos sugerentes, como "Palabras tal vez para música" de *Winding Stair* (1933)²⁴⁶ que nos remite directamente a "Dos canciones tal vez para guitarra" o "A Mexican Crazy Jane" de Gutiérrez Vega; más el gusto de éste último por el *blues* o el propio bolero tradicional de *Georgetown blues* o por el canto, preferencia común entre Eliot y Pound, nos servirían de ejemplo.

²⁴³ Cuyo contenido de verdad poética, relativa, bradliana, mística e intuitiva nos recuerda, por ejemplo, al Yeats berkeliiano del *percipi* y su preponderancia sobre el *esse* auxiliado por el sueño; al Eliot bergsonianano de "The Love Song of J. Alfred Prufrock", o la presentación a *In Parenthesis* de David Jones, que relaciona el entendimiento con la sensibilidad.

²⁴⁴ MacNeicc. *op. cit.*, p. 295.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 142.

²⁴⁶ Veinticinco canciones en consagración del logos rítmico, entre el sueño y la locura, el estribillo enigmático y los personajes caricaturizados de *Crazy Jane*. Jack el Viajero, el Obispo, el Viejo Tom y Dios.

Dentro de esta problemática, la relación con la tradición y su sentido podría aproximarse a la idea de despersonalización emocional o "impersonalidad" -que se podría remontar hasta el *Babbit* de Sinclair Lewis-, al encanto de la fusión que en esencia esta idea conlleva; el mismo encanto de fusión que Gutiérrez Vega sintiera con el paisaje de *Meridiano 8-0* o con el propio quehacer poético al que supo incorporar la duda eliotiana (cfr. "Pasas de Corinto") a fin de cantar intuiciones comunes o, mejor, lo que a todos pertenece. De ahí la "conciencia clarividente"²⁴⁷ también eliotiana, sugerida por nuestro poeta mediante las evocaciones de Walt Whitman o León Felipe, y la función del poeta no como personalidad, sino como místico destinado a comunicar su experiencia: "En cuanto a mis libros, la mayoría son una corriente testimonial emocional"²⁴⁸ nos reafirma Gutiérrez Vega. Lo interesante es que esta declaración parece glosarnos los dos tipos de experiencia -la de emociones y sentimientos- que Eliot propone²⁴⁹ a fin de delimitar la función del poeta, dentro de su causa definida y en términos de *cantar lo que a todos pertenece*.²⁵⁰

Esta poesía de experiencia, relacionada no con la mera imitación de la vida sino con la relación emocional con la propia vida del poeta, quien en esencia se reconoce entre la realidad y el deseo, guarda sus dos aspectos: lúdico y místico. El intento de la comunicación intuitiva de tal experiencia implica un sentido de iniciación mística a la poesía de la vida. La relación lúdica con la vida, destinada a originar la actitud artística en toda esta serie de poetas histriónicos, abarca otro punto reconocible y señalado como gusto o alegría de vivir. El propio Gutiérrez Vega, para definir su propia poética, acude a lo que Yeats escribiera en

²⁴⁷ Ackroyd, *op. cit.*, p. 186.

²⁴⁸ Campos, art. cit., p. 3.

²⁴⁹ Eliot, "Tradition and the Individual Talent", *op. cit.*, p. 18. "The experience [...] is] of two kinds: emotions and feelings [...] It may be formed out of one emotion, or may be a combination of several; and various feelings, inhering for the writer in particular words or phrases or images, may be added to compose the final result." [La experiencia (...es) de dos tipos: emociones y sentimientos (...) Puede ser formada de una emoción, o puede ser combinación de distintas; y de varios sentimientos, inherentes para el escritor en palabras particulares o frases o imágenes, pueden ser añadidas para componer el resultado final.]

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 21. "The business of the poet is not to find new emotions, but to use ordinary ones." [El trabajo del poeta no es encontrar nuevas emociones, sino usar las ordinarias.]

1925 afirmando que "cuando él había sido joven su musa era ya vieja, y que conforme envejecía, su musa se tornaba más joven."²⁵¹

Dicha propuesta, al igual que las demás influencias de nuestro poeta, dispone de medio expresivo y finalidad en común. Respecto al primero nos serviría el concepto de "correlativo objetivo" de T. S. Eliot en cuanto vehículo de la *emoción particular*.²⁵² Esta idea se podría complementar con otra de Eliot relativa a la fusión de su memoria con la realidad y la unicidad de la experiencia, con la realidad y el deseo, el *esse* y el *percipere*.²⁵³ No obstante, habrá que insistir en que así como no se puede considerar tal fusión sin la despersonalización del poeta, tampoco se puede evitar el sentimentalismo fático sin el concurso, connatural en Eliot o en Yeats -que también adoptó por temperamento Gutiérrez Vega-, de ironía, escarnio y crítica, en su calidad de vehiculos-recursos de distanciamiento del poeta aun de sí mismo.

Respecto a la finalidad, los elucitativos comentarios de Eliot nos servirían a fin de coordinar las ideas que subordinan la voluntad de nuestro poeta por una expresión impersonal de la experiencia, prácticamente inaugurada desde el proyecto de *Desde Inglaterra* en homenaje a este poeta sajón: "The effect of a work of art upon the person

²⁵¹ MacNeice, *op. cit.*, p. 93.

²⁵² Eliot, "Hamlet", *op. cit.*, p. 145. "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of the particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked." [La única manera de expresar emoción en forma de arte es la de encontrar un "objetivo correlativo": en otras palabras, un juego de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que constituirán la fórmula de la emoción particular; tales que, cuando los acontecimientos exteriores, que tienen que terminar en experiencia sensorial, se dan, la emoción está inmediatamente evocada.]

²⁵³ Eliot, "Tradition and the Individual Talent", *op. cit.*, p. 19. "The poet's mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together [...] For it is not the "greatness", the intensity, of the emotions, the components, but the intensity of the artistic process, the pressure, so to speak, under which the fusion takes place, that counts." [La mente del poeta es de hecho un recipiente para retener y almacenar innumerables sentimientos, frases, imágenes, que permanecen ahí hasta que todas las partículas que puede unir para formar una nueva mezcla estén presentes juntas [...] Pues no es la "grandeza", la intensidad, de las emociones, los componentes, sino la intensidad del procedimiento artístico, la presión, por decirlo así, bajo cual la fusión se realiza, lo que cuenta.]

who enjoys it is an experience different in kind from any experience not of art".²⁵⁴ "But very few know when there is an expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal".²⁵⁵ Acertadamente resumida por Peter Ackroyd, tal finalidad es un "intento de elevar todo a un nivel de conciencia más alto y más organizado: de la despreciable 'voz interna' a la autoridad espiritual, de la personalidad a la impersonalidad, de los sentimientos individuales a la 'emoción' del arte".²⁵⁶ Las antinomias personales o las, de Synge, heredadas dualidades funestas de profanación y espiritualidad, con las que cuentan Yeats, Pound y Eliot, los llevan al mismo punto. Sólo que más explícito, respecto a la finalidad de trascender la conciencia (*el esse*) para la consagración de la belleza y la emoción del arte (*el percipi o percipere*), se hace Yeats al señalar la función del sueño y del mito en la fusión de la conciencia, de la realidad, con el deseo sin desligarse de la tradición. "Pienso que la renovación de las creencias [...] liberará cada vez más a las artes de su edad y de la vida, dejándolas cada vez más libres para perderse en la belleza y para ocuparse [...] de las viejas creencias, mitos y sueños; en suma de la acumulada belleza de la época."²⁵⁷ A raíz de la cita y comentario superiores luce de particular interés el comentario de Gutiérrez Vega sobre Yeats y la relación de lo mítico u onírico con el deseo: "Los símbolos en la poesía de Yeats son el cisne, símbolo más griego que romántico, el cisne es invariablemente una petición de la aparición de Leda ..."²⁵⁸

Aquí predomina no sólo la misma orientación hacia el medio sino también hacia el espacio expresivo. El medio físico de la experiencia que el poeta trata de comunicar,

²⁵⁴ Eliot, "Tradition and the Individual Talent", op. cit., p. 18. [El efecto de una obra de arte sobre una persona que la disfruta es una experiencia de tipo diferente a cualquier otra experiencia no de arte.]

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 22. [Pero muy pocos saben dónde hay una expresión de *significativa* emoción, emoción que tiene su vida en el poema y no en la historia del poeta. La emoción del arte es impersonal.] Eliot precisamente habla de lo que el diccionario de Oxford define como "significant form/Aesthetics" que nosotros interpretaríamos como *forma significativa de la emoción estética*.

²⁵⁶ Ackroyd, op. cit., p. 202.

²⁵⁷ MacNiece, op. cit., p. 142.

²⁵⁸ "Conferencia. Obligaciones poéticas recientes: Hugo Gutiérrez Vega", art. cit., p. 17, Sección Cultural.

considerado aquí como lo cotidiano, conlleva sus dos dimensiones espacial y temporal. Espacio es tiempo, y de aquí que resultase significativo para Gutiérrez Vega, el modo con que Eliot supo desplazar su poesía en estas dimensiones. Para plantear esta perspectiva se hace necesario precisar aquí literariamente las coordenadas del pasado que parte de la muy significativa regresión al punto de partida biográfico.²⁵⁹ Prácticamente, lo que se entiende por coordenadas, es este punto de regresión a la infancia en relación con los demás ejes espacio-temporales. Nos referimos al “método mítico” de *The Waste Land* aprendido de James Joyce y utilizado también por W. B. Yeats, al *nonsense verse* [verso absurdo] heredado de Lewis Carroll y del artista itinerante de Edward Lear, así como al “método ritual” presente en *The Waste Land* y “The Hollow Men”, pero propuesto como método concluido en *Ash Wednesday* tras las lecturas de *The Golden Bough*, de Sir James (George) Frazer, y *From Ritual to Romance*, de Weston.²⁶⁰

Así como Yeats acudió a los mitos celtas, Joyce a Homero y Eliot a Frazer, Gutiérrez Vega se aprovechó de sus lecturas para formar su mitología personal, sus propios símbolos universales culturales, cosmogónicos, modernistas y clásicos grecolatinos (cisne, Apolo, Venus, Orfeo) o los prehispánicos de “Horas de la ciudad” los que, todos juntos, unen el canto mexicano con Ramón López Velarde, Octavio Paz y T. S. Eliot; o sea, la posibilidad de “restore mythic unity to literature”²⁶¹ como parte del sentido histórico o signo de fidelidad histórica del poeta. Pero si el “método mítico” está relacionado con el pasado y con la “important experience of the youth”²⁶², también los demás métodos son relacionables

²⁵⁹ De tal manera, el “provincianismo” de Eliot y su infancia feliz en St. Louis, Misuri, tiene que ver con el mismo ideal de paraíso perdido (del que sustrae el sentimiento de pecado original) de la Irlanda campesina de Yeats y su “Innisfree”.

²⁶⁰ Véase Linda Leavell, “Eliot’s Ritual Method: *Ash Wednesday*”, en *Essays from Southern Review* (New York: Oxford University Press USA, c1988), pp. 145-146.

²⁶¹ *Ibid.*, Restaurar unidad mítica a la literatura.

²⁶² Eliot, “Tradition and the Individual Talent”, *op. cit.*, p. 16. [Importante experiencia de la juventud.] Eliot en *The Use of Poetry and the Use of Criticism* insiste en la importancia de este punto, que Ackroyd luego, comenta citando fragmentos de dicho trabajo: “Las imágenes del poeta son el producto ‘de la totalidad de su vida sensible, desde la más remota infancia’ y representan ‘esa profundidad de los sentimientos a la que no nos podemos asomar”.

en términos temporales: "The mythical [multidimensional] method is like the past, vast and indefinite but potentially knowable; the nonsense method is like the present immediate and nondimensional; and the ritual method, the method of *Ash Wednesday*, is like the future..."²⁶³

No obstante, si el método mítico multidimensional que representa el pasado es conocible, el verso absurdo no dimensional que representa el presente, relacionable con la considerada estética de la modernidad caótica, es inefable. La afinidad de este método con la poesía pura de los simbolistas franceses (Eliot estudiaba los cuartetos de Theophile Gautier con Pound) apoya tal argumento. Eliot usa el jugueteo absurdo de palabras en "The Naming of Cats", de *Old Possum's Book of Practical Cats* para llegar a su sentido, más allá del poema en sí y de cuestionar el lenguaje mismo -tradición nada ajena a la de O. Paz para Gutiérrez Vega-:

His ineffable effable
Effanineffable
Deep and inscrutable singular Name²⁶⁴

Se trata de la misma búsqueda de la "Word Unspoken", en *Ash Wednesday*, donde "the essence of things [...] can be contemplated but not named"²⁶⁵; "Because I know that time is always time [...]"²⁶⁶ Gutiérrez Vega, por la misma preocupación temporal, empleará este procedimiento en su proyecto de *Desde Inglaterra*, no tanto para disipar el tiempo presente, que para él es dimensional según veremos, sino para aproximarse a lo inefable:

²⁶³ Leavell, *op. cit.*, p. 148. [El método mítico (multidimensional) es como el pasado, vasto e indefinido pero potencialmente conocible; el método absurdo es como el presente inmediato y no dimensional; y el método ritual, el método de *Ash Wednesday*, es como el futuro...]

²⁶⁴ Thomas Stearns Eliot, "Old Possum's Book of Practical Cats", *The Complete Poems and Plays: 1909-1950* (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1980, c1971), p. 149. [Su inefable efable/ Efanineffable/ Profundo e inscrutable Nombre singular.]

²⁶⁵ Leavell, *ibid.*, p. 148. [La esencia de las cosas (...) puede ser contemplada pero no nombrada.]

²⁶⁶ Thomas Stearns Eliot, "Ash Wednesday", *The Waste Land and Other Poems* (London: Faber and Faber, 1990, c1940 [Sesame Book Series], 1972 [Paperback Edition]), p. 53. Porque sé que el tiempo es siempre tiempo...

Diremos que decir es necesario,
 que nada se puede hacer contra la palabra muerta
 (la muerte de saliva, de azúcar y estrellitas de papel)
 [...]
 Porque vamos cantando
 cantando
 odnatnac
 odnatnac
 [...]
 Destruyendo odneyurtsed
 con este estúpido ingenio de palabras
 que al revés o al derecho
 ya no logran derrumbar la muralla.²⁶⁷

Es, también, la misma preocupación por lo temporal la que funde el pasado con el presente y constituye el mundo laberíntico de Gutiérrez Vega, quien por algo nos recuerda a Octavio Paz:

Murmurará con los ojos bajos
 un conjuro de T. S. Eliot
 el tiempo pasado y el tiempo presente...
 ... pasado presente...²⁶⁸

Tal fusión temporal y su consubstancial noción de irrecuperabilidad es la que hace evolucionar los métodos mítico y absurdo, y los proyecta al futuro mediante el método ritual. Tal noción se podría resumir en los versos que introducen "Burnt Norton":

Time present and time past
 Are both present in time future.
 And time future contained in time past.²⁶⁹

²⁶⁷ Hugo Gutiérrez Vega, *Desde Inglaterra* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1971), pp. 20-21.

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 49-50.

²⁶⁹ Thomas Stearns Eliot, *Four Quartets* (London: Faber and Faber, 1959, c1944), p. 13. [El tiempo presente y el tiempo pasado/ están ambos presentes en el tiempo futuro,/ y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.]

El método ritual de *Ash Wednesday*, que concluye con "The Hollow Men", o el de "The Lovesong of Alfred J. Prufrock" sirve también a Gutiérrez Vega como vehículo para predicar con temperamento de conciencia temporal eliotiana, la inmutabilidad del arte en su "Otoño": "hay tiempo,/ hay tiempo,/ hay tiempo para anotar estas cosas/ y para cometer el inevitable plagio/ de un poema",²⁷⁰ o rezando a su propia Tonantzin, junto con T. S. Eliot:

Sister, mother
 And spirit of the river, spirit of the sea,
 Suffer me not to be separated
 And let my cry come unto Thee.²⁷¹

El "hay tiempo, hay tiempo", una vez pasado del presente inefable al nivel del presente dimensional, nos lleva a la realidad autobiográfica de nuestro poeta. Es verdad que para Eliot "había un tiempo para todo: un tiempo para comer, un tiempo para platicar, un tiempo para escribir."²⁷² Este acceso al nivel dimensional da, por consiguiente, con la cualidad autobiográfica de los signos de fidelidad considerados, confinados en el espacio del itinerario físico. Es curioso cómo de lo estético llegamos a lo dimensional a pesar de que, para el caso en concreto de las influencias sajonas, contemos con el antecedente de Thomas Davis contrastado con el *genius loci* de Margery Allingham y la convicción de Eliot en torno a que las causas de "la desintegración de la cultura [...] a diferencia de aquellos que, por ejemplo, pensaban que el problema podría resolverse mediante las maniobras políticas [...], eran mucho más profundas",²⁷³ diríamos, tautológicamente, culturales. Gutiérrez Vega asumió esta convicción en sus varios cargos públicos como director de la Casa del Lago (1975-1976) y de Difusión Cultural de la UNAM así como agregado cultural y luego embajador de

²⁷⁰ Hugo Gutiérrez Vega, *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes* (1 ed.; Cuadernos de Humanidades/15; México: UNAM, c1979), p. 14.

²⁷¹ Eliot, "Ash Wednesday". *The Waste Land and Other Poems*, op. cit., p. 62. [Hermana, madre/ y espíritu del río, espíritu del mar./ no me hagan sufrir de ser separado/ y dejen mi llanto llegar a Ustedes.]

²⁷² Ackroyd, op. cit., p. 283.

²⁷³ *Ibid.*, p. 159.

México en varios países del mundo. Dicha disposición, y su peculiar percepción de modernidad, en sus dos constantes de cultura y función social, es la que justifica la "causa" personal de nuestro poeta, considerada más adelante, así como origina y dispone la actitud, y no actividad, correspondiente a cada uno de los dos niveles de estas constantes, dirigida a un público: la actitud artística, delineada en sus parámetros abstractos, no dimensionales, y la actitud dimensional, la social que para este trabajo nos serviría como fondo de propósitos artísticos y biográficos de Gutiérrez Vega.

Respecto a la actitud artística, desprendida de la disposición estética que desemboca y se registra en la actividad creadora, hay que señalar el fondo de disciplina teatral que "condiciona", si no dispone, esta actitud. Yeats y Eliot, dramaturgos y, en general, gente de teatro -como la mayoría de las influencias de nuestro poeta- complementan, inclusive en este aspecto, el panorama de preferencias obsesivas cuyo calificativo tampoco negaríamos a estos dos sajones en particular. Partiendo del mismo desagrado esteticista pateriano por la modernidad del constante fluir, podríamos llegar al intraespejo de Lewis Carroll, alias signo de paisaje interior o concilio con la realidad interiorizada, y de ahí a la disciplina del "espejo" de Yeats y su teoría de la "máscara".²⁷⁴

Gutiérrez Vega supo incorporar sus orientaciones estéticas y estilísticas a esta doctrina de "la máscara", nada ajena a la tradición mexicana e indicio de práctica cultural extrovertida. En su ensayo sobre León Felipe, que ya hemos citado, y en "Canción de Paddington" ("todo lo que soy yo,/ mi colección de máscaras para mirar la vida"),²⁷⁵ hay referencias concretas, pero no son las únicas. En entrevistas y conferencias, nuestro poeta abiertamente se ha declarado partidario de esta doctrina o teoría de "la máscara" donde más que la afirmación se plantea su contenido en torno a la identidad y la actitud artística:

²⁷⁴ "Mi mente -confiesa W. B. Yeats- empieza a derivar vagamente hacia la doctrina de "la máscara", la cual me ha convencido de que todos los hombres apasionados [...] están siempre, debido a sus ligas con otras épocas, históricas o imaginarias, en el lugar en el que pueden encontrar las imágenes capaces de estimular su energía creadora", en MacNeice, *op. cit.*, p. 57.

²⁷⁵ Hugo Gutiérrez Vega, "Canción de Paddington", en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 398 (México: 8 de febrero, 1970), p. 3.

Recordemos a William Butler Yeats y su teoría de la máscara, que enunció tanto en su teatro como en su poesía: tenemos numerosas máscaras, pero hay una, íntima, que de repente descubrimos y en la que nos descubrimos a nosotros. No deja de ser máscara.²⁷⁶

Soy partidario de la llamada "teoría de la máscara". Cada persona se inventa una máscara y convierte esa máscara en su propia identidad, ya que el encuentro de la propia identidad es empresa, en mi opinión, prácticamente imposible.²⁷⁷

Utilizamos una cantidad importante de máscaras: en el caso de los actores, la gente lo sabe; en el de los poetas, no.²⁷⁸

Por eso mismo hemos hablado de una actitud artística que abarca también la actividad poética sin renegar de su fondo y virtudes teatrales. No obstante, los fragmentos supracitados enuncian, afirman pero no explican la actitud concreta de Hugo Gutiérrez Vega en particular que se tendrá que considerar en otro capítulo aparte.

2. 2. 6. Tradiciones europeas en la sombra

La fortuna del hombre es estar vivo.

Lo demás es miseria.

Césaire Pavese

*... las palabras son las lágrimas de
los que quisieron llorar y no pudieron.*

Lucian Blaga, "Para los lectores"

²⁷⁶ Hugo Gutiérrez Vega, en Campos, art. cit., p. 3.

²⁷⁷ Hugo Gutiérrez Vega, en Cantú, art. cit., p. 8.

²⁷⁸ Hugo Gutiérrez Vega, en García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 4. (El subrayado es nuestro.)

Desde el título de esta unidad, que es una variación de “Dos poetas mexicanos en la sombra”, se entiende que estamos pasando a la tradición de unas corrientes no de menor calidad sino de menor divulgación. Nos referimos a la tradición contemporánea de países europeos con los que nuestro poeta tuvo un contacto interactivo: Italia, Portugal, Rumania y Grecia. Aparte de su tradición latina, algunos de estos (Grecia, Rumania) llevan el rasgo distintivo de las culturas balcánicas cuyo “sentido histórico”, según la actualidad ha demostrado, resulta bastante complicado. Por otro lado respecto a la divulgación, la especial aportación clásica a la tradición latina no siempre favorece el lucimiento de los intentos del quehacer poético contemporáneo de culturas como la griega o la italiana, condicionadas por la misma divulgación limitada de sus idiomas. Sin embargo, condecoraciones y premios como referencias de reconocimiento académico otorgados a algunos *demiourgos* que representan dichas culturas, acusan calidad y méritos. Los premios Nóbel, por ejemplo, de Salvatore Quasimodo, en 1959, de Giorgos [Yorgos] Seferis, en 1963, de Eugenio Montale, en 1976, y Odysseas [Odiseo] Elytis, en 1979, sustentarian nuestro argumento.

El contacto de Gutiérrez Vega con los poetas griegos y latinos no se dio independientemente del que tuvo con los de habla inglesa. El mismo Eliot, a fuer de influencias, tuvo contacto con Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale en la Roma de 1947 y con Giorgos Seferis en el Londres de la segunda guerra mundial. Además, el paso de las lecturas de habla inglesa recomendadas por Cernuda, coinciden con la estancia de nuestro poeta en Roma, donde estudia letras inglesas, tiene contacto personal con artistas italianos y acceso a otras lecturas.

Ingreso al servicio exterior. Mi primer puesto es en Roma [...] En Roma traté a Ungaretti, uno de los grandes poetas del siglo, a quien traduje con mucho entusiasmo y poco cuidado, de lo que ahora me arrepiento. Conoci también a Montale. Y empecé a frecuentar la poesía rumana, Eugenio Rivelliano, Lucien Blaga y Eminescu. En esa época conocí a Passolini, trabajé como asistente en *El evangelio según San Mateo*.²⁷⁹

²⁷⁹ Espinasa, “Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante”, art. cit., p. 63.

Aparte del contacto posterior con escritores de habla portuguesa, que coincide con la estancia de Gutiérrez Vega en Brasil, y el tardío con poetas griegos, que se va a considerar en la última parte del presente trabajo, aquí nos limitaremos a señalar sólo las influencias tempranas, es decir, las que llegan hasta la publicación de su primer libro de poesía, *Buscado amor*. Respecto a la tradición portuguesa hay una admiración temprana por Fernando Pessoa, todavía no declarada como fidelidad, que nos permite colocarlo -en la unidad siguiente- en otro contexto disímil al del poeta marino de *Oda marítima de Álvaro Campos*.

En las declaraciones de Gutiérrez Vega hay más puntos que sugieren, por un lado, la continuidad de sus pasos entre sus influencias, en tanto que, por otro, afirman su fidelidad o admiración. Respecto al primer punto hay una frase que, a la vez que nos recuerda a Yeats, nos lleva al quehacer poético más reciente (cfr. "Cinco noches en Sinaia" que pertenece a la parte que concluye *Nuevas peregrinaciones*) de nuestro poeta, que no se aparta de dicha, a primera vista "menor", influencia rumana:

Tengo el proyecto -lo estoy apapachando- de escribir una especie de diario, de memorias literarias, las lecturas, los escritores que he conocido, un "catálogo de admiraciones". Material acumulado que estoy revisando y ordenando. Mientras tanto la poesía, como eje vital, no se ha detenido. Estoy bastante avanzado en un libro que se va a llamar *Sinaia*, y lo ubico en Rumania (todos mis libros tienen una especie de ubicación geográfica).²⁸⁰

La actitud interactiva de nuestro poeta frente a estas corrientes abarca una serie de actividades, desde la poesía y las artes visuales (cfr. la colaboración con Pasolini en *El evangelio según San Mateo*) hasta el ensayo y la traducción, a cuya manera afanosa tuvo que renunciar Gutiérrez Vega tras el academicismo de la crítica.²⁸¹ Cabe señalar que esta crítica aparece con uno de los primeros intentos de introducir poesía italiana contemporánea en México; en concreto, con el segundo número de "Material de Lectura", titulado *Poesía Italiana Moderna* y publicado mientras Gutiérrez Vega desempeñaba el cargo de director de Difusión Cultural (1977-1979).

²⁸⁰ Espinasa, "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante", art. cit., p. 65.

²⁸¹ Fabio Morábito, "Una traducción indignante", en *Diálogos*, El Colegio de México, vol. 15, núm. 2 (86) (marzo-abril, 1979), pp. 38-40.

Entre los poetas italianos modernos, incluidos por Gutiérrez Vega en su "Material de Lectura", hay nombres de preferencia como los de Vincenzo Cardarelli (1887-1959), Eugenio Montale (1896-1981), Pier Paolo Pasolini (1922-1975), Césare Pavese (1908-1950), Salvatore Quasimodo (1901-1968), Umberto Saba (1883-1957) y Giuseppe Ungaretti (1888-1970). La base autobiográfica, que Pancrazi advirtió en la obra de Saba, y que Ungaretti, en el prólogo de su *L' Allegria*, señaló como "bella biografía", ha sido evocada por nuestro poeta en varias ocasiones y comentada en el contexto de cantar lo que a todos pertenece: "La bella biografía del poeta joven, la biografía de un momento de la historia de todos los hombres".²⁸²

En realidad se trata de un diario en el que se registra el itinerario de la experiencia. Haremos bien en pensar en el sentido emocional de la experiencia, según Eliot, al leer el "diario" de *L' Allegria* de Ungaretti, o el comentario de Marco Antonio Campos sobre la poesía de Saba: "No sería del todo equivocado, creo, ver su obra también como diario sentimental, escrito con vivencias inmediatas o con los recuerdos que se imponían en su momento ..."²⁸³ En la misma frecuencia, la búsqueda de Césare Pavese, según Gutiérrez Vega, es "incansable, un cavar en el alma para encontrar vivencias escondidas y una meditación constante sobre esas vivencias."²⁸⁴ Consecuentemente con el apoyo biográfico entre Saba y su bienhechor, Eugenio Montale, se podría añadir la idea de experiencia de éste último que revela los medios -espacial y expresivo- frecuentados por nuestro poeta: "[Montale] poeta de sencillas experiencias cotidianas, encuentra en las cosas pequeñas las palabras capaces de transfigurarse..."²⁸⁵

El medio expresivo, entre estos poetas italianos con las demás referencias de Gutiérrez Vega, encuentra su afinidad en la originalidad de los cinco sentidos y el contacto con el medio espacial. Se puede advertir que algunos títulos de obras de Salvatore

²⁸² Vincenzo Cardarelli *et al.*, *Poesía italiana moderna*, tr. Hugo Gutiérrez Vega (Material de Lectura/Serie Poesía Moderna. 2: México: UNAM [s. f.]), p. 24.

²⁸³ Umberto Saba, *Un trago amargo*, edición bilingüe, traducción y prólogo de Marco Antonio Campos (1 ed.: Textos de Difusión Cultural/Serie El Puente; México: UNAM, c1992), p. 8. (El subrayado es nuestro.)

²⁸⁴ Cardarelli *et al.*, *ibid.*, p. 17.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 4.

Quasimodo, por ejemplo, *Oboe sumergido*, *Olor de eucalipto*, así como poemas como "Canción" de Césare Pavese, dan perfecta cuenta de este sustento intuitivo y sensorial. En esencia, se trata de la misma afinidad en cuanto a la búsqueda y el itinerario entre posibilidades expresivas artístico-sensoriales, *ancillares* (como el periodismo, el ensayo o la traducción) y estilísticas. La ocupación cinematográfica de Pasolini, la producción periodística de Montale, la ensayística de Quasimodo y la resolución prosaista en Saba dan crédito a estas afinidades ejemplares. Lo cotidiano, fundido entre la realidad y la memoria o el sueño, no excluye ni el paisaje urbano, ni el ambiente romántico. Pensemos en esta fusión que suscita "Dora Markus" de Montale: "la ciudad,/ inundada de luces;/ en la basura se hundía/ una primavera inerte y sin memoria./ Y aquí, donde una antigua vida/ se jaspea en una dulce/ nostalgia del Oriente".²⁸⁶

El espacio de lo cotidiano y sus imágenes de tipo pasoliniano, de acuerdo con lo hasta aquí visto y para el poeta contemplativo,²⁸⁷ "condiciona" el medio expresivo de sencillez impregnada en este ambiente: "Amé palabras trilladas que nadie/ atrevía"²⁸⁸ dice Saba en su poema "Amé", mientras Cardarelli, en "Abandono" manifiesta lo que se implica:

Has volado, huido
 como una paloma
 y te perdiste allá,
 por el oriente.
 Pero han quedado
 los lugares que te vieron,
 las horas de nuestros encuentros.
 Horas Desiertas,
 lugares que ahora son tan sólo
 sepulcros que vigilo.²⁸⁹

²⁸⁶ Eugenio Montale, "Dora Marcus. Primera parte", tr. Hugo Gutiérrez Vega, en *Los Universitarios*, 135-136 (enero, 1979), p. 14.

²⁸⁷ Saba, por ejemplo, hallaba la fuerza de su poesía en "mirar y escuchar".

²⁸⁸ Saba, *op. cit.*, p. 73.

²⁸⁹ Vincenzo Cardarelli *et al.*, "Cuatro poemas italianos y una canción a la vida," tr. Hugo Gutiérrez Vega, en *México en la Cultura*, suplemento dominical de *Novedades*, 932 (México: 29 de enero, 1967), p. 3.

Para estos poetas italianos, la cuestión temporal, a la vez que biográfica, coincide con la obstinación de su "firme conocimiento de la tradición".²⁹⁰ Como para nuestro poeta, en términos eliotianos, del pasado multidimensional y conocible, biográfico o no, emerge la mitología personal de cada uno de éstos, ya sea cristiana -como el San Jorge y el Dragón de Montale, "el lamento de cordero de los niños"²⁹¹ de Quasimodo, o "el martirio de escuchar la creación"²⁹² de Ungaretti-, ya sea mítica y simbólica -como el "espejo" de Pasolini, el "espejo interior" de Quasimodo "En el justo tiempo humano", algo equivalente al signo de paisaje interior, o los *Pájaros* fabulosos de Saba- hasta alcanzar el infinito ungarettiano.

Para entender el contexto de procedimientos estilísticos de nuestro poeta podríamos mencionar más adelante, un fragmento de Pasolini en el que coexisten tiempo pasado ("estancias sin memoria") y símbolo: "Entonces en las estancias sin memoria/ dormían los parientes, y mi hermano,/ tras un delgado muro, estaba inmóvil./ [...] mi madre se peina ante el espejo,/ [...] y piensa en aquel hijo ya sin vida".²⁹³ A pesar de que el recuerdo del pasado evoca fantasmas, siempre se refiere al tiempo biográfico que parte de la infancia y del paraíso perdido "de aquel niño/ que ha perdido su globo entre las casas"²⁹⁴ en el contexto de búsqueda o de itinerario. Un fragmento de "Ulises", de Umberto Saba, resume estas ideas:

Durante mi juventud navegué
por las costas dálmatas. Los islotes
emergen a flor de ola. [...]
Hoy mi reino
es tierra de nadie.²⁹⁵

²⁹⁰ Saba, *op. cit.*, p. 11.

²⁹¹ Cardarelli *et al.*, *Poesía italiana moderna, op. cit.*, p. 20.

²⁹² *Ibid.*, p. 32.

²⁹³ Pier Paolo Pasolini, "Cercana a los ojos", tr. Hugo Gutiérrez Vega, en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, VII, 17 (México: 30 de abril, 1978), p. 4.

²⁹⁴ Eugenio Montale, "Felicidad alcanzada", en Cardarelli *et al.*, *Poesía italiana moderna, op. cit.*, p. 11.

²⁹⁵ Saba, *op. cit.*, p. 77.

“La evocación de su isla nativa”,²⁹⁶ de Quasimodo, el recuerdo de sus primeros años de Ungaretti en Alejandría, y la nostalgia de Saba por la casa paterna llevan a nuestro poeta a la misma abstracción así como a nosotros al planteamiento del signo de identidad cultural. Resultaría aún más interesante señalar que, en sus intentos expresivos confinados en los mismos ejes espaciotemporales, dichos poetas provenientes de regiones periféricas -como el Saba itinerante de ascendencia hebrea, el Quasimodo traductor de griego o el Ungaretti de la infancia de *L' Allegria*- reflejan una identidad ampliada, diríamos mediterránea. Sin embargo, en el sentido exclusivamente temporal, la actitud de Salvatore Quasimodo está más cerca de Gutiérrez Vega y de la problemática eliotiana “que niega al tiempo presente, violento y desgarrado”,²⁹⁷ o sea, al tiempo caótico contemporáneo, y se proyecta al futuro mediante el rito, a la manera del Giuseppe Ungaretti de “Soy una criatura”.

Cualquiera que sea el motivo de la disposición estética entre los poetas de esta corriente, sea el *ghetto*-universo para Saba, sea “el delirio de nombrar las cosas y el premioso deseo de describirlas para poseerlas”²⁹⁸ más la “angustia ante el vacío”,²⁹⁹ de Pasolini, o la “meditación constante sobre esas vivencias”,³⁰⁰ de Pavese, la finalidad se resuelve en esta búsqueda de luz y transparencia que caracterizan la poesía tardía de Saba y la de Montale en “Tráeme el girasol”; misma que abrirá el paso a Gutiérrez Vega hacia otras lecturas mediterráneas. Es la finalidad de consagrarse al arte “para resumir una vida y escribir una obra”,³⁰¹ de “entregarnos la visión [montaliana] del hombre de hoy [y] fundar una esperanza ajena a las estridencias, hecha a la medida de lo humano”³⁰² o de conciliar la palabra y la vida, “poesía y verdad”.³⁰³ En suma, estas lecturas italianas reflejan los términos

²⁹⁶ Cardarelli et al., *Poesía italiana moderna*, op. cit., p. 20.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 4.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 12.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 17.

³⁰¹ Saba, op. cit., p. 10.

³⁰² Cardarelli et al., *Poesía italiana moderna*, op. cit., p. 4.

³⁰³ Saba, op. cit., p. 11.

de la disposición propia de nuestro poeta: deseo-itinerario, paisaje-vida, amor-tristeza y nostalgia, tiempo-muerte que exhala el mismo ambiente romántico. Pensemos en “Lucca” de Ungaretti³⁰⁴ o, mejor, en “Viento en Tindari” de Quasimodo.³⁰⁵ La actitud consecuente de esta disposición, como en los casos anteriores, es también estética, artística, es decir, no moralista. Esta actitud, no moralista, sugiere una alternativa ética como la que Saba simuló en la fábula, o la que Pasolini, por medio de un erotismo decadente, antepuso a la modernidad: “la ‘realidad’ de los cuerpos inocentes ha sido violada, manipulada, por la intromisión del poder consumista: esa violencia sobre los cuerpos se convirtió en el dato macroscópico de la nueva época humana”.³⁰⁶

Sería preciso hacer hincapié en el genio afanoso y lúdico que liga a Gutiérrez Vega con estas lecturas y que se registra en su actitud histriónica. El juego de Montale con los ritmos, la declaración de Saba (en una carta a Nora Balbi poco antes de morir) según la cual se inclinó a la poesía “por la imposibilidad de actuar”,³⁰⁷ o el propio climax dramático de su *Epigrafe* como el de Quasimodo en “Ávidamente alargó mi mano”,³⁰⁸ nos servirían de apoyo para constatar dicha actitud. Para nuestro poeta, este registro dramático constituye la base de sus “cierres” o salidas en sus ensayos, así como de su poesía.

Desde su estancia en Roma, Gutiérrez Vega empieza a frecuentar la poesía rumana. Es verdad que luego él, al desempeñar el cargo de embajador de México en Grecia y mediante sus viajes de representación a Rumania, continuará renovando y ampliando su contacto con este ciclo de admiraciones en tanto que consolidará amistad con Lucian Blaga

³⁰⁴ “Aquí la meta es irse./ [...] Adiós deseos, nostalgias./ [...] Lo he profanado todo, nada me queda por soñar./ Todo lo he gozado y sufrido./ Sólo me queda resignarme a la muerte...”, en Cardarelli *et al.*, *Poesía italiana moderna*, *op. cit.*, p. 30.

³⁰⁵ “.../ un tiempo asiduo/ y la muerte del alma./ [...] Amargo es el exilio./ y la búsqueda de lo que/ se encerraba/ en tí/ y era armonioso./ ahora se cambia/ en una precoz ansia de muerte./ Cada amor refleja/ una suerte de tristeza...”, en “Obligaciones poéticas. Un poema de Salvatore Quasimodo. ‘Viento en Tindari’”, tr. Hugo Gutiérrez Vega. *Los Universitarios*, 129-130 (octubre, 1978), p. 32.

³⁰⁶ Pier Paolo Pasolini, “Abjuración de la *Trilogía de la vida*”, en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1335), 881 (24 de enero, 1979), p. II.

³⁰⁷ Saba, *op. cit.*, p. 12.

³⁰⁸ “...dame dolor comida cotidiana”, en Cardarelli *et al.*, *Poesía italiana moderna*, *op. cit.*, p. 21.

y Darie Novaceanu. El propio poeta confiesa: "Los viajes a Rumania me han permitido ahondar en aquella afición mía mencionada antes [la de frecuentar la poesía rumana] y me he dado cuenta de que la poesía de ese país es mucho más importante de lo que se cree, diversa, muy rica."³⁰⁹ Aún más, dicha afición llegará a convertirse en fidelidad estética de la poesía gutierrezveguiana hasta sus manifestaciones más recientes.

En un ensayo-bosquejo sobre Rumania y su literatura, Gutiérrez Vega señala los puntos de admiración o de crítica que comunican su continuidad de influencia. Entre otros, el de tradición o de identidad en vez de modernidad frente al poeta romántico Mihai Eminescu a quien nuestro poeta califica de "poeta universal a fuerza de ser muy rumano",³¹⁰ ya que: "los escritores logran esa anhelada universalidad a fuerza de ser fieles a lo que conocen y a su contexto histórico, al lugar en donde nacen y se mueven".³¹¹ En consecuencia, su admiración por las melancólicas doinas, poemas populares rumanos, que llegará hasta el intento reciente de "Doina con final ambiguo" de *Nuevas peregrinaciones*. En el fondo, las referencias concretas de Gutiérrez Vega no hacen más que reafirmar el plano de sus convicciones. El provincianismo popular de Tudor Arghezi, por ejemplo, y su expresión natural y sincera al servicio de comunicar intuiciones comunes, contrarresta modalidades de modernidad lírica y de originalidad agraviadas por actitudes de compromiso social, como las de Mihai Beniuc, Eugenio Yeveleano, Verónica Porondaco y Maria Banus.

Nada ajenas al sentido popular, puesto que en Rumania (y sobre todo en su capital, Bucarest) el teatro es el espectáculo más popular, resultan las referencias teatrales de nuestro poeta. Referencias que abarcan desde lo experimental y absurdo, que él lleva como signo generacional o parte de su propia tradición *nonsense*, de Ion Luca Caragiale, reconocido antecesor de Ionesco, hasta el teatro épico de Camil Petrescu o la comedia jovial de Mihai Sebastian. De todos éstos, hay uno más por quien Gutiérrez Vega siente una predilección especial, confirmada por su iniciativa de incluirlo en "Material de Lectura", y

³⁰⁹ Espinasa. "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashedante", art. cit., p. 64.

³¹⁰ Hugo Gutiérrez Vega, "Bosquejo de la literatura rumana", en *Los Universitarios*, 93-94 (abril, 1977), p. 5.

³¹¹ *Ibid.*

para quien coexisten los oficios de dramaturgia, teatro y poesia. Nos referimos a Lucian Blaga, dramaturgo, poeta, inventor de sentidos de palabras y místico de experiencias vitales; poeta malicioso, que dentro de este ciclo de influencias nos recuerda a Saba. Pero identifiquemos este argumento en la voz de Gutiérrez Vega mismo:

... el que más me entusiasma en lo personal es Lucian Blaga. Blaga es un poeta con una voz muy personal [...] y el sentido que da a sus palabras no significa ni mucho menos que sea un poeta hermético. Es un poeta que comunica una serie de experiencias vitales y lo hace con tal intensidad, con tal sinceridad y con tanto oficio, porque es un poeta muy malicioso y los poetas creo que deben ser maliciosos en el manejo de sus técnicas, que a mí me produce gran entusiasmo.³¹²

En vez de insistir en comentarios, nos servirían mejor algunos poemas de Blaga y las persistentes constantes de fidelidad, de tiempo fabuloso y ambiente bíblico de "Eva" o de "Para los lectores" compartido por las entidades equivalentes de los primogénitos, de arcángeles y por el hombre. No menos, nos serviría el erotismo deslumbrador "De tu cabello":

La sabiduría de un mago me contó una vez
algo de un velo que no pueden traspasar las miradas,
telaraña que esconde al ser en todas sus partes
impidiéndonos ver lo que es real.
Ahora, cuando me oscureces las mejillas y los ojos
con tu cabello,
desmayado por sus ricas olas negras, [...] grito,
y grito,
y por primera vez siento
todo el hechizo que me dijo el mago.³¹³

³¹² Gutiérrez Vega. "Bosquejo de la literatura rumana", art. cit., p. 5.

³¹³ "Poemas de Lucian Blaga". *Los Universitarios*, 93-94 (abril, 1977), p. 6.

2. 2. 7. Fernando Pessoa y el pensamiento esotérico

O sagrado instinto de no ter theorias

Fernando Pessoa

La influencia de Fernando Pessoa (1888-1935), todavía en los ámbitos de admiración hasta la publicación de *Buscado amor* y luego complementada con otras lecturas de habla portuguesa durante su estancia en Brasil, se convierte, a lo largo de la trayectoria poética de nuestro poeta, en fidelidad declarada: "Tengo una admiración y una gran fidelidad por T. S. Eliot y Fernando Pessoa"³¹⁴ afirma Gutiérrez Vega en algún momento. Según comentado, la condición de admiración por Pessoa, en el paso de la disposición estética y la actitud artística de Gutiérrez Vega, nos permite alejarnos de las meras fidelidades de un poeta marino, y partir del "sagrado instinto [pessoano] de no tener teoría",³¹⁵ que nuestro poeta tenía adoptado, para llegar a las posibilidades de un fondo esotérico. Fondo que, a su vez, anuncia la contigüidad, reivindicada por la curiosa coincidencia de las fechas biográficas de nacimiento y muerte, entre la influencia de Yeats, cuyo fondo esotérico de su mitología personal es innegable, la de Eliot mesiánico-cristiano y la de Pessoa de "um Cristianismo de corrente esotérica, ligando-se à espiritualidade da Ordem do Templo e aos Rosa-Cruz."³¹⁶

Nos referimos a la evolución de una disposición incipiente que, no por el sólo hecho de culminar en la obra más reciente de Hugo Gutiérrez Vega, resulta significativa en calidad de hilo conductor latente a lo largo de su obra. En esencia, hablamos del contacto de los poemas esotéricos de Pessoa, publicados un año antes de su muerte, "não serão regateados à restante obra do Poeta e, em particular, àquela que ele mesmo colocou sob o signo da Heteronímia",³¹⁷ con el paso por los registros de figuras y signos simbólicos de "Tarot de

³¹⁴ Hugo Gutiérrez Vega, en Cantú, art. cit., p. 8.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ Dalila Pereira da Costa, "A Mensagem Messiânica", en Fernando Pessoa, *Mensagem; poemas esotéricos* (1 ed.: Coleção Archivos, 28; Madrid: Fondo de Cultura Económica/España, ALLCA XX, Fundação Eng. A. Almeida em colaboração com edições UNESCO, c1993), p. 262. [Un cristianismo de corriente esotérica, ligándose a la espiritualidad de la Orden del Templo y a los Rosa-Cruz.]

³¹⁷ Eduardo Lourenço, "Sonho de império e império de sonho", en Pessoa, *op. cit.*, p. XX.

Valverde de la Vera” y el desemboque en la aventura desigual de *Cantos del despotado de Morea*. De hecho, el signo de fidelidad histórica, infiltrado por el “sentido histórico” de Eliot, encuentra su continuidad en Pessoa, para quien la Historia es algo que se tiene que interpretar aparte “do puramente factual e documental, a través de Símbolos, Avisos e Tempos”³¹⁸ para llevarnos a la “vera realidade escondida dessa história [...] culminando na vinda do Encoberto”³¹⁹. En otras palabras, se trata de una “historicidad” o “intra-historicidad” unamuniana, hasta su versión reciente registrada en *Cantos del Despotado...*, que cumple con la idea que rige *Mensagem*: la idea de un libro “popular” inspirado en la filosofía o teología de la Historia; la idea de una epopeya, “enquanto espelho sublimado da nossa aventura numa dada época”³²⁰, que no “nos roubava o presente e impedia que déssemos ao futuro as cores de um sonho que não fosse apenas o de um povo no tempo, mas de um povo assimilado à Humanidade inteira. Esta conversão de uma mitologia, filha da História e nela sepultada, em visão transcendente de um Império puramente espiritual”.³²¹

Lo mismo procede al asumir las máscaras de “varios poetas”, en una especie de iniciación mística cuya causa es “o sentimento de total Irrealidade a existência e o sentimento -quase a sensação- da realidade de uma Existência-outra que só o símbolo e o mito podem configurar.”³²² Nadie puede negar la inspiración esotérica, gnóstica u ocultista de este orden trascendente, situado fuera de la idea existencial de “Ausencia” y ambientada en la heteronimia entre Día, a la que se dirige, y Noche, de la que se nutre. En esencia se trata, pues, de la causa más profunda y el juego de la conciencia que oscila entre la realidad y el sueño. De ahí la admiración consecuente de Gutiérrez Vega por Pessoa, quien en la

³¹⁸ Dalila Pereira da Costa. “A Mensagem Messiânica,” en Pessoa, *op. cit.*, p. 259.

³¹⁹ *Ibid.* [Verdadera realidad escondida de esa historia (...) culminando en la venida de lo Encubierto.]

³²⁰ Eduardo Lourenço. “Sonho de império e império de sonho”, en Pessoa, *op. cit.*, p. XIX. [En cuanto espejo sublimado de nuestra aventura en una época dada.]

³²¹ *Ibid.*, pp. XIX-XX. [Nos robaba el presente e impedía que diésemos al futuro los colores de un sueño que no fuese apenas el de un pueblo en el tiempo, sino el del tiempo de un pueblo asimilado en la humanidad entera. Esta conversación de una mitología, hija de la Historia y en ella sepultada, en visión trascendente de un Imperio puramente espiritual.]

³²² *Ibid.*, p. XXI. [El sentimiento de la total Irrealidad de la existencia y el sentimiento -casi la sensación- de la realidad de otra Existencia que sólo el símbolo y el mito pueden configurar.]

fusión de esa dualidad funesta, se pone del lado del sueño y se reviste del papel sobrenatural del Profeta o Mago, según las máscaras que maneje, intérprete de símbolos, signos y avisos.³²³ De aquí también, la causa profunda que comunica, entre sí, las influencias aparentemente dispersas y los poemas como “La adoración de los Magos”, de Cernuda o la aventura de “Journey of the Magi”, de Eliot.

La voz mesiánica y melancólica del poeta soñador, quien “quería para sí o exclusivo do sofrimento ou do êxtase puro de sonhar e de se sonhar [...] é, ao mesmo tempo, a via e o Graal.”³²⁴ En otras palabras -además de la metáfora clave de alusión simbólica, mítica, esotérica, templaria- el medio es el fin, es el propósito de conocerse a sí mismo o, si se prefiere, el medio es el mensaje. Por eso el sueño que Gutiérrez Vega admira en Pessoa, que va a culminar con *Cantos del despotado...*, es el del mundo de un mundo.³²⁵ Al final de cuentas, no es más que el arma “contra o desmentido da realidade, o triunfo do sonho sobre a morte dos sonhos [...] essa loucura assumida de atravessar incólume a linha imaginária que separa a vida que morre da vida sem fim.”³²⁶

Por el momento, nos limitamos a este plano general, correspondiente a los ámbitos de admiración, en que este fondo esotérico, hasta los primeros intentos poéticos de Gutiérrez Vega, se encuentra. Luego, dichas admiraciones, convertidas en fidelidades que se dan a lo largo de su obra, nos llevarán al enfoque final que culmina en la última parte del presente estudio.

³²³ En su estudio crítico, ya citado, Dalila Pereira da Costa señala: “Para este alto feito, Pessoa encarnará sucessivamente, na *Mensagem*, o ofício de poeta, intérprete e profeta. Que, por ele próprio, serão vistos, na sua verdadeira essência, como três carismas.”

³²⁴ Eduardo Lourenço, “Sonho de império e império de sonho”, en Pessoa, *op. cit.*, pp. XXII-XXIII. [Quería para sí el exclusivo del sufrimiento o del éxtasis puro de soñar y de soñarse (...) es, al mismo tiempo, la vía y el Graal.]

³²⁵ *Ibid.*, p. XXIII. “Esse sonho é menos o de uma pátria mítica, fora do tempo e do espaço, de um Império do espírito e da alma, requeridos pela transcendência dos impérios da realidade e da História (Grécia, Roma, Cristianidade, Europa) que o sonho de si mesmo como uma pátria, uma morada terrestremente celeste ou celestemente terrestre.” [Ese sueño es menos el de una patria mítica, fuera del tiempo y del espacio, de un Imperio del espíritu y del alma, requeridos por la transición de los imperios de la realidad y de la Historia (Grecia, Roma, Cristianidad, Europa) que el sueño de sí mismo como una patria, una morada terrestremente celeste o celestemente terrestre.]

³²⁶ *Ibid.*, pp. XXIII-XXIV. [Contra el desmentido de la realidad, el triunfo del sueño sobre la muerte de los sueños (...) esa locura asumida de atravesar incólume la línea imaginaria que separa la vida que muere de la vida sin fin.]

2. 2. 8. En los ámbitos de la admiración

... qué largo es el camino de tu verso.

Hugo Gutiérrez Vega. "César Vallejo y las montañas"

Así como pasa con Pessoa, hay una serie de lecturas que, hasta el momento de publicación de la primera obra poética de Gutiérrez Vega (a partir de la cual se despliega la segunda parte del presente estudio), se podrían incluir en los ámbitos de admiración concebidos en los límites de la propia causa del poeta, más adelante considerada. Esto justificará, mientras tanto, los niveles de relación con poetas de la amplia tradición iberoamericana como Pablo Neruda y César Vallejo. Por esa misma razón Antonio Campos, en 1989, concluye su referencia, respecto a las tradiciones que acompañan a Gutiérrez Vega y su poesía con la cita: "Algo aquí y allá de Italia, de Grecia, de Latinoamérica".³²⁷ Es en la misma entrevista donde el propio poeta añade a su poesía las admiraciones: "Lo que abrió camino en Europa a Latinoamérica fue la poesía. Darío, Neruda, Vallejo, Huidobro y Paz";³²⁸ declaración de admiración que no excluye a los poetas "metidos en la barricada narrativa", como Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez.

Estas influencias, y su evolución en admiraciones y fidelidades, hallan su móvil en la causa personal del escritor Hugo Gutiérrez Vega: "Tengo muchas influencias y muchas admiraciones que me estimulan a escribir. Lo que más me estimula para escribir es leer".³²⁹ Por lo hasta aquí visto, se entiende y es lógico que las varias influencias en la poesía de Gutiérrez Vega tengan su propio ritmo de evolución. Es decir, hay ciertas influencias que de admiraciones, que concluyen esta primera parte del trabajo, llegaron a evolucionar su potencial en fidelidades -ya abordadas a lo largo de las corrientes de influencias, regidas por las disposiciones obsesivas de nuestro poeta- con o a lo largo de su obra. Esto quiere decir que hay influencias que pasaron a ser fidelidades, pero en algún momento se declararon o se homenajearon como admiraciones, y otras que nunca pasaron a ser otra cosa por no haber

³²⁷ Campos, art. cit., p. 3.

³²⁸ Hugo Gutiérrez Vega, en Correa, art. cit., p. 10.

³²⁹ Hugo Gutiérrez Vega, en Cantú, art. cit., p. 8.

podido desprenderse de la propia “causa” del poeta por la que se justifican y por eso mismo no son menos importantes: “Homenaje a Apollinaire”, “Homenaje a W. B. Yeats”, “Homenaje a César Vallejo” y “Por el camino de Juan Ramón”, entre otros. Dentro de las admiraciones de Gutiérrez Vega incluiríamos también la por Pablo Neruda respecto al diálogo que “restableció [...] con los poetas latinoamericanos, al margen de sus convicciones políticas”³³⁰ o, por ejemplo, en cuestiones estilísticas respecto al manejo de lo cotidiano:

Después de Neruda, todos los elementos de la vida contemporánea están al servicio de la poesía o ésta al servicio de ellos: ruinas de un templo hindú, camino a Samarcanda, cibernética, cebollas húmedas, paraguas, monturas de anteojos, un barrio pobre de Nueva York, un pequeño pueblo de México, el Cantar de los Cantares o las canciones de la Sonora Matancera.³³¹

Así es como, hasta muy reciente, Gutiérrez Vega declara: “...con Neruda, fue pura admiración, nunca me dejé atrapar por su estética, como si pasó con muchos poetas latinoamericanos.”³³²

Lo que se pretende plantear es la perspectiva de aprovecharse, en la segunda parte del presente estudio, de estos ejes que la consideración estilística perfigurará en cuanto evolución y conjunción con las demás lecturas, influencias, admiraciones y fidelidades que acompañarán a nuestro poeta, a nivel biográfico y creativo, desde su primera manifestación poética escrita de *Buscado amor*. Por el momento, hay que entender las resoluciones que dichas admiraciones le proporcionan en calidad de formas expresivas. En términos más concretos, se podría insistir en lo que el propio poeta insiste respecto a los rumbos de admiración que lo llevan al ensayo: “el ensayo lo escribo únicamente por razones de admiración”.³³³ Afirmación que conlleva significativamente los proyectos futuros del poeta: “Tengo el proyecto -lo estoy apapachando- de escribir una especie de diario, de memorias

³³⁰ Hugo Gutiérrez Vega, en Espinasa, “Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante”, art. cit., p. 62.

³³¹ Hugo Gutiérrez Vega, en Correa, art. cit., p. 10.

³³² Hugo Gutiérrez Vega, en Espinasa, *ibid.*

³³³ Hugo Gutiérrez Vega, en Cantú, art. cit., p. 8.

literarias, las lecturas, los escritores que he conocido, un 'catálogo de admiraciones'. Material acumulado que estoy revisando y ordenando".³³⁴

La personalidad multifacética, antropocéntrica y propiamente humanista de nuestro poeta, no reconoce, en sus manifestaciones ensayísticas, compromiso formal. Abarca material tan diverso en cuanto épocas, temas, artes y corrientes: la novela o, mejor, "la barricada narrativa" de Juan Rulfo;³³⁵ la poesía mexicana, española e iberoamericana sobre Velarde, Pellicer, González León, Placencia, León Felipe y Rubén Darío, a cuyos ensayos acudimos en citas anteriores; la literatura de otras latitudes culturales como la rumana o, en forma de reseña, la de los escritores italianos, ya considerados, y rusos como Vladimir Nabokov,³³⁶ por ejemplo. Asimismo, está presente la temática de otras áreas: *El teatro en México* (1982), publicado en Salamanca, o el de territorios³³⁷ que Gutiérrez Vega conoció como itinerante; el erotismo lúdico, histriónico y escénico de Norma Jean Mortenson³³⁸ [alias Marilyn Monroe] y de Fiona Alexander,³³⁹ más la temática de utilidad social, cuyo enfoque sociológico parte de su carrera académica como maestro en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y como agregado cultural, luego embajador, de México en distintos países.

Entre todos estos ensayos, se encuentran las admiraciones sustentadas por las obsesiones de Gutiérrez Vega, hilo conductor que los atraviesa y en los que todo converge: el escepticismo irónico, el cinismo pos-romántico y la actitud estética sin compromiso moral -de herencia anglosajona, tipo James Joyce y D. H. Lawrence- del escritor itinerante y

³³⁴ Espinasa, "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante", art. cit., p. 65.

³³⁵ Hugo Gutiérrez Vega, "Las palabras, los murmullos y el silencio", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423 (julio-septiembre, 1985), pp. 75-82.

³³⁶ Hugo Gutiérrez Vega, "Comentario", en Salvador Cabrera Genes (una encuesta, al cuidado de), "Opinan (algunos) escritores mexicanos sobre el autor de *Lolita*: Vladimir Nabokov (1899-1977)", *El Heraldo Cultural*, suplemento dominical de *El Heraldo de México*, 612 (México: 7 de agosto, 1977), p. 5.

³³⁷ Hugo Gutiérrez Vega, "Mijail Bulgakov, *La huida* y el teatro soviético", en *Revista de la Universidad de México*, XXX, 10 (junio, 1976), pp. 25-28.

³³⁸ Hugo Gutiérrez Vega, "El misterio de Marilyn [Monroe]", en *Los Universitarios*, 99-100 (julio, 1977), p. 25.

³³⁹ Hugo Gutiérrez Vega, "Testimonios. Fiona Alexander, una criatura solar", en *Escénica*, UNAM, Primera época/2 (agosto, 1982), pp. 12-13.

universal de Nabokov; el erotismo romántico, nostálgico y prerrafaelita que exhalaba la personalidad irónica de Fiona Alexander expresada mediante su “curioso lenguaje sin palabras”;³⁴⁰ el erotismo de la dualidad “frágil y poderosa”³⁴¹ de Marilyn Monroe, rebautizada en el mito; el interés por la comunicación cualitativa y no cuantitativa que concierne a una sociedad cabal; la conciencia de identidad cultural como signo de fidelidad.

A lo que vamos, resulta aún más elucitativo *El erotismo y la muerte*, recopilación de una parte de los ensayos de Gutiérrez Vega donde, de una manera sistemática, se nos presenta el panorama de sus fidelidades: Ramón López Velarde y sus dualidades funestas; Francisco González León, Alfredo R. Placencia y las fidelidades de la infancia; Juan Rulfo y el homenaje al “lenguaje prodigioso”;³⁴² Luis Buñuel y el lenguaje poético de su cine, “un juego de espejos [...], una obra de amor”³⁴³ entre símbolos y metáforas a la manera, no siempre coherente, de una aventura desigual. En el fondo, lo que se nos revela a la vez, es el enfoque antropocéntrico, humanista que rige la estructura de todo este conjunto de ensayos, en los que Gutiérrez Vega procede (a fuer de un Pero López Ayala contemporáneo, de móviles artísticos y obsesivos) clasificando su material por personas.

En cuanto a lo demás, esta producción ensayística, por un lado, goza de una libertad por la que Gutiérrez Vega se deja llevar hasta lo caprichoso y lo exuberante, según lo requiere su tono dramático -propio o de enunciados prestados- y cuyo desarrollo no evita culminar en un giro final histriónico: “muerte, ¿dónde está tu victoria?”,³⁴⁴ exclama en tono pelliceriano, ya sea en su ensayo sobre el propio Pellicer o en la salida del de Fiona Alexander. Por otro lado, esta producción sirve, en un juego de espejos, como pretexto de admiraciones. Así, por ejemplo, Gutiérrez Vega aprovecha del último enunciado para reafirmar la misma voluntad erótica reflejada en su valor existencial, en la admiración por su

³⁴⁰ Héctor Mendoza, “Nostalgia de Fiona Alexander”, en *Escénica*, UNAM, Primera época/2 (agosto, 1982), p. 15.

³⁴¹ Gutiérrez Vega. “El misterio de Marilyn [Monroe]”, art. cit., p. 25.

³⁴² Gutiérrez Vega. “Las palabras, los murmullos y el silencio de Juan Rulfo”, *El erotismo y la muerte*, op. cit., p. 38.

³⁴³ Gutiérrez Vega. “Luis Buñuel. Obsesiones de un espectador”, *ibid.*, p. 69.

³⁴⁴ Gutiérrez Vega. “Testimonios. Fiona Alexander, una criatura solar”, art. cit., p. 13.

consecuencia esotérica, pessoana; aprovecha del ensayo sobre Juan Rulfo para hablar de su tierra natal, en un discurso que, en momentos, recrea el lenguaje popular-local. Del mismo modo procede en su ensayo sobre Max Aub para expresar su admiración por el lenguaje popular de Valle Inclán o para recordar a su amigo José Carlos Becerra. A esta lógica de admiración obedece la multitud de alusiones que frecuentan sus ensayos, presentes también en su poesía mediante epígrafes-estímulos y referencias directas, y no por motivos de hacer alarde o lucirse, que una parte de la crítica ha intentado atribuirle a nuestro poeta.

El paso de la admiración a la fidelidad estilística de influencias no es directa ni estricta, como tampoco uniforme. La transición se da mediante una etapa de iniciación a partir de las lecturas que Gutiérrez Vega, como buen lector, realiza. En esto ayudan otros procedimientos de estudio como la traducción -por ejemplo de los italianos Cardarelli, Montale, Pasolini, Pavese, Quasimodo, Saba y Ungaretti, o del sajón W. B. Yeats- tal como el experimento lúdico de "variaciones" sobre poesía italiana o griega. De sus "variaciones" italianas y "De 'El Cuaderno del Viejo' de Giuseppe Ungaretti: Cuatro cantos de la colección 'Último Cantoral para la Tierra Prometida'", es muy significativo señalar la persistencia de fidelidades -como la de la muerte, soñada en su sentido de fin de las apariencias, del amor y de la luz que el amor representa-, en un discurso que no teme el contraste, luz/amor-sombra/olvido/muerte, o la paradoja: "tu ausencia/ es esperanza que agota la esperanza".³⁴⁵ La misma obsesión es la que rige todo este conjunto de "variaciones" sobre poetas italianos como, a propósito, "De 'La vida no es un sueño' de Salvatore Quasimodo", "De 'La arena y el ángel' de Margherita Guidacci" y "De 'Huesos de Jibia' de Eugenio Montale". De sus "variaciones" de poesía griega señalaríamos los instantes eróticos y lo inefable de la belleza como parámetros de fidelidades que plantean "Variaciones sobre la Helena de Seferis": "... esa ondulante catarata/ de tu cuerpo [...] para crear/ una armonía inusitada,/ un canto a la carne [...] y no encuentro las palabras exactas."³⁴⁶

La actitud en los ejemplos anteriores reafirman, por lo menos en cuanto disposición, la transición ecléctica, no uniforme, de admiraciones a las fidelidades de Hugo Gutiérrez

³⁴⁵ Hugo Gutiérrez Vega, "Variaciones sobre poesía italiana", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1340), 886 (28 de febrero, 1979), p. V.

³⁴⁶ Hugo Gutiérrez Vega, "Variaciones sobre la Helena de Seferis", en *Nexos*, XII, 144 (diciembre, 1989), p. 21.

Vega. De testimonio a esta confirmación nos serviría la proverbial diferencia en la actitud, entre la influencia de Velarde o González León y el propio Gutiérrez Vega, frente a la metáfora, como su similitud frente a sus signos de fidelidad. Al mismo tiempo, la transición misma no se da en términos estrictos sino que goza de la libertad lúdica y creativa en todas sus manifestaciones, sea el juego de “variaciones”, sea la traducción “caprichosa” de poemas italianos o la traducción de estudios e investigaciones que llevan a una apropiación muy individual y peculiar de los elementos que la disposición ecléctica de nuestro poeta ha rastreado. Por eso, no nos tiene que sorprender la traducción de *La poesía de W. B. Yeats*, publicada en 1977, que antecede a “Homenaje a W. B. Yeats” aparecido en la prensa cultural un año después.³⁴⁷ De esta manera, llegamos a las fidelidades propiamente “digeridas” y evolucionadas en la poesía de Gutiérrez Vega, a veces explícitamente declaradas mediante homenajes, o llevadas, mediante alusiones directas, hasta un barroquismo sorprendente:

Llego a tu playa del otoño percune
 con unos cuantos dones para el recuerdo:
 rimas de Cavalcanti [...]
 algunas cosas del Renacimiento [...]
 las cartas de Gramsci,
 la dulce furia de Visconti,
 la música acogotada de Tartini, [...]
 un guiño de Totó,
 la noche en Pescara,
 los ojos putrefactos de D' Annunzio revisitado,
 un poema tuyo y varias películas de Leopardi,
 los senos de la Loren, los ojos de Silvana,
 Gassman y Alfieri oscilando en las cornisas del Capitolio,
 un vago poema de Montale
 y tú hambriento de ricotta
 muerto junto al Cristo maquillado.³⁴⁸

³⁴⁷ Hugo Gutiérrez Vega, “Poemas. Homenaje a W. B. Yeats”, en *La Semana de Bellas Artes*, 7 (18 de enero, 1978), p. 16.

³⁴⁸ Hugo Gutiérrez Vega, “Dos actos para que viva Pier Paolo Pasolini”, en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1335), 881 (24 de enero, 1979), p. III.

CONCLUSIONES

Hugo Gutiérrez Vega, escritor, traductor, periodista, actor, maestro de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, profesor visitante de las Universidades de Roma, Londres y Samarcanda; rector de la Universidad Autónoma de Querétaro, director de la Casa del Lago y de Difusión Cultural de la UNAM, asimismo diplomático itinerante, ha sido un autor que supo incorporar interdisciplinariamente toda actividad, interés y preocupación a su vocación principal: la poesía, así afirmada por él mismo en una entrevista concedida a Isabel Pérez Cerqueda, en 1978, bajo el título "Mi compromiso es la poesía".

Entre toda esta serie de cualidades deberíamos agregar la del arduo y precoz lector que desde una edad temprana, todavía en su tierra natal de Guadalajara, Jalisco, se aferró a las lecturas de su primer ambiente formativo: el colegio de los jesuitas y las lecturas de los clásicos españoles, de la *Biblia* o de Alfredo R. Plasencia; así como el pueblo de su familia materna, Lagos de Moreno, y el acceso a la lectura de Francisco González León. Estas primeras lecturas abrirán paso a la lírica de Ramón López Velarde y la marcada admiración por él en que nuestro autor trazará sus referencias obsesivas, señaladas por Carlos Monsiváis desde la presentación introductoria de *El erotismo y la muerte*, destinadas a formular sus *disposiciones personales* y regir las mayores corrientes de lecturas posteriores como, aparte de la mexicana, la española y la anglosajona.

Aparte de cualquier tentativa psicoanalítica, cuando hablamos de *obsesiones*, nos referimos a unos "primeros signos", como los que el propio Gutiérrez Vega atribuyó a Carlos Pellicer, y en concreto, el signo de la *infancia*, el de *identidad cultural*, la fidelidad al *paisaje*, el signo del *paisaje íntimo* o interiorizado y el de *fidelidad política*. Sin embargo, ni las obsesiones de por sí, ni la mera precisión de las principales corrientes de lecturas nos llevan a entender la producción lírica de Hugo Gutiérrez Vega, porque precisamente no se trata de una estática asimilación de elementos sino de un marco dinámico evolucionado según la línea interactiva entre admiraciones-fidelidades de manera que el signo de *identidad cultural*, por ejemplo, llega a relacionarse con el sentido de "historicidad" eliotiano o el signo de *fidelidad política* con el sentido de una poesía de "utilidad social", resumida en la frase gutierrezvegiana de *Cantar lo que a todos pertenece*.

Bajo esta perspectiva dinámica e interactiva, se proponen, en este capítulo, las lecturas formativas de Gutiérrez Vega hasta su primera manifestación lírica de *Buscado amor* (1965). Sin embargo, si hemos relacionado dichas fidelidades con las influencias de nuestro autor, los ámbitos de admiraciones, que obedecen a la misma dinámica, permanecen a un nivel estético, propiamente planteado en el siguiente capítulo conforme las dualidades que, a su vez, constituyen su *causa*.

2. 3. La causa de Hugo Gutiérrez Vega

*...y de paso te tomaste otra botella de mezcal,
crucificado entre dos continentes.*

Hugo Gutiérrez Vega, "La última fotografía
de Malcolm Lowry"

Retomando la cita-"parteaguas" de este recorrido por influencias, admiraciones y fidelidades, llegamos a la cuestión del poeta en sí en cuanto núcleo de cruces culturales y de causas disposicionales que se efectúan, se realizan a través de una causa, aparte y en sí: la causa de expresión. "Si en realidad supiéramos todas las condiciones que hay detrás de un poema, podrían ser tomadas en conjunto como su causa. Más aún, hay una condición que [...] puede ser considerada como una causa en sí misma. Me refiero a la necesidad de expresión."³⁴⁹

A lo largo de este recorrido por las causas disposicionales, que condicionaron el criterio ecléctico de Gutiérrez Vega, no hemos representado, por él, más que el itinerario de sus obsesiones resumidas en unos cuantos enunciados: *Cantar lo que a todos pertenece; los poetas son gente impúdica; hacer una poesía de sonidos; soy un poeta del montón; mi compromiso es la poesía; la teoría de la máscara; la poesía como un itinerario y comunicar placer a los demás.* Dicho itinerario de obsesiones, a pesar de ser explorado entre las corrientes de influencias, debe de pasar a otro nivel de consideración, diríamos explicativo, cuyo centro es el propio poeta en sí y su causa de expresividad. Hablamos entonces de un procedimiento inverso, que no va de las influencias a la disposición del poeta, sino de la causa disposicional a la realización poética.

Sin embargo, el poeta, que a la vez forma parte del contexto en que vive, asimila sus estímulos junto con su contexto, con su realidad. La problemática entre causa y contexto, si por un lado nos remite a la dualidad de realidad y de deseo, por otro, se reproduce, como un simple juego de espejos, en las propias lecturas que plantean la conciliación de esta dualidad, a la vez causa de nuestro poeta. Se trata de la misma fusión, propuesta desde el título del

³⁴⁹ MacNeice, *op. cit.*, p. 31.

presente estudio, entre realidad-deseo y obsesión-itinerario. Por razones aclaratorias, procediendo de la manera sugerida, hay que repasar por partes los puntos que constituyen tan sólo la *causa* de nuestro autor, según exige el presente trabajo, y que parten de unos motivos temperamentales y que culminan con el acto artístico. Así que podemos proceder con nuestro análisis, a partir de la continuidad y congruencia señaladas por el nexo de obsesiones, a nivel explicativo con el apoyo del material crítico. Este tipo de material, hemerográfico en su mayor parte, no se complace con el modelo, hasta aquí empleado, de averiguar nexos obsesivos, sino que pasa a afirmaciones autoexplicativas, de parte de nuestro poeta, o explicativas de la opinión crítica. Sobre esta base se dará el enfoque personal de nuestra opinión que nos llevará a la *causa* del escritor itinerante, católico y baudelairiano, de Hugo Gutiérrez Vega.

2. 3. 1. Tradición y modernidad: temperamento y originalidad en dimensiones temporales

*Tal vez esta búsqueda
y la certeza del engaño
sean una oscura forma
de la gracia.*

Hugo Gutiérrez Vega, "El Pontífice"

Si, para el caso de Gutiérrez Vega, buscáramos sus antecedentes paradigmáticos, no nos serviría sólo el ejemplo, especie de homenaje al recién muerto, clasicista, disciplinado, poeta y periodista, director de Difusión Cultural, embajador de México -también en Grecia- de Jaime García Terrés, quien supo refugiarse a la poética de toques iluministas, de Paul Valéry o pasar a planos esotéricos de fórmulas pitagóricas (cfr. la conferencia de J. G. Terrés, el 23/10/1979 en El Colegio Nacional, sobre la poesía de Gilberto Owen).³⁵⁰ Sería preciso recurrir a modelos anteriores, como el de su heredada admiración por Pedro

³⁵⁰ Enrique González Casanova, "Sábado, domingo y feria", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 102 (México: 27 de octubre, 1979), p. 15.

Henríquez Ureña, cuyo papel de educador itinerante en varias ciudades de América y Europa (Harvard, Santo Domingo, Buenos Aires, La Habana, Minnesota, Montevideo, Madrid, París) coincide con una disposición y actitud más amplias con las que Gutiérrez Vega se identifica: el compromiso cultural; sea éste “la política, la vida social, el ambiente universitario, la investigación científica, la literatura, el teatro, las artes plásticas, la música...”³⁵¹ o, en otras palabras, su vocación humanística; su universalidad y cosmopolitismo cultural que abarca su propia idea de mestizaje cultural positivo, desde su afición por la cultura griega hasta su gusto por Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana; más su concepción sobre el lenguaje. Si se prefiere, aunque resultaría bastante inverosímil proceder así, se podría remontar hasta antecedentes de su karma, como el modelo de un Don Juan Valera en cuanto temperamento y, por qué no, fisonomía.

Aparte de estos antecedentes posibles, generales o lejanos, hemos hablado del espíritu crítico y del temperamento escéptico de Gutiérrez Vega, apasionadamente aburrido observador -ya no de pájaros sino de gatos-, poeta de *suites* domésticas, a quien se le podría identificar con los rasgos temperamentales de un Eliot: noble y provinciano a la vez, combina la sensibilidad con la experiencia y lo cuestiona todo. Emplea su sociología idealista en sus planes de compromiso social, aun desde puestos públicos asignados, y procede con motivos humanistas. Su escepticismo culto y disciplinado encuentra su refugio en la erudición, dualidad aplicable en los terrenos humanistas e idealistas, y, por eso, dirigida a y retroalimentada de la cultura popular. La susceptibilidad que esta actitud implica frente a las ideas ajenas, coadyuvada y conciliada por un universalismo cultural, que refleja tanto a Gutiérrez Vega como al espíritu de apertura y experimentación de su propia época, lo lleva al viaje hacia la Ítaca de la verdad. La manera de llegar a tal objetivo idealista, también para nuestro poeta, ha sido la conciencia colectiva, la que a todos pertenece a fin de “escapar de esta trampa subjetiva [...] mediante la idea de un sistema y un orden”.³⁵² De hecho, este fondo aristotélico en que convergen escepticismo y alusiones cristianas equivaldría a creer en un orden en un ritual de concepción y sustento clasicistas. Como un juego de espejos, la

³⁵¹ Gutiérrez Vega, “Homenaje a Pedro Henríquez Ureña”, *El erotismo y la muerte*, *op. cit.*, p. 57.

³⁵² Ackroyd, *op. cit.*, p. 48.

relatividad de la verdad lleva al desengaño y a la conciencia de "reconocer las limitaciones del conocimiento y de la experiencia ordinarios".³⁵³

A pesar de que todas estas consideraciones se tienen que ver de una manera más sistematizada, aquí tenemos que partir del espíritu crítico y creativo, proveniente de la duda temperamental, este tipo de dialéctica shakespeariana de conciliar antinomias, que Gutiérrez Vega logró incorporar a su poesía de modo cíclico y vital, según Pedro Serrano comenta:

Gutiérrez Vega es un poeta que antes que nada, duda, y dudar es para él aventarse al vacío, a la conciencia del dolor y a la imposibilidad de la certeza [...] Dudar es, en cierto modo, desencantarse. Pero el desencanto, a veces, es también aceptar que lo único posible es volver a dudar, volver a desencantarse [...] Poemas como "El Pontífice", o como "Variaciones sobre una Mujtathh de Al-Sharif Al-Radi", o "Golfo de California", son ese movimiento de la nueva duda, de la que nace después del desencanto, de la que hace posible el poema, y la vida de nuevo.³⁵⁴

Es el mismo espíritu crítico que experimenta la relatividad de la verdad y el desencanto, o sea la verdad del desengaño. Entonces, si la certeza es imposible, lo que queda es el anhelo por conciencia o estado de conciencia -"de ahí que Sócrates estableciera como aspiración el *conócete a ti mismo*"³⁵⁵ que nuestro poeta reitera- que, como actitud disposicional y luego artística, llegará a manifestarse de manera reservada, distante e histriónica, orquestada de humor temperamental desde lo callado y sutil hasta la ironía y el autorrepudio, así señalados por Pedro Serrano: "Poeta consciente, poeta amargo por lo tanto, sus bromas son a veces más duras, más desoladoras que sus quejas y su poesía, como el amor, lleva esa almendra amarga del que acepta el destino ..."³⁵⁶

Lo que más queda por anhelar es la idea propia de la verdad -léase conocimiento conceptual- cuya imposibilidad y relatividad induce a nuestro poeta, tal vez un bergsoniano

³⁵³ Ackroyd, *op. cit.*, p. 49.

³⁵⁴ Gutiérrez Vega, *Antología, op. cit.*, p. 3.

³⁵⁵ Cantú, *art. cit.*, p. 8.

³⁵⁶ Gutiérrez Vega, *ibid.*

más fiel y persistente que Eliot, a optar por la resolución intuitiva. De ahí que la idea del poeta, en función de místico o vidente, sea capaz de percibir y transmitir aquello a lo que todo se reduce: los ideales Absolutos intuitivos que a todos pertenecen “porque las intuiciones de la naturaleza poética son más interesantes y profundas de lo que podría ser cualquier filosofía lógica de la literatura”.³⁵⁷

Para nuestro poeta, cuidadoso lector de San Juan de la Cruz o Sor Juana Inés, este resumen simplificador y útil, a pesar de todo, resultaría parcial e insuficiente, por revelar un viso, especie de aspecto no evolucionado ni calado en su contexto, y por desconsiderar la complejidad de lo que hemos llamado causa de Hugo Gutiérrez Vega. Así como, en cuanto a sus influencias y admiraciones, dividimos las predilecciones del espíritu crítico de Gutiérrez Vega en tres corrientes principales rastreadas por sus obsesiones, de igual manera, en cuanto a su causa, hablaremos de tres orientaciones: clasicista, humanista y románticista sostenidas por las mismas obsesiones.

Por el momento, en consonancia con los parámetros dimensionales de planteamiento eliotiano y la preocupación obsesiva que explícitamente asume Gutiérrez Vega,³⁵⁸ emprenderemos nuestro comentario por donde su crítico, José María Espinasa, y a partir de la necesidad que correspondería a la noción temporal bergsoniana -liberada de su idea de espacio físico, tangible, y situada en el espacio intuitivo de la memoria- a su vez inicio dimensional-temporal de las tres orientaciones señaladas: la idea de tradición, lejos de cualquier absoluto solipsista, en cuanto espacio intuitivo de memoria y primacía temporal sobre el espacio físico que encaja con la idea de “historical sense” de Eliot y “la durée” de Bergson. Se trata, más bien, de la primacía temporal sobre la cual se planteará la causa de nuestro poeta, fundido en la colectividad a fin de evitar la “trampa subjetiva”, hacia la conciencia -es decir, del *percipi* al *esse*- o hacia el conocimiento intuitivo -del *percipere* al *essere* berkeleyano-: “es al alma a la que se le permite hablar; el alma que contempla al Ser y que se encuentra en oposición al yo, atribulado por llegar a ser.”³⁵⁹ Así, “no esa realidad,

³⁵⁷ MacNeice, *op. cit.*, p. 219.

³⁵⁸ “La idea del tiempo sin embargo, obsesiona mi poesía”, afirma en su entrevista concedida a Marco Antonio Correa, publicado con el título “hay que empezar a hacer una poesía de sonidos”, art. cit., p. 10.

³⁵⁹ MacNeice, *ibid.*, p. 218.

sino ese movimiento, esa **posibilidad**, ese ser posible de las cosas es la poesía de Gutiérrez Vega.³⁶⁰ Por supuesto, de este sentido histórico hasta sus manifestaciones de "historicidad", tipo *Cantos del despotado...* que llegaremos a ver, siempre sobreviene la perspectiva del desengaño y su certeza heideggeriana o bergsoniana -Eliot acusaba a Bergson de fatalista- que nos lleva al mismo punto indicado por Pedro Serrano. De esta disposición estética de la que emanan actitudes de tipo más religioso que secular, más intuitivo -el "tema de la historia que se repite a si misma en el amor"-³⁶¹ que visible y de continuidad histórica más ritual que anecdótica, resulta la conciencia desengañada de llegar a Ser en el presente.

Íntimamente relacionada con esta secuencia de tradición e historicidad hacia el presente, viene contrastada la cuestión de modernidad respecto a la originalidad de la expresión. Dentro del contexto histórico del presente en que se vive y aporta sus propias constantes de expresividad, según visto en el capítulo sobre Gutiérrez Vega y su época, existe la comentada "tradición de la ruptura". No hay que olvidar que en aquella década de los años sesenta, a la que nos referimos, "cambian las modas. Desaparece o se sumergen en la última autoparodia los imitadores de Neruda [...] y los malos alumnos de César Vallejo".³⁶² Evidentemente estamos hablando de una modernidad que surge de una crisis de originalidad a la que cuestionan los inquietos escritores de la década. Entre ellos, Gutiérrez Vega consta:

[En la poesía de la gente joven] la falta de originalidad es lo más preocupante [...] y lo que más me angustia es ese propósito de medrar a la sombra de los poetas de excepción, y una especie de prisa por publicar, por ser reconocidos o por figurar en antologías. Hay un empobrecimiento en los temas, ya sea que copien a Neruda o a Vallejo en su compromiso político o que escriban como los poetas exquisitos que ignoran por completo la cultura popular...³⁶³

³⁶⁰ Comenta Pedro Serrano, en Gutiérrez Vega, *Antología*, op. cit., p. 3.

³⁶¹ MacNeice, op. cit., p. 158.

³⁶² Monsiváis, *Poesía mexicana II: 1915-1979*, op. cit., p. XLIV.

³⁶³ García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 15.

Respecto al contexto mexicano, en concreto, prosigue diciendo: "la mayoría de nuestros jóvenes poetas son imitadores de Paz, Huerta y Sabines",³⁶⁴ mientras fija los sorprendentes términos de modernidad: "No se trata de una búsqueda de ultranza [...] sino de tratar de propiciar el encuentro con la propia voz. Esto es riesgoso ya que se corre el peligro de estar fuera de la moda".³⁶⁵

Contigua a estas reflexiones viene la causa de la actitud de nuestro poeta frente a la llamada por Marcuse "cultura intelectual", en cuanto mecanismo que fomenta "las ineptitudes de la inepta cultura", según diría Velarde. Por los mismos motivos critica la cultura oficial, "ese fenómeno que lleva a los artistas no digamos a promover sus obras, sino a mendigar",³⁶⁶ " 'petrificadora, mitificadora' y que 'todo lo que toca lo convierte en estatua' ".³⁶⁷ Frente a este peligro "de convertirse en uno de esos poetas sólo legibles en antologías, como decía Reyes, formando con más disciplina sus libros y precisando sus objetivos literarios"³⁶⁸ o de parecerse "a esos chistosos especialistas en lugares comunes",³⁶⁹ Gutiérrez Vega prefiere dejar el testimonio de sus "aforismos", en actitud inversa de lo que pasa con sus admiraciones, y proceder con este *aventarse al vacío* de la experimentación.

Resultan bien importantes, por lo que nos van a llevar a los medios de expresividad y a la actitud artística, las constantes que nuestro poeta fija de lo que entiende por originalidad. Por un lado, retoma la idea de tradición: "Quiero distinguir entre influencia e imitación porque hay algunos casos de poetas jóvenes latinoamericanos que se han olvidado de la lengua castellana y de nuestra tradición poética,"³⁷⁰ mientras que, por otro, precisa el criterio de originalidad sensorial sin esquivar el de la sensual:

³⁶⁴ "Imitación de Paz, Sabines y Huerta, mal de los jóvenes poetas mexicanos: Gutiérrez Vega", art. cit., p. 18.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ HGV, en Armando Ponce, "Premio 1976. Independencia para la poesía pide Hugo Gutiérrez Vega", en *Excelsior* (México: 14 de abril, 1976), p. 18 A.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ Guillermo Sheridan, "Poemas para el perro de la carnicería", en *Revista de la Universidad de México*, XXXIV, 1 (septiembre, 1979), p. 43.

³⁶⁹ HGV, en García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 4.

³⁷⁰ Correa, art. cit., p. 10.

Decía López Velarde que “la única originalidad poética es la originalidad de las sensaciones”, y si las sensaciones son prestadas, si son experimentadas por otro poeta, definitivamente el proceso de creación está roto, falsificado, destruido [...] Insistiría en el punto de vista de López Velarde que se hermana con la posición de los simbolistas franceses: “La originalidad es el sexo mismo del poeta”.³⁷¹

En los antipodas paradigmáticos se halla parte de su comentario, poco antes citado, sobre la falta de originalidad de los jóvenes “en su compromiso político” de lo que Gutiérrez Vega reafirma: “Este prurito se nota en la poesía llamada de compromiso [político]”.³⁷² De ahí el distanciamiento de su poesía de lo que no cumpla con sus principios de originalidad.

Las preocupaciones por la realización de la problemática emanada de este discurso - contingente para fines de expresividad y su medio, como la literalidad o no del lenguaje propio- no se podrá plantear antes de aclarar la originalidad de los sentidos, en cuanto medio de afirmación artística, y su relación con la modernidad, así entendida por nuestro poeta. La seguridad de que “el mundo es hermoso y todo está por hacerse”³⁷³ y el deslumbramiento de este optimismo peculiar revela el redescubrimiento del día, en cuanto esencia de luz y transparencia, y la paradójica originalidad del lugar común.

Creo que el mundo sigue siendo hermoso. Cada día guarda una novedad inédita, pero la prisa y el estruendo nos impiden mirar de frente la realidad diaria. Los días son inocentes y múltiples. Reconozco que en esto hay un optimismo bobalicón [...] La literatura ilumina los instantes [...] He tratado de combinar la vida cotidiana y los libros; con sinceridad no sabría decirle con cuál me quedo.³⁷⁴

Bajo el prisma de la esencia transparente y cenital del día, se podría apreciar la cotidianeidad de la lírica gutierrezveguiana en cuanto espacio de itinerario en búsqueda de luz, que a la vez obedece a la misma causa temperamental. Luz y transparencia, causa y

³⁷¹ García Flores, “Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón”, art. cit., p. 4.

³⁷² “Imitación de Paz, Sábines y Huerta, mal de los jóvenes poetas mexicanos: Gutiérrez Vega”, art. cit., p. 18.

³⁷³ HGV, en Campos, art. cit., p. 3.

³⁷⁴ Campos, *ibid.*

cauce imperceptibles en que convergen preferencias, predilecciones, obsesiones y admiraciones diversas: "el verano, obsesión que todavía no me explico muy bien [dice nuestro poeta]",³⁷⁵ Brasil y el trópico donde "todo se mueve, nace y se pudre a un tiempo...";³⁷⁶ el gusto por países mediterráneos; poemas como "Ritual de luz", el deslumbramiento de todo visto y "bañado por esa luz de la infancia";³⁷⁷ la literatura que "ilumina los instantes";³⁷⁸ así como varias admiraciones, por ejemplo, la que muestra por Pellicer, el poeta del trópico, por Eugenio Montale o por León Felipe, poeta que "a través del llanto [...], busca la luz, aquello que todas las religiones y algunos pensamientos políticos, cargados de la utopía, llaman 'la redención'".³⁷⁹ En fin, un abigarramiento de preferencias obsesivas, desprendidas de la causa de la duda en búsqueda de la originalidad de la luz, es decir, de conciencia, de llegar a ser y de realizarse en el presente: "si bien todos los días son deslumbrantes, somos conscientes de que algo se va perdiendo".³⁸⁰

Por supuesto, *nada hay nuevo bajo el sol* o, mejor, "nada podrá ser nuevo, pero el mundo es hermoso"³⁸¹ y lo único que nos queda es descubrirlo mediante nuestros sentidos. Ésta es la realidad, hacia la conciencia, velada ante los ojos de los no iniciados y aparente ante los ojos clarividentes del poeta en que él basa su originalidad. La declaración anterior, a pesar de que -a nivel de quehacer poético- lleva la noción de la inmutabilidad del arte, al mismo tiempo comunica la re-elaboración positiva del inevitable lugar común en cuanto valor de originalidad. En cierta ocasión, por ejemplo, Gutiérrez Vega se expresa sobre *Desde Inglaterra* y sobre su causa inicial de afinidad temática con Eliot: "...Se trataba un poco de recrear, sin caer en aquello que decía Cervantes de que los poetas somos ladrones

³⁷⁵ Correa, art. cit., p. 10.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ HGV, en Campos, art. cit., p. 3.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ Gutiérrez Vega, "León Felipe, máscara y rostro", *El erotismo y la muerte*, op. cit., p. 49.

³⁸⁰ HGV, en Campos, *ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*

los unos de los otros y que ese latrocinio está prácticamente permitido”.³⁸² Aún más y aparte de la originalidad de los sentidos, es la propia causa la que cuestiona la propia originalidad hasta la forma con que se expresa. Por eso mismo, nuestro poeta, sin alejarse de sus referencias de Velarde, Tablada y Pellicer, relaciona la originalidad con el credo de los simbolistas franceses y con la cuestión propiamente sensual.

A pesar de que hemos enfrentado la cuestión de la modernidad con la idea de la tradición en el presente y con la originalidad de los sentidos respecto a su causa, todavía falta responder al pendiente de la modernidad en sí, respecto al parámetro temporal que, casi por definición tautológica, le corresponde: el presente. Lo que la modernidad del constante fluir en el presente implica, es la propia condición del hombre propio como espejo actual de la dualidad cósmica y psíquica, según descrita por Octavio Paz:

Así, la modernidad naciente, a través de sus poetas y artistas, descubrió un nuevo vértigo. El mundo de Dante era finito [...] Pero ese mundo limitado era eterno: los hombres estaban destinados a vivir por los siglos de los siglos y, después del Juicio Final, sin experimentar cambio alguno. La eternidad disipa al tiempo y a la sucesión: seremos para siempre lo que somos. En esto consiste la diferencia radical entre el mundo medieval y el moderno [...] nosotros vivimos en un universo infinito y estamos destinados a desaparecer para siempre. Nuestra condición es trágica.³⁸³

De esta pérdida de eternidad surge el tiempo representado de esta dualidad cósmica, psíquica, trágica, funesta o, en otras palabras, moderna en el presente, que el poeta despersonalizado intenta cantar a favor de la conciencia común. Brevemente, se podría, con un simple silogismo, resumir que si el presente encuentra su sustento en la modernidad y la modernidad conlleva las dualidades funestas, entonces el presente -en confirmación de la consideración intuitiva bergsoniana sobre la soberanía temporal a la espacial- no es más que la dimensión de las dualidades funestas. Resulta, por consiguiente, bien significativa la dimensión temporal que Gutiérrez Vega da a “su” presente, en *Desde Inglaterra*, por ejemplo, y que José María Espinasa comenta: “A ese decidido tono anglosajón [Hugo

³⁸² Teresa Castro, “México necesita mayor erotismo”, en *La Onda*, suplemento de *Novedades*. 96 (México: 13 de abril, 1975), p. 3.

³⁸³ Paz, “Contar y cantar (Sobre el poema extenso)”, *op. cit.*, p. 21. (Los subrayados son nuestros.)

Gutiérrez Vega] le aportó un aire de nostalgia que vuelve al libro algo singular. Da a las palabras y a los versos una velocidad meditativa, no busca la poesía del tiempo, sino al revés, la poesía del tiempo (más cercano a Robert Lowell que a Dylan Thomas -aunque él no lo quiera)".³⁸⁴

Frente a esta realidad registrada y tras dicha concepción temporal, nuestro poeta asume sus tres orientaciones causales que merecerán nuestra atención especial: la romanticista (que se nos inspira desde el "aire de nostalgia" de la última cita), la clasicista y la humanista. Antes de pasar a considerarlas aparte, valdría la pena concluir aquí con las tres actitudes -manifestaciones de las tres orientaciones- que nuestro poeta contrapone a la modernidad. El erotismo, antes que nada, cuya cualidad dimensional-temporal en el presente acopla con el criterio sensual de los simbolistas franceses y, a diferencia de la adversidad sexual a la que lleva el presente intemporal, de un Eliot maduro por ejemplo, desemboca en un erotismo con el que Gutiérrez Vega selectivamente procede a la asimilación de sus influencias. Porque él, en este aspecto, se identifica con el muy joven Eliot, con la superación de la modernidad mediante "la sexualidad [que] puede construir la única liberación posible de un mundo limitado [es decir moderno]"³⁸⁵ y con "este resurgimiento de la sexualidad, lejos del hogar".³⁸⁶ Sólo que para nuestro poeta no se trata de la "pulsación" instintiva de una edad temprana mantenida, sino de una condición consciente, así su causa.

La siguiente manifestación sería la de fidelidad social y su signo obsesivo que oscila desde lo muy íntimo y personal hasta los grados de utilidad social del poeta despersonalizado o del individuo público. Cuando nuestro poeta repite el enunciado de *cantar lo que a todos pertenece*, que hemos necesitado repetir, identifica su causa con la de Eliot en "A dedication to my wife", alude a la de Whitman o a la de León Felipe de "unir la voz de su monólogo a la memoria de todos"³⁸⁷ y revela su aspiración de cumplir con su misión, remontable desde la conciencia colectiva aristotélica y llevada hasta sus

³⁸⁴ Espinasa, "Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)", art. cit., p. 131.

³⁸⁵ Ackroyd, *op. cit.*, p. 42.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ Gutiérrez Vega, "León Felipe, máscara y rostro", *El erotismo y la muerte, op. cit.*, p. 49.

consecuencias metafísicas, mediante su empeño de hablar y señalar “para los demás a fin de rescatar la verdadera identidad”.³⁸⁸ En efecto, se está hablando de una conciencia o un estado de conciencia colectiva de base cultural que por extensión se dirige a y se realiza en la colectividad. Gutiérrez Vega, aparte de su vocación de maestro de la UNAM, rector de la Universidad Autónoma de Querétaro, director de la Casa del Lago y de Difusión Cultural de la UNAM, seguirá manifestando su orientación humanística desde cualquier cargo público. Así que luego de estos cargos, por ejemplo, como agregado cultural de la Embajada de México en España declarará su fe en la consagración de la cultura en el contexto de “libre albedrío” para el pueblo: “La cultura no debe ser controlada, mediatizada ni utilizada como mera bandera panfletaria; su riqueza debe hacerse accesible a las mayorías, de una manera sencilla, clara y realista”.³⁸⁹

A partir de lo que ya señalamos, desde uno de los primeros capítulos de este trabajo, sobre lo que se puede entender por mexicanidad o nacionalidad, en general, del quehacer poético según comentado por Carlos Monsiváis, aquí llegamos a una manifestación más de la propia causa, revestida de su preocupación por identidad cultural. Más bien, se trata de una preocupación por una conciencia cultural, parecida a la que atizó la manifestación anterior de fidelidad social, y nuestro comentario, siempre en su condición causal frente al presente, a la modernidad. Es decir, para Gutiérrez Vega no significa lo mismo la amplitud cultural, efectuada en la poesía, y la causa de llegar a Ser, móvil y aspiración de la conciencia cultural. Viene al tanto recordar un fragmento del ensayo introductorio de nuestro poeta a *Ramón López Velarde*.

Su obra cumple las funciones indicadas por Eliot: proporciona placer, comunica una experiencia nueva, interpreta lo ya conocido, expresa algo que todos ya hemos experimentado sin encontrar palabras para expresarlo, amplía nuestro conocimiento y madura nuestra sensibilidad. Mas, como el mismo Eliot, piensa que conviene que cada pueblo tenga su propia poesía.³⁹⁰

³⁸⁸ “En el teatro de la República de la ciudad de Querétaro. Homenaje al maestro Hugo Gutiérrez Vega”, *Gaceta UNAM*, II, 52 (31 de julio, 1978), p. 2.

³⁸⁹ “La cultura no es una deidad sagrada para una clase, es el alimento esencial del hombre: Hugo Gutiérrez Vega”, art. cit., p. 2.

³⁹⁰ Gutiérrez Vega, *Ramón López Velarde*, op. cit., p. 12.

En términos aún más sencillos, si para nuestro poeta los aspectos formal y temático de expresividad son una cuestión de amplitud cultural, la causa de llegar a Ser en el presente es una cuestión de conciencia de la identidad cultural. Lo mismo se podría pensar no sólo para él sino también para gran parte de sus coetáneos así como de sus influencias diversas, desde Velarde hasta Yeats, ante su signo nacional. Siempre en términos dimensionales, biográficos, el tipo de identidad en concreto del signo cultural, delimitado en el espacio físico, para un “transterrado”, un “metoikos” como Eliot, un viajero como Yeats, quien llegó a Ser entre ingleses, y un itinerante o peregrino voluptuoso como Gutiérrez Vega, cobra un valor especial de conciencia. Mientras tanto, la resolución de conciencia desemboca en actitudes paralelas. Y si en Irlanda, por ejemplo, “se puede escribir en las paredes”³⁹¹ en México se suele “pintar solamente en los retretes”.³⁹² Es que, al final de cuentas, a nuestro poeta se le podría atribuir lo que Eliot dijo de Henry James: “James era europeo, dijo, como no podía serlo ninguna persona nacida en Europa”.³⁹³ O acaso se trata de una dualidad funesta más, en su pliegue cultural en el presente, que induce a nuestro poeta a reflejar la estética del caos mediante la “enorme variedad de registros”³⁹⁴ de su aventura desigual.

2. 3. 2. Romanticismo, humanismo, clasicismo: tres orientaciones hacia una poesía definida

We must be still and still moving.

T. S. Eliot, “East Coker”

*Culture, after all, is not enough, even
though nothing is enough without culture.*

T. S. Eliot, “Second thoughts about humanism”

³⁹¹ MacNeice, *op. cit.*, p. 120.

³⁹² Hugo Gutiérrez Vega, “Finale”, *Resistencia de particulares* (México: Alacena [Era], 1974), p. 65.

³⁹³ Ackroyd, *op. cit.*, p. 89.

³⁹⁴ Cantú, *art. cit.*, p. 8.

En nuestro intento de aproximarnos a una concepción de la poesía de Hugo Gutiérrez Vega sería preciso incurrir en declaraciones respecto a su índole, de parte del propio poeta, o en comentarios críticos que, desde un punto u otro, dejan advertir las tres orientaciones. Pero, veamos cómo el propio Gutiérrez Vega define los momentos de su propia poesía justo con su primera obra premiada *Cuando el placer termine*: “La cachondería en sí, la nostalgia de la cachondería y la preparación de la cachondería [...] Yo estoy en el primer momento, pero ya con un poco de nostalgia, cosa que me permite escribir poemas eróticos”.³⁹⁵ Dos años después, reafirma su convicción en otra entrevista: “Mis poemas [...] son de tipo cachondo y además nostálgico [...] No puedo decir que mi poesía es realista porque no puedo ubicarme en un grupo de escuelas. Sólo puedo decir que mientras me hago más viejo mi poesía es más joven”.³⁹⁶ Estos aires nostálgicos o románticos, aún en su sentido erótico si se prefiere, entran en las preocupaciones poéticas de Gutiérrez Vega de manera consciente. “Sin duda que su perspectiva es la de estética romántica y es inútil decir que la estética romántica se encuentra en plena crisis”.³⁹⁷

No obstante, el relativamente recién publicado *Diccionario de escritores españoles* (Madrid, 1993) tiene a Gutiérrez Vega clasificado como “poeta de orientación romántica”³⁹⁸ así como lo clasifica la crítica: “¿Cómo se produce el salto de un romántico-que-no-se-avergüenza-de-serlo y que escribe ‘Estaré junto a tu voz pasada/ escuchando tu voz presente/ Leeremos nuestra historia/ en el libro cerrado de tu vientre’ (*Buscado amor*), a este irónico demoledor de dogmas y pretensiones?”³⁹⁹ De ahí la concordancia disposicional de sus libros, señalada por la crítica, desde intentos tan distintos y distantes, por ejemplo, entre la “concepción muy romántica, nostálgica, más melancólica aún por el tono rítmico, casi como un susurro”⁴⁰⁰ de *Buscado amor* y *Desde Inglaterra* en que nuestro

³⁹⁵ HGV, en Ponce, art. cit., p. 18-A.

³⁹⁶ Citado por Pérez Cerqueda, art. cit., p. 15, Sección Cultural.

³⁹⁷ “Conferencia. Obligaciones poéticas recientes: Hugo Gutiérrez Vega”, art. cit., p. 17, Sección Cultural.

³⁹⁸ Sierra, art. cit., p. 76.

³⁹⁹ Monsiváis, “Anécdota y comentarios”, art. cit., p. 68.

⁴⁰⁰ Castro, art. cit., p. 3.

poeta "a ese decidido tono anglosajón le aportó un aire de nostalgia que vuelve al libro algo singular."⁴⁰¹ A pesar de que todas estas referencias, más o menos abstractas, no logran definir el *ars poética* de Gutiérrez Vega, a la vez no dejan de aludir a una larga tradición, más que romántica, post-romántica más bien. Nos referimos a la actitud de un romanticismo depurado y crítico registrado en su sentido de "depuración de los procedimientos románticos",⁴⁰² tipo Bécquer o Rosalía de Castro, y a la descomposición del sentimentalismo romántico, sustituido por el "escepticismo irónico -Campoamor- [...] y la atracción del paisaje natal -Gabriel y Galán-"⁴⁰³ cuyas consecuencias expresivas llevarán hasta el prosaismo ramplón, importantísimo para nuestro poeta. De ahí nuestra correlación de Gutiérrez Vega con el escéptico, irónico y ecléctico Juan Valera, para quien la prosa no significaba precisamente historia sino poesía.

En efecto se trata de la problemática de la poesía como fenómeno, conforme planteada por Octavio Paz: "La poesía de este fin de siglo es, al mismo tiempo, la heredera de los movimientos poéticos de la modernidad, del romanticismo a las vanguardias, y su negación".⁴⁰⁴ A la vez, se trata de la misma tradición que se da en distintos países y latitudes tal como en Inglaterra, donde, según nuestro poeta, "permanece el culto a la gran poesía romántica y victoriana",⁴⁰⁵ en España, en Francia y en América Latina de donde proviene la mayoría de las influencias directas de Gutiérrez Vega. Las vanguardias que se suscitan a raíz de este resurgimiento romántico como, por ejemplo, los pre-rafaelistas, esteticistas y simbolistas en Inglaterra, los modernistas, aún en su versión lopezvelardiana de utilidad social o en su aspecto de conciencia cultural y de "búsqueda de la expresión americana",⁴⁰⁶

⁴⁰¹ Espinasa, "Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)", art. cit., p. 131.

⁴⁰² García López, *op. cit.*, p. 529.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ Octavio Paz, "Modernidad y romanticismo", *Obras completas*, I (2 ed.; México: Fondo de Cultura Económica, 1994), p. 501. (Cfr. La tradición de la ruptura.)

⁴⁰⁵ Correa, art. cit., p. 10.

⁴⁰⁶ Monsiváis, *Poesía mexicana II: 1915-1979*, *op. cit.*, p. XXII.

más sus descendientes ultraistas,⁴⁰⁷ la Generación del '98 o la del '27 en España al igual que en Francia o en América Latina, se podrían considerar como consecuencia de la tradición romántica hacia un trato interiorizado de la experiencia. Un arte, por medio del cual, el poeta canalice su individualismo idealista, exprese sus valores, trascienda la actitud moral, política o filosófica y culmine, a la manera hölderliana con su propia crítica, autorrepudio y negación. Esta orientación significa una nueva actitud que, para nuestro poeta, llegaremos a precisar, pero que a la vez implica la temática de ambivalencias existenciales (dualidades como la de vida-muerte) y una nueva valoración respetuosa del "Volk-geist", de lo popular, punto de contacto fundamental con la causa de Gutiérrez Vega.

El largo capítulo del Romanticismo y su tradición, que no es aquí donde debe ser planteado, no concluye en su versión evolucionada, actualizada, y llega a nuestro poeta y a su generación, así como llegó a toda América Latina y a México por extensión, por medio de varios canales diversificados, llámense Apollinaire, Mallarmé u Oscar Wilde. Dentro del denominador común de dicha tradición, el criterio propio de Gutiérrez Vega lo hace buscar sus propios caminos frente al contexto latinoamericano o al de su propia generación mexicana. Por ejemplo, el modelo antiheroico de "la indestructible niñez del absoluto degradado",⁴⁰⁸ "la experiencia de la finitud [moderna] y de la muerte [que] no es un error de la perspectiva individualista, sino una instancia constitutiva de la persona humana",⁴⁰⁹ la referencia a "la tradición de una lengua más pobre en giros conceptuales [que la francesa] o juegos de la razón, pero más rica en energía sensorial y más cercana a la vida: la poesía inglesa";⁴¹⁰ más la idea en total "de una poesía clara y abierta, narrativa y coloquial, dada a la protesta y al desenmascaramiento, [...] capaz de recoger y cuestionar todo[...] bajo las coordenadas de un neorromanticismo rebelde, hijo del existencialismo [...], cuyas armas son

⁴⁰⁷ No olvidemos que, donde la penúltima cita, Gutiérrez Vega expresa su admiración por Vicente Huidobro diciendo: "Lo que abrió camino en Europa a Latinoamérica fue la poesía. Darío, Neruda, Vallejo, Huidobro y Paz."

⁴⁰⁸ José Miguel Ibáñez Langlois, "La poesía de Nicanor Parra", en Nicanor Parra, *Antipoemas: Antología 1944-1969* (Serie Mayor; Barcelona: Seix Barral, c1972), p. 34.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

la ironía y el prosaísmo, [...] cuyo peligro es la desesperanza”,⁴¹¹ de Nicanor Parra, en la que “el poeta hace hablar a mil personajes anónimos”,⁴¹² se aproxima tanto como dista de Gutiérrez Vega y sus admiraciones.

En otro capítulo anterior relacionamos la admiración y su fidelidad de influencia, con la causa personal de nuestro poeta que aquí toca la orientación romántica. Porque al pasar a los términos concretos para definir su poesía, entra en juego el criterio personal que lo separa de la generalidad e implanta sus rasgos definitivos e individuales. Y es que, siguiendo el mismo eje paradigmático, “el caso de Gutiérrez Vega no es el de Nicanor Parra: no hay el uso pesimista del prosaísmo, el humor que es hartazgo y desencanto ante la realidad [...] Más bien, Gutiérrez Vega responde al salto en la poesía mexicana de un lirismo progresivamente abstraído de toda realidad ...”.⁴¹³ Se trata de la misma actitud distintiva que eclécticamente delimita los ámbitos de nuestro poeta de los de sus coetáneos, y separa su romanticismo -espacio de “libre juego [dejado] a la añoranza, al fluir de las imágenes, a la serenidad de la desesperación”-⁴¹⁴ de la “pasión romántica contada con ferocidad clásica”⁴¹⁵ de Lizalde, por ejemplo.

Por el mismo camino, hacia el fondo de las orientaciones propuestas, se podría rastrear la causa de las lecturas directas de Gutiérrez Vega y su manera de valorarlas. Según él, la disposición de Francisco González León “poeta, autocrítico, [quien] más que eso, cultivador del auto-sarcasmo, quita importancia a sus cuitas, se burla de sus emociones y de su melancolía”⁴¹⁶ y así “duda, gozo, deleite [...], y otros muchos, son los elementos de la poesía de este simbolista mexicano”.⁴¹⁷ El mismo fondo comunica la experiencia del otro

⁴¹¹ Ibáñez Langlois, *op. cit.*, pp. 64-65. (Los subrayados son nuestros.)

⁴¹² *Ibid.*, p. 50.

⁴¹³ Monsiváis, “Anécdota y comentarios”, art. cit., p. 68.

⁴¹⁴ Monsiváis, *Poesía mexicana II: 1915-1979*, *op. cit.*, p. XLVII.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. XLVI.

⁴¹⁶ Gutiérrez Vega, “Dos poetas mexicanos en la sombra”, art. cit., p. 45.

⁴¹⁷ *Ibid.*

“poeta en la sombra”, Alfredo R. Placencia, quien lo que en realidad asume, frente a los sentimientos de abandono y tristeza comentados, es su indole romántica y opta por la vuelta hacia lo humano, llámese voluntad de amar. De ahí la suerte del juicio crítico de Gutiérrez Vega sobre el poeta Placencia, lector de “la *Biblia*, devocionarios, rimas de Bécquer, poemas de Rosalía de Castro, de Zorrilla de San Martín”⁴¹⁸ al mismo tiempo que de “los neoclásicos mexicanos, Carpio, Pesado, Montes de Oca, Pagaza y algunos poetas latinos, sobre todo, Virgilio”⁴¹⁹: “Romántico tardío e involuntario, modernista por intuición”,⁴²⁰ de “poesía natural, desaliñada, vágamente romántica, no del todo modernista, clásica”⁴²¹ donde se le nota “su tendencia hacia la depresión, la tristeza o simplemente el tema de la ausencia de tradición romántica.”⁴²² A fin de sostener tal discurso, nos serviría “Mi Cristo de Cobre”, “uno de los poemas de Placencia más representativos de su tardío romanticismo”,⁴²³ con su obsesivo “rayo de luna” o las “pupilas” insistentes en “Las estrellas” que dejan lucir la presencia de Bécquer.

Suena tan natural como insistente el acercamiento del escritor de *El erotismo y la muerte* a la dualidad cernudiana de *La realidad y el deseo* “donde el ímpetu romántico de los temas -el amor y la muerte, la soledad y la melancolía- va unido a un lenguaje poético que podría llamarse clásico por su rigurosa contención.”⁴²⁴ Si se prefiere, es la propia indole melancólica y nostálgica de este “grito sentimental de un romántico”⁴²⁵ la que se vale de la contención clásica a fin de proclamar su causa. De la misma década, podríamos acudir al

⁴¹⁸ Gutiérrez Vega, “Dos poetas mexicanos en la sombra”, art. cit., p. 48.

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² Alfredo R. Placencia, *Otro Adán expulsado*, selección y nota introductoria de Ernesto Flores (Material de Lectura/Serie Poesía Moderna, 54; México: UNAM [s.f.]), p. 8.

⁴²³ Gutiérrez Vega, *ibid.*, p. 51.

⁴²⁴ José García López, *Historia de la literatura española* (20 de.; Barcelona: Vicens-Vives, c1993), p. 695.

⁴²⁵ Debicki, “Luis Cernuda: La naturaleza y la poesía en su obra lírica”, *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*, op. cit., p. 334.

ejemplo de Vicente Aleixandre -otra de las influencias de Gutiérrez Vega- en el contexto español o, en el contexto mexicano y a pesar de su "desdén ante el ánimo romántico",⁴²⁶ a dicha manera romántica de negarse apasionadamente de Salvador Novo. Pero la cuestión de la orientación romántica no goza de exclusividad -ya ha entrado la cuestión de contención clásica- ni personal, ni tampoco temporal-generacional. Se trata de una tradición que acusaría el mismo fondo contingente, conforme nuestro poeta lo valora, de toda una corriente de lecturas gutierrezveguianas como, por ejemplo, la italiana. Fijémonos, dicho sea de paso, en la "vaga atmósfera leopardiana"⁴²⁷ que Gutiérrez Vega señala en Cardarelli, la poesía de duda en búsqueda de luz y conciencia, "hecha a la medida de lo humano"⁴²⁸ en Montale, el tono nostálgico en Pasolini o Ungaretti y la influencia de poetas románticos en Saba que tampoco la crítica niega,⁴²⁹ en afirmación del criterio de nuestro poeta.

Sería aún más convincente extendernos por este camino respecto a toda otra corriente que llegó a la poesía de Gutiérrez Vega, inclusive la rumana, y la especial alusión que se le hace al poeta romántico Mihai Eminescu. Pero nuestro objetivo nos compromete a señalar el sentido de estas pistas remontables al valor de una causa que selectivamente cruza ejes temporales, formales y de manifestaciones artísticas distintas. Uno de estos ejes formales sería el concerniente al gusto por la expresión lírica popular, desde las *doinas* rumanas y la inmersión de Yeats en la lírica popular (*Gaedhal Tacht*) o los coros y cantos de Eliot o Leopardi hasta la nostalgia del Oriente que, siempre respecto a Gutiérrez Vega, nos recuerda a Montale y, en cuestiones formales, al haikú o el "uta" de Tablada así como a las *mujtathth*, *madinat* y *rahil* para el diván de *Resistencia de particulares*. Pero esto no es todo, puesto que dichas orientaciones de la causa gutierrezveguiana llegan a alcances artísticos diversos, registrados en declaraciones y ensayos de admiración de los que no escaparía ni el escéptico y desmitificador novelista Vladimir Nabokov, ni el teatro y la figura

⁴²⁶ Monsiváis, *Poesía mexicana II: 1915-1979*, op. cit., p. XXIX.

⁴²⁷ Cardarelli et al., *Poesía italiana moderna*, tr. Hugo Gutiérrez Vega (Material de Lectura/Serie Poesía Moderna, 2; México: UNAM [s. f.]), p. 3.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁴²⁹ Marco Antonio Campos en la introducción de *Un trago amargo*, ya citado, de Saba nada dista de los comentarios de Gutiérrez Vega.

ejemplar de Fiona Alexander singularmente percibida por Gutiérrez Vega: "...recuerdo sus manos inusitadamente fuertes, vigorosas y su rostro de camafeo renacentista, sus asombrados ojos de Lord Byron, su aire de espontáneo romanticismo inglés, sus rasgos perfectos de modelo de Dante Gabriele Rosetti o cualquier otro de los grandes y nostálgicos prerrafaelistas".⁴³⁰

Desde el momento en que nos pusimos a hablar de la tradición romántica, hemos pasado a una noción de manifestación temporal que, primero, la tendríamos que definir conforme a los antecedentes paradigmáticos, y siempre para el caso de Gutiérrez Vega en particular. Hacia esto nos serviría el cernudiano "grito sentimental de un romántico", hace poco citado, punto en que converge la actitud de salida hacia lo humano. Sin embargo, sería más provechoso dejar a Dámaso Alonso definir lo que se pretende, sin esquivar la referencia histórica (temporal) que implica, y que consiste en lo que él entiende por neorromanticismo: "...esta vuelta a lo humano, [...] orientado 'hacia la ternura, hacia la pasión, hacia el grito acre, hacia el vaticinio', [como] un movimiento general que se manifestó incluso en los más apartados de la influencia surrealista".⁴³¹

Más de una vez, al menos temperamentalmente para nuestro caso concreto, hemos identificado a Gutiérrez Vega con T. S. Eliot quien -tras sus búsquedas romanticistas, orientalistas, budistas- escéptico sobre "los méritos del humanismo como sistema general",⁴³² se declaraba "clasicista en literatura, monarquista en política y anglicano en religión".⁴³³ Si la buscamos hasta su fondo y con una idea clara de distinción entre causa y forma, esta declaración no dista tanto de la propia definición, citada desde el inicio de esta unidad, que Gutiérrez Vega hace para su propia poesía. Tampoco dista de otra aclaración anterior, también citada, respecto a su único compromiso con la poesía y su posición política.

⁴³⁰ Gutiérrez Vega, "Testimonios. Fiona Alexander, una criatura solar", art. cit., p. 12.

⁴³¹ García López, *op. cit.*, p. 685.

⁴³² Ackroyd, *op. cit.*, p. 174.

⁴³³ *Ibid.*, p. 178.

Diríamos que se podría buscar el fondo clásico de Gutiérrez Vega nada más que en la preferencia por la tradición a partir de sus lecturas. El fondo religioso de las primeras lecturas clásicas de nuestro poeta, desde la *Iliada* y la *Odisea* hasta la lectura de clásicos españoles bajo la dirección del maestro jesuita Hernández del Castillo, no deja de remitirnos a una preocupación aristotélica y a la búsqueda de un orden a la manera que Eliot la sintió y se la inspiró su asesor bradiano, Harold Joachim. En nuestro asunto viene a entrar comparativamente la preocupación eliotiana por la sencilla, necesidad de identificar a Gutiérrez Vega con la misma causa de conciencia cultural proyectada hacia el presente: "La preocupación de Eliot no era simplemente de naturaleza teológica o filosófica: la obra de Santo Tomás de Aquino encarnaba la unidad de la cultura europea del siglo XIII, y Eliot consideraba que el examen de esa cultura era el mejor tipo de entrenamiento para el espíritu contemporáneo".⁴³⁴

Sin embargo, así como hemos calificado la actitud estética, de igual modo caracterizaríamos la propia causa de dicha disposición (cfr. p. 121): de tipo más religioso que secular, más intuitivo que visible; punto al que converge el anhelo de conciencia, sea aristotélica y colectiva, sea platónica e intuitiva, trascendida a los Absolutos idealistas del Presente bergsonianos (que, por definición, domina sobre el espacio). Fijémonos, por ejemplo, en la sensación que le vibra a nuestro poeta cuando se le hace consciente y sencillamente llega a expresarse: "Estoy en el centro de Acrópolis, sobre mí giran los fantasmas de Aristóteles".⁴³⁵

A pesar de que todas estas referencias aluden a un fondo referencial de la causa de Gutiérrez Vega, no logran comunicárnosla. De modo que, si su intención es la comunicación de ésta, nos vemos obligados proseguir con los ejes paradigmáticos de su manifestación en términos dimensionales -de espacio y tiempo- que nos llevará de la respectiva causa al contenido y a la forma de expresión. Parecería algo absurdo involucrar la orientación antropocéntrica del romanticismo y humanismo de nuestro poeta con el espacio y tiempo, además paradigmáticos, si no nos indujera el propio genio del poeta y sus

⁴³⁴ Eliot a Herbert Read, 11 de diciembre de 1925. Victoria, en Ackriyd, *op. cit.*, p. 158.

⁴³⁵ García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 15.

manifestaciones literarias, dentro de dichas orientaciones, frente al espacio (véase paisaje) y tiempo (véase tradición vs modernidad). Por consiguiente, la obsesión, en que en varias ocasiones hemos incurrido, de fusión del poeta con el paisaje se tendría que definir como la proyección de las muy significativas orientaciones de su causa hacia sus dos opciones dimensionales.

No cabe duda de que estamos hablando del modelo de clasicismo dinámico⁴³⁶ que remite a las artes visuales de los años treinta en Europa, a la idea de "we must be still and still moving"⁴³⁷ de "East Coker" y, a raíz de ésta, a la conversación entablada entre los neorrománticos respecto a la posible temporalidad de la emoción (véase experiencia) suscitada por la índole "kinética",⁴³⁸ de una obra clásica.

Asimismo se podría pasar a términos más concretos y considerar la manifestación de la causa de Gutiérrez Vega, en sus orientaciones propuestas, primero frente a la dimensión espacial: el paisaje. Sobre todo, el nostálgico paisaje rural de la infancia en el contexto de un país en proceso de desarrollo,⁴³⁹ punto de partida y clave para la referencia autobiográfica

⁴³⁶ Resultaría contingente relacionar este argumento con el ensayo de T. S. Eliot, "What is Classic?", en Frank Kermode, *Selected Prose of T. S. Eliot* (New York: Harcourt Brace Jovanovich-Farrar, Straus and Giroux, c1975), pp. 115-131. En este ensayo, Eliot reivindica la unidad entre los dos términos, supuestamente opuestos, de romanticismo y clasicismo, en base a la primera de sus cualidades, la de madurez:

I think that the account of the classic which I propose to give here should remove it from the area of antithesis between "classic" and "romantic" -a pair of terms belonging to literary politics, and therefore arousing winds of passion between which I ask Aeolus, on this occasion, to contain in the bag. (p. 115)

[...]what I mean by the term "a classic", it is the word maturity. (p. 116)

So to maturity of mind we must add maturity of manners. (p. 118)

⁴³⁷ Eliot, *Four Quartets*, op. cit., p. 27.

⁴³⁸ Término prestado de la noción "escultura kinética" que Naum Gabo, empleando los términos aristotélicos de "energeia" y "kinesis", atribuyó a "Victoria de Samotracia" en su artículo "Sculpture: Carving and Construction in Space" publicado en *Circle* (1937), rescatado por Steve Ellis, "Eliot's English", *The English Eliot: Design, Language and Landscape in Four Quartets* (1 ed.; London: Routledge, c1991), p. 58.

... in this sculpture the feeling of motion is an illusion and exists in our minds. The real Time does not partake in this emotion; in fact it is timeless.

⁴³⁹ Eliot comenta que la industrialización intensificada "nourishes the most pervasive nostalgia for rural existence" en Steve Ellis, "Eliot's England", *The English Eliot: Design, Language and Landscape in Four Quartets* (1 ed.; London: Routledge, c1991), p. 81.

de la poesía de nuestro poeta. Es decir, hablando de la tradición, no se trata de un paisaje pintoresco, nacional o idealizado -tipo José Tomás de Cuellar y Manuel Payno para el contexto mexicano- sino de un paisaje que parte de un *Idilio salvaje*, en cuanto resolución clásica de su forma, mientras “en lo ideológico, no se desprende aún de los últimos vestigios del romanticismo”.⁴⁴⁰ En otras palabras, se trata de un romanticismo originario del “aura de las existencias entendibles “a la luz del relámpago”, en el desgarramiento y la autodestrucción. Manuel Acuña, Manuel M. Flores o Antonio Plaza, dioses de una “bohemia de la muerte”, inducen a la aceptación popular de la vida como el Desencuentro de la pureza individual con el poderío dramático de la gran ciudad.”⁴⁴¹

Mientras tanto, en cuanto a su esencia, esta peculiar manifestación paisajista revela la realidad semántica de lo que hemos llamado “provincianismo”, lejos de las definiciones de diccionarios y respecto a la experiencia humana, conforme fue planteado por Eliot.⁴⁴² La consecuencia de este “provincianismo” en dicha manifestación comunica los parámetros de un paisaje antropocéntrico, interiorizado y, sobremanera, consciente. Por lo tanto, si tomamos el otro término de “comprensividad” que Eliot añade -aparte del de “madurez”- a su definición,⁴⁴³ se podría hablar de un paisaje clásico y por eso universal que no abarca simples ámbitos territoriales sino que conlleva el ámbito potencial, camino hacia una conciencia suprema. *Cantos del despotado de Morea*, la obra poética más reciente con la que culmina *Nuevas peregrinaciones*, no es de todo ajena al “Ecclesiastés” y a la conciencia universal, desde la *Biblia* hasta Jorge Manrique o Edmund Blunden, de “vanitas vanitatum et omnia vanitas”.

Por el momento, todavía queda por aclarar un poco más la conjunción de los calificativos, de romanticismo y clasicismo, hacia el primer intento de definir el desemboque de la causa de Gutiérrez Vega en el paisaje de su poesía, especie de *genius loci* impregnado

⁴⁴⁰ Monsiváis, *Poesía mexicana II: 1915-1979*, op. cit., p. XVIII.

⁴⁴¹ *Ibid.*, pp. XVIII-XIX.

⁴⁴² “By ‘provincial’ I mean here something more than I find in dictionary definitions. I mean more, for instance, than ‘wanting the culture or polish of the capital’ [...]; and I mean more than ‘narrow in thought, in culture, in creed’ [...] I mean [...] applying standards acquired within a limited area, to the whole of human experience”, en Eliot, “What is Classic?”, op. cit., p. 129.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 127.

del espíritu de dichas orientaciones. Para la tradición evolucionada de nuestro poeta, el paisaje es el propio deslumbramiento y el amor místico frente a toda entidad creada donde todo coexiste en pares de opuestos cíclicos: vida-muerte, luz-tiniebla, realidad-deseo, sueño-vigilia. Es decir, un paisaje que comprende lo temporal tanto como lo eterno, y cuya antítesis es la consistencia de su aventura desigual interpretada con toda naturalidad reductivista hacia un paisaje accesible mediante la experiencia de la emoción.

Sin embargo, este *genius loci* que reafirma los vínculos emocionales del poeta con toda belleza mundana no deja de celebrar, al mismo tiempo, un panteísmo platónico y la epifanía encarnada en poesía como testimonio de la causa (neo)romántica revestida de una forma clásica. Este tipo de paisaje contemplado, evocado, ensoñado, recreado y, sobre todo, humanizado -y así habitado según su *status* asignado- por hombres ordinarios, recuerdos, espíritus o fantasmas.

Hoy soñé con planicies desoladas.
 ¿Qué hacía ese sueño en esta tierra verde,
 en estos campos que fecunda el aire,
 en las eras al trigo tempranero,
 de las primicias de las anapolas? [...]
 Aparecía el camino polvoriento bordeado de huizaches,
 el hilillo del agua en el arroyo de frustrada esperanza;
 los tíos enarbolaban su calmada derrota
 y la abuela peleaba con las sombras,
 amparando a los nietos bajo el ala
 de una vez inquieta
 que sabía
 burlarse del naufragio.⁴⁴⁴

O sea, volverse testigo intemporal de la sublimidad del paisaje que comunica la conciencia humana desengañada. Así que, tratando de definir la poesía de Gutiérrez Vega mediante su manifestación física o metonímicamente espacial, llegamos a la concepción de un paisaje humanizado o, mejor dicho, de un antropocentrismo desplazado en el paisaje.

⁴⁴⁴ Gutiérrez Vega, "Quinceava noche", *Meridiano 8-0*, op. cit., p. 96.

Todavía nos queda por considerar la manifestación de la causa de Gutiérrez Vega frente a la otra dimensión: el tiempo, que directamente nos lleva al reconocible dilema entre tradición y modernidad. Pero la modernidad para Gutiérrez Vega, en que se adscribe el grupo de sus coetáneos, es una modernidad americana heredera, entre otras cosas, de la tradición histórica: "la Revolución de Independencia en la América española y portuguesa fracasó en lo político y en lo social. Nuestra modernidad es incompleta o, más bien, es un híbrido histórico".⁴⁴⁵

En este sentido, cuando Gutiérrez Vega asume su actitud crítica proclamando la conciencia intuitiva-comunicativa, lo que hace es oponer la modernidad intuitiva o una modernidad americana, que consiste en la conciencia de la dicotomía entre tradición y modernidad, a la modernidad racional proyectada a las utopías del futuro. Este punto se reafirma por la manera con que nuestro poeta, en su ensayo sobre León Felipe, reivindica la propia utopía de la redención en búsqueda de luz, siempre en el contexto intuitivo y definido por Paz: "Las utopías son los sueños de la razón".⁴⁴⁶ Desde esta perspectiva luciría mejor la causa de nuestro poeta y sonaría curioso el resumen de una tradición de la modernidad y la ruptura románticista. Porque, en efecto, la afinidad de la causa de nuestro poeta no dista de la herencia romántica: "el romanticismo hace la crítica de la razón crítica y opone al tiempo de la historia sucesiva el tiempo del origen antes de la historia, al tiempo futuro de las utopías el tiempo instantáneo de las pasiones, el amor y la sangre. El romanticismo es la gran negación de la Modernidad".⁴⁴⁷ También entonces, en esta manifestación temporal de la causa de Gutiérrez Vega, llegamos al mismo punto que en la manifestación espacial: a la percepción antropocéntrica de un tiempo humanizado.

Aparte del fondo clásico de la educación de Gutiérrez Vega, el antropocentrismo de las manifestaciones de su causa nos lleva a la noción de humanismo. Parecería algo arbitrario, en este aspecto, desarrollar nuestro planteamiento con base en la influencia decisiva de Eliot

⁴⁴⁵ Paz, "Modernidad y romanticismo", *op. cit.*, p. 502.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 503.

y su "sospechoso" humanismo en nuestro poeta; pero la verdad es que una de las constantes, apreciables en ambos poetas, fue la que llamamos anhelo por una conciencia intuitiva en relación con la modernidad americana. Al mismo tiempo nos referimos a la crítica humanista o, mejor, a la crítica hacia el humanismo mismo, en el contexto americano. Hablamos de un humanismo actualizado, originario de la crítica contra el humanismo positivista-racional -su percepción naturalista de la experiencia y su cualidad moralista- que proclama la virtud de humildad.⁴⁴⁸ Nuestro poeta, cuando se caracteriza a sí mismo como "poeta del montón", asume la acepción clásica del humanismo en cuanto humildad y libre de cualquier juicio moral.

No obstante, es igualmente cierto que toda aproximación humanista a cualquier terreno de estudio se hace a través de la literatura,⁴⁴⁹ que no siempre cumple con determinaciones y reglas de todas áreas comunicantes o ajenas. De tal modo, por un lado, se podrían explicar las caídas de la aventura desigual de Gutiérrez Vega, mientas, por otro, entender mejor, bajo el enunciado aglomerador de vocación humanística, la multiplicidad de sus carreras, ocupaciones y estudios: Licenciado en derecho por la UNAM, con estudios de sociología de comunicación y de letras, maestro de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM; vocación que a lo largo del itinerario de sus búsquedas desembocará en su producción escrita, desde el artículo periodístico y el ensayo hasta la poesía.

Además, el humanismo de nuestro poeta sabe distinguir entre cultura y "ethos" así que el anhelo por el modelo de un hombre cada vez más cultivado alcanza a sublimar los niveles de amoralidad hasta lo puramente estético; postulado que volverá a afirmarse biográficamente durante el rectorado de Gutiérrez Vega en la Universidad Autónoma de Querétaro. En este sentido también sabe trascender estas fronteras sustituyéndolas por puentes que comunican todo lo que es arte -sea teatro, poesía o pintura- con la causa humanista y su manifestación: la dialéctica de todo lo que es arte que, como en un juego de

⁴⁴⁸ En términos de Eliot: "Humanism, no less than religion, enjoins the virtue of **humility**" [El Humanismo, no menos que la religión, exige la virtud de **humildad**]. "Second Thoughts about Humanism", *Selected Essays* (3 ed.; London: Faber and Faber, MCMLI), p. 483.

⁴⁴⁹ "Humanism bears the imprint of the academic man of letters. His approach to every other field of study is through literature" [El Humanismo conlleva la huella del hombre académico de letras. Su aproximación a cualquier otro terreno de estudio es mediante la literatura]. *ibid.*, p. 486.

espejos y de otredad, trasciende la vida -con sólo reflejarla- a las intuiciones connotativas de su representación. Consecuentemente, se puede desplegar el significativo símbolo, presente en la poesía de nuestro poeta, no de una noción conceptual o de un principio moral sino del fondo intuitivo de su causa: el espejo. En este sentido trasciende toda tradición artística desembocada en la poesía de Gutiérrez Vega sin prescindir de la muy significativa teatral; es decir, la tradición que no se remonta sólo a Goethe sino al humanismo intuitivo del espejo shakespeariano: "If [...] Shakespeare was concerned "rather with mirroring life than with interpreting it", and with submitting "to actuality rather than transcending it", I should say that such a good mirror [...] is worth a great many interpretations, and that such submission is worth more than most transcendence."⁴⁵⁰

Aún más de los aspectos señalados, este tipo de humanismo actualizado proclama puntos que Gutiérrez Vega ha pronunciado respecto a su arte. Entendamos, por ejemplo, el *cantar intuiciones comunes* como parte de la función del humanismo, más cercano al sentido o lugar común que a la razón; un humanismo que funciona por sensibilidad y se asimila a través de la cultura, referencia común entre todos los individuos y punto en que halla su sentido de utilidad social, correspondiente a la misma voluntad de cantar *lo que a todos pertenece*.

Aparte de los vínculos directos entre vida y poesía en Gutiérrez Vega, sería preciso entender la denominada *causa* del autor como fondo de toda esta considerada secuencia de orientaciones y sus respectivas manifestaciones, destinadas a desembocar en actitudes concretas que regirán su propuesta lírica. Hacia esta perspectiva y tras nuestro discurso anterior, nos tenemos que alejar de los primeros juicios de la crítica superficial que se limita a calificar la poesía de Gutiérrez Vega como ligera, "light", "legère", realista, erótica o meramente paisajista. Tampoco se podría hablar de una poesía hermética, oscura o difícil pues, para nuestro poeta, no existe tal.⁴⁵¹ Lo que podríamos hacer es partir de las

⁴⁵⁰ Eliot, "Second Thoughts about Humanism," *op. cit.*, pp. 487-488. [Si (...) Shakespeare se interesaba "más en reflejar la vida que interpretarla", y de remitir "más a la actualidad que a trascenderla", tengo que decir que tal buen espejo (...) vale muchas más interpretaciones, y que tal remisión vale más que la mayor transcendencia.]

⁴⁵¹ "No creo en la poesía hermética, lo que hay es lectores flojos" dice Gutiérrez Vega en su entrevista a José María Espinasa, "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante", art. cit., p. 62.

orientaciones que la crítica sistemática le reconoce: el humanismo antidogmático que Carlos Monsiváis le asigna junto con el ambiente neorromántico -en que tanto Monsiváis como Teresa Castro coinciden con el *Diccionario de escritores españoles*- hacia los intentos de manifestación espacio-temporal, luego realizada en formas estilísticas, y hacia una propia expresión americana descendiente de un modernismo de utilidad social. Por supuesto, se trata de un fondo del que no se podrán pronunciar afirmaciones definitivas ni juicios completos hasta que se consideren los puntos que las manifestaciones de dichas orientaciones gutierrezveguianas han tocado y han propuesto: contenido y forma, realidad y sueño, juego y actitud artística, experiencia y erotismo.

2. 3. 3. La realidad y una variación temporal: el sueño en las tres orientaciones y la universalidad de su saber intuitivo

Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat.

[He aquí el tiempo de lo comunicable: ésta es su patria.]

Rainer María Rilke, *Elegías de Duino*

...y los dormidos, siempre mudos, peces,

en los lechos lamosos

de sus oscuros senos cavernosos,

mudos eran dos veces;

Sor Juana Inés de la Cruz, "Primero Sueño"

Partiendo de nuestro discurso anterior entendemos que para aproximarnos al primer par polarizado, de realidad y sueño, hay que tener presente la idea de reflejo, así sugerida, de la realidad que se puede proponer sólo en los términos dimensionales de espacio y tiempo. Para entender el primer componente de este par armonizado, la realidad, hay que acudir a los propios comentarios de Gutiérrez Vega que nos abrirán camino a la contraparte contigua del sueño. Pensemos, por ejemplo, en el aspecto erótico de la realidad, algo herderiana, de nuestro poeta, conforme él lo comenta:

... en toda relación amorosa hay un nivel que se da en la realidad misma, y otro nivel que nosotros fabulamos. A veces, este nivel de la fabulación es más gratificante y más hermoso. Otras veces, la realidad es superior. Decía Shakespeare que estamos hechos de la materia de los sueños, y manejando después sus acostumbradas paradojas, dijo que con frecuencia no podemos soportar una dosis excesiva de realidad.

El trabajo poético está instalado en medio o por encima de estos niveles. No estoy hablando de niveles superiores. Y se oscila en lo que Cernuda llamaba la realidad y el deseo.⁴⁵²

Gabriel Sardo también señala "aún entre los desniveles y las desigualdades, la exquisitez de unos instantes [en la poesía gutierrezveguiana] en los que 'la vida es sueño'".⁴⁵³ Desde las primeras manifestaciones poéticas, de *Buscado amor*, existe esta ambivalente relación de la realidad con el sueño. Citemos así unos fragmentos de "Diario de tu cuerpo. Tres fechas" para confirmar los ejes propuestos de esta ambivalencia:

II

Te reconstruyo: leve temblor de niebla,
brisa opaca bajo el sol declinante.
De nuevo mis manos te conocen.
El aire es la materia
que suple tus ausencias.

III

De nuevo llegas a mi casa [...]
En el espejo
queda tu reflejo [...]
Leemos nuestra historia
en el libro cerrado
de tu vientre.⁴⁵⁴

⁴⁵² García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 4.

⁴⁵³ Gabriel Sardo, "La poesía de Hugo Gutiérrez Vega", en *Revista de la Universidad de México*, XXXIII, 6 (febrero, 1979), p. 38.

⁴⁵⁴ Hugo Gutiérrez Vega, *Buscado amor* (Poetas de Ayer y Hoy; Buenos Aires: Losada, c1965), pp. 34-35.

La idea de espejo, de otredad, en fin, de reflejar la realidad trascendiéndola, es decir, liberándola de sus vínculos dimensionales es, a la vez, el vínculo de nuestro poeta con la realidad y su negación. Vínculo perceptible, sensorial que rodea la sensibilidad humana, y por eso común (cfr. cantar intuiciones comunes) de Gutiérrez Vega -especie de fusión panteísta/platónica con toda naturaleza- que subyace en sus obsesiones: "Me obsesiona - dice el poeta- el paisaje, los alimentos terrestres en general, el goce".⁴⁵⁵ Sin embargo, permanece la misma problemática y la misma limitación dimensional, coexiste en la realidad, con la que el poeta tiene que enfrentarse. Si en nuestro discurso previo a esta parte se pudo sugerir la posibilidad de trascender el espacio físico (es decir, paisaje), metonímico y antropocéntrico -al que volveremos en la construcción de la imagen- mediante la artística abstracción espacial, esto no es tan sencillo para la condición temporal. El tiempo es siempre tiempo, añadiría Eliot, así que su transición, o sea, la fusión del pasado en el tiempo presente, resultaría imposible sin la mediación de la intemporalidad del sueño. Sobre todo, para la poesía de Hugo Gutiérrez Vega cuyo "presente" es -voluntaria o involuntariamente- siempre temporal, la mediación del sueño permite la suspensión temporal y el encuentro de referencias antropocéntricas temporalmente distintas. Para no hablar en abstracto y en apoyo de nuestro argumento, haríamos uso de *Desde Inglaterra* como ejemplo de un "presente" temporal, fechado y registrado con la rigurosidad intransigente de las horas, a cuya superación acude el auxilio de la Madame Sosostris de Eliot o, de manera desacralizada, el de otras figuras procreadas por Hesiodo.

La idea de la función mística del poeta y la de humanismo intuitivo encontrarían en el sueño el punto de convergencia de su propuesta en pos de lo inefable, de lo absolutamente abstracto por no dimensional. Es decir que -presumiendo la condición intuitiva del sueño- si el sueño es intemporal y lo inefable es intuitivo, entonces lo intemporal es lo inefable. Por consiguiente, la superación de los límites temporales significaría la efiabilidad simultánea o, mejor dicho, la conciliación de dualidades ya no divisibles en los ámbitos del sueño como, por ejemplo, el pasado y el presente, la realidad y el deseo. Esta serie de consideraciones -que se podrían resumir en la idea de oponer la

⁴⁵⁵ García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 4.

conciliadora intemporalidad del sueño intuitivo, conforme nuestro planteamiento, al sueño racional y temporal (futuro) de la utopía, según definido por Octavio Paz, a pesar de no ser intuitiva, procede con otro tipo de semantización de este discurso guardando la virtud de las abstracciones. Sin embargo, encontraríamos su sustento referencial a nivel dimensional, que se podría remontar hasta las orientaciones de la causa gutierrezveguiana y su tradición.

La propuesta de vincular el concepto intemporal del sueño con la idea temporal de la tradición, respecto al quehacer poético de nuestro autor, ha implantado la necesidad de trascender aquel punto que, una vez aclarado, facilitará relacionar tal vínculo con la preocupación temporal de su lírica. Sobre todo, a raíz de la orientación humanista clásica, subrayada en la penúltima cita, que junto con la romanticista constituye los tres puntos fundamentales de Hugo Gutiérrez Vega en su búsqueda de orden, que por algo nos recuerda a Eliot y su influencia, en su itinerario hacia la armonía a través de la conciliación de opuestos en el sueño; consideración que, a nuestro paso siguiente, nos ayudará a aproximarnos a lo que el poeta entiende por experiencia, luego desembocada en su erotismo (cfr. la realidad y el deseo). Por el momento, sería preciso aclarar aquel punto transitorio, según hemos propuesto y conforme a nuestras últimas citas, mediante las propias orientaciones de nuestro poeta en pos de orden, de armonía. Así que valdría la pena, en el sentido de tradición, partir de la dimensión temporal de estas tres orientaciones de su causa y equipararlas con los tres "sentidos" de toda ficción poética -sin omitir, para Gutiérrez Vega, el señalado por José María Espinasa "sentido literal"- desde *Diálogos de amor* de León Hebreo que no es más que el paso a nivel literario de la idea aristotélica del hombre como "imagen del universo" o de Protágoras y la del "hombre como medida de las cosas" no pocas veces evocado en discursos gutierrezveguianos.

Lo que se pretende hacer es lo inverso de este procedimiento, restituir las correspondencias universales de modo que se trasciendan dichas orientaciones a los ámbitos propuestos por el sueño y entender el punto por trascender en su condición intemporal. Aún más, se podría configurar la búsqueda de armonía procediendo con las correspondencias esquemáticamente, a fin de llegar a otra semantización de la idea del "espejo" y su reflejo de la literatura y el mundo en su sentido universal. En otras palabras, no es casual que las tres orientaciones de nuestro poeta, una vez trascendidas, equivalentes a los tres mundos

(generable, celeste e intelectual) remontable hasta el diálogo del platónico Filón y Sofía, encuentren su albergue o su *locus* dimensional bajo la luz de las tres zonas o esferas tolemaicas⁴⁵⁶ que corresponden a las tres divisiones, según el modelo universal, del cuerpo humano (cfr. erotismo). Por consiguiente, se puede entender que este principal punto por trascender es la propia realidad liberada de las restricciones dimensionales, conciliadora de polaridades y gobernada por el alma en su experiencia universal.

De igual modo se puede entender el contexto de lo que Gutiérrez Vega plantea como experiencia y justificar el sentido universalista no sólo de las lecturas que forman su propia tradición sino también de la actitud cultural de su orientación humanista. Porque, antes que nada, se trata de un "saber atestiguado" del que nuestro poeta quiere dejar constancia y un "saber humanístico" "entrenado por la cultura", como diríamos valiéndonos de previas citas, que sucede mediante la interiorización de la realidad, a su vez reflejo del mundo exterior (cfr. "el paisaje interior" que Gutiérrez Vega comenta en Pellicer). Y si acabamos de hacer uso de dos términos de Gaos es porque nos vemos obligados a identificar a nuestro poeta con el espacio metonímico de su "saber humanístico" reivindicado por las alusiones intemporales-mitológicas que comentamos al principio de la presente unidad y ahora podemos justificar. Es decir, "en cuanto al 'saber humanístico', es de sobra conocida la pervivencia de la mitología y de la historia clásicas, y una y otra entendidas como un vasto repertorio de acciones y símbolos paradigmáticos al que era indispensable acudir por cuanto que configura un modelo axiológico universalmente sancionado".⁴⁵⁷ La conciencia de Gutiérrez Vega y su visión universalista de la historia de México "en el marco de la historia del occidente"⁴⁵⁸ o, a nivel del espacio de su poesía, la

⁴⁵⁶ "Conforme al esquema de Tolomeo [estas] tres zonas o esferas [son]: la del orbe sublunar (donde se hallan los cuatro elementos mutables: fuego, aire, tierra y agua), la del sol, los demás planetas y las estrellas fijas (donde es regulado e inmutable) y la del Empíreo o sede de la divinidad", en José Pascual Buxó, "El sueño de Sor Juana: Alegoría y modelo del mundo", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 197 (México: 15 de agosto, 1981), p. 3.

⁴⁵⁷ Buxó, *ibid.*

⁴⁵⁸ Gutiérrez Vega, "Notas sobre el libro *Distant neighbours, a portrait of the mexicans* y de Alan Riding", *El erotismo y la muerte*, *op. cit.*, p. 100.

conurrencia de figuras mitológicas grecorromanas, por ejemplo, en "Dos letanias de la madrugada", no dejan de repercutir el sentido de saber clásico-humanista.

A pesar de que, hasta aquí en realidad, respecto a la relación entre realidad y sueño, hemos tocado dos de las tres orientaciones, este ciclo de reflexiones no desvía de la orientación romanticista. Sólo que para abordarla tenemos que seguir alejándonos de lo puramente intelectual o conceptualmente cognoscitivo pues, "ninguna definición, al parecer, puede captar verdaderamente esta esencia del romanticismo, que pertenece al orden de la cualidad sensible y de la afirmación vital, no al de la inteligencia pura".⁴⁵⁹ A esto nos inducirían también legados dispersos en la poesía de nuestro poeta y comunicados sin excluir los epígrafes hasta su testimonio más reciente, como el prestado de Musil en el primer poema de "Pensando en Musil". Así que tenemos que proceder del mismo modo anterior de los símbolos, que configuran los espacios metonímicos del sueño, y "quizá no lo podamos lograr sino por una serie de aproximaciones sucesivas y por la evocación de los mitos predilectos del romanticismo".⁴⁶⁰ Sería imposible trazar una línea tajante entre los símbolos clásicos y románticos que Gutiérrez Vega maneja en sus alusiones a gacelas, fantasmas o ángeles puesto que es el propio poeta quien "los inventa, en los dos sentidos de la palabra: los redescubre en el tesoro de la historia espiritual, pues ya han existido; pero los crea, pues nunca han tenido enteramente la inflexión particular que ella les imprime en cada ocasión."⁴⁶¹ Aún cuando el propio Gutiérrez Vega intenta aclarar los símbolos de Yeats, a raíz de su homenaje rendido, con la declaración de que "los símbolos en la poesía de Yeats son el cisne, símbolo más griego que romántico",⁴⁶² no hace más que suscitar la dualidad de su sentido. Sin embargo, pensando en las cartas de "Tarot de Valverde de la Vera" y el valor de sus símbolos, se puede admitir que de la tradición romántica "unos

⁴⁵⁹ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño; ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, tr. Mario Monteforte Toledo (1 ed./3 reimpresión [en español]; Lengua y estudios literarios; México: Fondo de Cultura Económica, c1954, c1992), p. 478.

⁴⁶⁰ *Ibid.*

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 479.

⁴⁶² "Conferencia. Obligaciones poéticas recientes: Hugo Gutiérrez Vega", art. cit., p. 17; Sección Cultural.

proceden de ocultismo, otros provienen de antecesores inmediatos [...] Sin embargo, viejos o nuevos, sólo adquieren un valor original por el hecho de ser encontrados: se desprenden de sus fuentes históricas para entrar en un sistema de pensamiento muy diferente, donde su presencia responde a una necesidad interior".⁴⁶³

Dentro de la misma relación con la realidad entran las figuras de mitología personal inventada o redescubierta desde el ambiente más directo del poeta. La frase de "evoco rostros familiares, esos que me acompañan desde hace muchos años y que han cobrado para mí tan precisa realidad"⁴⁶⁴ citada por Béguin, hubiera podido ser escuchada de los labios de Gutiérrez Vega con el fin de revelarnos su doble significado. Primero, la conciencia en sí que nos permitirá trasponer nuestro discurso, inmediatamente después, en el sentido de la experiencia, y segundo, el contacto emocional hasta placentero con la realidad universalizada de la vida desembocada en su erotismo. Respecto al vínculo de la mitología personal con la primera dualidad entre conciencia y realidad contemplativa en calidad de experiencia, se puede afirmar que dichos espíritus corresponden a la profunda necesidad del poeta, vinculada con su estado de conciencia, de representar sus propias dualidades en el nocturno paisaje romántico y, de alguna manera restituir la armonía entre sí mismo y las imperfectas experiencias terrestres.⁴⁶⁵

⁴⁶³ Béguin, *op. cit.* p. 479.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 193.

⁴⁶⁵ Cfr. Los puntos señalados por Béguin que nosotros hemos subrayado: "Espíritus fraternales, todos estos seres disímiles tuvieron una cosa en común: la percepción dolorosa del profundo dualismo interior que los hace pertenecer a dos mundos a la vez; pero, también, todos ellos tienden -por un esfuerzo de la voluntad, por la espera pasiva de alguna gracia poética o divina, por el temible viaje a los abismos de la Noche: el medio es lo de menos- hacia la recuperación de una armonía a la cual los orienta su aspiración esencial. Atormentados, perseguidos por el sentimiento de la "poca realidad", con su destino vinculado al problema del conocimiento y deseosos de confiarlo a una certidumbre que todo su ser reclama, viven con los ojos fijos en una promesa, en una estrella lejana. Así se esboza una astronomía del cielo romántico, que bajo especies eternas y en figuras nocturnas de un brillo singular reproduce las imperfectas configuraciones de los países terrestres", *ibid.* pp. 196-197.

La correspondencia o, mejor, el reflejo entre realidad interior y exterior, a su vez resonancia entre el de cielo y tierra, en calidad de experiencia contemplativa hacia la conciencia, es una clave fundamental para entender no sólo la orientación románticista de Gutiérrez Vega sino también los procedimientos de su lírica. En la citada entrevista a Teresa Castro en 1975, por ejemplo, Gutiérrez Vega utiliza este recurso al comentar una crítica favorable de Francisco Zendejas: "Me vi en el espejo después de leer la nota; observé que tengo ya barba blanca y que paso de los 40 años y no supe ni agradecer a Zendejas su comentario".⁴⁶⁶ Asimismo podríamos comentar otra entrevista de nuestro poeta sugerentemente titulada "Espejo"⁴⁶⁷ en que él aparece retratado bajo el signo de un Ludwig Tieck: "Ningún retrato asombra más que el de Tieck, con las huellas de cansancio y decepción trazadas en su rostro. De ahí que de esta constelación de la mitología personal no se podría excluir a aquellas figuras que emanan de la misma causa y aparecen retratadas en la poesía de Gutiérrez Vega como testimonio de añoranza romántica (cfr. "Un caballero en su isla", "Retrato de una mujer de su tiempo") o reflejo de conciencia, hasta la versión humorosa de "Un marinero en su taberna", del que no escapa ni la propia figura del poeta; y eso, a medida de que toda figura se incorpore al conjunto de la mitología personal y se la pueda sacar de su contexto e inventarla, según nuestro postulado, a nivel de realidad trascendida:

En el poema no se puede contar la vida.
La vida no se cuenta.
se inventa, se fabula
y, al final, se deshace
como el cerezo de la primavera.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Castro, art. cit., p. 3.

⁴⁶⁷ Helen Krauze, "Espejo. Hugo Gutiérrez Vega", en *Novedades* (México: 22 de marzo, 1987), p. 13C, Sección Cultural.

⁴⁶⁸ Hugo Gutiérrez Vega, *Nuevas peregrinaciones (poesía, 1986-1993)* (1 ed.; Colección Escritura en Marcha; Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, c1994), p. 223.

Tal propuesta sería irrealizable sin la mediación del sueño. Porque éste “nos pinta personajes que no son ellos: son semejantes y distintos a un mismo tiempo; el sueño traza sus dibujos al claro de luna”.⁴⁶⁹

Bajo la secuencia de nuestras últimas citas y sus respectivos comentarios volvamos a repasar unos fragmentos de “Samarcanda”:

La ciudad azul y blanca/bajo la luna de los mongoles.

* Aquí no se mira la luna./El palacio del emperador inmortal
aparece en la claridad de la tarde.

[...]

Las tumbas están frías./En una de ellas cabe la còpula de un joven
y una mujer madura/-pelo blanco y grupa de galera fenicia-

Fuera del palacio los uzbekos vender/semillas de girasol, panelitos, higos.

Desde aquí se levantan el grito de los buitres del profeta
y la torre de Bujara./ Igual que en México, en China/y el Perú,

[...]

Hablar de la ciudad-camino./[¿] Quién me dice que estuve?⁴⁷⁰

No obstante, lo que subyace enroscado entre la experiencia y el anhelo afanoso por conciencia de alcances universales es el contacto sentimental, que lo hemos asignado como vínculo de esta convocación dual desembocada en erotismo y conciliada por el sueño. Así Gutiérrez Vega, como soñador fiel,

unas veces se abandonará a una dulce euforia y se complacerá en la multiplicidad misma de su universo, que se le antojará entonces un reflejo de su propia riqueza y un eco de su feliz facultad de resonancia. Otras veces [...] deseará un refugio, un escondite bien cerrado en que pueda protegerse contra el aflujo de las imágenes y de las sensaciones. Pero, por caminos opuestos, esos dos movimientos lo llevarán al umbral del sueño.⁴⁷¹

⁴⁶⁹ Béguin, *op. cit.*, p. 201.

⁴⁷⁰ Gutiérrez Vega, “Samarcanda”, *op. cit.*, p. IX.

⁴⁷¹ Béguin, *ibid.*, p. 272.

Una vez más, regresaremos al comentario de Pedro Serrano y a este “aventarse al vacío” de nuestro poeta, que haremos bien en considerarlo desde ahora como un juego con la muerte, esta vez mediante el sueño como el de Herder evocado por Béguin: “En fin, el sueño ‘va a buscar al abismo, para sacar a la luz del sol [cfr. luz-conciencia], todos nuestros sentimientos secretos, esos que no nos preocupamos por conocer.’”⁴⁷²

2. 3. 4. La dualidad existencial: experiencia y erotismo por una concatenación órfica de la poesía

Yo soy hijo de la tierra y del cielo estrellado.

Orfeo

Quitado el amor, lo demás son palabras.

Juan Ramón Jiménez

L'obsession de l'ailleurs, c'est l'impossibilité de l'instant;

et cette impossibilité est la nostalgie même.

E. M. Cioran, *Précis de Décomposition*

Nuestras reflexiones de la unidad previa y su idea de la interiorización intuitiva de la realidad como “última forma humana, correspondiente al entendimiento del universo”, según cita anterior, por sí mismas nos han llevado a los caminos de la experiencia, clave del “saber atestiguado”. No obstante, hay que entender la experiencia en su sentido más amplio, como proceso dinámico de interiorización, y llegar a la conjunción erótica de esta dualidad, no mediante la experiencia erótica, sino mediante el erotismo de la experiencia. El propio Gutiérrez Vega se hace más explícito declarando con el recurso desengañador de su humor: “...todos mis poemas son fruto de la experiencia. Escribo una poesía de la experiencia. Hace poco alguien clasificó mi poesía como erótica. Pues sí, estoy de acuerdo en que escribo poesía erótica, pero sería muy presuntuoso de mi parte decir que todos mis poemas

⁴⁷² Béguin, *op. cit.*, p. 201.

son producto de experiencias eróticas. No soy el garañón de Zitácuaro".⁴⁷³ Nosotros también estamos de acuerdo de que "mucha crítica [...] se apoya en una falacia: confunde la motivación hacia una actividad, con la forma que toma esa actividad".⁴⁷⁴ Sin embargo, hay una parte de la crítica que no se limita a la forma de motivación sino parte del valor testimonial, de este valor "atestiguado" de la experiencia y sus registros. Entre otros, Gabriel Sardo, al introducir la bilingüe (castellano-italiano) *Antología poética* de Gutiérrez Vega, habla de un registro de "experiencias que para el Autor, hoy en día, han sido superadas",⁴⁷⁵ mientras en la presentación de *Georgetown blues y otros poemas*, al cuidado de Alberto Paredes, aparece el comentario: "Una postal es un epitafio y un poema sobre aquello que hemos vivido es la creación de un presente virtual, espacio desplegado ante el que nos erguimos: puente sostenido sobre la fluencia que no cesa y de la que dará testimonio el poema".⁴⁷⁶

Entonces, se está hablando de un contacto sensible al mismo tiempo que experimentado y vivido. Tras de haber concretado este punto, podríamos pasar a los ámbitos de admiraciones, y luego de influencias, a fin de buscar el sentido de este contacto con la tradición, que nuestro discurso ha sostenido y en la que hemos incurrido varias veces. Así que podríamos reconocer este contacto sensible, remontable desde la vivencia de la infancia hasta la experiencia vital de la cultura, siempre en contacto con las tres orientaciones de nuestro poeta.

Sin quitar mérito o importancia a esta necesidad espaciotemporal de dejar constancia de una vida y una obra, que Gutiérrez Vega admite como "serie de testimonios manifestados acerca de [...] experiencias cotidianas [...] y que a veces no nos percatamos",⁴⁷⁷ se podría introducir unos comentarios críticos más, que prescriben el

⁴⁷³ García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 4.

⁴⁷⁴ MacNeice, *op. cit.*, p. 332.

⁴⁷⁵ Sardo, art. cit., p. 38.

⁴⁷⁶ Hugo Gutiérrez Vega, *Georgetown blues y otros poemas* (1 ed.; Colección Autores de Querétaro, 6; Querétaro: Ediciones del Estado de Querétaro, Secretaría de Cultura y Bienestar Social/Dirección de Patrimonio Cultural, c1987), s/p.

⁴⁷⁷ Cantú, art. cit., p. 8.

sentido de la experiencia; si no, la calificación de la poesía de nuestro poeta como mera poesía de "experiencia" o de "circunstancia" sería una incompleta manifestación de su relación con la propia vida y su realidad. El primero es un comentario de Luis Eduardo Rivera quien descubre, en Hugo Gutiérrez Vega, "una lógica propia, una intención por aprehender la realidad a niveles profundamente sensitivos. Es más una manera de sentir que una manera de reordenar la realidad [...] Este poeta transmite una visión poética nueva, abierta, que responde a una sensibilidad más inmediata, pero con una aprehensión medular en la recreación de la vivencia".⁴⁷⁸ El otro viene de la crítica que recibió *Cuando el placer termine* en la que éste se califica como "fruto de múltiples experiencias -intelectuales, afectivas, amorosas-".⁴⁷⁹ Este vínculo emocional que se vislumbra bajo estos comentarios no es ajeno a las convicciones declaradas de nuestro poeta. Cabría recordar, por ejemplo, la unicidad de la "corriente testimonial emocional"⁴⁸⁰ que reconoce en sus libros o en su aprecio por "Pasado en claro" y "Nocturno de San Ildefonso" de Octavio Paz, que apoya nuestro enfoque dentro de la tradición mexicana, como "poemas de la experiencia extraordinarios".⁴⁸¹

Este vínculo emocional, para entender y plantearlo, no lo hay que buscar en el sentimentalismo que Gutiérrez Vega críticamente rechazó, sino seguir buscándolo en los caminos de su tradición propia de lecturas, fidelidades, admiraciones e influencias. Adscribiríamos este vínculo a la tradición de "Garcilaso, Fray Luis, San Juan, Góngora, Quevedo, Bécquer [...] hacia una lírica donde el mero escarceo estético de otros tiempos ha sido sustituido por la expresión de una íntima congoja, en la que los motivos personales se funden con otros de índole universal".⁴⁸² En realidad no se trata de una descarga conmovedora sino del instante cernudiano en que realidad y deseo coexisten "como reflejo de una emoción elegíaca intensamente vivida y al propio tiempo como punto de partida para

⁴⁷⁸ Rivera, art. cit., p. 6.

⁴⁷⁹ "Cuando el placer termine", art. cit., p. X.

⁴⁸⁰ HGV, en Campos, art. cit., p. 3.

⁴⁸¹ HGV, en Espinasa, "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante", art. cit., p. 65.

⁴⁸² García López, op. cit., p. 686.

una honda reflexión meditativa".⁴⁸³ En este aspecto, ya que hemos relacionado la emoción de lo sensible con la experiencia, resulta muy significativa la tradición sajona. Hablar de lo que Gutiérrez Vega entiende por poesía de experiencia en su contexto sajón significaría repasar la idea platónica de Pater sobre la unicidad de la experiencia, aún en su versión monista de idealismo berkeliano⁴⁸⁴ asumido por Yeats en el ocaso de su vida, en la que subyacen los principios universales, así llamados por los idealistas, que a todos pertenecen. Al mismo tiempo, significaría acudir a la referencia de Eliot y no complacernos sólo con su idea de experiencia como emoción sino repasar sus "grados de verdad" a los que llegó gracias a Bradley y a su noción de experiencia inmediata, parcial o fragmentaria, en calidad de verdadera y a su contrapunto de experiencia extraña, de "centros finitos".⁴⁸⁵ Por último, significaría relacionar las orientaciones de Gutiérrez Vega y su temperamento, en común con Eliot, o sea, "combinar el escepticismo con el idealismo, reconocer las limitaciones del conocimiento y de la experiencia ordinarios".⁴⁸⁶

El vínculo emocional con la realidad interiorizada en calidad de experiencia obedece a la misma causa de nuestro poeta. Por eso, sería preciso proceder con la propuesta eliotiana y entender la experiencia como el reflejo de la conciencia de limitación en la emoción. En otras palabras, se podría decir que la emoción es el espejo de las limitaciones en que se funden aquellos Absolutos o Universales idealistas, lo inexplicable de la poesía y lo inefable de la experiencia personal o, mejor dicho, "lo imperfecto, vago o limitado está contenido en lo que es más amplio y preciso, y encuentra allí su explicación".⁴⁸⁷ Este discurso si, por un lado, remite a una mística de la experiencia y de la vida, ya expresada y asignada por el propio Gutiérrez Vega a la función del poeta, por otro, deja lucir un existencialismo cuya vía principal es la erótica; vía capaz de resumir una gran parte de la

⁴⁸³ García López, *op. cit.*, p. 696. (El subrayado es nuestro.)

⁴⁸⁴ El "nada podemos saber de lo que no hemos hecho" berkeliano va a aparecer en los últimos poemas de Yeats: "Whatever flares upon the night/ Man's own resinous heart has fed."

⁴⁸⁵ Véase Ackroyd, *op. cit.*, pp. 48 y 69.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 69.

obra poética bajo el título de *Peregrinaciones del deseo* así como el conjunto de los ensayos principales de nuestro escritor con la dualidad de *El erotismo y la muerte*.

En apoyo a nuestra propuesta, no por una poesía de experiencia erótica sino de erotismo de la experiencia en la problemática existencialista, se podría citar un fragmento que Gutiérrez Vega aclara: "...hablo del aspecto más general de la relación amorosa - mujeres, amigos, la naturaleza, los libros, el teatro-, y en toda relación amorosa hay un nivel que se da en la realidad misma, y otro nivel que nosotros fabulamos. A veces, este nivel de la fabulación es más gratificante y más hermoso".⁴⁸⁸ Precisamente, la idea de un erotismo que fabula la vida se podría tomar como propuesta de un existencialismo bien definido por las vías eróticas, a su vez vínculo de espejo entre mística y sueño, realidad e imaginación que nos insta a repasar un breve discurso de aquel poco conocido existencialista, teólogo romántico, Ralph Harper.⁴⁸⁹

*As I now look back at the events of my life, and at my intellectual efforts, I wonder how I could have known then some of the things I only experienced later, when they seemed to be confirmations of dreams. I can recognize a slow emancipation, passing from a child's daydream to a philosopher's vision of a world groaning and travailing [...] Perhaps this is why the most explicit descriptions of loving are those written by mystics; they live with the purity of imagination, with its intense, its exquisite experience of life.*⁴⁹⁰

Entonces, si la referencia de la experiencia frente a la realidad es lo sensible, la del erotismo es la imaginación. Gutiérrez Vega en forma conversacional o versificada dirá: "Reconozco

⁴⁸⁸ HGV, en García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 4.

⁴⁸⁹ Ralph Harper ha sido rector de St. James Church en Monkton, Maryland; honorario de Guggenheim y ponente ocasional en la Universidad de Harvard, Inglaterra. Ha escrito libros de reflexión nostálgica (*The Sleeping Beauty*) y mística-existencial (*The Seventh Solitude and Human Love: Existential and Mystical*).

⁴⁹⁰ Ralph Harper, *The Existential Experience* (1 ed.; Baltimor and London: The Johns Hopkins University Press, c1972), p. 149. [*Así como miro atrás a los acontecimientos de mi vida, y a mis esfuerzos intelectuales, me pregunto cómo pude en aquel entonces conocer algunas de las cosas que experimenté luego, cuando parecían ser confirmaciones de sueños. Puedo reconocer una lenta emancipación, pasando de la ensoñación infantil a la visión de filósofo de un mundo quejumbroso y doloroso (...)* A lo mejor será por eso que las descripciones cróticas más explícitas son las escritas por místicos; ellos viven con la pureza de la imaginación, con su intensidad, su exquisita experiencia de vida.]

que muchos de estos males/ deben estar en la imaginación,/ más no por eso dejan de ser reales".⁴⁹¹ En términos más claros, lo que se pretende es señalar el curso y dinámica paralelos entre sueño y realidad, vistos en la unidad anterior, con su equivalente de ésta entre experiencia sensible y erotismo de la imaginación; dos dualidades paralelas que parten de un espejo y terminan por reflejar un juego de fantasmas, como afirmaríamos con la ayuda de Octavio Paz:

La realidad sensible siempre ha sido para mi una fuente de sorpresas [...] ¿lo que nos enseña son realidades o espejismos? Rimbaud dijo: Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir. Fusión de ver y creer [...] El testimonio poético nos revela otro mundo dentro de este mundo, el mundo otro que es este mundo [cfr. experiencia interiorizada]. Los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible. ¿No es esto, por lo demás, lo que ocurre en el sueño y en el encuentro erótico? Lo mismo al soñar que en el acoplamiento, abrazamos fantasmas.⁴⁹²

A pesar de haber hallado la ascendencia existencialista de su erotismo, que refleja algunas de las resoluciones entre los duales planteados, tenemos que evitar confundir la causa de nuestro poeta con su forma de vías eróticas y con su finalidad, en que alguna parte de la crítica ha apoyado su falacia, o -aún peor- invertir la equivocación al limitar la manifestación erótica exclusivamente a la causa, dándole así una finalidad conceptual y, en cierto sentido, moralista. Es decir que se trata de un erotismo que se tiene que aproximar no como dependencia de función fática sino como emancipación de parte de la imaginación, no menos real como añadiría nuestro poeta. Por lo tanto, así como hemos hablado de la experiencia desde lo biográficamente lejano de la infancia hasta la vivencia de la cultura, por igual podríamos hablar de un erotismo remontable -¿quién no se acuerda de López Velarde y su prima Águeda?- y un erotismo de la cultura. "Enseñar es pervertir",⁴⁹³ había dicho Juan

⁴⁹¹ Gutiérrez Vega, "Informe médico en Zapio", *Nuevas peregrinaciones (poesía, 1986-1993)*, op. cit., p. 137.

⁴⁹² Octavio Paz, *La llama doble; amor y erotismo* (1 ed./4 reimpresión; Biblioteca Breve; Barcelona: Seix Barral; México: Planeta Mexicana, 1994, c1993), p. 9. (El subrayado es nuestro.)

⁴⁹³ Eduardo Mejía, "El libro pornográfico", en *La Onda*, suplemento de *Novedades*, 278 (México: 8 de octubre, 1978), p. 3.

García Ponce en algún momento y esto no es ajeno a la experiencia biográfica de Gutiérrez Vega y su paso por la Universidad de Querétaro con tal de que no se malinterprete el enunciado. Lo que a la vez sugiere nuestro discurso es acercarnos al erotismo de Gutiérrez Vega primero, antes de pasar a averiguaciones biográficas, a través de sus fidelidades en sus tres determinaciones u orientaciones asignadas.

Si, hace poco, y a propósito de nuestro comentario sobre la tradición mística, relacionamos la causa de nuestro poeta con la correspondencia de las tres divisiones universales, lo mismo podríamos hacer y partir de lo mismo si pretendemos la misma proyección del cuerpo hacia la aventura del la mism fondo. Así que podríamos considerar el cuerpo humano dentro de sus tres divisiones: la generable, la de los "espíritus vitales", que guardan el calor y el movimiento de los astros mayores, y la cabeza que ampara "ánima, entendimiento y divinidad".⁴⁹⁴ Al mismo tiempo, esta reflexión, si hablamos del contexto mexicano-mesoamericano, nada dista de la de los pueblos prehispánicos concebida como plenitud vital y como distintos niveles de otredad, desde lo animico hasta lo fisiológico, celebrados en la tierra.⁴⁹⁵ Para Gutiérrez Vega dicha secuencia justificaría además una parte de las prehispánicas alusiones mitológicas respecto a correspondencias vitales-cósmicas, humanas-colectivas proyectadas a su propia conciencia.

Esta coincidencia y armonía de correspondencias, nos permite proceder al erotismo gutierrezveguiano con los tres tipos de erotismo propuestos por Georges Bataille, de acuerdo con las divisiones precedentes, expuestas a la modernidad y a su fondo

⁴⁹⁴ Pascual Buxó valiéndose de los diálogos de León Hebreo hace esta delimitación donde "el cuerpo humano se divide, de conformidad con el universo, en tres zonas bien definidas: la generable (que va del diafragma a lo bajo de las piernas, y en el cual tienen su sede los órganos de la generación y el nutrimento), la de los 'espíritus vitales' (en que se hallan el corazón y los pulmones, los cuales en 'perfecta semejanza' con la luna, el sol y los astros participan al cuerpo su 'calor vital, la espiritualidad y el movimiento'), y finalmente la cabeza, que es simulacro del mundo espiritual y consta -a su vez- de tres partes: 'ánima, entendimiento y divinidad' ", art. cit., p. 3.

⁴⁹⁵ López Austin, por ejemplo, afirma "que, pese a la universalidad anatómica y fisiológica [...], el cuerpo ha sido en buena medida el arquetipo de los órdenes natural y social cuando su imagen se proyecta a todo el universo como gigantesco modelo estructurante. Los antiguos nahuas no fueron una excepción en la creación de esta relación recíproca entre cosmos y cuerpo humano (...) [así como en la de que] la existencia plena se daba en este mundo [el subrayado es nuestro]", en Luis de la Peña Martínez, "Mitos del cuerpo y de la mierda; entrevista con Alfredo López Austin", en *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, 220 (México: 29 de agosto, 1993), pp. 19-20.

existencialista: "estas tres formas [de erotismo], a saber, el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y, finalmente, el erotismo sagrado [...] que en ellas lo que está siempre en cuestión es sustituir el aislamiento del ser, su discontinuidad, por un sentimiento [cfr. vínculo de emoción] de continuidad profunda".⁴⁹⁶ Estas formas de aproximación facilitarían entender el vínculo emocional en la búsqueda por un orden eliotiano, que nuestro poeta opta y encuentra en la fusión de opuestos, puesto que "es posible buscar la cohesión del espíritu humano, cuyas posibilidades se extienden desde la santa hasta el voluptuoso".⁴⁹⁷ Sin embargo, hacia esta aproximación, es necesario introducir, una vez más, la tradición propia de Gutiérrez Vega e identificarla en un marco, de modo que se refiera a ésta en términos inequívocos. Por ejemplo, sería bien sencillo, dentro de la tradición mexicana, hablar de los primeros rasgos de actitud erótica de románticos como Manuel M. Flores y Manuel Acuña. Pero es aún más interesante reconocer esta actitud en la tradición a partir del Modernismo hasta las preferencias más recientes de Gutiérrez Vega. Es decir, desde López Velarde. González Martínez y Carlos Pellicer hasta Octavio Paz, Efraín Huerta y Jaime Sabines. Al mismo tiempo, en el sentido de la amplia tradición iberoamericana, se le podría identificar a nuestro poeta con la actitud de Nicanor Parra: "Huellas indelebles de su origen popular se entreveran muy espontáneamente con el mundo que sus viajes, su talento histriónico y también su natural hidalguía patriarcal le han dado como su circunstancia humana [...] Búsquedas eróticas, hijas de una interminable necesidad de curar la angustia por la vía de la relación sexual ..."⁴⁹⁸

Respecto al marco de nuestro discurso y sus referencias, hemos escogido una serie de comentarios de Enrique Jaramillo Levi que parten de la expansión de los sentidos (cfr. originalidad y sentidos) hacia la otredad y plenitud emocional del alma (muy afin al vínculo emocional de la sexualidad humana de Bataille):

Entiendo por erotismo toda manifestación de la vitalidad sexual humana [...] de expansión de los sentidos, cuyo referente suele ser la presencia (real o imaginaria) de otro cuerpo; y

⁴⁹⁶ Georges Bataille, *El erotismo*, tr. Toni Vicens (3 ed.; Barcelona: Tusquets, 1982, c1957), pp. 28-29.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹⁸ Ibáñez Langlois, *op. cit.*, pp. 11-12.

el instante en que la sexualidad en llamas alcanza su realización en otro [...] Y por supuesto, si al impulso carnal lo nutre el sentimiento, la relación erótica será mucho más profunda, ya que al mismo tiempo existirá una expansión del espíritu y el placer de los sentidos será también el goce y plenitud del alma.⁴⁹⁹

Sorprendentemente, estos fragmentos prosiguen con la consideración del cuerpo como vehículo de fusión y de experiencia, y culminan con los conceptos que el propio Gutiérrez Vega ha manejado al definir su poesía, y Jaramillo Levi ha rescatado aludiendo a

la misma necesidad humana: la de fusionar cuerpo con cuerpo hasta ser -como reza el adagio bíblico- una sola carne incendiada que se desborda y finalmente descansa [...] “Un estado de alta tensión, tanto física como mental, imprime el deseo a las energías latentes que jamás abandonan al ser humano en su devenir existencial. En ese momento se esfuman los límites, la interioridad se expande alejando al yo de su centro.” [...] Entre los conceptos que cabrían del contexto erótico escogí los siguientes: sensualidad; cachondez; voluptuosidad...⁵⁰⁰

A pesar de que esta experiencia remite a un erotismo de cuerpos o de corazones, hay que admitir “que todo erotismo es sagrado”⁵⁰¹ y así restituir su realización “real o imaginaria” en el plano místico de la experiencia erótica, fundamental para el fondo existencialista de Gutiérrez Vega y la causa de su poesía. La idea de recobrar continuidad existencial, mediante el erotismo hacia un objeto, se frustra por la misma cualidad discontinua del objeto deseado: “pasaré la noche con el inmenso desierto/ que hay entre mí y el estar contigo”,⁵⁰² nos recuerda la primera de las “Variaciones de ‘mujtathth’ de Al-Sharif Al Radi”. Bataille trata esta experiencia como negativa y, a raíz, prosigue: “Por más que sea claramente distinta de ella, la experiencia mística se da, me parece, a partir de la experiencia universal [...] En efecto, lo que revela la experiencia mística es una ausencia de

⁴⁹⁹ Jaramillo Levi, *op. cit.*, p. 9. (Los subrayados son nuestros.)

⁵⁰⁰ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁵⁰¹ Bataille, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁰² Gutiérrez Vega, *Resistencia de particulares, op. cit.*, p. 89.

objeto. El objeto se identifica con la discontinuidad, y la experiencia mística, [...] introduce en nosotros el sentimiento de la continuidad.⁵⁰³ De ahí que del erotismo llegamos a la emoción del deseo interiorizado a servicio de la causa de nuestro poeta, un tipo de conciencia existencial: "El erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre [...] Pero ese objeto responde a la interioridad del deseo [...] *El erotismo es en la conciencia del hombre lo que pone en él al ser en cuestión*".⁵⁰⁴

Donde nos lleva esta secuencia de reflexiones es precisamente al erotismo concebible desde adentro y a la necesidad de comunicarlo en calidad de experiencia interior que, a su vez, justificaria la necesidad de Gutiérrez Vega de "comunicar placer a los demás".⁵⁰⁵ Por sencilla que parezca, la condición de la experiencia interior requiere mayor explicación porque se trata de una experiencia personal ambivalente, "igual y contradictoria, del interdicto y de la transgresión".⁵⁰⁶ Podemos pensar que hemos llegado a la clave que comunica el temperamento y la causa con las obsesiones y procedimientos de Gutiérrez Vega destinados a desembocar en lo que veremos como actitud artística y realización de su poesía, resumidos en lo siguiente:

Pero, si es cierto que la desconfianza (el movimiento incesante de la duda) le es necesario al que se esfuerza en describir la experiencia de la que hablo, debe en particular satisfacer las exigencias [...]

Debemos decir primero de nuestros sentimientos que tienden a dar un enfoque personal a nuestra visión. Pero esa dificultad es general; es relativamente simple [...] considerar en qué mi experiencia interior coincide con la de los demás, y en qué me hace comunicar con ellos [...]; los obstáculos opuestos a la comunicación de la experiencia me parecen de otra naturaleza: corresponden al interdicto que la fundamenta y a la duplicidad [...], conciliando aquello cuyo principio es inconcebible, el respeto a la ley y su violación, el interdicto y la transgresión.⁵⁰⁷

⁵⁰³ Bataille, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁰⁵ García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 4.

⁵⁰⁶ Bataille, *ibid.*, p. 53.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, pp. 53-54.

Es interesante leer los poemas más eróticos de Gutiérrez Vega como el curso de un climax dramático en que la excitada sensibilidad del poeta concluye con una conciencia desengañada, contemplativa o, a veces, discursivamente -y no en cuanto a sus fines-religiosa. "La experiencia interior del erotismo requiere, en el que la vive, una sensibilidad no menos grande para la angustia, que funda el interdicto, que para el deseo que conduce a infringirlo. Es la sensibilidad *religiosa*, que liga siempre al deseo y al pavor, al placer intenso y a la angustia"⁵⁰⁸ más, para nuestro poeta, a las influencias católicas-baudelairianas de su tradición personal. Esto resultaría aún más concebible si nos pusiéramos a pensar en el vínculo emocional de la sensibilidad humana capaz no sólo de interiorizar la experiencia sino también de trascender la sexualidad al erotismo humano de la imaginación y del deseo.⁵⁰⁹ Octavio Paz estaría de acuerdo en que hemos entrado en plenos terrenos platónicos donde el deseo es el punto del que se desprende el amor; rasgo que, igual por Bataille, rige la cualidad distintiva tanto humana como sustancial del erotismo: "el amor no es simple [según el diálogo entre Diotima y Sócrates]. Es un mixto compuesto por varios elementos, unidos y animados por el deseo".⁵¹⁰

El itinerario desde la causa hasta el vínculo emocional y la mutualidad entre erotismo, imaginación y deseo inscribe la poesía de Gutiérrez Vega dentro de una tradición, alejada de malentendidos platónicos, puramente asimilada pero variada en las manifestaciones, que exaltó siempre al Ser bajo los ritmos 'sistáltico' (el pathos) y 'hesicástico' (sofrosine, serenidad).

Yendo por partes y a fin de entenderla, esta continuidad entredicha con actitudes no se puede explicar más que partiendo de la primera de las divisiones eróticas introducidas, el erotismo de los cuerpos y su manifestación que ya hemos relacionado con la transgresión. En otras palabras, "¿qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violación del ser de

⁵⁰⁸ Bataille, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁰⁹ Véase el comentario de Octavio Paz: "En todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo [...] Aquí aparece la primera diferencia entre la sexualidad animal y el erotismo humano", *La llama doble; amor y erotismo*, *op. cit.*, p. 15.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

los participantes, una violación que confina con la muerte, que confina con el asesinato?"⁵¹¹ El propio Gutiérrez Vega en la sexta parte de su "Suite de Praga" habla precisamente "de un amor/ que redime y asesina".⁵¹² Sin embargo, sería una verdad a medias, si la manifestación corporal no aludiera a la propia ambivalente naturaleza del amor que Gutiérrez Vega comenta: "Creo que no hay mal amor o buen amor, hay amor, simplemente".⁵¹³ Entonces, "si el amor no es bello ni bueno, no puede ser un dios: es un demonio, ser intermedio *-e intermediario-* entre dioses y hombres".⁵¹⁴ Se trata pues de un ángel -alusión constante en la poesía de nuestro poeta-, cuya pluralidad de su valor connotativo comunica la actitud de nuestro poeta hacia todo lo creado, pero siempre cercano a su naturaleza: "Todo ángel es terrible" es el epígrafe, por ejemplo, que acompaña a la citada "Suite de Praga".

Hemos relacionado el erotismo con las vías de amor porque precisamente se trata de un itinerario a través del cual la manifestación erótica se liga con su fundamento consubstancial, el amor, y la causa gutierrezveguiana de utilidad social con la completud de la división asignada al cuerpo humano: "Esa búsqueda [...] de la felicidad por la comunidad humana, el amor, pues, en sentido propio, consiste en engendrar en belleza, según el cuerpo y según el alma".⁵¹⁵ De esta manera se nos desenvuelve la vía propia del escritor de *El erotismo y la muerte* con cuestionar el amor y su esencia propia a partir de la belleza: "El amor es algo más que atracción por la belleza humana, sujeta al tiempo, la muerte y la corrupción",⁵¹⁶ es también este sentimiento conllevado de vacío al que nuestro poeta, según Pedro Serrano comentaría, obediente a su duda temperamental prefiere aventarse a fin de recuperar la verdad de su causa.

⁵¹¹ Bataille, *op. cit.*, p. 30.

⁵¹² Gutiérrez Vega, *Nuevas peregrinaciones (poesía, 1986-1993)*, *op. cit.*, p. 238.

⁵¹³ García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", *art. cit.*, p. 4.

⁵¹⁴ Manuel Sacristán, en Platón, *El Banquete*, ed. Manuel Sacristán (2 ed.; Barcelona: ICARIA Literaria, 1985), p. 28.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁵¹⁶ Paz, *La llama doble; amor y erotismo*, *op. cit.*, p. 43.

Ahora bien, entre amor y muerte o, más bien, entre su manifestación de erotismo y la muerte interviene una forma y un ethos (nada que ver con la moral). La forma sistáltica, el pathos o pasión designada por "un halo de muerte"⁵¹⁷ que primero significa la continuidad existencial: "la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser: la reproducción conduce a la discontinuidad de los seres, pero pone en juego su continuidad, es decir que está íntimamente ligada a la muerte";⁵¹⁸ después significa la fusión existencial del dual andrógeno. De ahí que "la muerte es inseparable del placer, Thanatos es la sombra del Eros. La sexualidad es la respuesta a la muerte".⁵¹⁹ En este sentido se puede entender mejor la frase versificada de Gutiérrez Vega: "Me moriré/ cuando el placer termine"⁵²⁰ así como el propio título de *Cuando el placer termine* que incluye a esta "Suite doméstica".

Mientras tanto, la voluntad de nuestro poeta de dirigir su erotismo frente a todo lo creado, aún en nuestra acepción platónica y panteísta, encuentra su(s) forma(s) o su reflejo en la naturaleza que siempre guarda la continuidad de la muerte: "En su raíz, el erotismo es sexo, naturaleza [...] Como el dios Pan, es creación y destrucción".⁵²¹ Así que nuestro poeta, en su sentido erótico más telúrico, reviste al cuerpo de naturaleza:

el vientre, una planicie iluminada,
del ombligo lunar brota esta media luz,
su incandescencia levanta el pubis
y prosigue la curva de las suaves montañas.⁵²²

⁵¹⁷ Bataille, *op. cit.*, p. 35.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁵¹⁹ Paz, *La llama doble; amor y erotismo, op. cit.*, p. 161.

⁵²⁰ Hugo Gutiérrez Vega, *Cuando el placer termine* (1 ed.; Premio Nacional de Poesía 1976; México: Joaquín Mortiz, c1977), p. 40.

⁵²¹ Paz, *ibid.*, p. 16.

⁵²² Hugo Gutiérrez Vega, "Poemas" ("Cantos de Tomelloso"), en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1581), 1113 (12 de octubre, 1983), p. 47.

En efecto, se trata de hacerse partícipe de “una destrucción de la estructura del ser cerrado”,⁵²³ de ponerse desnudo⁵²⁴ a fin de reivindicar continuidad existencial y sentir esta vivencia como un juego entre luz y sombra. “El doble aspecto de Eros, luz y sombra, cristaliza en una imagen mil veces repetida por los poetas de la *Autología griega*: la lámpara encendida en la obscuridad de la alcoba”⁵²⁵ que nos hace recordar a Jaime Sabines y los primeros versos de “Después de todo...”

Por fin, se puede poner el ejemplo del juego entre luz y sombra de los últimos versos, en su verdadero contexto “de una reminiscencia, precisamente en el sentido que da Platón a esta palabra: un descenso a los orígenes, al reino de las madres, lugar de las verdades primordiales”.⁵²⁶ De ahí que el papel intermediario del amor que “no es hermoso [sino] desea la hermosura”,⁵²⁷ de engendrar en belleza y realizarse en “la ambigüedad del erotismo: es represión y es licencia, sublimación y perversión”.⁵²⁸ De ahí también procede su ethos y su finalidad no utilitaria. Respecto a su ethos, “no hay mejor medio de familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina”⁵²⁹ o, como señala Paz, “el erotismo encarna asimismo en dos figuras emblemáticas: la del religioso solitario y la del libertino.”⁵³⁰ Figuras emblemáticas que, vistas como máscaras, restituyen la integridad del rostro: “creo - dice Gutiérrez Vega- que hace falta una buena dosis de ‘perversión’ en este país para que el país recupere su cara. Utilizo el término de ‘perversión’ porque, lo erótico, es considerado como perverso en nuestro medio”.⁵³¹ Mientas tanto, su finalidad se encuentra en la propia

⁵²³ Bataille, *op. cit.*, p. 31.

⁵²⁴ “La acción decisiva es ponerse desnudos. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir al estado de existencia discontinua”, *ibid.*

⁵²⁵ Paz, *La llama doble; amor y erotismo*, *op. cit.*, p. 27.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁵²⁹ Bataille, *op. cit.*, p. 39.

⁵³⁰ Paz, *ibid.*, p. 21.

⁵³¹ Castro, *art. cit.*, p. 3.

indole del amor: "El amor es una de las formas en que se manifiesta el deseo universal y consiste en la atracción por la belleza humana".⁵³² Consiste, por lo tanto, en una búsqueda o itinerario valiéndose de sus propias vías a fin de recuperar la conciencia universal de su causa.

A lo mejor, la finalidad del erotismo, en cuanto poesía, va aún más lejos y halla su continuidad en el principio místico, a la vez que profano, de la resurrección de la "masa" vallejiana o de la carne, así declarada por Lezama Lima: "El poeta es el hombre que ya prepara la resurrección en la poesía. A la resurrección de la carne. En el sentido paulino".⁵³³ Asimismo, en su "Homenaje a W. B. Yeats", Gutiérrez Vega expresa su esperanza frustrada por haber creído que el "sexo era/ 'algo inmortal con destino de salvación eterna'".⁵³⁴ Se trata, pues, del itinerario de la misma búsqueda erótica engendrada en la belleza de la poesía: "La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal".⁵³⁵ Más bien se está hablando de una actitud erótica de varios niveles reflejada en la poesía en cuanto relación con el lenguaje: "La relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad";⁵³⁶ en cuanto a recursos: "La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos [...] Y del mismo modo: el erotismo es una metáfora [...]";⁵³⁷ y finalmente en cuanto semantización: "La conjunción de agua y fuego es una metáfora antigua como la imaginación humana, empeñada desde el principio en resolver la oposición de los elementos en unidad".⁵³⁸ Así es como Gutiérrez Vega en "Canciones del cuerpo y el mar" canta:

⁵³² Paz, *La llama doble; amor y erotismo*, op. cit., p. 42-43.

⁵³³ Eloísa Lezama Lima de Álvarez, "Mi hermano", en Eugenio Suárez Galbán (ed.), *Lezama Lima* (1 ed.; Serie El escritor y la crítica; Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, c1987), p. 20.

⁵³⁴ Gutiérrez Vega, *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes*, op. cit., p. 39.

⁵³⁵ Paz, *La llama doble; amor y erotismo*, op. cit., p. 10.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 65.

Estás hecha de mar,
 [...]

 De mar, de sol constante.
 de un aire que liquida
 esta desolación.⁵³⁹

Porque, al final de cuentas, la poesía es la conjunción de estos elementos primordiales, "la poesía es *la eternidad. Es la mar ida con el sol.*"⁵⁴⁰

Cuando empezamos a hablar del erotismo gutierrezveguiano en términos platónicos, nos pusimos al mismo tiempo a tratar al amor como una reminiscencia o, más bien según la cita, como "un descenso a los orígenes, al reino de las madres". También asignamos al amor el papel intermediario entre hombres y dioses; un amor en calidad de ángel intermediario proveniente de toda emoción y dirigido hacia todo lo creado. Al pasar al erotismo coordinado a la causa de la poesía de Hugo Gutiérrez Vega no ha sido posible precisarlo por el lado de la luz ni el de la oscuridad por realizarse en el juego entre lo clarooscuro, de modo que nos insta a pensar en una conciencia, en un saber bien particular. Se puede hablar de un rescate órfico, especie de 'conciencia del no saber', creadora penetración en la riqueza andrógina para nuestro poeta es "la débil certeza de no saber nada".⁵⁴¹ Precisamente, la figura de amor que hemos descrito nada dista de la de Orfeo, "esa figura mediadora entre lo humano y lo divino que en su aventura por Hades se encuentra perennemente oscilando del Olvido a la Memoria, de la Memoria al Olvido".⁵⁴² Su ascendencia misma se encuentra en la mitología órfica: "el nacimiento de Eros proviene de la Noche y del Caos, pero al nacer se le exigen límites que recortan sus posibilidades infinitas [...] La Memoria lo llevará al mundo humano, corrupto, consciente, denotado; el Olvido lo transportará al mundo alucinantemente poético de las equiprobabilidades".⁵⁴³

⁵³⁹ Gutiérrez Vega, "Meridiano 8-0" ("Canciones del cuerpo y el mar"), *op. cit.*, p. 187.

⁵⁴⁰ Bataille, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁴¹ Gutiérrez Vega, *Resistencia de particulares*, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁴² Emilio Bejel, "Lezama o las equiprobabilidades del olvido", en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 359.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 375.

Por la ciudad se mueven las aguas del Leteo
y de ellas brota el fúnebre asfódelo
visto en la noche de Montevideo.⁵⁴⁴

Pensemos entonces en aquellas oscilaciones eróticas entre vida y muerte, realidad y deseo, día y noche, memoria y olvido como oscilaciones de una conciencia órfica que explicativamente corroe las obsesiones de Hugo Gutiérrez Vega a la vez que vincula su mitología personal con su causa. Pensemos, por ejemplo, en “este olvido/ (...) [de] tu imagen en el agua...”,⁵⁴⁵ en el empeño de escribir poemas, “qué pedante certeza,/ para conjurar”⁵⁴⁶ y averiguar “después que el paraíso era un engaño de la luz”,⁵⁴⁷ mientras “la noche me borraba las memorias”⁵⁴⁸ “cuando suenan las alas/ del ángel sin memoria.”⁵⁴⁹ Lo que queda es el olvido mortecino del erotismo vital de un poeta órfico bajo las estrellas:

La luna entre los chopos,
las llamadas de los insectos,
la soledad absorta,
el vino nuevo
son, al lado de esa boca cercana,
la constancia de la vida que sigue.
Nada puede contra ella la memoria.⁵⁵⁰

⁵⁴⁴ Gutiérrez Vega, *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes*, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁴⁵ Gutiérrez Vega, *Buscado amor*, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁴⁶ Gutiérrez Vega, *Desde Inglaterra*, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁴⁷ Gutiérrez Vega, *Resistencia de particulares*, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁴⁹ Hugo Gutiérrez Vega, “Ocho cartas del Tarot de Valverde de la Vera”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362 (julio-agosto, 1980), p. 222.

⁵⁵⁰ Gutiérrez Vega, “Poemas” (“Cantos de Tomelloso”), *op. cit.*, p. 47.

2. 3. 5. Voluntad de comunicación, ascenso órfico e ideario de expresión americana

Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta [...]

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Apegadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

Pablo Neruda. Alturas de Macchu Picchu

La proyección de la causa del poeta -apoyada por el tiempo pasado, representando la tradición- al presente o, mejor al presente consciente, serviría literariamente poco, puesto que la causa por sí misma o los motivos por sí solos no justifican una obra. La voluntad de comunicar, de dialogar intuitivamente con el público, sea como maestro humanista, poeta neorromántico o actor, es para Gutiérrez Vega una de las claves intermediarias de su itinerario y búsqueda de una expresión propia transfundida no sólo del anhelo general de la conciencia sino también de aquella parte de su causa designada como conciencia de identidad cultural. Más bien, convendría referirnos a la parte concreta de identidad cultural, con la que el propio poeta se ha identificado, vista en continuidad con sus tres orientaciones pero en calidad de procedencia y entendida a nivel continental como tradición hispanoamericana o, para que se nos figure más completa, iberoamericana. Así que de la idea de identidad cultural americana en general, que la introducida versión sajona de Eliot implicaría, podríamos pasar a la tradición ibérica por medio de la cual, luego biográficamente también, se podrá entender la búsqueda de expresión propia de Hugo Gutiérrez Vega. Sólo que, para encaminar nuestros fines, tendríamos que vincular el humanismo de nuestro poeta con los ámbitos de admiración que extienden la tradición de la ruptura en la parte ibérica del continente americano a la vez que permiten a su expresividad o necesidad de expresión acoplar la identidad cultural -la conciencia americana que forma parte de su causa- con la experiencia de la cultura a fin de trascenderla.

En términos más precisos y dentro de estos ámbitos, necesitaríamos, por un lado, el concurso de las referencias a los poetas por los que Gutiérrez Vega expresadamente ha

declarado su admiración (cfr. "En los ámbitos de admiración"), todos herederos del movimiento modernista cuestionado a través de la experimentación: el chileno, Vicente Huidobro; el también chileno, Pablo Neruda; el peruano, César Vallejo; y, por último, el cubano, maestro de la experiencia órfica, José Lezama Lima. Por otro lado, nos habremos dado cuenta de que, una vez más, hemos necesitado desarrollar nuestro discurso con base en formas de una forma, pasando así de la causa de nuestro poeta a la conciencia de identidad cultural y luego a la continental, que nos lleva a nuestro punto de partida. Es decir que la relación entre conciencia de identidad cultural y la expresión de la experiencia de la cultura acoplada con la mediación de la denominada necesidad de expresión o expresividad, se podría considerar paralelamente como forma, descrita en la unidad anterior, entre la causa por la conciencia y la comunicación de la experiencia erótica acoplada con la mediación del erotismo y sus vías. De ahí la correspondencia, si no equivalencia categorial, entre necesidad de expresividad y erotismo al que ésta remite. Consecuentemente, esto implica que, para llegar a la necesidad de expresión o expresividad de Gutiérrez Vega y al contenido y forma con que la comunicación de la experiencia se realiza, tenemos que partir del propio punto de erotismo y su relación, señalada en la unidad previa donde tratamos este aspecto, con la comunicación.

La idea de un amor platónico, demoniaco o pecador en Vallejo (cfr. "Amor prohibido" de *Los heraldos negros*) el "empuje nietzscheano (...) [de] Dios y la sexualidad en el trayecto vital del hombre"⁵⁵¹ en Vicente Huidobro (cfr. *Temblo de Cielo*) así como la voluntad de *Los versos del capitán* de trascender lo anecdótico e individual a través de lo amoroso en Neruda, comunican los motivos de secuencia de estas admiraciones para Gutiérrez Vega. Haciendo memoria de un pasaje anterior, a tal erotismo, ya planteado como experiencia interior, sólo le falta considerar "en qué *mi experiencia interior coincide* con la de los demás, y en qué me hace *comunicar* con ellos".⁵⁵² Parece que la voluntad de nuestro poeta, de comunicar valores humanos, se consolida en sus referencias americanas. Su escepticismo temperamental y su fe en la pedagogía, en la enseñanza, reconocible también

⁵⁵¹ René de Costa (ed.), "Temblo de cielo", en Vicente Huidobro, *Altazor/Temblo de Cielo* (6 ed.; Letras Hispánicas, 133; Madrid: Cátedra, c1992), p. 40.

⁵⁵² Bataille, *op. cit.*, p. 54.

en Vallejo durante su carrera como maestro, da sustento a la calidad exquisita, a la vez que acogedora, de su modo de dialogar. En pocas palabras, se podría atribuir a Gutiérrez Vega lo que Eloísa Lezama Lima afirmó de su hermano: "La integridad moral y el genio de Lezama Lima herían a los mediocres".⁵⁵³ Ahora bien, la experiencia interior compartible con los demás es precisamente esta dialéctica entre vida (lo dinámico) y muerte (lo estático) que a todos pertenece entendida como la "masa" vallejana y la resurrección que el amor universal representa.

La meta de conciencia, de "ser *Hombre* [que] es el final de un camino que los hombres deben recorrer",⁵⁵⁴ no es más que una meta de conciencia órfica del Hombre, un ascenso hacia la luz, una invitación a la poesía. Pensemos, por ejemplo, en el juego entre lo clarooscuro, entre sombra y sueño de "Testamento de otoño" de Neruda y en las connotaciones de su sugerente ensayo, "Shakespeare, príncipe de la luz": "Porque la poesía de Shakespeare, como la de Góngora y la de Mallarmé, juega con la luz de la razón [...] En una palabra [...] mantuvo para mí abierta comunicación..."⁵⁵⁵ que no excluye sino, al contrario, se acerca a la experiencia colectiva de la cultura. Este tipo de aportación, único compromiso declarado para Gutiérrez Vega según cita anterior, relaciona directamente la poesía con la comunicación; relación se le ha negado como intención. Desde los primeros intentos de aproximar su poesía, hemos acudido hasta declaraciones bien recientes de Gutiérrez Vega⁵⁵⁶ sobre su poesía en cuanto intención "útil"⁵⁵⁷ o en cuanto "conversación sostenida a lo largo del tiempo"⁵⁵⁸ hecha obra.

⁵⁵³ Eloísa Lezama Lima de Álvarez, "Mi hermano", en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁵⁴ Julio Vélez, "Precisión y torsión semánticas como estrategia poética", en César Vallejo, *Poemas en prosa/Poemas humanos/España, aparta de mí este cáliz* (3 ed.; Letras Hispánicas, 278; Madrid: Cátedra, c1993), p. 26.

⁵⁵⁵ Pablo Neruda, *Para nacer he nacido* (4 ed.; Libro Amigo, 1502/808; Barcelona: Bruguera, 1986, c1978), p. 189.

⁵⁵⁶ "El poema es consecuencia de una experiencia vivida, y la trata de comunicar", en Espinasa, "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante", art. cit., p. 65.

⁵⁵⁷ "Pienso que la poesía es útil; es útil para el que la escribe indudablemente, y para los pocos lectores", en "Conferencia. Obligaciones poéticas recientes: Hugo Gutiérrez Vega", art. cit., p. 17, Sección Cultural.

⁵⁵⁸ Campos, art. cit., p. 3.

Sin embargo, se trata de una intimidad directa con el lector, que tanto apreció nuestro poeta en Neruda, y por eso no se podría utilizar el término "comunicación" de manera convencional y así fijar los modelos comunicativos. Al respecto, Gutiérrez Vega aclara:

Creo que el camino que se me dio con más naturalidad, camino desigual porque a mi obra la considero muy desigual, fue la poesía como forma de expresión o forma de comunicación. Es horrible decir "comunicación" porque yo no estoy absolutamente seguro de que la poesía sea una forma de comunicación. Si estoy seguro de que la poesía se realiza cuando el lector la tiene enfrente. O cuando se escucha, uno pone la primera parte del proceso y la segunda parte la pone el lector.⁵⁵⁹

Mientras tanto, si se trata de comunicación no se tiene que dejar de tomar en cuenta "la luz de las nuevas corrientes de la crítica: la Semiótica [a la que volveremos más adelante]",⁵⁶⁰ aún más si, como aquí, se trata de la comunicación de la experiencia de la cultura. Así que

si aceptamos -con los semióticos [rusos]- definir la "cultura como el ámbito de la organización (información) en la sociedad humana y la correspondiente contraposición a ella de la esfera de lo desorganizado (entropía)" es decir, si concebimos el mecanismo de la cultura como "un sistema que transforma la esfera externa en interna, la desorganización en organización [...] la entropía en información";⁵⁶¹

entonces, se podría sostener que nuestro poeta se aparta del modelo comunicativo-informativo y guarda "un aumento de entropía a expensas de un máximo de organización".⁵⁶² De esta manera se puede entender la insistencia de Gutiérrez Vega y de la crítica en juzgar su obra como aventura desigual, en común con sus influencias y admiraciones de la presente unidad también, como las de Vicente Huidobro y sus cantos de *Altazor*, Pablo Neruda y la trayectoria de sus odas, o *Poemas en prosa* y *Poemas humanos* de César Vallejo, entre otros.

⁵⁵⁹ Cantú, art. cit., p. 8. (Los subrayados son nuestros.)

⁵⁶⁰ Eloísa Lezama Lima de Álvarez, "Mi hermano", en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁶¹ Buxó, art. cit., p. 3, en que el maestro comenta haciendo uso del libro *La imagen del mundo* de C. S. Lewis.

⁵⁶² *Ibid.*

La razón por la que este ciclo de admiraciones se ve aparte y en relación con el aspecto de poesía-comunicación en particular, se debe menos a sus puntos de partida en común y más al ideario propio de la expresión americana, consecuente a su fidelidad de identidad cultural. Es decir que hay una serie de postulados a partir de los cuales se propone o, más bien, se nos suscita la mentalidad estética de la voluntad comunicativa -o sea, el tipo de comunicación- y se otean los rasgos distintivos de una expresión hispánica propiamente continental. La "crítica al idealismo",⁵⁶³ "la aparición de un nuevo vínculo entre poesía y pensamiento"⁵⁶⁴ como nuevo trato con el pensamiento conceptual, la propuesta por una poesía de sensibilidad y simpleza actual siendo o no moderna,⁵⁶⁵ el intento de una comunicación dialéctica mediante contrarios ("esta dialéctica poética -no lexical- [de la que se] genera una nueva realidad no distorsionada"),⁵⁶⁶ el hilo entre pasado-recuerdo-realidad, meditación-vida y desmitificación de César Vallejo, vienen en comunión con las demás admiraciones de Gutiérrez Vega: la carencia lógica de las comparaciones nerudianas que guardan valor simbólico (cfr. *Residencia en la tierra*) y la negación de "masticar teorías"⁵⁶⁷ (cfr. la declaración parecida de Pessoa de la que nuestro poeta se vale en el epigrafe de su "Teoría de crepúsculo" o en la citada entrevista a Martha Cantú), más la idea de comunicación subjetiva fundada en el sentimiento⁵⁶⁸ y la poesía de Lezama Lima. A estos puntos se tienen que añadir procedimientos y actitudes, modelos de comunicación desigual, de entropía, como la que Vicente Huidobro intencionalmente asumió en su *Altazor* y su

⁵⁶³ Julio Vélez, "Del modernismo a 'La cólera de los mozos'", en Vallejo, *Poemas en prosa/Poemas humanos/España, aparta de mí este cáliz*, op. cit., p. 19.

⁵⁶⁴ Julio Vélez, "Precisión y torsión semánticas: La dialéctica como estrategia poética", *ibid.*, p. 21.

⁵⁶⁵ "La poesía nueva a base de [...] sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana, y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna", *ibid.*, p. 19.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁶⁷ Neruda, "Me niego a masticar teorías", *Para nacer he nacido*, op. cit., p. 153.

⁵⁶⁸ "La poesía moderna -del romanticismo a nuestros días y de manera acelerada- suele ser más subjetiva. Lo cual no implica solipsismo ni ensimismamiento. Tal subjetividad es el sentimiento fundamental que subraya la obra poética de Lezama Lima, poeta cristiano y más precisamente poeta católico", Ramón Xirau, "Lezama Lima o de la fe poética", en Suárez Galbán, op. cit., p. 343.

publicación dispersa en diarios y revistas; práctica en que reconocemos la amplitud hemerográfica de la poesía gutierrezveguiana.

A partir de estos puntos que matizan, pero no se alejan, de las otras fidelidades de Gutiérrez Vega, entra en juego la peculiaridad de la estética americana, que no es aquí donde se deben fundamentar los puntos argumentados sino que basta sólo tocarlos alineados con la tradición. Antes que nada, la indagación en la magia; en aquellos puntos “que se dan en el terreno de la magia”⁵⁶⁹ más bien, a los que acudieron los poetas de formación y tradición modernista, en su sentido cósmico o cosmogónico cifrado en lo cotidiano trivial, la metafísica de nuestro alcance:

Hay magia en todo. [...]

Saltamos la cuerda prodigiosa

de los destumbramientos,

comemos nuestro pan

y nos sentamos a sentir la noche.⁵⁷⁰

Es la misma magia cósmica, cosmogónica que estriba en la conciencia vernácula-continental que al peso histórico del silencio propone la magia de la poesía.

Hay algo cósmico en vuestra tierra [...], algo tan poderoso y tan lleno de fulgor, que ninguna moda ni ningún estilo han podido cubrir [...] Perdonadme, entonces, que, como Americano esencial, meta la mano en vuestro silencio.

...La historia de mi país caminó pesada y duramente hacia la aurora y en eso estamos empeñados [...], en disipar cada día las tinieblas que nos correspondieron.⁵⁷¹

Parecidamente a la última cita, retomada de Pablo Neruda, nuestro poeta en su “Homenaje a Vallejo” canta:

⁵⁶⁹ HGV, en Campos, art. cit., p. 3.

⁵⁷⁰ Gutiérrez Vega, “Noches gallegas y varias admiraciones” (“Onceava noche”), *Meridiano 8-0*, op. cit., p. 91.

⁵⁷¹ Neruda, “América, no apagues tus lámparas”, *Para nacer he nacido*, op. cit., pp. 180-181.

Nosotros, los nacidos en las tierras de América, acostumbrados a perder nuestros ojos
 en los valles sin fin, las audaces montañas, desiertos sin salida,
 las selvas con murmullos incontables, los volcanes. [...]
 nos sentimos cohibidos en estos países demasiado ordenados, [...]
 Somos distintos y es bueno que así sea. [...]
 Estoy diciendo esto para que los europeos disculpen nuestro aire de tristeza y no se enfaden
 por nuestros pasos demasiado largos, o por la decepción de nuestras miradas
 al darnos cuenta de que su paisaje apenas cambió de ayer a hoy.⁵⁷²

Silencio, "el hermoso naufragio del silencio",⁵⁷³ el lugar donde se realiza lo inefable y la magia de la realidad de la poesía: "Silencio.../ La claridad con imperfectas manos/ dibuja la ventana...";⁵⁷⁴ relación acaecida en los herederos del modernismo lopezvelardiano, de Darío o de Herrera y Reissig⁵⁷⁵ capaz de trascender la poesía en redención, hasta la ultranza huidobriana, y la comunicación en arte, del modo en que lo es la propia vida humana y sus antinomias consubstanciales. A fin de entender lo que la idea de expresión americana implica y su correspondencia con la vida, que apenas hemos tocado, es preciso insistir en aquella alternancia entre la mística de la magia y el silencio de lo inefable como punto de contacto con la vida y la fe en su valor, puesto que "la fe en el *valor* de la vida es una fe mística".⁵⁷⁶ "La gran fortuna del hombre es estar vivo. Lo demás es miseria",⁵⁷⁷ declara Gutiérrez Vega su fe en el valor de la vida en uno de sus ensayos valiéndose de las

⁵⁷² Hugo Gutiérrez Vega, "Homenaje a Vallejo" ("Americanos en Europa"), en *Cuadernos Hispanoamericanos*, II, 456-457 (junio-julio, 1988), pp. 586-587. Este número de *Cuadernos...* es, más bien, el segundo volumen de un homenaje colectivo a César Vallejo rendido por escritores como Juan Gustavo Cobo Borda, José Agustín Goytisolo, Roberto Juarroz, Luis Montiel y Julio Vélez, entre otros.

⁵⁷³ Gutiérrez Vega, "Noches gallegas y varias admiraciones" ("Octava noche"), *Meridiano 8-0*, op. cit., p. 87.

⁵⁷⁴ *Ibid.* ("Cuarta noche"), p. 82.

⁵⁷⁵ Hugo Gutiérrez Vega con la indicación "Algunos homenajes" ha incluido una "Carta a Julio Herrera y Reissig" así como un poema "A Julio Herrera y Reissig, viajero en su torre," en *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes*, op. cit., pp. 57-58.

⁵⁷⁶ MacNeice, op. cit., p. 19.

⁵⁷⁷ Gutiérrez Vega, "Discurso para Carlos Pellicer", *El erotismo y la muerte*, op. cit., p. 67.

palabras de Pavese; pero resulta aún más significativo encontrar en su poesía el mismo enunciado tergiversado: "El hombre está en la tierra, / 'lo demás es silencio'" ⁵⁷⁸

Ahora bien, el paso de la relación entre magia y vida a la de arte y vida nos dispone la consideración crítica de este ciclo de admiraciones que no pretende evadir la vida sino trascenderla como experiencia. Es decir que, a diferencia "del resurgimiento romántico, que pertenecía más a la fantasía [evasión] que a la imaginación [vida]", ⁵⁷⁹ esta serie de postrimerías y herederos modernistas inculcan su expresión según su vida les obsequia y su imaginación puede trascender. Antes de incorporar el vínculo de imaginación a la poesía de Gutiérrez Vega, sería preciso repasar algunas consideraciones que llevan esta relación hasta su última consecuencia entre imaginación y antinomias de la vida. A decir de Huidobro: "Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es, a su vez, la arista en donde los extremos se tocan". ⁵⁸⁰ Lo que en partes anteriores vimos como realidad y experiencia, parece haberse sustituido, en el presente curso de la experiencia a la comunicación, por la imaginación sustraída, a la manera vellejiana, de la propia realidad: "Vallejo no necesita desvirtuar la fabulación, porque para él es la propia realidad la que ya está desvirtuada. La realidad es más rica y posee más fantasía que la imaginación". ⁵⁸¹

La transición de la vida no en términos pragmáticos, perceptivos, sino mediante la "potencia dinámica" de la imaginación (cfr. Gaston Bachelard, *L'air et les songes*) por sí misma no implica la expresión sin contar primero con una voluntad de comunicación, una fidelidad conductora y un medio destinados a desembocar en contenido y forma de la poesía. En cuanto a su voluntad, nuestro poeta aclara que "todo escritor de poesía trata de establecer una comunicación entre su lector y la realidad presentada por él, en donde

⁵⁷⁸ Gutiérrez Vega, "Noches gallegas y varias admiraciones" ("Onceava noche"), *Meridiano 8-0*, op. cit., p. 91.

⁵⁷⁹ MacNeice, op. cit., p. 143.

⁵⁸⁰ René de Costa, "Temblor de cielo," en Huidobro, op. cit., p. 43.

⁵⁸¹ Julio Vélez, "Precisión y torsión semánticas: La dialéctica como estrategia poética", en Vallejo, *Poemas en prosa/Poemas humanos/España, aparta de mí este cáliz*, op. cit., p. 33.

muestra el éxtasis del escritor, de una manera original".⁵⁸² Enunciado que en cierto sentido pretende la fidelidad a las inquietudes existenciales por vías eróticas y la calidad del medio expresivo que constituye "testimonio de angustias y fidelidades, de miedos y placeres, de dolor y realización."⁵⁸³ Y si se prefiere seguirlo, a la manera que René de Costa en términos de tradición, se trata de la misma "comunicación inconclusa [y el] prolongado diálogo lírico del poeta consigo mismo, diálogo angustiado y vacilante"⁵⁸⁴ que halla en la riqueza emocional y dispone la *calidad sensitiva de la comunicación*. "Mientras esa manera de sentir [comenta Eduardo Rivera] no se manifiesta en el poema, la intención fracasa y por lo tanto no se logra la comunicación."⁵⁸⁵ Así es como, recordando una vez más a Neruda, de la comunicación y la voluntad del poeta llegamos a la sinceridad sensitiva⁵⁸⁶ y de ahí al contenido y la forma dimensional, realizables en los espacios metonímicos de la poesía, puesto que -agrega Julio Vélez- "esta semántica emocional encuentra en el espacio su mejor expresión".⁵⁸⁷

Por el momento, y antes de pasar a las consideraciones de contenido y de forma de la unidad siguiente, sería preciso, en consonancia entre causa y expresión de Gutiérrez Vega, concluir la presente con la última premisa de su título y con el apoyo de este ciclo de admiraciones. Sólo que, en vez de *expresión americana*, hubiéramos dicho *expresión de conciencia americana* o, más completo, hispanoamericana o hispánica: conciencia como la parte nostálgica de Vallejo que reclamaba al poeta en su itinerario; como punto dual, "antártico el uno, musical y explosivo el otro, [...] hacia la responsabilidad que nos da el

⁵⁸² Padilla Ávila, "Gutiérrez Vega. *Poemas para el perro*", art. cit., p. 17, Sección Cultural.

⁵⁸³ Jaramillo Levi, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁸⁴ René de Costa, "Altazor", en Huidobro, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁸⁵ HGV, en Rivera, art. cit., p. 6.

⁵⁸⁶ "Traté de agregar cada vez más la expresión a mi pensamiento y alguna victoria logré: me puse en cada cosa que salió de mí, con sinceridad y voluntad", confiesa Pablo Neruda en "Exégesis y soledad". *Para nacer he nacido*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁸⁷ Julio Vélez. "El espacio vallejiano: angustia y liberación", en Vallejo, *Poemas en prosa/Poemas humanos/España, aparta de mí este cáliz*, *op. cit.*, p. 41.

título de americanos⁵⁸⁸ o, al final de cuentas, como un estado de sublimidad oscilante entre el sentido cultural de identidad y la tradición cosmopolita, ecléctica y, por qué no, mágica de la herencia modernista.⁵⁸⁹

Se trata pues, por un lado, de aquella conciencia que justifica el empeño de solidaridad cultural de Gutiérrez Vega con toda parte del continente de herencia hispánica,⁵⁹⁰ mientras lo liga con aquella parte de la tradición modernista, de divulgación cultural con base en la exquisitez, apertura y experimentación, a la vez que justifica las decepciones y desengaños compartidos con otros intelectuales de los años sesenta. Nos referimos, primero, al consecuente empeño de divulgación cultural mediante publicaciones e intentos "extrovertidos" -como el de Lezama Lima y *Orígenes*⁵⁹¹ comparable sólo con revistas órficas,⁵⁹² tipo *Transition* de Eugène Jolas- en relación con la colaboración de nuestro poeta con *Cuadernos Hispanoamericanos* y su amistad con el subdirector de *Cuadernos...*, Félix Grande. Segundo, nos referimos a los motivos de salida o, si se prefiere, a la renuncia de Gutiérrez Vega a la rectoría de la Universidad Autónoma de Querétaro, en 1967, y a la dirección de Difusión Cultural de la UNAM, en 1979, entendibles en el contexto de dichos postulados.

Por otro lado, este tipo de conciencia, que parte de la duda, plantea su estética y llega a completarse en la expresión de René de Costa: "cuestionar el destino es querer

⁵⁸⁸ Neruda, "América, no apagues tus lámparas", *Para nacer he nacido*, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁸⁹ No olvidemos la conducta paralela entre Juan Ramón Jiménez y su discípulo José Lezama Lima cuando, este último, se pone a "formar y encabezar la generación de Orígenes". Véase Suárez Galbán, "Nota preliminar", *op. cit.*, p. 12.

⁵⁹⁰ El compromiso de solidaridad cultural de Gutiérrez Vega abarca una serie de actitudes y actividades desde su carrera de diplomático y político hasta la de académico. A propósito, se podría mencionar el ciclo de "Jornadas de la cultura uruguaya en el exilio", celebradas en México del 22 al 28 de agosto de 1977, cuyas colaboraciones aparecen en *Los Universitarios* mientras nuestro poeta, quien además colaboró [véase Hugo Gutiérrez Vega, "Uruguay en el exilio. Carta a Julio Herrera y Reissig," en *Los Universitarios*, 101-102 (agosto, 1977), p. 4], empuñaba el cargo de director de Difusión Cultural de la UNAM. También, se podría mencionar que Gutiérrez Vega encabezó el Comité Mexicano de Solidaridad con Chile entre 1973-1979.

⁵⁹¹ "Orígenes asume también el papel de divulgador de los últimos movimientos y tendencias internacionales" dice Suárez Galbán en su "Nota preliminar" a *Lezama Lima*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁹² René de Costa repite tal asignación a *Transition*, en Huidobro, *op. cit.*, p. 19.

cambiarlo, imponiendo la ruptura con las fórmulas culturales establecidas. Así, una letanía sobre la inmensidad divina⁵⁹³ o la inmensidad paganamente desmitificada, a la manera de "Dos letanias de la madrugada", y proyectada a la estética del caos da este sentido de conciencia y su propuesta: "Otras variantes -prosigue René de Costa- de esta fórmula de negación surgen al enfrentar otras tantas perogrulladas de nuestra cultura: la necesidad de sufrir".⁵⁹⁴ Como remedio y al par de "No/ No puede ser/ Consumamos el placer"⁵⁹⁵ de Huidobro, por ejemplo, nuestro poeta en su "Suite doméstica" exclama: "La casa peligra... copulemos".⁵⁹⁶ Pero, antes que nada, no hay que olvidar que se trata de una propuesta estética regida por su causa adscrita en el plan general de conciencia. Es lo que, para este ciclo de admiraciones, reconoceríamos como labor lezámica⁵⁹⁷ que deja cabida, en voz de Neruda, a "una ternura pensativa, un gesto delgado y conmovedor [que] iluminó para siempre el camino de la profundidad americana"⁵⁹⁸ así como al sentimiento melancólico, romántico y humoroso. En pocas palabras, "en todo americano hay un gongorino manso que habla cuando toma vino confortante".⁵⁹⁹

2. 3. 6. Contenido y forma de la expresión propia

A penna luz del dia, hasta los sonidos brillan.

Fernando Pessoa, de la película *Lisbon Story*

⁵⁹³ René de Costa, "Altazor", en Huidobro, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ Vicente Huidobro, "Canto I", *ibid.*, p. 67.

⁵⁹⁶ Hugo Gutiérrez Vega, "Suite doméstica", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Sianpre!*, 724 (24 de diciembre, 1975), p. XI. Mientras tanto, y a continuación de nuestro comentario sobre los principios de herencia modernista y los desengaños "compartidos con otros intelectuales de los años sesenta", se puede entender la presencia de Gutiérrez Vega en *La Cultura en México* que, a nombre de Fernando Benítez, representa la ruptura con *México en la Cultura* de la misma década.

⁵⁹⁷ "Pero [la labor] ésta, desde luego, tampoco debe limitarse a escribir y editar, sino que comprende, además, una actitud existencial abarcadora de la propia vida", en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁹⁸ Neruda, "América, no apagues tus lámparas", *Para nacer he nacido*, *op. cit.*, p. 179.

⁵⁹⁹ Declaración de José Lezama Lima rescatada por su hermana, Etofsa Lezama Lima de Álvarez, en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 28.

*El lenguaje es perenne canción órfica
que rige con armonía dedálica un tropel
de pensamientos y de formas, antes sin sentido
y sin contornos.*

Shelley

Logos de la imaginación y sensibilidad: Las salidas dialécticas de máscara e itinerario

Curiosamente, hemos llegado a la expresión de Gutiérrez Vega, en cuanto contenido y forma, después de haber conectado su anhelo de conciencia con las vías eróticas, y su voluntad de comunicación con el contexto de la expresión americana. A pesar de que seguiremos contando con el apoyo de sus referencias, es importante insistir en la secuencia propia destinada a formular el desemboque realizado en la poesía de *Peregrinaciones*. Desde la parte en que relacionamos el erotismo gutierrezveguiano y su cualidad discontinua entre los sujetos deseados con las búsquedas eróticas, "hijas -a decir de René de Costa- de una interminable necesidad de curar la angustia" (cfr. "La dualidad existencial: experiencia y erotismo..."), hemos sugerido la "caída" al vacío y a "numerosos aspectos biográficos, generacionales y culturales [...] como impulsores de esta angustiada caída".⁶⁰⁰ En vez de volver a afirmar que el fondo biográfico de tal caída comunica la experiencia con la causa de nuestro autor, podríamos pasar a otro nivel y decir que se trata de un acto vallejiano de "ruptura *consciente* en cuanto a la interpretación [...], y al convencimiento de su propia realidad".⁶⁰¹ En efecto, lo que el fondo biográfico significaría para la relación entre causa y experiencia, a este nivel sería el aventarse dialéctico al vacío equivalente entre sensibilidad y *logos* de la imaginación. Se está hablando entonces, de un contacto donde los sentidos, "servidores de la imaginación" según aclarado por Paz desde previa cita, procuran "la *conversión* [del material anecdótico] en *sensibilidad*".⁶⁰² De este modo se puede

⁶⁰⁰ René de Costa, "Altazor", en Huidobro, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁰¹ Julio Vélez, "Precisión y torsión semánticas: La dialéctica como estrategia poética", en Vallejo, *Poemas en prosa/Poemas humanos/España, aparta de mi este cáliz, op. cit.*, p. 24.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 31.

experimentar la vivencia -desde la de la infancia hasta la de la cultura- en el poema, así como "el poema en sí mismo solamente puede ser experimentado."⁶⁰³

El paso del anhelo de conciencia y la voluntad de comunicación al logos de la imaginación, y de la experiencia a la sensibilidad, aporta la semantización de sus dos salidas equivalentes: la máscara y el itinerario de manera apta para la poesía de Hugo Gutiérrez Vega. Pensemos por un lado, en aquella conciencia sublime de aquel naufrago del silencio y su saber de "burlarse del naufragio", en la "Octava" y "Quinceava Noche" de "Noches gallegas...", en cuanto máscara ya no tanto yeatsiana sino lezámica: "Hay un apólogo de Pascal al que Lezama alude en uno de sus ensayos y que es, en este sentido, revelador: la historia del naufrago que es recibido como el rey desaparecido y decide obrar como tal, sabiéndose impostor".⁶⁰⁴ "La certeza del naufragio -comenta Lezama Lima- es aquí la correspondencia al encuentro del rey falso, aceptado violentamente en la necesaria fatalidad de su falsía. He aquí una grandeza que va por encima del ceremonial y del acto de escoger."⁶⁰⁵ Por otro lado, el itinerario, la huida de la realidad estática, en que convergen las orientaciones de Gutiérrez Vega con la actitud de admiraciones e influencias -desde los románticos hasta las últimas admiraciones consideradas de Vallejo, Neruda y Huidobro-, la comunicación entre "la escena doméstica, la mujer, el tiempo, los lugares y personajes conocidos a través de sus viajes"⁶⁰⁶ y las vías eróticas de los seguidores modernistas, "arciprestes vagos del corazón"⁶⁰⁷ sacados de "Retablo" vallejiano, que acompañan el itinerario físico de nuestro poeta.

La aventura desigual de un itinerario -de disposición constante de duda y deslumbramiento frente al valor de la vida, o sea, frente a un "mundo hermoso"-reflejado en las formas y los espacios de la poesía- de por sí es una propuesta estética, cuyas metas no se podrían definir en términos de utilidad. De lo contrario, caeríamos en lo ostensible, fático

⁶⁰³ MacNeice, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁰⁴ Guillermo Sucre, "Lezama Lima: El logos de la imaginación", en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 323.

⁶⁰⁵ *Ibid.*

⁶⁰⁶ Ortiz Flores, *op. cit.*, p. 354.

⁶⁰⁷ César Vallejo, *Los heraldos negros* (9 ed.; Biblioteca Clásica y Contemporánea, 38; Buenos Aires: Losada, 1990, c1961), p. 84.

y/o engañoso del que Gutiérrez Vega hasta cierto punto, aparenta convencido: "Uno de estos amigos moderadamente buenos que tengo, dice que algunos de mis libros pueden ser utilizados como itinerarios para un viaje *snob* por Europa. Puede ser cierto".⁶⁰⁸ "Yo creo que una de las utilidades de este libro [*Peregrinaciones...*] es que sea visto como una suerte de guía turística".⁶⁰⁹ Más convincente, respecto a los ejes entre itinerario y poesía, y más sincero, respecto a las metas de su propuesta, parece ser el comentario que nuestro poeta hizo al instituirse el premio "Hugo Gutiérrez Vega" en Querétaro: "Digamos simplemente que esta aventura fomentará la búsqueda de la autenticidad, la perfección formal, el amor y la irreverencia por el lenguaje, en los jóvenes dispuestos a emprender el viaje por la poesía".⁶¹⁰

Comunicación de lo cotidiano

Este intento se podría resumir en una invitación de viaje al instante cernudiano o a la crónica de un instante, según diría Salvador Elizondo, "que un instante es a la par la cosa misma, sus energías y las posibilidades poéticas que despierta entre el emisor y el receptor del texto".⁶¹¹ Mientras tanto, el contenido sensible e inefable de tal comunicación "provoca la intraducibilidad de la emoción, pero la determinación del espacio en el cual se produce nos acerca a la misma".⁶¹² De esta correlación entre comunicación de la emoción y el espacio, llegamos a la imagen, puesto que "es en el espacio, y no en el tiempo, donde las imágenes aparecen".⁶¹³ Por ejemplo, la idea de la muerte relacionada con el hogar, el paraíso perdido de la infancia; el rompimiento del espacio del hogar, en el sentido estricto,

⁶⁰⁸ García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 15.

⁶⁰⁹ Campos, art. cit., p. 3.

⁶¹⁰ Martínez Solórzano, art. cit., p. 6, 2ª Sección.

⁶¹¹ Julio Vélez, "Precisión y torsión semánticas: La dialéctica como estrategia poética", en Vallejo, *Poemas en prosa/Poemas humanos/España, aparta de mí este cáliz*, op. cit., p. 29. (Subrayado nuestro.)

⁶¹² Julio Vélez, "El espacio vallejiano: angustia y liberación", *ibid.*, p. 42.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 41.

para pasar a universalizaciones, y el espacio de la sombra, "el lugar de la antigua Arcadia",⁶¹⁴ son partes fundamentales para la dialéctica gutierrezveguiana. Por consiguiente, antes de llegar a la imagen, hay que seguir este orden y partir de la comunicación-comunión con el lector, que nuestro poeta intenta, desde su condición espacial concreta o, mejor dicho, "desde la aparente simplicidad del vivir cotidiano"⁶¹⁵ a fin de cantar su experiencia. Se trata entonces de la misma capacidad, que él ha admirado en Sábines, "de evocar y sacralizar su voluntad de una manera cotidiana".⁶¹⁶

En términos más concretos, esta voluntad comunicativa a través de lo cotidiano constituye, en cierto sentido, su propia "utilidad" de percatarse de lo desapercibido, al que Gutiérrez Vega se refirió, apartándose de lo anecdótico: "El hecho cotidiano, la pasión, el estremecimiento de existir, cohabitan en una clave sutil y atrayente [...] En el obscuro caos de hechos y emociones cotidianas, su poetizar es una discreta regla de cálculo del corazón, que no miente los 'números bajos' y que evita las distracciones de la crónica".⁶¹⁷ De este modo se puede introducir el curso comunicante y paralelo entre vida y obra, entre lo biográfico, remontable hasta la infancia y su espacio de inocencia que vence a la muerte, y la combinación de la vida cotidiana con los libros. Pensemos, por ejemplo, en los registros especiales de lo circundante cotidiano y ambientémonos en el sentir de los espacios de *Georgetown blues y otros poemas*:

La poesía es aquello que sale al encuentro de lo inesperado. Los textos de este libro de Hugo Gutiérrez Vega consignan una apertura -como experiencia y como lenguaje- al rumor incesante de lo cotidiano. "Encerrados en un cuerpo que ya empieza a decaer, vemos pasar calles, canales, faroles, aureolados de lluvia..." Al salir a la calle, el recuerdo [...] frente al poeta errante con su leve peso de fantasma o fantasía que nunca morirá del todo. Vicinato armonioso que deja escuchar su melodía de tango o foxtrot o blues lentísimo.⁶¹⁸

⁶¹⁴ Julio Vélez, "El espacio vallejiño: angustia y liberación", *op. cit.*, p. 52.

⁶¹⁵ "Cuando el placer termine", *art. cit.*, p. X.

⁶¹⁶ Padilla Ávila, "Gutiérrez Vega, *Poemas para el perro*", *art. cit.*, p. 17, Sección Cultural.

⁶¹⁷ Sardo, *art. cit.*, p. 38.

⁶¹⁸ Gutiérrez Vega, *Georgetown blues y otros poemas*, *op. cit.*, s/p.

Sinceridad de lo cotidiano: las dimensiones de la poesía, espacios del lenguaje y actitudes del "yo" lírico

Sin embargo, el espacio propio de la experiencia de nuestro poeta y el contacto con su lírica se propone precisamente en las posibilidades de lo cotidiano. Este contacto indudable viene afirmado por el propio poeta: "La poesía mía es una poesía que circula por las calles, en los camiones, en las esquinas o en las lecturas. Nunca encontré que la poesía se disparara o que necesitara yo de momentos de iluminación de visitas de la musa; es más bien callejero lo que yo hago".⁶¹⁹ De por sí, el registro no anecdótico de lo cotidiano y sus espacios, de acuerdo con lo que hemos visto hasta aquí, plantea el paso de la realidad a la experiencia mediante la sensibilidad, y la originalidad de la creación artística mediante los sentidos. En otras palabras, se trata de la transición a las dimensiones de la poesía poblada por todos los personajes, máscaras y evocaciones de la mitología personal del poeta. Mientras tanto, en otra ocasión, Gutiérrez Vega complementa:

En México nos alejamos de la realidad cotidiana o por compromiso político falso o por prurito de imitación libresca. El poeta tiene que andar por la calle, subirse a los camiones, hablar con la gente, no despreciar nada y beber de todas las fuentes, no solamente del panfleto hagiográfico, de la vida de santos, o de la fuente Castalia de las bibliotecas sombreadas con sillones de cuero.⁶²⁰

Al agregar este fragmento a nuestro discurso, lo que en realidad se nos propone es la índole de sinceridad en que reside la forma de las partes integrantes de lo que Gabriel Sardo, para la poesía de Gutiérrez Vega, llamó "sorprendentes balances cotidianos".⁶²¹ No nos referimos sólo a los elementos de la realidad, de los que indiscriminadamente se vale nuestro poeta -cfr. su admiración por Neruda, "En los ámbitos de admiración"-, sino también a lo cotidiano como medio de expresión que implica al lenguaje y sus recursos así como la(s)

⁶¹⁹ Cantú, art. cit., p. 8.

⁶²⁰ García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 15.

⁶²¹ Sardo, art. cit., p. 38.

actitud(es) del "yo" lírico: "Lo comprendió muy bien Rubén Darío -afirma Gutiérrez Vega-: 'Si hay un alma sincera ésa es la mía.' Conozco buen número de poetas que no son sinceros, pero no son buenos poetas. La estremecedora sinceridad de López Velarde o de Sábines nos toca"⁶²² al igual que toca la simplicidad de Francisco González León para quien ésta "era una forma que regresaba del laberinto de las sensaciones".⁶²³

Yendo por pasos, primero hay que detenerse en lo que hemos asignado *dimensiones de la poesía* como propio espacio literario. No hace falta explicar la importancia de tal espacio en que el poeta sitúa la *semántica emocional* de sus configuraciones, sean imágenes de paisajes, de vida cotidiana o de evocaciones de su mitología personal tomadas como símbolos. Y eso que "esta semántica emocional encuentra en el espacio su mejor expresión [tal como] es en el espacio, y no en el tiempo, donde las imágenes aparecen".⁶²⁴

La otra de las dimensiones, que también obsiona la poesía de Gutiérrez Vega, es la de tiempo; un tiempo que hay que buscar en la propia expresión americana:

El ser humano ya conoce su entorno. El tiempo y el espacio circulares guardan una relación con el mundo igualmente circular. Los puntos cardinales y su conocimiento profundo son expresiones de la conciencia del ser humano. Con su conocimiento el ser humano puede ya orientarse frente al azar de un "naipe" y encontrar la brújula que señala al propio hombre como norte de la misma ...⁶²⁵

La conciencia espacio-temporal frente "al azar de un 'naipe' " nos servirá como buen antecedente para entender la actitud del escritor de "Tarot de Valverde de la Vera" en relación con las dimensiones obsesivas.

⁶²² Campos, art. cit., p. 3.

⁶²³ Gutiérrez Vega, "Dos poetas mexicanos en la sombra", art. cit., p. 42.

⁶²⁴ Julio Vélez, "El espacio vallejjiano: angustia y liberación", en Vallejo, *Poemas en prosa/Poemas humanos/España, aparta de mí este cáliz*, op. cit., p. 41.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 65.

Espacios dimensionales y semantización

A pesar de que varios críticos han señalado la imposibilidad intemporal en la poesía gutierrezveguiana, como en el supuesto intento eliotiano -en sus dimensiones también- de *Desde Inglaterra*,⁶²⁶ casi nadie ha acudido a señalar la noción de un tiempo circular (cfr. método ritual y Eliot en "La tradición anglosajona y Hugo Gutiérrez Vega"), por no decir de secuencia circular, subyacente. Nuestro poeta parece haber preferido trocar la intemporalidad por el silencio, en el sentido de suspensión del tiempo, que lo acerca mucho más a la tradición de la expresión hispanoamericana.⁶²⁷ Por otro lado, la otra dimensión pendiente, la espacial, merece nuestra atención particular por ser el *locus* de sus semantizaciones emocionales que, en cuanto forma, llevará a Gutiérrez Vega a la propia forma y extensión de su poesía, de poemas largos, extensos o en prosa, según veremos. Puesto que la cuestión de la imagen se va a considerar un poco más adelante, por el momento cabría correlacionar la otra parte de las semantizaciones emocionales de Gutiérrez Vega, las abstracciones de su mitología personal -llámense símbolos-, con las dimensiones de comunión entre contorno y poesía.

Los símbolos. Evocaciones universales como las de aire, tierra y agua, crepúsculo y mar, todas parte de un conjunto que lo hemos relacionado con la correspondencia cíclica vital (vida, amor-muerte), no dejan de reflejar las connotaciones de lo que representan: el recuerdo del tiempo transcurrido, o sea, la memoria, y su contrapunto, el olvido, resonancia de la muerte. De ahí que las innumerables complejidades de su semantización: la conciencia

⁶²⁶ Gutiérrez Vega en la oportunidad de este libro "no busca la poesía sin tiempo, sino al revés, la poesía del tiempo (más cercano a Robert Lowell que a Eliot o a Dylan Thomas -aunque no lo quiera)", en Espinasa, "Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)", art. cit., p. 131.

⁶²⁷ Se podría concretar dicha resolución en la tradición de expresión mexicana y pensar en el ensayo de Gutiérrez Vega sobre Juan Rulfo donde, con el sugerente encabezamiento "Las palabras, los murmullos y el silencio", intercala la semantización del tercer componente, además de los otros dos, con la intemporalidad, art. cit., p. 79.

En cuanto a la misma resolución en la poesía de Gutiérrez Vega, se podría citar, por ejemplo, un fragmento de "Su nombre": "De la tarde no supe más que un beso/ una caricia torpe descuidada/ y el silencio figando entre los pinos./ El silencio/ qué bendición del claro mediodía", *Resistencia de particulares*, op. cit., p. 116.

temporal de la infancia frente a la muerte y la aparición de las primeras cristalizaciones sensoriales, las de la provincia, de lluvia y las de la figura femenina, llámese Isabel para Neruda o Águeda para Velarde, parte del mismo ciclo vital que a su vez reproduce. En cierto sentido, se trata de la misma dialéctica entre realidad y deseo del instante cernudiano, el choque entre el mundo espiritual y el material que la aptitud romántica del alma de Gutiérrez Vega suscita a la luz del cielo. En pocas palabras, no se trata más que de formas significativas en sus consecuencias cíclicamente dimensionales:

Muerte auroral de comunión de evaporada escondida forma, de formas más pura allá de su promesa. Por mínimamente que ofrezca comunión en ella, se anegan esperanza y promesa, presencia de lo inacabable y que a ello remite sin peso temporal: no hay un después y el maleficio del futuro queda abolido. Ni tan siquiera es ahora [...] y el siempre tampoco acecha con su engaño como sucede en los momentos de la historia, de los éxtasis de esos claros de la historia y en los éxtasis del historizado amor.⁶²⁸

Esta disposición no siempre implica una obra hermética que, según previa declaración de Gutiérrez Vega, tal cosa no existe, ni tampoco propone una poesía pulcra, sino: “Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, [...] con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones [...] La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído [cfr. “Oda litúrgica para ‘la mujer de ámbar’”], el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada”.⁶²⁹ En términos más concretos, lo que dicha disposición implica es lo que, en el contexto de clasicismo dinámico, Eliot llamó “maturity of manners” (cfr. “Romanticismo, humanismo, clasicismo: tres orientaciones hacia una poesía definida”). Aquí hay que retomar y hacer uso del aspecto de *sinceridad* en cuanto “maturity of manners” -relacionado con el lenguaje y con las actitudes del “yo” lírico- que nos queda por aclarar. La sinceridad, en cuanto forma de expresión -o sea lenguaje- no deja de ser un camino paralelo entre la poesía y el “yo” lírico del actor Gutiérrez Vega que, por un lado, nos insta a la necesidad de utilizar algunos

⁶²⁸ María Zambrano, “Hombre verdadero: José Lezama Lima”, en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 43.

⁶²⁹ Neruda, “Sobre una poesía sin pureza”, *Para nacer he nacido*, *op. cit.*, pp. 150-151.

términos semióticos y premisas de Chomsky -competencia y actuación- mientras, por otro lado, prescribe el marco en que el tono dramático y la actitud del propio poeta encuentran su explicación. Así que, hacia la actitud artística de Gutiérrez Vega, seguiremos nuestro discurso con la semantización contigua a la anterior de los símbolos, con la semantización discursiva, consagrada por nuestro poeta en su poesía y su prosa de admiraciones, como medio y como fin.⁶³⁰ el lenguaje constituye a su vez la invitación a “un literaturizado ‘viaje de busca’ [es decir, itinerario] en el que el poeta utiliza nuevos recursos expresivos”⁶³¹ y donde no se rechaza ningún elemento “antipoético”.

El lenguaje. De acuerdo con lo hasta aquí planteado, resulta poco sorprendente que del tono sincero, que Gutiérrez Vega prefiere emplear para comunicar sus experiencias cotidianas, resulte un lenguaje de tono cotidiano, coloquial y conversacional, capaz de entablar una conversación íntima, directa con el lector. Para entender por partes lo que Gutiérrez Vega entiende como lenguaje poético hay que partir de la consagración del *logos* que rige a todo americano gongorino: “la palabra es el don divino que expresamos en la respiración, cada vez que se respira nos expresamos en un lenguaje culto y maravilloso: ‘Respirar es ya hablar’”.⁶³² Es decir que se trata de una relación muy sincera y natural del lenguaje con la poesía de lo cotidiano: “No estoy descubriendo nada -dice nuestro poeta-, ni tan siquiera pólvora, que ya está descubierta, sino simplemente diciendo cosas que todos, de alguna manera, estamos diciendo a través de lo cotidiano”.⁶³³ Más bien pues, se trata de un lenguaje que, recordando la herencia velardiana, concilia la expresión de la vida diaria y sus coloquialismos con la función del lenguaje poético y con la sencillez de su forma: “Yo aclaré que sólo se trataba de contar cosas”⁶³⁴ prosigue el poeta y afirma: “Para mí la única

⁶³⁰ Volvamos al ensayo de Gutiérrez Vega, “Las palabras, los murmullos y el silencio” donde reza: “Todo este universo negador de las leyes convencionales se sostiene por la palabra. Por esta razón, lo esencial de la obra de Rulfo es el lenguaje”, art. cit., p. 79.

⁶³¹ René de Costa, “*Altazor*”, en Huidobro, *op. cit.*, p. 32.

⁶³² Eloísa Lezama Lima de Álvarez, “Mi hermano”, en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 27.

⁶³³ Cantú, art. cit., p. 8.

⁶³⁴ López Narváez, art. cit., p. 12. Véase también Gutiérrez Vega, “Verano”, *Desde Inglaterra*, *op. cit.*, p. 47.

manera de escribir poesía es a través de estos medios literales y conversacionales. La mía es una poesía hecha de efusiones, directa, clara. En ocasiones intenté la metáfora: no fui muy afortunado en la experiencia. Por eso continuo conversando.”⁶³⁵ Brevemente, entonces, se puede sostener que esta forma de sencillez y literalidad -señala José María Espinasa, entre otros- cumple con el motivo de comunicación que otro crítico de Gutiérrez Vega aclara: “El lenguaje, siempre coloquial, mueve al lector a establecer un diálogo rápido con el poema, pues la palabra, por su sencillez, atrae y deja trasponer ese mundo poético por su misma transparencia; de esta forma el poema adquiere su propia dimensión y se vuelve un interlocutor más”.⁶³⁶ Sin embargo, “la poesía coloquial es, a juicio personal, la que corre más riesgos de caer en la obviedad del lugar común, así como en lo intrascendente, pues parte de un lenguaje mucho más inmediato, por lo que resulta más dificultoso llegar a una verdadera recreación dentro del lenguaje poético”.⁶³⁷ A pesar de este comentario, nuestro poeta se avienta al lugar común, lo incorpora a su poesía al lado de sus aforismos y homenajes, e insiste en que “eso de recrear la realidad [en el lenguaje] ya no tenía sentido”⁶³⁸ a partir del intento de *Desde Inglaterra*.

Aparte de la consagración del logos sincero, que se manifiesta como anhelo por la palabra precisa desde sus ensayos, la expresión poética de Gutiérrez Vega se tiene que entender, por un lado, dentro de sus ámbitos dimensionales y, por otro, como concepción en particular. Es decir, en cuanto a su forma, su lenguaje se tiene que entender y plantearse como expansión artística; como espacio lírico en forma extensa o de prosa, apto tanto para la realización de la actuación semiótica, consolidada en el histrionismo gutierrezveguiano al que vamos a llegar, como “para lo irrelevante”⁶³⁹ y antirretórico:

⁶³⁵ Campos, art. cit., p. 3.

⁶³⁶ Rivera, art. cit., p. 6.

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ López Narváez, art. cit., p. 12.

⁶³⁹ Sardo, art. cit., p. 39.

El día andaba ya por los corredores
 abriantando las plumas del pájaro ciego.
 jugando un rato con los peces anhelantes
 en su marecito engañoso.
 y con el caracol de filos negros
 en su playa de cristal.⁶⁴⁰

Quédate escuchando mi disimulada oratoria aquilina y si no
 que una trompeta ronca
 te despida del planeta.
 Desde la fosa común te saludaré con mi corbata.
 Hasta tu mausoleo llegarán mis proyectiles:
 pasteles de crema.
 helados de frambuesa.⁶⁴¹

Respecto a la otra asignación de concepción del lenguaje, para nuestro autor, hay que seguir una doble vertiente, que parte del contexto sociocultural y se halla en aquella parte de la tradición parecida a la de Pedro Henríquez Ureña quien

concebía al lenguaje como una manifestación profunda de las circunstancias históricas y de las realidades sociales. De ahí su amor por la frescura y la riqueza expresiva del habla popular y su afición por el estudio de los clásicos que compartimos todos los iberoamericanos, pues, con igual pasión, admiró al "mester de clerecía" y al "mester de juglaría". Sabía que el uno alimenta al otro, que la cultura académica y la cultura popular mantienen -o deben mantener- un constante juego de influencias y conexiones.⁶⁴²

La secuencia de influencias y admiraciones de nuestro poeta por prosistas y poetas - desde Pedro Henríquez Ureña, Juan Rulfo y Max Aub hasta Alfredo R. Placencia, Pablo Neruda y César Vallejo, con arraigo de su causa en el habla y la cultura populares- es una

⁶⁴⁰ Gutiérrez Vega, "Para la abuela, que hablaba con los pájaros creyéndolos ángeles", *Cuando el placer termine*, op. cit., p. 81.

⁶⁴¹ Gutiérrez Vega, *Desde Inglaterra*, op. cit., p. 76.

⁶⁴² Gutiérrez Vega, "Homenaje a Pedro Henríquez Ureña", *El erotismo y la muerte*, op. cit., pp. 56-57.

constante que obsesivamente avisa sobre la actitud de su poesía frente al lenguaje: La parte del título *Poemas para el perro de la carnicería*, por ejemplo, está inspirado en un refrán jalisciense cuyo sentido vulgar no le prohíbe figurar en la portada de una colección de poemás logrados. El otro dual de la misma vertiente tiene que ver con las propias vías de expresión del erotismo y su concepción de actitud "entre la creación y la destrucción del lenguaje".⁶⁴³

No es casual que el empuje nietzscheano, desde la unidad sobre el erotismo, nos lleve a correspondencias y espejismos con la gran metáfora del erotismo, que es el lenguaje poético -puesto que "la relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad"-,⁶⁴⁴ capaz de conciliar elementos opuestos y restituir a la expresión poética la misma unidad prometida a los hombres por el erotismo. De ahí que la idea del poema como un todo orgánico, sin traicionar la tradición desde Aristóteles hasta Huidobro, se puede tomar literalmente, según las analogías del cuerpo, o como un texto auto-destructor, que reproduce la muerte, y experimentar entonces la variedad infinita en su violación semántico-sintáctica:

x más 38gzuir 184 - 131 68 x mu

Los signos.

los nuevos signos para que el mono lo sepa.⁶⁴⁵

De la semantización a la expresividad

Expresión y experimentación. En la concepción de la expresión como vivencia reside la actitud de experimentación, y así, de diversidad, que incorporó a Gutiérrez Vega a la "tradición de la ruptura" y que él aplicó en todo su empeño, sea el de director de Difusión Cultural de la UNAM, de traductor, ensayista o poeta. Esta consideración resulta bien significativa, puesto que determinó toda una actitud frente a la cultura oficial reposada en

⁶⁴³ Eloísa Lezama Lima de Álvarez, "Mi hermano", en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁴⁴ Paz, *La llama doble; amor y erotismo*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁴⁵ Gutiérrez Vega, "Escrito en 1968", *Resistencia de particulares*, *op. cit.*, p. 64.

formas estancadas: "Según Gutiérrez Vega, en tanto la cultura comercial 'tiende a venderlo todo', la cultura oficial 'tiende a petrificarlo todo'".⁶⁴⁶ Es el mismo criterio que, aparte de sus cargos académicos, lo acompañó en su actividad teatral, como actor, colaborador en puestas en escena y traductor de obras contrastadas con su ambiente cultural consolidado (cfr. *La huida* y la personalidad artística de Mijail Bulgakov). Consecuentemente, respecto a la ambientación del poeta y de su obra en tal clima, nuestro poeta opina: "en el momento en que la política literaria establece una inmortalización del escritor, su obra se vuelve mortalmente aburrida y comienza a servir a ciertos intereses de personas que dominan al país. Un factor que debe tener presente el poeta es la autocrítica para realizar una obra de altura".⁶⁴⁷ A nivel personal, Gutiérrez Vega parece haber logrado esta premisa, siempre con el costo de la divulgación, según los escasos pero prestigiosos críticos de su obra: "Disidente, desterrado y maldecido -como en los maravillosos sesenta y setenta lo fueron Mariano Amaya, Luis Ugalde, Pablo González-Loyola, Fernando Tapia y Salvador Cervantes-, su nombre y su figura tienen un sitio en Querétaro. Para nuestra fortuna, aún no entre las estatuas".⁶⁴⁸ Así que nuestro poeta, consciente y animado de esta conciencia,⁶⁴⁹ prosigue a la vivencia de la poesía y a la experiencia de la expresión con toda sinceridad "irreverente": "Él es de los primeros en percibir el triste error de fijarte a la poesía temática y vocabulario consagrados. Él renuncia al despliegue de recursos heredados del saber neoclásico [...] y de la tradición rápidamente determinada por la obra del grupo de Contemporáneos."⁶⁵⁰

Según se habrá visto, ya estamos hablando de expresión, y no de forma de lenguaje a fin de pasar a aquellas consideraciones de configuraciones de las que se vale el *logos* lírico de Gutiérrez Vega como paso de la semantización a la expresividad a través del mismo

⁶⁴⁶ Patricia Maya Torres, "Jamás ha existido en México una Política Cultural": Hugo Gutiérrez Vega, Director de la 'Casa del Lago'", en *Excelsior* (México: 2 de julio, 1976), p. 10-B.

⁶⁴⁷ Padilla Ávila, "Gutiérrez Vega, *Poemas para el perro*", art. cit., p. 17, Sección Cultural.

⁶⁴⁸ Declaración de Efraín Mendoza, en Sierra, art. cit., p. 76.

⁶⁴⁹ "Gutiérrez Vega es un poeta que puede y debe evitar el riesgo de convertirse en uno de esos poetas sólo legibles en antologías, como decía Reyes", en Sheridan, art. cit., p. 43.

⁶⁵⁰ Monsiváis, "Anécdota y comentarios", art. cit., p. 68.

vehículo de la lengua. Se trata, más bien, de la mediación de la imaginación del poeta, entre la experiencia emocional de la vivencia y la vivencia de la expresión, capaz de comunicar la otra dimensión de sus configuraciones -no sólo la semántica- con la transformación subjetiva "de los símbolos preexistentes inventariando el pasado, alternando la historia y hasta la ortografía de la lengua española".⁶⁵¹ Se trata entonces de aquella dimensión de lo que denominamos, con la ayuda de Carlos Monsiváis, como libre "fluir de las imágenes" o, en otras palabras, se trata de aquella dialéctica entre serenidad y desesperación que provoca el "pesimismo circunstancial"⁶⁵² de nuestro poeta: "Además, hay lo que André Gide llamaba el laberinto de clara vía y hay lo que Paul Valéry llamaba la claridad desesperada".⁶⁵³

Expresividad e imagen. El paso de la semantización a la expresividad es en efecto la transición del continuo espaciotemporal al fluir de las imágenes, o sea, la de la semantización conceptual (es decir, inteligencia pura) a la expresividad de la imaginación. Para hacerlo más explícito retomemos un comentario de Lezama Lima respecto a esta consideración sutil:

Lo creado, la metáfora, se unifica con lo increado, la imagen... No es lo mismo el flujo que el continuo temporal... El flujo poético es una cabalgata cuya finalidad ondula y desaparece. El continuo temporal se afina en el espacio... La *imago* es un potencial, es una fuerza actuante, una superación del espacio y del tiempo... ¿Cómo puede ser algo que se compone de lo que no es? La única respuesta posible no está en el tiempo ni en el espacio, sino en la *imago*. La expresión de Heidegger salir al encuentro, sólo puede tener sentido acompañada de otra, nos viene a buscar: la instantaneidad coincidente de ambas expresiones es la *imago*.⁶⁵⁴

⁶⁵¹ Declaración de Octavio Paz registrada por Eloísa Lezama Lima de Álvarez, "Mi hermano", en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁵² Monsiváis, "Anécdota y comentarios", art. cit., p. 68.

⁶⁵³ Comentario de José Lezama Lima rescatado por su hermana, Eloísa Lezama Lima de Álvarez, "Mi hermano", en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 26. (El subrayado es nuestro.)

A pesar de su parte explicativa, este fragmento suscita en correlación algunos puntos, muy oportunos para la poesía de Gutiérrez Vega, por los que podríamos hacer uso de dos consideraciones anteriores, reafirmadas a este nivel: una de la orientación romántica y su "esencia [...], que pertenece al orden de la cualidad sensible y de la afirmación vital, no al de la inteligencia pura",⁶⁵⁵ y otra sacada por Pascual Buxó de la tradición de Saavedra Fajardo y el sistema semiótico que forman las palabras y las imágenes de manera que "entran simultáneamente 'por los ojos y los oídos (instrumentos del saber)', con lo cual 'quede más informado el ánimo [...]' y sirvan las figuras de memoria artificiosa".⁶⁵⁶ Así que la relación entre imaginación e imagen no puede quedarse a medias sin relacionarla con los puntos acaecidos que, a su vez, forman parte de las obsesiones de la lírica gutierrezveguiana: la memoria como resurrección en la poesía y la originalidad sensorial.

Hacia esta propuesta, antes que nada, hay que partir del propio misterio entre metáfora e imagen o la relación entre lo creado y lo increado, según la sugerencia lezámica, que para nuestro poeta constituye otro tipo de disyuntiva. Es casi proverbial el rechazo de Gutiérrez Vega y su recelo ante la metáfora que, a pesar de su admiración por poetas como Velarde y González León, este recurso le da miedo: "Tal vez en eso radica el miedo [dice el poeta]. En mi admiración rendida por ciertos poetas [...] Los admiro y me detengo en sus umbrales con miedo, porque ellos han hallado en la metáfora su medio de expresión".⁶⁵⁷ Nosotros opinaríamos que la relación entre lo creado y lo increado, para nuestro poeta, son las dos caras opuestas de la moneda que coexisten pero no conviven. Es decir, la resolución equivalente frente a lo creado es la literalidad y frente a su contrario, la experiencia vivida en la imagen. Y si se equipara el acto de la metáfora hacia la imagen como el paralelo asimilado en el acto de la carta de Ifigenia a Orestes como medio de reconocimiento, no olvidemos que se trata de un reconocimiento temporal, así como lo es la metáfora,⁶⁵⁸ que no

⁶⁵⁵ Béguin, *op. cit.*, p. 478.

⁶⁵⁶ Buxó, *art. cit.*, p. 3.

⁶⁵⁷ Campos, *art. cit.*, p. 3.

⁶⁵⁸ Ramón Xirau aprovecha de su artículo "Lezama Lima o de la fe poética" para aclarar que "la metáfora es temporal -es un 'ir hacia'- mientras que la imagen es una permanencia, un reconocimiento", en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 341.

tiene cabida en los espacios intemporales de la imaginación gutierrezveguiana, completamente distintos a las dimensiones de los espacios literales. La Ifigenia de nuestro poeta no trae a su Orestes una carta sino agua del Leteo que borra no el acto vital sino la temporalidad en que el acto sucede. De la misma secuencia proviene la relación entre imaginación y memoria con la resurrección en la poesía, así como lo propuso María Zambrano para Lezama Lima: "Para que allá en la infinitud al hombre encomendada y no sólo prometida la imagen sea memoria-pensamiento, se vaya dando la encarnación, la sustancialización de la imagen en la que lo amorfo de la sustancia se redime y su muerte inevitable se encamine así a la resurrección".⁶⁵⁹

Expresividad y afinidades artísticas. Según se ha visto, la relación entre imaginación e imagen se complementa con la que hay entre la imagen y la memoria, mientras la idea de palabras e imágenes en función de memoria artificial da acceso a otras afinidades artísticas. En primer lugar, la importancia de la imagen o, más bien, el criterio visual en la estética de Gutiérrez Vega es una clave más para entender la secuencia de sus influencias y de sus admiraciones descritas, más la afinidad de su lírica, temática o formal, con algunas de las artes visuales, coordinadas con la sensibilidad sensorial.⁶⁶⁰ Entre las artes visuales señalaríamos, antes que nada, al cine, su cercanía con la estética del "fluir de imágenes" y su afinidad con el quehacer gutierrezveguiano. Desde la aproximación ensayística al "poeta de la imagen", Luis Buñuel,⁶⁶¹ y la poética de Pier Paolo Pasolini,⁶⁶² compartida entre cine y poesía, hasta la manera con que se efectúa su obra lírica, nuestro poeta da muestras de su fidelidad al séptimo arte. Respecto a esto último, por ejemplo, confrontemos "El último tango en París" o "Georgetown blues", no sólo por su temática y la puesta de sus

⁶⁵⁹ María Zambrano, "Hombre verdadero: José Lezama Lima", en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁶⁰ En este ámbito se debería inscribir la admiración de Gutiérrez Vega por la imaginería de Herrera y Reissig, a quien nuestro poeta rindió cierto homenaje en *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes* con una "Carta a Julio Herrera y Reissig" y un poema "A Julio Herrera y Reissig, viajero en su torre", *op. cit.*, pp. 57-58.

⁶⁶¹ Véase Gutiérrez Vega, "Luis Buñuel, obsesiones de un espectador", *El erotismo y la muerte, op. cit.*, pp. 68-81.

⁶⁶² Véase Gutiérrez Vega, "Dos actos para que viva Pier Paolo Pasolini", art. cit., p. III.

personajes, como poemas cinematográficos en el sentido de la estética del “fluir de imágenes” señalada, con la propia actitud artística de Gutiérrez Vega: “Hay de pronto en sus versos imágenes como de cine mudo: estiramientos, saltos, mimica”.⁶⁶³

Otra de las artes visuales en que reconoceríamos la afinidad de la lírica gutierrezveguiana, no sólo por las referencias a D’Annunzio o a Lippi por ejemplo, es la pintura de paisajes y retratos sin que esto quiera decir que nuestro poeta es un paisajista o retratista sino todo lo contrario. Se trata en concreto de aquel paisaje interior, más bien, interiorizado y resumido en los intentos de “haikú” modernista o de aquellos retratos que contemplativamente expresan su interioridad, en común con toda la secuencia de “pintores” sea en verso, como Pellicer y Alberti, en película fotográfica o filmica, como Buñuel o Pasolini, sea en puesta en escena, como Eliot y Strindberg, o en tela, al final, que acompañan la clara intención dual de Hugo Gutiérrez Vega: el goce, lejos de cualquier valor exegético, y la comunicación de la emoción de la vivencia mediante el “correlativo objetivo” de la imagen. Así que se puede entender mejor la escala de imágenes que nuestro poeta construye según la cadencia de su emoción.

Hemos hablado de cadencia porque el siguiente recurso indicado de la memoria artificial es el oído, otro de los medios de saber, que percibe palabras y sonidos. Hemos llegado a resolver otra de las obsesiones de la poesía de Hugo Gutiérrez Vega y su insistencia de hacer una poesía de sonidos de modo que la palabra cobre todo su valor extra-semántico y pueble los espacios de la memoria con la emoción. Paralelamente, vienen a cobrar coherencia puntos que antes se tomaban dispersos entre influencias y admiraciones (pensemos en la herencia modernista y la cadencia de su verso), referencias y preferencias de nuestro autor respecto a este punto: Cernuda y Mozart, Eliot y Stravinsky, Huidobro y Wagner; Puccini, Gershwin, Cole Porter, foxtrot, blues, bolero y el fondo de *Georgetown blues*. Al mismo tiempo, Gutiérrez Vega procede en su poesía, complementándola con todo el espectro de sonidos retomados de lo cotidiano, con “Barrruuummm splash cuas ratatatata”⁶⁶⁴ para concluir:

⁶⁶³ Campos, art. cit., p. 3.

⁶⁶⁴ Gutiérrez Vega, “Dos letanías de la madrugada”, *Desde Inglaterra*, op. cit., p. 29.

Digamos palabras...
 una, dos, cien, mil palabras:
 hagamos ruidos con huesos frotados,
 campanas benditas,
 matracas de cuaresma,
 magnavoces,
 grabadoras,
 claxons,
 gargantas,
 trompetas,
 tal vez se haga el milagro
 y se descifren los signos
 en la madrugada de los aeropuertos.⁶⁶⁵

De la expresividad a las analogías de la transgresión

El entrelazamiento histriónico entre tono y el fluir de imágenes o de imagen (en términos de “clasicismo dinámico”), nada ajeno al ritmo “sistáltico” del *pathos* gutierrezveguiano, se suscita donde la imaginación de nuestro poeta palpita según la intensidad lírica de sus construcciones, desde lo templado y desesperado hasta el tono luciferino armonizado con referencias cristianas:

El lunes el cuerpo se despierta retorcido
 es el día de los zanates
 de la oscuridad cubriendo todos los templos
 Lucifer Aminadab Belcebú
 y los diablos medianos y la legión de los pequeños
 balanceándose en todos los ombligos saltados
 en la cúspide de los senos oprimidos
 en la costra sebosa de los muslos
 El día de los pecados se nos queda
 una comezón tibia en la mirada.

⁶⁶⁵ Gutiérrez Vega, “Dos letanías de la madrugada”, *Desde Inglaterra, op. cit.*, pp. 31-32.

La Virgen de la Luz pone su planta
sobre la cabeza de Luzbel
lo humilla
por la boca del diablo
la pareja desnuda ...⁶⁶⁶

Pero, aún más, se puede hablar de un dramatismo de este entrelazamiento que se agudiza mediante evocaciones obsesivas, a lo largo de *Las peregrinaciones...*, aparte de su semantización simbólica y dentro de las configuraciones de expresividad. No nos referimos sólo a las evocaciones imaginarias, de ángeles, fantasmas y entidades mitológicas, vistas a través de estos niveles, sino a las imágenes en que la vivencia o la experiencia de la imaginación se transmite: “ ‘terrible simetría’/ levantando murmullos contenidos/ in the forest of the city;/ en este bosque de casas,/ de besos y de uñas,/ en esta amortajada/ guarida de los hombres,/ de los tigres-palabras/ ‘de la selva de la noche’ ”.⁶⁶⁷

Esta ambivalencia, entre semantización y expresividad consagrada en la imagen, nos permite pasar de la expresión a la *analogía* de las configuraciones gutierrezveguianas y así nuestro discurso a un por analogía plano de discusión. En términos y voz de Ramón Xirau: “... la poesía nace de lo que, en apariencia, es contradictorio [cfr. las dualidades funestas en la tradición y la poesía de nuestro autor] pero que en realidad se anuda en este *análogon* de la imagen. Así escribe: “Dentro de este análogo, es donde es posible señalar estas ambivalencias, en ese cosmos de la poesía ...”⁶⁶⁸ Sólo que el término de *analogía* se tiene que entender no tanto en su sentido clásico sino actual⁶⁶⁹ siempre en cuanto valor connotativo de “figura de invención”.⁶⁷⁰ Después de haber recorrido el camino de

⁶⁶⁶ Gutiérrez Vega, “Papacito Cienfuegos”, *Resistencia de particulares*, op. cit., p. 123.

⁶⁶⁷ Gutiérrez Vega, “Intermedio Underground”, *Desde Inglaterra*, op. cit., p. 17.

⁶⁶⁸ Ramón Xirau, “Lezama Lima o de la fe poética”, en Suárez Galbán, op. cit., p. 343.

⁶⁶⁹ “La diferencia principal [...] -, en conjunto, entre Aristóteles y la poesía romántica y post romántica-reside en un hecho que a veces se olvida de puro sabido: la poesía clásica y sobre todo neo-clásica tendía a la verosimilitud y, en este sentido, y a grandes rasgos demasiado generales, a ser una manifestación alterada del sentido común. La poesía moderna -del romanticismo a nuestros días y de manera acelerada- suele ser más subjetiva. Lo cual no implica solipsismo ni ensimismamiento”, *ibid.*

⁶⁷⁰ Emilio Bejel, “Lezama o las equiprobabilidades del olvido”, *ibid.*, p. 360.

equivalencias entre lenguaje-semantización y expresividad-expresión, el paso de la expresividad a la analogía nos serviría para entender la imagen como hija de la transgresión y, por consiguiente, relacionar las configuraciones líricas de nuestro poeta con el lenguaje en el sentido de transgresión erótica, y las ambivalencias de la imagen con la unidad de la dualidad. Esta variación no añadiría nada a nuestro discurso si la otra procreación engendrada de la transgresión no constituyera una de las claves más decisivas para la lírica de Hugo Gutiérrez Vega: la ironía. Si se prefiere, es la misma actitud la que liga las orientaciones del poeta con su temperamento que en su lírica culmina con el apogeo irónico de la transgresión: "El romanticismo convive con la Modernidad y se funde a ella sólo para, una y otra vez, transgredirla. Esas transgresiones asumen muchas formas pero se manifiestan siempre de dos maneras: la analogía y la ironía."⁶⁷¹

La ironía. Acabamos de relacionar las orientaciones y el temperamento de nuestro autor con el otro de los elementos -por no consignarlo meramente recurso- con los que él transgrede la expresión de su vivencia. Porque la verdad es que Gutiérrez Vega agota todo el espectro de humor, burla y sarcasmo que no son más que formas o variaciones de la ironía. Asimismo, se podría incluir este elemento entre las obsesiones que hacen a nuestro escritor identificarse, tanto como alejarse, con la actitud general de la generación de su época, la ironía perspicaz de Gerardo Deniz o la de forma exasperada de Lizalde, proveniente de una larga tradición hispánica, desde los clásicos españoles hasta las repercusiones post-románticas recientes del nuevo continente. Cabe señalar, por ejemplo, el elogio a la burla, auto-sarcasmo e ironía que acompaña las admiraciones de nuestro escritor por otros escritores, sean ensayistas o poetas, como la por Max Aub o por León Felipe con el apoyo de referencias a Cervantes, Galdós y Quevedo: "conviene que todos, de la mano de Quevedo, nos detengamos, de vez en cuando, a 'contemplar nuestro estado' ".⁶⁷² Es el mismo elemento de la ironía -nada casual junto con el erotismo, la metáfora y la audacia- que brota del fondo apreciativo en el trabajo de Gutiérrez Vega sobre su fidelidad

⁶⁷¹ Paz, "Modernidad y romanticismo", *op. cit.*, p. 503.

⁶⁷² Gutiérrez Vega, "León Felipe, máscara y rostro", *El erotismo y la muerte, op. cit.*, p. 53.

perdurable de López Velarde.⁶⁷³ Entre nuestros ejemplos, para cumplir con la secuencia post-modernista del nuevo continente, no se nos olvidaría incluir el de la ironía irreverente de la antipoesía de Nicanor Parra y su afinidad ejemplar con “Para tomar el té” y “Escrito en 1968” de nuestro autor.

Sin embargo, la de Gutiérrez Vega es una ironía muy propia y bien peculiar. Se trata de una “ironía discreta y parsimoniosa”⁶⁷⁴ que oscila sobre la angustia de su causa y se manifiesta con la sonrisa estoica de un hidalgo desengañado. Se trata de un impúdico “humorismo como posición vital”⁶⁷⁵ con que desde sus primeras obras maduras de *Cantos de Plasencia* y *Cuando el placer termine* sobre todo, el “escritor quiere encontrar en el humor (que ya lo acompaña desde antes) el antídoto contra ese ‘aire envejecido’. Escoge al mejor aliado, a pesar de que no tenga ni la iconoclastia de Lizalde ni la acidez de Deniz. Su humor es tibio, simpático y a veces certero”.⁶⁷⁶ Sin embargo, el humor de nuestro escritor, como forma de la ironía, tampoco le sirve como mero recurso de equilibrio sino también funciona como descarga de conciencia que lleva a la desesperación discreta y a la “burla del autor por sí mismo [auto-sarcasmo] y sus sueños inalcanzables”.⁶⁷⁷ Mientras tanto, hemos hablado de un humor impúdico, que rige la poesía de Gutiérrez Vega, a fin de matizar su humor con el humorismo y sus consecuencias relacionables con la teoría de la máscara de Yeats y el “chiste asesino”:

El humorismo es una falla del humor y la antioleumidad tiende al humorismo en su poesía [de Gutiérrez Vega], al “chiste asesino” que Verlaine exorcizaba en su poética. Raro tratándose de un poeta de excelente humor en libros como *De Inglaterra* y que maneja con una gracia formidable la palabra “señor”, depositaria aparente de todo su rencor a las pecheras.⁶⁷⁸

⁶⁷³ Gutiérrez Vega, *López Velarde, op. cit.*, p. 5.

⁶⁷⁴ Sardo, art. cit., p. 38.

⁶⁷⁵ García Flores, “Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón”, art. cit., p. 4.

⁶⁷⁶ Espinasa, “Tradicición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)”, art. cit., p. 132.

⁶⁷⁷ Alejandro Sandoval, “*Cuando el placer termine*”, en *Tierra Adentro*, 11 (julio-septiembre, 1977), p. 41.

⁶⁷⁸ Sheridan, art. cit., p. 42.

Nuestro poeta, de todos modos con la carga de lecturas y admiraciones e influjos -como las de Efrain Huerta, de Renato Leduc, de Alejandro Aura y, sobre todo, de Salvador Novo-, emplea su humor de una manera que varía, según sus máscaras se lo permiten y de las que se vale hasta la posibilidad de un humor bufonesco y popular. "La carcajada de la Cumbancha" -poema malentendido y dedicado a su amigo Carlos Monsiváis, quien también escribe poemas de este tipo sólo que no los pública-⁶⁷⁹ se podría tomar como uno de estos intentos de humorismo popular.

Actitud del "yo" lírico

Contenido de la actividad vital. Resultaría falta grave desconsiderar la actitud bufonesca de la "ironía [...] teatralmente sincera"⁶⁸⁰ y melancólica de la lírica gutierrezveguiana: "Toda ironía profunda tiene una gran carga de melancolía. Volvamos al cine mudo: se observa en la cara triste de Harry Langdom, o en determinadas imágenes de Buster Keaton o en los más tristes momentos de 'El Gordo y El Flaco', o cuando en el famoso filme de Fellini, los payasos se retiran con su banda tocando una canción".⁶⁸¹

Y eso no porque Guillermo García Oropeza se lo asignó así a nuestro poeta,⁶⁸² ni porque Carlos Monsiváis ha enfatizado en la dialéctica⁶⁸³ del personaje de "Stan Hardy", que Gutiérrez Vega utilizó como apodo en cierta temporada incipiente, sino porque implica la actitud del propio "yo" lírico desenvuelto en una forma retórica. Por un lado pues, estamos hablando de una forma de actitud, mientras que, por otro lado, estamos hablando del sentido o, más bien, del contenido de actitud que no se tendría que ver en el contexto de afinidades con admiraciones e influencias, sino en el señalado de actitud vital que distingue

⁶⁷⁹ HGV, en García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 4.

⁶⁸⁰ HGV, en Campos, art. cit., p. 3.

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² Guillermo García Oropeza, "Presentación. Hugo Gutiérrez Vega: Bajo el signo de Acuario y de Laurel y Hardy", en *Hugo Gutiérrez Vega; voz viva de México* (1 ed.; colección Voz Viva, 55; México: UNAM, 1979), p. 3.

⁶⁸³ Monsiváis, "Anécdota y comentarios", art. cit., pp. 68-69.

la actitud de nuestro poeta en cuanto sentido o contenido, de actitudes afines a sus referencias, en cuanto forma. Por ejemplo, "el caso de Gutiérrez Vega [en cuanto actitud vital y pese a la manifestación afin] no es el de Nicanor Parra: no hay [...] el humor que es hartazgo y desencanto ante la realidad".⁶⁸⁴ El de nuestro autor es el caso "de exiliado aristocrático e irónico como aquel personaje de Bulgakov que domaba cucarachas en Constantinopla".⁶⁸⁵

Cuando aquí hablamos del *contenido de actitud vital* nos referimos al último remontable nivel de aproximación al discurso lírico -después de haber recorrido sucesivamente los de lenguaje, expresión, transgresión- y el paso de los dos elementos de transgresión (ironía y analogía) a la actitud del "yo" lírico del poeta. El imprescindible paso a este nivel se debe al contacto inmediato con el contenido de la causa de nuestro escritor en consonancia del cual se propone la actitud vital. Puede ser que se haya aclarado el fondo existencial de la causa de Gutiérrez Vega y la dualidad entre realidad y deseo, amor y muerte, pero se precisa mayor explicación respecto a su analogía con la metáfora y la ironía. Es que, cuando nuestro autor declara que la dan miedo las metáforas, la literalidad de su discurso nos remite a un juego de niveles, explicable sólo mediante el sentido mismo de las palabras (cuya precisión constituye una de las obsesiones que hemos detectado). Así que, tomando en cuenta la señalada dimensión temporal de la metáfora, se podría aclarar, de una vez, que el temor de Gutiérrez Vega es frente a la dimensión temporal que el recurso acarrea y a toda reminiscencia que implica. Ante esta certeza, el "yo" lírico acude a la analogía de la imagen cuyo fondo autobiográfico a veces, traiciona la intención intemporal del poeta. A este punto sutil viene el comentario acertado de Carlos Monsiváis: "Gutiérrez Vega no elige desolaciones, incursiones por un yo espectral, extravío por el laberinto de las metáforas o cultos por la muerte propia o ajena, y se decide por un tono de confianza intimista, de burla de sí que es alabanza del mundo, de pesimismo circunstancial..."⁶⁸⁶

⁶⁸⁴ Monsiváis, "Anécdota y comentarios", art. cit., p. 68.

⁶⁸⁵ González Casanova, art. cit., p. 15.

⁶⁸⁶ Monsiváis, *ibid.*

Actitud vital y dramatismo sincero. Para entender entonces la actitud vital del "yo" gutierrezveguiano en cuanto contenido, según las coordenadas de ironía y de la analogía de la imagen, se tiene que proceder mediante el dramatismo del "yo" lírico. Estamos hablando del dramatismo calificado de teatralmente sincero que no se manifiesta con un sentimentalismo fático, sino mediante la cadencia interna o, mejor dicho, la cadencia interna que lo cuestiona todo: el fluir de las imágenes, la estética del caos, el erotismo hasta lo impúdico o solemnizado (cfr. los "voyeurs" en "Witchcraft") y el dramatismo de la letanía (cfr. "Dos letanías de la madrugada"). Paralelamente, tampoco el dramatismo de nuestro autor es estático sino que evoluciona conforme al "yo" lírico a lo largo de las *Peregrinaciones...*, desde la lírica del "yo" colectivo -o sea "nosotros" como carácter permanente del "yo"- en *Resistencia de particulares* hasta el "yo" pareja y luego el "yo" individualizado, a partir de *Cuando el placer termine* y *Poemas para el perro de la carnicería*. Inevitablemente el paso al yo personal acarrea el peligro de caer en lo autobiográfico dimensional, es decir temporal, y por eso, en vez de desesperarse (cfr. lo que Carlos Monsiváis llamó "pesimismo circunstancial"), nuestro autor refugia su "yo" en la ironía, que por definición es el otro de los elementos de transgresión, y así en la burla y en el auto-escarnio. Mientras tanto, el alejamiento irónico, lo equivalente a lo que sería la despersonalización para el "yo" colectivo, el único procedimiento capaz de contrarrestar la angustia de la causa de Gutiérrez Vega y funcionar como descarga de conciencia desde afuera; es decir, desde la proyección de la máscara que puede ser que no sea menos dramática pero sí esquiva del sentimentalismo:

Telegrama de autofelicitación.
 Formidable imaginación de la memoria:
 siempre nos entrega cuentas favorables
 y sabe ocultar las equivocaciones.
 De acuerdo con ella, me autofelicito,
 condecoro. abrazo y apapacho.
 Tiene razón.
 La verdad es la que siempre se equivoca.⁶⁸⁷

⁶⁸⁷ Hugo Gutiérrez Vega, "Nueva Suite doméstica", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1529), 1062 (13 de octubre, 1982), p. XIII.

2. 4. Formas y formas de actitudes. Forma estética y actitud artística

*Yo tengo cuando menos la convicción de
que la belleza es sólo la forma de una forma.
Friedrich Schiller, Kallias. Cartas sobre la
educación estética del hombre*

A lo largo del presente estudio, nuestro discurso nos ha deparado una serie de términos y nociones que acompañan a una insistencia estética que no hay que enrarecerla ni para el caso de Hugo Gutiérrez Vega ni para sus influencias. En cambio, podríamos utilizar estos términos y nociones, e inscribirlos en un plano estético, que constituye la forma de la que se desprenden las formas de actitud, hasta llegar al poema mismo como forma manifestada del instante absoluto, punto de fusión entre realidad y deseo, a la vez que determinada expansión dialéctica mallarmeana. No sólo por las alusiones de nuestro autor a Herbert Marcuse -en sus ensayos sociológicos,⁶⁸⁸ presentaciones hemerográficas⁶⁸⁹ y conferencias⁶⁹⁰ sino también por una serie de afinidades de indole estética, hemos optado por confinar nuestro planteamiento en un marco concreto, remontable hasta la trinchera transitoria de la tradición romántica.

Nos estamos refiriendo a aquella tradición de la ruptura que propone un plan estético completo, a partir de dos conceptos fundamentales que tanto hemos argumentado sin haberlos definido y que tanto han contribuido a nuestro trabajo: el *impulso sensorial* -vehículo de conocimiento pre-conceptual, intuitivo, en contacto con el contorno físico- y el *impulso formal* -que aquí se podría relacionar con el conocimiento de conciencia desengañada-. Así que, a partir de estos puntos ya vistos como impulsos, podemos pasar al fondo estético que sustenta las formas de actitud vital, de Erotismo, de Experiencia y de Expresión.

⁶⁸⁸ Gutiérrez Vega, *Información y sociedad*, op. cit., p. 18.

⁶⁸⁹ Gabriel Careaga, "La necesidad de la libertad de expresión" (*Información y sociedad*), en *La Onda*, suplemento de *Novedades*, 62 (México: 18 de agosto, 1974), p. 5.

⁶⁹⁰ Ponce, art. cit., p. 18-A.

2. 4. 1. Formas y formas de actitud

La manera fenomenológica de aproximarse a las formas requiere de un planteamiento previo que parte de los propios sentidos y del juicio pre-conceptual suministrado por el impulso sensorial, para pasar luego al conocimiento formal y a las formas de actitud vital que implica. Hemos manifestado, al desarrollar los pares de la problemática gutierrezveguiana, la clara disposición de contemplación -es decir, de pasividad- por medio de la cual, las cosas inducen a nuestro poeta a representarlas. Conforme a la otra de las constantes hacia la aproximación de la lírica de *Peregrinaciones...*, en su "representación los fenómenos han de ajustarse a las condiciones formales de la imaginación".⁶⁹¹ La relación entre imaginación y representación es la que nos puede ayudar a entender el argumento que sustenta nuestro estudio, puesto que nos remite al parteaguas de la razón teórica que justifica las vías intuitivas de la experiencia inmediata: "La razón teórica aplica su forma a las representaciones, y éstas pueden dividirse en inmediatas (intuición) y mediatas (conceptos)".⁶⁹² Por lo tanto, se puede entender cómo la concordancia accidental entre representación y forma de la razón, que de por sí significa la intuición, así como su contrario de no concordancia accidental se originan de lo sensible en que convergen, de manera sistemática y dentro de un marco estético, citas y alusiones anteriores donde se había hablado de la interiorización intuitiva como última forma humana, y la función de los sentidos como servidores de lo imperceptible, a dar acceso a la experiencia personal y propiciar su explicación a estos niveles de lo amplio y preciso. Porque, de todos modos, se trata de un juicio humano que, al pasar a la forma de la razón práctica, se basa en la autonomía, en la libertad y en la autodeterminación de la forma: "Ser libre y estar determinado por sí mismo, estar determinado de dentro afuera, son la misma cosa".⁶⁹³

⁶⁹¹ Friedrich Schiller, "Carta a Gottfried Körner; Jena, a 8 de febrero de 1793", *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, estudio introductorio de Jaime Feijóo (1ª ed.; Textos y Documentos-Clásicos del Pensamiento y de las Ciencias, 8; Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, c1990), p. 9. Entre nuestros criterios, por los que partimos de Schiller, hay que incluir su vocación humanista como dramaturgo, poeta lírico y ensayista, ubicado en la transición romántica.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 11. (Los subrayados son nuestros.)

⁶⁹³ Schiller, "Libertad en apariencia es belleza. Carta a Gottfried Körner; Jena, a 23 de febrero de 1793", *ibid.*, p. 43.

Todavía hay críticos que no han entendido la presencia de los gatos en la lírica de Gutiérrez Vega, que se podría explicar a este nivel, contando además con abundantes antecedentes entre sus admiraciones e influencias: *Old Possum's Book of Practical Cats* y "The Naming of Cats" en Eliot, con el encargo de expresar lo inefable; Francisco González León y el ambiente de su casa, Umberto Saba y "Para un niño enfermo", Pier Paolo Pasolini y "El llanto de la excavadora", entre otros. Respecto a los gatos, pues, en cuanto forma sensible, viene el siguiente comentario:

Si un objeto en el mundo sensible se muestra, pues, determinado sólo por sí mismo, si se presenta ante los sentidos de manera que no se aprecie en él ninguna influencia de la materia ni de una finalidad, lo consideramos entonces *análogo* de la determinación pura de la voluntad (y no como producto de una determinación de la voluntad). Ya que denominamos *libre* a una voluntad que puede determinarse según la pura forma, aquella forma que aparece determinada sólo por sí misma en el mundo de los sentidos, será una *exposición de la libertad*.⁶⁹⁴

Una exposición artística de la libertad, para regresar a los sentidos y replantear esta impresionante analogía conforme a la "belleza [que] no es otra cosa que libertad en apariencia".⁶⁹⁵ Comparemos entonces su connotación, en "Dos letanías de la madrugada", el gusto contemplativo y descriptivo en "la emperatriz" o la determinación autónoma, la voluntad propia que nuestro poeta atribuye a sus gatos en "Telegrama de autofelicitación", "Novísima suite doméstica", "Los amigos vienen, se van y regresan (reglas de hospitalidad)" y "El gato de Mistrás", por ejemplo.

Lo interesante es cuando esta secuencia pasa a realizarse en la lírica de Gutiérrez Vega en cuanto acto hacia la vida o, según comenta Fernando Alegria: "destruye la falsa idea que el hombre se ha hecho de literatura. Para hacerla volver a la vida, antes que nada recrea el lenguaje. Convierte la palabra en acto",⁶⁹⁶ no cualquier tipo de acto, sino un acto

⁶⁹⁴ Schiller, "Carta a Gottfried Körner; Jena, a 18 de febrero de 1793", *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre, op. cit.*, pp. 21-23.

⁶⁹⁵ Schiller, "Carta a Gottfried Körner; Jena, a 8 de febrero de 1793", *ibid.*, p. 21.

⁶⁹⁶ Rivera, art. cit., p. 6.

sincero cuyas consideradas formas de expresividad encuentran su determinación y explicación en la misma relación intuitiva. Por consiguiente, la concordancia accidental entre representación y la forma de la razón justifica la resolución expresiva de procedimiento *por analogía* (cfr. "correlativo objetivo"), así que se trata de configuraciones-analogías de formas conceptuales. Asimismo, la conjunción opuesta o sea, la no concordancia accidental entre representación y forma de la razón, justifica el procedimiento de ironía, así que se trata de un juicio en conformidad con la razón según el concepto de un objeto.

Sin embargo, la otra parte que acompaña al impulso sensorial, según señalado, es el impulso formal que no es más que una conciencia de la limitación en conformidad con la belleza, a saber, que la "belleza es fuerza [libertad] refrenada por sí misma; limitación por propia fuerza."⁶⁹⁷ Lo que en efecto esta conciencia formal implica es una actitud vital cuyo fondo para Gutiérrez Vega, en paralelo con el acto de *logos* hacia la vida y de acuerdo con lo hasta aquí visto, oscila entre los polos existenciales de la limitación entre realidad y deseo, entre amor y muerte. Hay que partir, por lo tanto, de este fondo existencial de "placentera"⁶⁹⁸ o "deseada soledad"⁶⁹⁹ y desenvolver su causa⁷⁰⁰ en actitud vital, resumida por Ralph Harper así: "What should a romantic theologian be capable of? First of all experience [...] Second, a romantic theologian should know how and when to be silent [...] Finally, he must be willing to travel light, leaving aside anything that might get in his way."⁷⁰¹ En otras palabras, se está refiriendo a los principios de *experiencia*, *silencio* y

⁶⁹⁷ Schiller, "Carta a Gottfried Körner; Jena, a 23 de febrero de 1793", *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., p. 77.

⁶⁹⁸ Hugo Gutiérrez Vega, "Golfo de California", *Cantos de Plasencia y otros poemas* (1 ed.; México: Hiperión, c1977), p. 55.

⁶⁹⁹ Gutiérrez Vega, "Varias contradicciones", *ibid.*, p. 37.

⁷⁰⁰ Todas las doctrinas del existencialismo kierkegaardiano, que Gutiérrez Vega sintió inclusive en las lecturas de la generación del '98, se podrían resumir en los dos sencillos principios de soledad y libre elección o sea, libre albedrío.

⁷⁰¹ Harper, op. cit., p. 147. ¿De qué un teólogo romántico tiene que ser capaz? Antes que nada de experiencia (...) Segundo, un teólogo romántico tiene que saber cómo y cuándo debe guardar silencio (...) Por último, tiene que estar dispuesto a viajar ligero, dejando a un lado cualquier cosa que puede meterse en su camino.

errancia sobre los que hemos construido nuestro discurso, y a partir de los cuales se tienen que proponer y aproximar a las formas de actitud vital. En cuanto al primer punto, el de experiencia, la forma se podría sintetizar en el acto de interiorización de la vivencia, de la fusión del poeta en la vivencia, y en el sometimiento de la realidad a la apariencia⁷⁰² cuya constancia representa la obra. Es el *locus* común en que el erotismo de Gutiérrez Vega, como forma de actitud vital, se vuelve estéticamente explicable mediante lo que Marcuse había señalado y la restitución del principio del placer en el lugar del de la realidad: "La sustitución del principio del placer por el principio de la realidad es el gran suceso traumático en el desarrollo del hombre -en el desarrollo del género (filogénesis) tanto como en el individuo (ontogénesis). De acuerdo con Freud, este suceso no es único, sino que se repite a través de la historia de la humanidad y en cada individuo".⁷⁰³

No es de extrañarnos que el siguiente punto, el silencio, viene a continuación del último comentario, concluido con este sentir de repetición cíclica. Porque precisamente la imposibilidad y el trueque por el silencio es frente a este devenir cíclico de las cosas. Esta idea de devenir cíclico -vista hasta aquí como parte de la letanía de duda y de cuestionar las fórmulas culturales establecidas, como parte del tiempo circular que subyace en la estética gutierrezveguiana y "del ceremonial y del acto de escoger" en la fatalidad de la máscara lezámica- cobra su forma de actitud vital en el rito; la forma ritual de lo erótico o del descubrimiento cotidiano, sea el amanecer en "ritual de la luz". De todos modos, este devenir cíclico, esta forma ritual, da acceso a nuestra abstracción estética de *Peregrinaciones* en cuanto percepción de obra de arte en sí, cuyo "telón de fondo de las artes" o, si se prefiere, [...] mapa de los *loci* comunes sustentados por la tradición"⁷⁰⁴ plantea la propia inmutabilidad del arte. Asimismo, del propio carácter cíclico llega a realizarse el instante gutierrezveguiano, de dualidades conciliadas, por medio de otra ambivalencia paradójica: "El instante estético adquiere un sentido del tiempo que podemos

⁷⁰² Schiller, "La belleza del arte. Carta a Gottfried Körner; Jena, a 28 de febrero de 1793", *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., p.95

⁷⁰³ Herbert Marcuse, *Eros y civilización* (5 ed.; México: Joaquín Mortiz, 1970), p. 30.

⁷⁰⁴ Buxó, art. cit., p. 3.

calificar de paradójico: la determinación de la obra de arte como una realidad en la que el tiempo está suprimido en el tiempo".⁷⁰⁵

El tercero de los puntos de actitudes, el de la errancia, que señala una de las actitudes vitales bien marcadas en la lírica de Gutiérrez Vega es la huida, "constante en la vida de los autores de poemas",⁷⁰⁶ presente en la poesía de *Peregrinaciones*, no sólo como título de poema en *Cuando el placer termine* o "Tarot de Valverde de la Vera", sino también como contexto y pretexto de varias versificaciones vistas en tono erótico ("Tu cuerpo florido, carne y espejo; consagración y huida"),⁷⁰⁷ en tono de actitud o imposibilidad de actitud, pero siempre en contacto con el mismo fondo existencial ("y lamento mi inepticia para encontrar la huida./ Nos llenará el olvido").⁷⁰⁸ Estamos hablando de aquella sensación de vacío -que nuestro poeta exploró en sus lecturas de González León, Eliot, Pavese y Pasolini- ligada a la muerte ("Tal vez sea cierto que el dolor nos hace vivir,/ que sus espuelas se clavan en el costado del vacío")⁷⁰⁹ y por la que Gutiérrez Vega asume esta forma de actitud vital: "La huida es [...] manera de estar vivo."⁷¹⁰ La huida entonces, como actitud vital, propuesta concreta e invitación al itinerario estético de la poesía, es la que cumple con el fondo de la causa y las exigencias de vitalidad, sea biográfica, sea de actualidad emocional o sea la de la vitalidad de *logos*. Correspondiente a estos niveles, viene la meta de este ciclo: "La perfecta huida es el regreso"⁷¹¹ que, a su vez, se puede tomar como un regreso de nuestro escritor a su pueblo natal, a nivel biográfico, como un regreso que concluye el ciclo vital o, a nivel de propuesta estética, como el regreso a la

⁷⁰⁵ Jaime Feijóo, "Superación del tiempo y tendencia a la divinidad", en Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*; op. cit., p. LXIX.

⁷⁰⁶ "La cultura no es una deidad sagrada para una clase, es el alimento esencial del hombre: Hugo Gutiérrez Vega", art. cit., p. 2.

⁷⁰⁷ Gutiérrez Vega, "Diario de tu cuerpo. Tres fechas", *Buscado amor*, op. cit., p. 33.

⁷⁰⁸ Gutiérrez Vega, "Noches gallegas y varias admiraciones. Tercera noche", *Meridiano 8-0*, op. cit., p. 81.

⁷⁰⁹ Gutiérrez Vega, "Golfo de California", *Cantos de Plasencia y otros poemas*, op. cit., p. 57.

⁷¹⁰ Gutiérrez Vega, "Un amigo sin reloj", *Cuando el placer termine*, op. cit., p. 55.

⁷¹¹ Gutiérrez Vega, "La huida", *ibid.*, p. 75.

infancia en el sentido de "recobrar la mirada del niño. La restauración del saber inocente".⁷¹² Por supuesto, a nivel de logos, el acto vital y sincero de errancia se resumiría en la trashumancia de su lírica a la que, tanto José María Espinasa como Guillermo Sheridan, llegan.⁷¹³ Así es también cómo lo estético cumple "como modelo para un cierto tipo de acción comunicativa"⁷¹⁴ mediante la trashumancia de un lenguaje lírico conducido por la imaginación que requiere de intuiciones.⁷¹⁵

Por último, la forma de actitud vital, que proviene del contacto íntimo con el impulso formal y su descarga de conciencia, es la manifestación de la ironía, del sarcasmo o del escarnio y del humor: la risa, que tiene que ver con lo cómico, es decir, con lo humano y aquella dialéctica dramática, en el sentido de arte como tal. La risa, que para Gutiérrez Vega, igual que para todo poeta irónico o con sentido de humor en general, es el vehículo que contrarresta, constriñe la emoción y trasciende la exaltación, tanto en términos semióticos como en términos dramáticos, a nivel de actuación. Lo que hay que reconocer entonces en esta forma es un dual dialéctico, entre los polos de lo humano y de lo dramático, que abrirá paso a la posición estética de nuestro poeta.

Da risa habernos querido tanto.
Tenemos los brazos cansados,
las piernas destrozadas.
Esto da mucha risa.
Hemos levantado una casa pequeña:
aquí los cuadros,
los objetos comprados en las ferias, [...]

⁷¹² Paz, "Contar y cantar (Sobre el poema extenso)", *op. cit.*, p. 27.

⁷¹³ No olvidemos el artículo de José María Espinasa titulado: "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante", mientras Guillermo Sheridan, en "*Poemas para el perro de la carnicería*" reza: "Gutiérrez Vega con todo, salmantino, inglés, jalisco, vive bien su trashumancia. El viaje aísla e intensifica la emotividad, lo mejor de su poesía", *art. cit.*, p. 42.

⁷¹⁴ Jaime Feijóo, "El estado estético", en Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, *op. cit.*, p. LXXXVIII.

⁷¹⁵ Schiller, "La belleza del arte. Carta a Gottfried Körner; Jena, a 28 de febrero de 1793", *ibid.*, p. 105.

La risa sin motivo
y con muchas razones desquiciadas
está en el corazón
de esta casa de risa.⁷¹⁶

Primero, en cuanto a lo humano, se tiene que hablar más bien de lo humano-intuitivo, puesto que se basa en la imaginación humana y pasa “de la burla a la distracción, de la distracción a la exaltación, y de la exaltación a las diversas deformaciones de la voluntad”.⁷¹⁷

Aún más, se trata de una imaginación colectiva, como “nuestra risa es siempre la risa de un grupo”,⁷¹⁸ social, porque “la risa debe de ser algo de ese género, una especie de gesto social”,⁷¹⁹ y además de utilidad social, por consiguiente “la risa debe responder a determinadas exigencias de la vida en común”.⁷²⁰ En cuanto a esto último, no pensemos en otra utilidad más que en la de la risa como un “castigo” de la rigidez, de la inflexibilidad personal que constituye lo cómico; la risa, que también cumple con la intención comunicativa y sirve de código intuitivo empleando aún sus propias resonancias: “Escuchadla [la risa] y advertiréis que no es un sonido articulado, neto, acabado; es algo que quisiera prolongarse, repitiéndose gradualmente”.⁷²¹ Curiosamente, las indagaciones sobre la última forma de actitud vital complementan el panorama significativo de las obsesiones de Gutiérrez Vega, resumidas en las frases varias veces repetidas.

En cuanto al polo dramático de la misma actitud vital, la risa, nuestro comentario viene en consonancia con la propia dialéctica, entre espectador y actor, entre lector y poeta, cuya combinación de pares se ofrece para cada tipo de alternancia. Y esto es así, porque

⁷¹⁶ Gutiérrez Vega, “Da risa”, *Desde Inglaterra, op. cit.*, p. 73.

⁷¹⁷ Henri Bergson, *La Risa*, tr. María Luisa Pérez Torres (Colección Austral, 1534; México: Espasa-Calpe Mexicana, 1994), p. 25.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 16.

aquí halla la parte estética de la risa: “La risa no depende de la mera estética [...] Sin embargo, tiene algo de estética, porque lo cómico se propone en el preciso momento en que la sociedad y la persona [...] comienzan a tratarse a sí mismas como obras de arte [...] en una zona neutral en la que el hombre se ofrece simplemente como espectáculo al hombre”.⁷²² Se está hablando entonces, de aquella forma intuitiva de actitud vital que mientras, por un lado, sustenta el distanciamiento o la neutralización de la emoción, por otro, remite a la “actuación” de la imaginación del artista, compartida por el lector-espectador, que nos lleva, de las actitudes vitales y de su forma estética, a la actitud artística de Hugo Gutiérrez Vega.

2. 4. 2. Forma estética y actitud artística

Para definir la posición estética de nuestro poeta, hemos recurrido a una serie de formas cuya percepción viene subordinada por la relación inmediata entre representación y forma de la razón, ya comentada como accidental o intuitiva. Es decir, “hay una lógica de la imaginación que no es lógica de la razón, que incluso a veces se opone a ésta”⁷²³ de modo que suministra un juicio completamente distinto al juicio moral. En efecto, se trata de un juicio que, visto como acto sincero de la experiencia en formas eróticas, hace recordar a Bataille, respecto a la relación del interdicto y la transgresión, en relación con la experiencia personal; a Paz, con respecto a la idea de engendrar en la belleza, mediante la sublimación y la perversión, y de Gutiérrez Vega y su juicio sobre el trabajo poético “instalado en medio o por encima de estos niveles.”⁷²⁴ Es bastante notoria la insistencia de nuestro autor en la naturaleza impúdica del trabajo poético, “lugar común” a lo largo de varias entrevistas a Margarita García Flores⁷²⁵ o a Marco Antonio Correa,⁷²⁶ que, en vez de mortal, lo

⁷²² Bergson, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁷²³ *Ibid.*, p. 43.

⁷²⁴ HGV, en García Flores, “Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón”, art. cit., p. 4.

⁷²⁵ *Ibid.* También en García Flores, “Hugo Gutiérrez Vega: Los poetas son gente impúdica”, art. cit., p. 301.

⁷²⁶ Correa, art. cit., p. 10.

calificaríamos como un salto moral. De igual importancia es también la sinceridad impúdica, porque de esto precisamente se trata, con la que nuestro autor se incorpora a la tradición de la ruptura de Velarde, Tablada y Pellicer, al desconfiar de la tradición del "If" y del juicio didáctico-moral de Kipling: "me gustan los que dudan,/ los pasos vacilantes/ me enternecen/ y me dan miedo/los que pisan firme/ (el "If" de Kipling/ me provoca vómitos);"⁷²⁷ la sinceridad impúdica que, al final de cuentas, constituye para nuestro autor el "lugar común", telón de fondo o criterio de juicio frente a todo arte. En su ensayo sobre Luis Buñuel, por ejemplo, dice Gutiérrez Vega: " 'La Edad de Oro' es, como 'Los Olvidados', la pura desnudez, la sinceridad más impúdica".⁷²⁸

Por extraño o paradójico que parezca, la insistencia en la actitud impúdica no plantea, no propone, ni proclama el crédito o descrédito de un juicio moral, que correspondería a la determinación pura de la voluntad de la razón, sino al contrario. se refiere al juicio consecuente del estado estético, irreducible a lo moral: "El estado estético se caracteriza aquí por ser un estado 'de pura y simple determinabilidad', que se halla momentáneamente libre de toda determinación"⁷²⁹ sin excluir la moral, por supuesto. Nos estamos refiriendo entonces, a aquella analogía que no se limita a los seres naturales vivos - como en el caso de figuras femeninas o de gatos y su presencia en las aproximaciones contemplativas de Gutiérrez Vega, en virtud de exposición de libertad o de belleza en apariencia-, sino también a toda analogía de voluntad pura, de autodeterminación "accidental"⁷³⁰ de cada configuración que se manifiesta en la intuición, libre de determinaciones externas. Así, la forma de la posición estética de Hugo Gutiérrez Vega frente al arte o, en concreto, al arte poético, como acto sincero de experiencia en forma erótica, y su material sensual capaz de consagrar al instante cernudiano a su nivel más sublime, están libres de toda determinación.

⁷²⁷ Gutiérrez Vega, "Poemas" ("Por favor su currículum"), *op. cit.*, p. 47.

⁷²⁸ Gutiérrez Vega, "Luis Buñuel, obsesiones de un espectador", *El erotismo y la muerte*, *op. cit.*, p. 71.

⁷²⁹ Jaime Feijóo, "El estado estético como racionalidad estética", en Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, *op. cit.*, p. LXXV.

⁷³⁰ Schiller, "Carta a Gottfried Körner; Jena, a 8 de febrero de 1793", *ibid.*, p. 11.

Sin embargo, entre la posición estética y la actitud artística, interviene un afán lúdico detectable desde la propia forma sensual de dicha posición hasta el término de "cachondez" en la definición de su poesía: "Se trata de un juego en que todas las cosas nos producen placer, y a través de la poesía existe la posibilidad de comunicar placer a los demás".⁷³¹ Este afán lúdico, consubstancial en la forma sensual, es lo que comunica la posición estética de nuestro poeta con su actitud artística o con la actitud histriónica de su lírica, mejor dicho, mediante el propio juego como impulso que abarca a los impulsos sensorial y formal:

El impulso de juego engloba a los otros dos impulsos en un movimiento dialéctico que, suprimiendo y conservando ambos a la vez, se acerca de hecho mucho más a la dialéctica de Hegel que a la de Fichte. El concepto de juego aparece en Kant en cuanto juego libre de las facultades de conocimiento, imaginación y entendimiento [...] El concepto de juego se explica esencialmente en conjunto con la idea de libertad, y viene a determinar así el carácter universal de la belleza [...]: el juego es el principio objetivo de la belleza, la belleza es la última representación posible de la libertad en apariencia.⁷³²

En otras palabras, el juego, para Hugo Gutiérrez Vega, es mucho más que el motivo que justifica la cachondez y el juego nostálgico con la añoranza en su lírica; es el origen de toda actitud vital que permite la libre asociación de las facultades y proclama la dialéctica de la libertad. Como director, por ejemplo, de la Casa del Lago afirma sobre todo la libertad de expresión, que "permitiría un juego de opiniones indispensable en toda sociedad. En algunos aspectos, la apertura ha provocado el libre juego en materias de expresión".⁷³³ Aún más explícito, en otra de sus entrevistas subraya: "Yo creo que el juego es una de las cosas más serias que le toca hacer al hombre. ¿Qué son la filosofía y la poesía sino juego? El *magister ludens* -recordemos a Herman Hesse en *El juego de abalorios*- sigue siendo el personaje más entrañable de la corte".⁷³⁴

⁷³¹ García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 4.

⁷³² Jaime Feijóo, "El impulso de juego", en Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., pp. LXV-LXVII.

⁷³³ Ponce, art. cit., p. 18 A. (Los subrayados son nuestros.)

⁷³⁴ Campos, art. cit., p. 3.

Respecto a la relación directa con el presente estudio, el impulso lúdico, por una parte, tiene que ver con el nivel biográfico y la propia infancia de nuestro escritor: "La casa de la infancia es también la de los juegos: el juego a tener miedo y a inventar razones para tenerlo".⁷³⁵ Es, además, el que propicia la secuencia biográfica hacia su formación teatral, a decir del escritor: "Para mí el teatro fue una continuación del juego de la infancia [...] Pero el teatro fue para mí, en cierta época, una escapatoria de la realidad y una profesión que asumí con entusiasmo por mi amor al juego".⁷³⁶ Por otra parte, en materia de su lírica, el afán lúdico está bien relacionado con una serie de admiraciones de nuestro autor -pensemos en la que manifiesta por Tablada y por toda la de corte modernista, por ejemplo, en este sentido- y con el paso de su vocación teatral a la poesía. "Yo fui actor antes de ser poeta"⁷³⁷ dice Gutiérrez Vega y, como implantando duales aristotélicos, confiesa: "En el teatro y la poesía va la vida de por medio [...] Poesía y teatro están muy entrelazados en mi trabajo".⁷³⁸ Asimismo prosigue y, hasta una entrevista muy reciente, concluye: "Entre mis dos vocaciones -el teatro y la poesía- hay una relación muy estrecha, poemas míos que tienen mucho de monólogo y cierta voluntad histriónica; esto puede ser visto como un defecto, pero me acojo a Yeats cuando recomienda a los poetas que estudien teatro".⁷³⁹

Nuestro poeta entonces, llega del teatro a la poesía, así como del afán lúdico al teatro; paralelismo que, también para el aspecto de la vocación teatral, del mismo modo para el aspecto lúdico, remite a una parte biográfica y a otra que tiene que ver con la materia de su lírica. La referencia biográfica de Hugo Gutiérrez Vega con respecto al teatro parte de su temprana salida de Guadalajara a los 23 años, en 1957, y su paso por la Ciudad de México, donde siguió su vocación de poeta, y Querétaro. A decir de él mismo:

⁷³⁵ Campos, art. cit., p. 3.

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ García Flores, "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", art. cit., p. 4.

⁷³⁸ Campos, *ibid.*

⁷³⁹ Espinasa, "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante." art. cit., p. 63.

De Guadalajara salí para estudiar teatro, como actor y director, nunca como autor - intenté una vez escribir, me salió tan mal que juré no volverlo a hacer-, fundé en Querétaro un grupo que todavía sigue trabajando (Los cómicos de la lengua), hicimos giras por México y América Latina, tal vez con la ilusión de repetir las hazañas de "La barraca" de García Lorca. Nuestro repertorio era teatro clásico español, farsas medievales francesas, algo de teatro de vanguardia -estrenamos en Querétaro obras de Ionesco antes que en la Ciudad de México.⁷⁴⁰

Después de este intento de divulgación cultural para el pueblo, deja la dirección de obras y viaja a Estados Unidos para estudiar en el Actor's Studio de Nueva York y especializarse como actor, al principio como becario y después trabajando en un restaurante indio como mesero. Luego, con su regreso al servicio exterior, en 1963, pasa a Roma.

En esa época [dice Gutiérrez Vega] conocí a Pasolini, trabajé como asistente en *El evangelio según San Mateo*. Fueron tres años muy intensos. A pesar de mis obligaciones de diplomático no abandoné tampoco mi vocación teatral, fundé en Roma un grupo de teatro latinoamericano, tuvimos incluso una temporada en el teatro Goldoni con *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.⁷⁴¹

La próxima cita de nuestro escritor con el teatro coincide con su paso por la UNAM y su cargo de director de la Casa del Lago y de la Dirección General de Difusión Cultural (1977-1979) a la que tuvo que renunciar a raíz de los conflictos suscitados por "la puesta en escena [de] *La prueba de las promesas* de Juan José Gurrola".⁷⁴² Aparte de lo anecdótico, hay que subrayar que su proyecto se planteó sobre los principios, inevitables de acuerdo con nuestro discurso, de experimentación y libertad, parte íntegra de la posición y actitud de Gutiérrez Vega. Muy al caso viene un comentario suyo de aquel entonces:

⁷⁴⁰ Espinasa, "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante," art. cit., p. 63.

⁷⁴¹ *Ibid.*

⁷⁴² "Hugo Gutiérrez Vega renunció a Difusión Cultural de la UNAM", *Unomásuno* (México: 15 de abril, 1979), p. 15.

Ahora, claro, la Compañía Nacional o El Teatro de la Nación han venido a ocupar su lugar en la vida teatral y nos han permitido descansar un poco y dedicarnos fundamentalmente a la experimentación [...] Ya tenemos cierto nombre internacional - digamos, pero sobre todo, lo hemos mantenido inculcado. Su carácter experimental y, gracias a la aportación de Mendoza, su seriedad profesional, creo que son las características y las cualidades esenciales del teatro universitario.⁷⁴³

Aún más significativas resultan todas estas referencias biográficas, una vez vistas bajo la perspectiva general de nuestro discurso. Nos referimos a intentos extrovertidos, innovadores y atrevidos que Gutiérrez Vega inspiró en su empeño y tienen que ver con todo el fondo estético y con su percepción, en cuanto forma irreductible a principios ajenos al arte. Pensemos, por ejemplo, en la presentación de *Roberta, esta tarde* de Pierre Klossowsky por el Teatro Universitario en el Festival internacional '77 de Nancy, Francia, y en la relación de la estética de Klossowsky, distanciada de preceptivas moralizantes -de la que tampoco escapó su traductor, Juan García Ponce-, desde el punto de vista de nuestro escritor quien "comentó que, a pesar de que *Roberta, esta tarde* no es una obra de teatro sino una novela dialogada, la atinada dirección de Gurrola hizo de ella un espectáculo visual de gran altura en el que el público participó no sólo siguiendo las acciones sino como 'cómplice al aceptar las reglas del juego' que Klossowski propone".⁷⁴⁴

Pese a sus cargos oficiales, Hugo Gutiérrez Vega no se limita a éstos, sino que expande su actividad a una considerable producción escrita, de ensayos y traducciones de obras teatrales, que se inscriben en la problemática de nuestro planteamiento y en sus criterios de experimentación e independencia frente a la cultura oficial. Entre su producción, mencionaríamos el ensayo sobre Mijail Bulgakov⁷⁴⁵ y la traducción de *La huida* del mismo autor, obra de título tan sugerente como sus personajes derrotados; también las traducciones de *El Dragón* de Yevgeny Schwartz, del mismo ambiente de los años veinte

⁷⁴³ Silvia Molina, "'Las ineptitudes de la inepta cultura' entrevista con Hugo Gutiérrez Vega", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 15 (México: 25 de febrero, 1978), p. 10.

⁷⁴⁴ "Teatro universitario en Nancy, Francia", *Gaceta UNAM*, XV, 14 (2 de mayo, 1977), p. 19.

⁷⁴⁵ Gutiérrez Vega, "Mijail Bulgakov, *La huida* y el teatro soviético", art. cit., pp. 25-28.

que la obra anterior; la adaptación teatral que Tulio Kezich hizo de la obra de Italo Svevo, *La conciencia de Zeno*, construida sobre la secuencia equivocación-enredo-absurdo en el ambiente cotidiano, y *La puerta del fondo* de David Olguin, especie de himno por no dejarse derrotar.⁷⁴⁶

Aparte de lo biográfico, el teatro en cuanto materia lírica no es sólo una cuestión de la lírica de *Peregrinaciones*, sino que además, tiene que ver con una larga tradición que, si incluimos todas sus variaciones de lírica dramática⁷⁴⁷ o de drama lírico, en efecto se remonta hasta Shakespeare. Es también la parte que vincula la serie de admiraciones de Gutiérrez Vega por poetas que escriben teatro lírico, en verso o en prosa -Yeats, Eliot, Lorca, Villaurrutia-, y por otros cuya actitud frente a su material era histriónica -Rafael Alberti, León Felipe-. Por consiguiente, estamos hablando de dos cosas distintas: del drama como material poético y como actitud. En cuanto material poético, el teatro tiene que ver con el propio aspecto de sinceridad lírica, en que nuestro poeta "apuesta" su expresión: "El conocimiento del teatro sirve también para purificar al texto de un falso histrionismo, de los efectos del declamador."⁷⁴⁸ Y esto es así porque lo que, en "Contenido y forma de la expresión propia", vimos como relación entre *logos* sincero y expansión poética, precisamente se basa en la transparencia del ritmo "sistáltico", del tono dramático y de su clímax (*pathos* rítmico de la imagen, de la risa o del sonido) que, a su vez justifica el valor dramático de la poesía de *Peregrinaciones*. Eliot, respecto a este punto aclara:

It is indeed necessary for any long poem, if it is to escape monotony, to be able to say homely things without pathos [...] Nothing is superfluous, and there is no line of poetry which is not justified by a dramatic value. No poet has begun to master dramatic verse until he can write lines which, like these in *Hamlet*, are transparent. You are consciously attending, not to the poetry, but to the meaning of the poetry [...] But in the immediate impact of this scene we are unconscious of the medium of its expression.⁷⁴⁹

⁷⁴⁶ Hugo Gutiérrez Vega tradujo *La conciencia de Zeno* y *El Dragón*, secundado por su esposa Lucinda Ruiz Posada.

⁷⁴⁷ Usamos el calificativo "dramático" en el sentido de "teatral".

⁷⁴⁸ Espinasa, "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante", art. cit., p. 62.

⁷⁴⁹ Thomas Stearns Eliot, "Poetry and drama", en Frank Kermode, *Selected Prose of T. S. Eliot* (New York: Harcourt Brace Jovanovich-Farrar, Straus and Giroux, c1975), pp. 134-135. Es necesario para

A partir de esta aclaración, más que en "escenas narrativas",⁷⁵⁰ a decir de José María Espinasa, se puede pensar en las escenas de *Peregrinaciones* como en el espacio en que se efectúa la actuación "dramático-narrativa"⁷⁵¹ o, más bien, de lirismo dramático. Y esto, de modo que se entienda el dramatismo en términos de actuación teatral asignada o que se hable del dramatismo en el tono que reemplaza el dramatismo del sentimentalismo fático por la transparencia: "Pero en mi -afirma el propio poeta- no hay melancolía negra y no creo llegar nunca al melodrama".⁷⁵² En pocas palabras, cuando hablamos de dramatismo, nos referimos a la actuación teatral o al tono dramático que habita los espacios del *logos* gutierrezveguiano, sea poesía o ensayo, que implica su actitud artística; su actitud teatral, si se prefiere, que "el teatro, hacer teatro, no significa el escenario, sino que es un poco una actitud ante la vida [...] Lo que sucede es que la actitud teatral, en mi caso, es tan natural como cualquier otra actitud en otra persona".⁷⁵³

Se trata entonces de una actitud sincera ante la vida que abarcaría todas las actitudes vitales, anteriormente descritas, representable mediante una Forma: la forma de la máscara que, antes de entender su significación en su *logos* lírico, primero hay que buscarla por la parte de tradición de Hugo Gutiérrez Vega. En el contexto mexicano, el "amor a la Forma"⁷⁵⁴ del que parte -según Paz- la insistencia por lo tradicional, tiene un valor especial para la actitud de nuestro poeta: "Ésta [la forma] contiene y encierra a la intimidad, impide sus excesos, reprime sus explosiones".⁷⁵⁵ Además, se trata de formas concretas "que no

cualquier poema largo, si pretende escapar de la monotonía, ser capaz de decir familiarmente cosas sin *pathos* (...) Nada es superfluo, y no hay línea de la poesía que no esté justificada por su valor dramático. Ningún poeta ha empezado a dominar el verso dramático hasta poder escribir líneas que, como las de *Hamlet*, son transparentes. Te estás conscientemente percatado, no de la poesía, sino del contenido de la poesía (...) Pero en el impacto inmediato de esta escena estamos inconscientes del medio de su expresión.

⁷⁵⁰ Espinasa, "Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)". art. cit., p. 132.

⁷⁵¹ *Ibid.*

⁷⁵² Campos, art. cit., p. 3.

⁷⁵³ Molina, art. cit., p. 9.

⁷⁵⁴ Octavio Paz, "Máscaras mexicanas", *El laberinto de la soledad* (3 ed./21 reimpresión; Colección Popular, 107; México: Fondo de Cultura Económica, 1992, c1986), p. 28.

⁷⁵⁵ *Ibid.*

hemos creado ni sufrido, máscaras”⁷⁵⁶ que preservan “el pudor, el recato y la reserva ceremoniosa”⁷⁵⁷ sin excluir la “fascinación ante la muerte”.⁷⁵⁸ Aunque deberíamos haber subrayado la posibilidad pudorosa que procura la máscara, no lo hicimos porque tal forma, en el *logos* lírico de Gutiérrez Vega, justificaría su valor dramático en la otredad: “lo Otro, lo semejante que no es sino la trama de lo heterogéneo”.⁷⁵⁹ Nos estamos refiriendo a aquel tipo de otredad,⁷⁶⁰ heredada por el arte dramático que, en la lírica gutierrezveguiana, se realiza mediante la metáfora de la máscara. Utilizamos la idea de máscara como metáfora, en cuanto “la metáfora es lo justo en lo diverso y aun en lo contrario; no está regida por *le mot just*, que precisa y define, sino por la pasión y la fascinación de la sobreabundancia, de la (con) fusión entre opuestos.”⁷⁶¹ La idea de esta forma de “yo” distanciado, la idea de abandonarse del “yo” a la aventura de lo Otro valiéndose de la máscara de todo arcipreste vago del corazón, es la que Dionisio Munguía J., entre sus críticos, reconoce a nuestro poeta: “Su rostro es una máscara de asombros, de mujeres caminando, de ropas oscuras y claras, de lluvia de agosto en una ciudad vieja”.⁷⁶² Es también la forma que el propio Gutiérrez Vega expresadamente admite: “mi colección de máscaras para mirar la vida/ o para que la vida me mire a mí”,⁷⁶³ así que la imagen prevalezca sobre la apariencia.⁷⁶⁴

⁷⁵⁶ Octavio Paz, “Máscaras mexicanas”, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁵⁷ *Ibid.*

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁵⁹ Guillermo Sucre, “Lezama Lima: El logos de la imaginación”, en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 337.

⁷⁶⁰ “En el fondo el verdadero actor es antinarcisista, porque nunca es el mismo. Si alguien está habituado a la *otredad* ese es el actor de teatro. Reconozco en esto una idea pirandelliana del personaje y del autor”. declara Gutiérrez Vega, en Campos, art. cit., p. 3.

⁷⁶¹ Guillermo Sucre, *ibid.*

⁷⁶² Sierra, art. cit., p. 75.

⁷⁶³ Gutiérrez Vega, “El lamento de Paddington”, *Desde Inglaterra*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁶⁴ Con mucho recelo, respecto a la función de la máscara y su correlación entre imagen y apariencia, remitimos a Paz, “Máscaras mexicanas”, *op. cit.*, p. 37.

No hay que olvidar que la actitud artística es una actitud ante la vida que, si no abarca, representa, cuando menos, toda actitud vital; así, la función de la forma de máscara como conjuro: "La máscara es un conjuro: un modo de vencer la muerte".⁷⁶⁵ Parece que el sentido órfico que hemos consignado a la poesía de Gutiérrez Vega, acopla satisfactoriamente con la idea de la máscara pero no en el sentido de Paz y de su idea de que quien "niega a la muerte, acaba por negar a la vida",⁷⁶⁶ que tal acepción suplantaría la nostalgia de la infancia por la nostalgia de la muerte. Más bien, se trata de la misma función sutil de la actitud artística llevada a cabo a través de la función de la máscara, que consiste en sustituir el dramatismo fático por la transparencia del tono irónico. Por eso, nuestro escritor asevera: "no creo llegar nunca al melodrama [...], que es la pérdida total de la ironía".⁷⁶⁷ En apoyo de esta afirmación y su propuesta, nos serviría hacer uso de la máscara de aquellas figuras que se burlan de la condición humana y de su experiencia, sin excluir la de lo absurdo y la de la muerte, y que, a la vez, constituyen su propia negación. La idea del danzarín cósmico, del bufón órfico o del payaso burlón que tanto suena a nostalgia de la locura -presente en toda una tradición, desde los anónimos cazurros, bufones y las "danzas de la muerte" de la España medieval hasta Cervantes, Felipe, Alberti, Parra, Lezama Lima, entre otros, y los ritos mexicanos del "día de los muertos"- vuelve a plantearse en la aproximación gutierrezvegiana. Pasando de la tradición a las referencias particulares, hay unas figuras contemporáneas que, vistas bajo el mismo prisma de "aptitud" de resignación burlona-popular y no de distinción entre el arte cineasta y teatral, nos inducen a la semantización de las pretensiones de nuestro poeta, con adscribirlos en los ámbitos de la inocencia: "Los niños poetas del cine: Keaton, Langdom, Laurel y Hardy, Murnau, Lang, Renoir, Eisenstein, Buñuel y algunos más, nos están diciendo con sencillez socrática la frase de Alberti: 'Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos'".⁷⁶⁸ La "síntesis

⁷⁶⁵ Guillermo Sucre, "Lezama Lima: El logos de la imaginación", en Suárez Galbán, *op. cit.*, p. 323.

⁷⁶⁶ Octavio Paz, "Todos santos, día de muertos", *El laberinto de la soledad* (3 ed./21 reimpresión; Colección Popular, 107; México: Fondo de Cultura Económica, 1992, c1986), p. 54.

⁷⁶⁷ Campos, *art. cit.*, p. 3.

⁷⁶⁸ Gutiérrez Vega, "Luis Buñuel, obsesiones de un espectador", *El erotismo y la muerte*, *op. cit.*, p. 80. La misma frase de Alberti, la repite nuestro escritor en su entrevista a Campos, *art. cit.*, p. 3.

lógica",⁷⁶⁹ que Gutiérrez Vega intentó con su pseudónimo primordial, entre Laurel y Hardy, así como su perfiguración como "discípulo de Harold Lloyd que demanda de la poesía la inmovilidad en el tablón sobre el abismo",⁷⁷⁰ por un lado, acusa la ironía teatralmente sincera y el desafío burlón al vacío -o sea, a la muerte- consolidados en estas figuras. Por otro lado, remite a aquella estética de "gulliverización"⁷⁷¹ del poeta a fin de restituir en su logros la inocencia de la mirada del niño, desde lo autobiográfico hasta el distanciamiento de otredad:

La noche de lamentos que en Jalisco
 suplica a una deidad propiciadora la fuerza de la lluvia
 me dio un alma nostálgico del agua.
 la mirada que preguntaba a las nubes,
 el dolor ante los vientos destructores.⁷⁷²

Dejad al niño que duerma.
 que la tierra se abra,
 que la casa sin muros
 abandone a sus hiedras.⁷⁷³

CONCLUSIONES

Este capítulo de aproximación estética, más teórica y abstracta de las ideas que las admiraciones de Hugo Gutiérrez Vega plantean, nos ha permitido el paso de la calificada aventura desigual de *Peregrinaciones...* a una secuencia ordenada de ideas que enmarcan el itinerario hacia el encuentro con la propia voz del poeta y hacia la profunda causa de dicho itinerario lírico en búsqueda de un estado de conciencia. Las tres orientaciones de

⁷⁶⁹ Monsiváis, "Anécdota y comentarios", art. cit., p. 69.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁷¹ Término prestado del ensayo de Pablo Neruda, "Shakespeare, príncipe de la luz", *Para nacer he nacido*, op. cit., p. 191; también del ensayo crítico de Julio Vélez sobre "El espacio vallejano: angustia y liberación", en Vallejo, *Poemas en prosa/Poemas humanos/España, aparta de mí este cáliz*, op. cit., p. 60.

⁷⁷² Gutiérrez Vega, "Desde Candás se mira todo el mar", *Meridiano 8-0*, op. cit., p. 51.

⁷⁷³ Gutiérrez Vega, "El mural de Guernica", *Buscado amor*, op. cit., p. 96.

romanticismo, humanismo y clasicismo que nuestro poeta asume, no determinan el contenido de su problemática sino después de haber considerado los puntos que las manifestaciones de su causa han tocado y han propuesto en forma de duales propios: contenido y forma, realidad y sueño, experiencia y erotismo.

Si, por un lado, la idea de la experiencia de emociones y sentimientos, a la manera eliotiana, nos lleva a una apreciación más concreta del intento lírico de Gutiérrez Vega en cuanto *poesía de la experiencia*, por otro, el sentido de su erotismo nos lleva a la semantización del acto erótico en la lírica de su *logos*. Antes que nada, nos referimos a la relación entre interdicto y transgresión que, en términos de expresividad lírica, equivaldría a la relación entre analogía e ironía. De esta manera, las imágenes gutierrezveguianas cobran una importancia *significativa* en cuanto "por analogía" configuraciones, en relación íntima con el "correlativo objetivo" y su emoción impersonal. Al mismo tiempo, se justifica estéticamente la ironía de nuestro autor como parte de la misma manifestación erótica y como paso de la semantización de la transgresión a la expresividad irónica.

Sin embargo, Gutiérrez Vega en su intento lírico hacia una *poesía de la experiencia*, no inscribe nada más la experiencia erótica sino que se interesa por su sentido más profundo que implica la preocupación existencial y la noción de tiempo que ésta conlleva. Aparte de los procedimientos estilísticos, la búsqueda por la intemporalidad fomenta su desesperación circunstancial y le abre paso a la evasión de los ámbitos dimensionales de la realidad: al sueño y al saber intuitivo de la misma experiencia.

Aún más, hay que señalar que, para Gutiérrez Vega, todas estas manifestaciones de su causa tienen un valor vital que requieren de actitudes respectivas de la misma índole. Como muestras de actitudes vitales, nos servirían las resoluciones de humorismo o de huida por las que nuestro poeta ocasionalmente opta, aunque sería mejor insistir en su muy determinante voluntad lúdica en cuanto actitud vital que rige la actitud artística de Gutiérrez Vega y determina, a buen grado, el histrionismo manifestado en su lírica hasta la incorporación de la "teoría de la máscara" yeatsiana. De tal manera, vemos que cada postulado que el propio poeta proclama no le sirve de mero recurso, sino responde a una necesidad más profunda y es un vehículo más para llegar al cauce de su problemática y la necesidad de un estado de conciencia que constituye su causa más profunda.

SEGUNDA PARTE

**EL ITINERARIO DE LA POESÍA DE HUGO GUTIÉRREZ VEGA
Y SU LLEGADA A *CANTOS DEL DESPOTADO DE MOREA***

I. POR UNA BIOGRAFÍA LÍRICA Y SUS CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS

*El poema es así, el testimonio de las horas del
hombre sobre la tierra. Canto o lamento, queja
protesta, grito o balbuceo, el poema debe de
ir siempre oscuro de hombre.*

Gloriosamente.

Jaime Sabines

Después de haber recorrido la secuencia de ideas que dan coherencia a la aventura de Hugo Gutiérrez Vega, tenemos que pasar a la secuencia cronológica de su producción poética, es decir, al itinerario desigual. Además, lo que el planteamiento estético de la primera parte pretende, es advertir la propuesta artística de nuestro escritor y su contexto, y así entender la manera con que tal propuesta se realiza. Sin embargo, tenemos que insistir en lo que el propio poeta, respecto al sustento biográfico o la estrecha relación entre vida y obra, y proceder parecidamente. Nuestro eje, hacia este fin, serán las dos recopilaciones de la poesía de Hugo Gutiérrez Vega tituladas *Las peregrinaciones del deseo: Poesía, 1965-1986* y el volumen subsiguiente, *Nuevas peregrinaciones (poesía, 1986-1993)*. No toda la producción poética de nuestro autor está incluida en estas recopilaciones así que, en ciertas ocasiones, necesitaremos acudir a las obras originales también por motivo de otro tipo de discrepancias. Aparte de esta serie de aclaraciones, hay dos más que fundamentalmente tienen que ver tanto con la división de la lírica gutierrezveguiana en poesía extensa y poesía en prosa como con la metodología, bajo cual se considerará de manera uniforme la línea de *Peregrinaciones*.

Una de las consideraciones, respecto a la división de la lírica de Hugo Gutiérrez Vega, en la que hemos insistido en la primera parte del estudio, es precisamente la expansión poética del logos sincero y su transparencia sonora o visual. Si nos fijamos, los poemas de Hugo Gutiérrez Vega constituyen partes de unidades mayores, a las que se incorporan de una manera que obedece a los principios de tiempo e independencia. "Espacio es tiempo"¹ dice Octavio Paz y bajo este concepto propone entender la expansión lírica y sus procedimientos. "La poesía está regida por el doble principio de la variedad dentro de la unidad. En el poema corto, la variedad se sacrifica a expensas de la unidad; en el poema largo, la variedad alcanza su plenitud sin romper la unidad. Así, en el poema largo encontramos no sólo la extensión, que es una medida cambiante, sino máxima variedad en la unidad."² En otras palabras, se trata de la independencia que las partes gozan dentro de su unidad en conjunto, razón por la cual fue posible publicar y así citar independientemente partes de poemas de *Peregrinaciones* sin considerarlas fragmentos. No obstante, el otro de los comentarios de Paz tiene que ver directamente con la transparencia del logos lírico:

En el poema extenso aparece, además, otra doble exigencia, que está en relación estrecha con la regla de la variedad dentro de la unidad: la sorpresa y la recurrencia. En todos los poemas la recurrencia es un principio cardinal. El metro y sus acentos, la rima, los epítetos [...], las frases e incidentes que se repiten como motivos y temas musicales, son como signos o marcas que subrayan la continuidad. En el otro extremo están las rupturas, los cambios, las invenciones y, en fin, lo inesperado: el dominio de la sorpresa.³

No la terminología concreta sino el plano al que ésta alude, nos induce a tomar la cuestión metodológica en que nuestro planteamiento, de manera disciplinada y uniforme, se tiene que fundamentar.

¹ Octavio Paz, "Contar y cantar (Sobre el poema extenso)", *La otra voz; poesía y fin de siglo* (Barcelona: Seix Barral, c1990), p. 11.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, pp. 12-13.

Nuestro intento de *ver todas las historias del mundo dentro de una sola estructura*,⁴ lírica en nuestro caso, y asumir *la multivalencia* del texto⁵ nos permite acudir a varias opciones, sin excluir la de Barthes, mientras, por otro lado, nos condiciona al contenido sensórico-afectivo-conceptual de nuestro material. Nosotros, de hecho en nuestro análisis, partiremos de las Voces o códigos de Barthes -la serie de elementos y vocablos *significantes*- conforme planteados y modificados por Andrew P. Debicki:⁶

... Barthes examina cinco códigos: el proairético [Voz Empírica, no racional] (que revela la acción de la obra), el hermencútico [Voz de la Verdad] (que trata los elementos formales que describen y resuelven su enigma), el semiótico [semántico, más bien, que corresponde a la Voz de los semas], el simbólico [Voz del Símbolo] y el cultural [o Gnómico, asignado por Barthes como Voz de la Ciencia].⁷

Debicki vuelve a proponer el marco de Barthes según los tres códigos que sólo identifica: *el código literal, el metafórico y el cultural*. Según él mismo aclara: "los poemas siempre contienen vocablos y elementos que destacan un nivel anecdótico, anclándolos en una realidad específica; estos elementos pueden verse como un código literal."⁸ Lo que este código por supuesto implica es una estilización de la escena visual que, por su índole sensorial, la designaríamos como "imagen tradicional".⁹ Ahora bien, el literal "coexiste con

⁴ "voir tous les récits du monde (il y en a tant et tant eu) dans une seule structure", en Roland Barthes, *SSZ* (París: Seuil, c1970), p. 9.

⁵ "de la multivalence et de la réversibilité". *ibid.*, p. 26.

⁶ Resulta de interés particular el hecho de que Debicki haya modificado el marco de Barthes, a raíz de su trabajo sobre la Generación del '24 ó '27 -en cuyo repaso a las fidelidades de Hugo Gutiérrez Vega nos enfocamos en el aspecto de la imagen- y a propósito de su ensayo sobre *Romancero gitano* en concreto, influencia declarada y decisiva para nuestro poeta.

⁷ Andrew P. Debicki, *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925* (2 ed.; Biblioteca Románica Hispánica/Estudios y Ensayos, 113; Madrid: Gredos, c1981), p. 250.

⁸ *Ibid.*

⁹ "La imagen tradicional conlleva, de un modo u otro, la similitud física entre el plano real y el evocado", en Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética; hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles* (1 ed.; Biblioteca Románica Hispánica/Estudios y Ensayos; Madrid: Gredos, c1952), pp. 84-85.

lo que llamaré un código metafórico, una serie de imágenes y elementos que estiliza la escena y los hechos. (Me parece mejor denominarlo metafórico y no simbólico, ya que se basa a menudo en correspondencias entre el plano real y otros planos imaginarios).¹⁰ Debicki se refiere a la transformación metafórica de una escena, de una imagen, en motivo estético -ante el amor, la muerte o el recuerdo- donde entrarían en juego imágenes de ensueño, alegando así la "imagen visionaria"¹¹ y su sustento emocional. Atengámonos, por un momento, a dos de nuestras consideraciones previas. Primero, en la parte en que hablamos del clasicismo de Gutiérrez Vega, calificamos su paisaje clásico y por eso universal por el mismo motivo según el cual, "la emoción de que la imagen visionaria es sustentadora en poesía pretende ser *universal*."¹² Segundo, en el amplio ámbito de las disposiciones de Gutiérrez Vega, parecía habernos confundido lo sensorial con lo sentimental, pero no, puesto que "la evolución de la lírica ha consistido en deslizarse hacia una visión del mundo más sentimental desde una visión más sensorial".¹³ Dentro del mismo esquema se podría incluir la visión mítica del código metafórico, las alusiones visionarias de carácter mítico y las de ensueño, de fantasmas y ángeles, que abundan en la lírica de Gutiérrez Vega. Sobre todo, esta posibilidad se ampliaría mucho más, contando con el antecedente del "método mítico" de Eliot, su sentido temporal y su calidad cultural universal. El tercero de los códigos, que nos va a ayudar en nuestro análisis, es el *código cultural*, que primero "contribuye a la impresión de un mundo básico"¹⁴ antes de proclamar el contraste con el esquema mítico.

Según se habrá visto, todo este planteamiento como manera de proceder, por un lado, se asemeja tanto a nuestra apreciación sobre la expresión propia de nuestro autor y sus

¹⁰ Debicki, *op. cit.*, p. 250.

¹¹ Hay que aclarar que precisamente se trata de una imagen intuitiva en que su forma coincide con la emoción que suscita o sea, que "nuestra inteligencia sólo posteriormente a la intuición y de modo absolutamente accidental, a través de un esfuerzo analítico, puede dar con el secreto lazo sentimental", en Bousoño, *op. cit.*, p. 87.

¹² *Ibid.*, p. 90.

¹³ *Ibid.*, pp. 93-94.

¹⁴ Debicki, *op. cit.*, p. 255.

niveles, desde la semantización hasta la expresividad, como, por otro, a la misma concepción de, *por analogía*, función de la imagen. Y esto, a fin de, por analogía, llegar a la realidad esencial, la realidad poética, y a la experiencia del poema a través de las propias sensaciones y el plano universal de la emoción.

Todo contribuye a la creación de una mezcla de sensaciones (visuales, de oído, táctiles). [...] Esta parte [...] nos hace sentir que los niveles literal y metafórico han confluído para crear una nueva realidad poética [...] en un cuadro en el que la realidad anecdótica y sus resonancias más amplias forman parte de una sola totalidad. Esto es central a la experiencia del poema ...¹⁵

Proceder en nuestro análisis de acuerdo con la propuesta de los tres códigos, que tanto encajan con el plan estético de Gutiérrez Vega propuesto en la primera parte, significa incluir la contrapartida de la analogía, es decir, la ironía. En algún momento, calificamos la ironía de nuestro poeta, en contacto con su causa, como una descarga de conciencia, o sea, como un estado de conocimiento. De ahí que en nuestro análisis hay que incluir una retórica de la ironía que se base en este principio, si no criterio. Wayne C. Booth, pos-russelliano y escéptico, propone una retórica, de la que nos vamos a valer, que parte de la ironía como forma de conocimiento intuitivo. He aquí sus palabras: "Me limitaré a alegar que aquí hemos descubierto una forma de interpretación que nos proporciona un conocimiento de carácter sólido (y descuidado), un tipo de conocimiento que guarda muy poca relación tanto con la observación empírica ordinaria como con las pruebas deducibles o lógicas normales".¹⁶ De gran utilidad nos será no sólo su principio intuitivo, que acopla con nuestra propuesta estética, sino también su división de los enunciados irónicos en *estables* o fijos ("en el sentido de que una vez hecha la reconstrucción del significado, al lector no se le invita a socavarlo mediante nuevas demoliciones y reconstrucciones")¹⁷ que, de contrario, se califican de *inestables*. También Booth prosigue con la división de enunciados irónicos

¹⁵ Debicki, *op. cit.*, p. 254.

¹⁶ Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, tr. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito (1 ed. /1 reimpresión; Taurus Humanidades; Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989, c1986), p. 41.

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

según su cualidad *oculta* (“con significados diferentes de los que se aprecian a primera vista”)¹⁸ o *manifiesta* (que sería su contrario), y según su aplicación *local* o finita (cuyos “significados reconstruidos son en cierto sentido locales, limitados”)¹⁹ en contraste con la aplicación *infinita* que permite generalizaciones sobre la esencia y la naturaleza de las cosas.

De todos modos, se está hablando de un estado cambiante que, si en la primera parte lo relacionamos con una sublimidad estética, en ésta nos estamos refiriendo a la propia realidad y a la experiencia del poema que “nos sugiere, además, el valor del lenguaje poético para producir y reflejar este estado”.²⁰ En otras palabras, se trata de la transparencia del lenguaje poético, mediante su clímax de imagen y sonido, capaz de comunicarnos el “contenido psíquico sensóreo-afectivo-conceptual”²¹ de este estado cambiante, o sea, de esta fluencia.²² Los visos autobiográficos de la fluencia de estados entre la lírica de Hugo Gutiérrez Vega nos obliga a proceder, en nuestro análisis, con consideraciones paralelas entre su experiencia biográfica y la experiencia de su poesía. Aquí se vislumbra el primer punto de partida, el de la infancia, que lo tenemos que retomar en su dimensión biográfica, ya que como periodo de fidelidades formativas, hasta la aparición de la primera obra poética publicada de Hugo Gutiérrez Vega, se ha considerado.

1. 1. Las primeras peregrinaciones

En esta sección del primer capítulo se va a considerar, por orden biográfico-cronológico, la producción lírica de Hugo Gutiérrez Vega escrita entre 1965-1986 cuya mayor parte se encuentra en el primer volumen de su obra recopilada.²³ Puesto que esta fuente constituye

¹⁸ Booth, *op. cit.*, p. 31.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Debicki, *op. cit.*, p. 254.

²¹ Bousoño, *op. cit.*, p. 18.

²² Bousoño explica el sentido de esta “comunicación de una fluencia, no de un estado”. *ibid.*, pp. 22-24.

²³ Hugo Gutiérrez Vega, *Las peregrinaciones del deseo: Poesía, 1965-1986* (1 ed.; *Lecturas Mexicanas/Tercera Serie*, 70; México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1987 [Fondo de Cultura Económica], 1993, c1992 [en *Lecturas Mexicanas*]), 317 p.

nuestro eje principal, según hemos aclarado, todas las referencias citadas de la presente sección provendrán de dicho volumen, así como su indicación directa con el número de página al lado del fragmento citado. Sin embargo, otra de nuestras aclaraciones introductorias -con respecto a discrepancias de orden, completud u otros motivos criticos- nos insta a acudir, según el caso, a la correspondiente obra original que se referirá de la manera con que hasta aquí hemos procedido.

II. 1. 1. 1. *Buscado amor* de México a Italia

*Cuando pase
diremos las palabras,
que las llevará el viento
sin oirlas:
diremos las palabras.*
Hugo Gutiérrez Vega, "El viento
y las palabras"

Hugo Gutiérrez Vega nace en Guadalajara, Jalisco, el 11 de febrero de 1934. Hijo de ascendencia en parte española, su padre había nacido en Santander, y en parte mexicana, su familia materna es de Lagos de Moreno, "punto en el que terminan los secos, dramáticos Altos de Jalisco y comienzan las tierras llanas del bajo de Guanajuato".²⁴ Lagos de Moreno es el lugar en que nuestro poeta pasa una parte de su infancia cerca de la vida agrícola -su familia era campesina-, en la sierra de Comanja y al término de la segunda parte de la guerra cristera.

Lagos es una ciudad hermosa y extraña. Sus colores son tenues y las vidas de sus gentes se dan, casi siempre, en un complicado tono menor. La enorme parroquia, construida con cantera de un suave color rosa, es el centro de la ciudad, su dato esencial de identificación cuando, desde lejos, se le ve en el corazón de un valle rodeado por la atormentada sierra de Comanja y las caprichosas formás de los montes conocidos con los nombres de "Mesa

²⁴ Hugo Gutiérrez Vega, "Dos poetas maxicanos en la sombra", en *Nueva Estafeta*, 40 (marzo, 1982), p. 39.

Redonda" y "Mesa Larga". Las amanecidas y los crepúsculos del valle de Lagos tienen colores tenues e ignoran las estridencias. Sus viejas casas, cerradas a piedra y lodo, ocultan las vidas de sus moradores tras gruesas cortinas y delicados visillos de tela bordada. Por las habitaciones inmensas circulan las voces pasadas [...] De noche, la ciudad calla y las soledades se dan a la tristeza o a la desesperación.²⁵

Pese a la vivacidad de su impresión, es muy interesante el contraste de esta descripción con el ambiente global de la provincia de Jalisco, también testimoniado en voz de nuestro autor:

Jalisco está claramente dividido en dos regiones geográficas, raciales y espirituales: los altos y los bajos. A pesar de comparir similares pautas culturales y parecidos criterios de moral social, los "alteños" y los "bajeños" tienen marcadas diferencias, cultivadas con esmero para lograr el propósito de hacer patentes sus irreductibles identidades. Los "alteños" se muestran orgullosos de la pureza de su sangre castellana [...] En cambio, los "abajeños" muestran los marcados rasgos del mestizaje y la influencia del clima semitropical. Un juego constante de relaciones se da entre las dos zonas y conviene recordar que, a principios de este siglo y al término de la guerra cristera, muchos alteños fueron a las tierras del sur y establecieron nuevos campos de cultivo, comercios y algunos negocios demasiado imaginativos (véase la novela *La Tierra pródiga*, de Agustín Yáñez).²⁶

Desde allí entonces, Gutiérrez Vega emprende sus primeros viajes, al principio los sedentarios de lectura, en Guadalajara con el descubrimiento de Alfredo R. Placencia y su "Ciego Dios" en el colegio de los jesuitas y con el descubrimiento de Francisco González León y la "buena" parte de su poesía a la que precozmente pasó. Paralelamente vienen las lecturas de López Velarde y las tempranas lecturas de los clásicos españoles así como griegos, sobre todo la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, bajo las instrucciones del maestro jesuita, Hernández del Castillo. Poco mayor, nuestro autor se dará a conocer a otros poetas del mismo ambiente cultural de Guadalajara, como a Ali Chumacero y a Jorge González

²⁵ Gutiérrez Vega, "Dos poetas mexicanos en la sombra", art. cit., pp. 39-40.

²⁶ Hugo Gutiérrez Vega, "Las palabras, los murmullos y el silencio", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423 (julio-septiembre, 1985), pp. 76-77.

Durán que se los presentó Emmanuel Carballo. Todavía en Guadalajara, así como sucedía con todos los que tenían preocupaciones humanísticas en aquel entonces, estudia derecho. En julio de 1955, conoce en Aguascalientes a Carlos Monsiváis tras un encuentro nada prometedor de la amistad que luego se consolidó entre los dos, y que Monsiváis describe así:

Un compañero de estudios nos invitó a verlo ganar estrepitosamente un certamen de oratoria (¡El Concurso Nacional de *El Universal!*) y fuimos con sonrisa triunfadora a conocer la entonces "provincia gentil" [...] Rápidamente averiguamos su nombre y filiación: H. G. V., de Guadalajara, presidente del Consejo Juvenil del Partido Acción Nacional. "¡La reacción pura!" [...] Gutiérrez Vega se impuso a las porras cívicas con discursos que yo calificué "de plazuela" y frases que fustigaban a los jóvenes "de calcetines de rombos, camisas amarillas y pensamiento del color de las camisas". Irritado por tal victoria ultramontana, discutí con Hugo en el vestíbulo de un hotel [...] y nos separamos convencidos mutuamente (supongo) de haber adquirido un enemigo ideológico para toda la vida.²⁷

Mientras tanto, Gutiérrez Vega que ya ha asumido su vocación de escritor, tras la lectura entusiasta de Rafael Alberti (*Marinero en tierra*) y de Federico García Lorca (*Romancero gitano*), llegará a otras lecturas de estos mismos (como el "Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías" y *Poeta en Nueva York* de Lorca) o de otros poetas españoles contemporáneos. Por aquella época, gracias a Arturo Rivas Sainz, se pone en contacto con Pedro Garfias a quien Gutiérrez Vega, por un lado, le debe la lectura profunda de Antonio Machado y, por otro, el paso a la estética de Gerardo Diego y a la de su generación. Cabe señalar que esta actitud entusiasta se da paralelamente casi con la lectura de José Gorostiza y *Muerte sin fin*, que arduamente nuestro poeta lee a sus 23 años y que parecidamente le abrirá paso a la lectura de otros *Contemporáneos* como Novo, Pellicer y Villaurrutia.

²⁷ Carlos Monsiváis, "Anécdota y comentarios", en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), p. 67. También "De la anécdota como posposición momentánea del comentario", en Hugo Gutiérrez Vega, *Cantos de Tomelloso y otros poemas* (1 ed.; Colección Alimón, 9; Querétaro: Universidad Autónoma del Estado de México [UAEM]/Universidad Autónoma de Querétaro [UAQ], c1984), pp. 9-10.

Es precisamente a los 23 años, en 1957, cuando Gutiérrez Vega deja Guadalajara para estudiar teatro. Ya en la Ciudad de México, interviene la "revelación" de *Donde habite el olvido* y el conocimiento de Luis Cernuda quien, de su parte, recomienda a nuestro escritor la lectura de Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas y de poetas posteriores a los del '27, así como la de poetas ingleses. Las lecturas de Gutiérrez Vega se multiplican a la medida de sus contactos; así que, a través de Juan Rejano, llega a las lecturas de Luis Rosales y de Dionisio Ridruejo; a través de Max Aub, a las de José Hierro, Claudio Rodríguez, Blas de Otero, Gabriel Celaya y, por camino propio, a las de Ángel González y Félix Grande. En 1963 Gutiérrez Vega, en calidad de diplomático, decide emprender su itinerario que ya había empezado en escala sedentaria, las lecturas, y luego como viajero con los primeros recorridos, de Guadalajara a la Ciudad de México y a Querétaro por los compromisos teatrales.

Es en Roma, Italia donde se le asigna desempeñar su primer puesto en la Embajada de México como tercer secretario encargado de asuntos culturales. Se podría sostener que la estancia de nuestro escritor en Roma es una de las más prolíferas de su carrera, en cuanto cantidad de actividades, a la vez que intensa. A nivel personal, es la época en que conoce a Pasolini y trabaja como asistente en *El evangelio según San Mateo*, funda un grupo de teatro latinoamericano con puesta en escena en el teatro Goldoni de *El amor de don Perlimplín en su jardín* de Lorca, mientras se pone a traducir con mucho entusiasmo a poetas italianos como Cardarelli, Montale, Pasolini, Pavese, Quasimodo, Saba y Ungaretti; actividad por la que se le concede la condecoración de "Comendador de la Orden al Mérito de la República Italiana" en 1966. Al mismo tiempo estudia letras inglesas en la Universidad de Roma, de la que se le llegará a nombrar profesor visitante, y sigue ampliando su contacto y trato directo con poetas italianos como Ungaretti, Montale -a quien visita en Milán-, al muy hermético en sus relaciones, Quasimodo -quien en aquel entonces por encargo cultural venía a México-, y mantiene relación amistosa con Alfonso Gatto, Carlo y Primo Levi. Paralelamente, empieza a frecuentar la poesía rumana y tiene contacto con Eugenio Riveliano, Lucien Blaga, Eminescu y Maria Banus, entre otros. Pero su contacto principal es con Rafael Alberti, por cuya casa pasan Neruda, Asturias, Palmiro Togliati, Alberto Seregni, la Pasionaria y Santiago Carillo. Alberti es quien lee, introduce y recomienda la

publicación de *Buscado amor*, la primera obra de Hugo Gutiérrez Vega, a Gonzalo Losada quien, después de la lectura aprobatoria de Neruda y Asturias, decide publicar.

Buscado amor aparece publicado por la editorial Losada en septiembre de 1965. Libro que recuerda a Novo no sólo por la disposición de su título, que es algo engañoso, sino por su intención. En efecto, no se trata de un “buscado amor”, sino de un amor perdido y la promesa del poeta a sí mismo de encontrar un “nuevo amor”. *Buscado amor* -escrito en Guadalajara, en la Ciudad de México, en Querétaro y concluido en Roma- es, antes que nada, un poemario en que todavía no hay búsqueda de nuevas formas de expresión. Más bien es un ensayo versificado de ajuste a las formas tradicionales que Hugo Gutiérrez Vega había experimentado en sus lecturas. Carlos Monsiváis, respecto a esto, comentará:

Buscado amor [...], no muy convincente según juzgué entonces, demasiado traspasado por la estrategia de darle una vuelta prosificadora a las lecciones de los poetas Alfredo Placencia y Francisco González León. Con todo, *Buscado amor* defraudaba mi noción adquirida de Gutiérrez Vega, nada de estridencias levantiscas y, por el contrario, una evidente lectura de clásicos y modernos.²⁸

Se trata de la primera evidencia de lecturas -remontables desde Sor Juana y Quevedo, hasta Garcilaso, Darío, Lugones o Velarde- y del aspecto literaturizante de la tradición villaurrutiana, vistos a través de la fidelidad al paisaje íntimo, al amor humano. En otras palabras, aquí está el misterio humano embellecido por el paisaje, las estaciones del año como moiras del amor; aquí está Pavese y “la gran fortuna del hombre de estar vivo”, como aquí también sobreviene el olvido y “la memoria [que] recorre los jardines submarinos en los que el amor naufraga”²⁹ a medida que “se despliegan ‘las galas profundas’ de las que hablaba Ungaretti”.³⁰ Aparte de los clásicos y pese a las referencias a poetas mexicanos o, en general, americanos, *Buscado amor* se podría considerar como un libro muy español cuyas influencias predominantes, en cuanto concepción, son Rafael Alberti y otros poetas de

²⁸ Monsiváis, “Anécdota y comentarios”, art. cit., p. 67.

²⁹ Hugo Gutiérrez Vega, *El erotismo y la muerte* (1 ed.: México: Océano, c1987), p. 66.

³⁰ *Ibid.*

la generación del '27, diríamos, Vicente Aleixandre -no olvidemos la idea de dolor como paradójica fuerza formal que se le va formando a nuestro poeta-, Federico García Lorca, Pedro Salinas y, posiblemente, Jorge Guillén.

Sin embargo, *Buscado amor* no es un libro de influencia sino una asimilación propia de formas amoldadas por la personalidad del poeta. En apoyo a nuestra afirmación, añadiríamos el comentario crítico de José María Espinasa:

Su primer libro [...] no tiene (ni probablemente quiere) la rispidez y el tono desencantado de Novo. Su atmósfera recordaría, aunque más ceñida, a la de León Felipe (a quien ya se exagera en demeritar) ¿Es un libro de influencia, como parece desprenderse de lo dicho? No, para nada. La personalidad del poeta está de cuerpo entero. Y es que una poesía que habla siempre desde el "yo", difícilmente puede dejar de parecerse a otros yo que en el mundo han sido.³¹

Diríamos que, este primer intento poético en su conjunto, aporta una concepción sólida en cuanto a su estructura, temas y medios de expresión, así resumida por Teresa Castro: "Estos poemas son de una concepción muy romántica, nostálgica, más melancólica aún por el tono rítmico, casi como un susurro"³² escritos además por un "romántico-que-no-se-averigüenza-de-serlo".³³ Respecto de sus temas y medios nos servirán unas opiniones más:

Hugo Gutiérrez Vega ha escrito no sólo un poemario de amor sino de soledad, tristeza, añoranza y, por sobre todo, de mucha inteligencia notable no en los poemas suada más; los versos largos o cortos; las imágenes, comunicativas, atractivas y ambiciosas; y los temas, sentidos y bien expuestos, constituyen en conjunto la mejor demostración de esa inteligencia para armonizar con sentido creador y recreador.³⁴

³¹ José María Espinasa. "Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 467 (mayo, 1989), p. 130.

³² Teresa Castro. "México necesita mayor erotismo". en *La Onda*, suplemento de *Novedades*, 96 (México: 13 de abril, 1975), p. 3.

³³ Mousiváís. "Anécdota y comentarios", art. cit., p. 68.

³⁴ Mauricio de la Selva. "Asteriscos" (*Buscado amor*), en *Diorama de la Cultura*, suplemento dominical de *Excelsior* (México: 17 de abril, 1966), p. 5.

Nosotros, nos conformaríamos con la opinión de que *Buscado amor* “es sobre todo una declaración sentimental”³⁵ o sencillamente el impulso lírico del “amor joven” del “amor no escuchado” acompañado por una, así calificada por Rafael Alberti en su poema “Hugo Gutiérrez Vega” que introduce al libro, “hermosa voz, a veces desolada/ [...] capaz de volver clara, pura y joven”.³⁶ En otras palabras, este libro no es más que un itinerario, “el itinerario amoroso [...] descrito a través de búsquedas, de muerte y efusión, de destrucción de homenajes a Guillaume Apollinaire, (el poeta más amargo), y de los recuerdos presentes, resucitados por instantes a fuerza de pensar en ellos.”³⁷

Formalmente, *Buscado amor*, en su versión original, viene dividido en trece secciones-poemas extensos, según las manifestaciones de su temática, que nosotros preferiríamos disciplinadamente agrupar, con la ayuda de las viñetas de Claudio Favier, en duales dialécticos donde, según la disposición de Gutiérrez Vega, cada una de las partes refleja la realidad de la otra. Así que “Poemas del amor joven” corresponde a “Poemas del amor no escuchado”, al vacío de “Las cuatro noches” corresponde el recuerdo de “Diario de tu cuerpo. Tres fechas”; a la templanza aparente de disposición romántica de “Dos cartas”, la desesperación de “Homenaje a Apollinaire”; al pesimismo alexandrino, el aventarse al vacío de “La presencia en el hueco”. Proseguiríamos con el contraste temporal a dos niveles: el que, a nivel personal, divide el presente con el pasado de la infancia (nos referimos a “Poemas de verano” e “Itinerario sin objeto”) y, a nivel más universal, el contraste entre “Del tiempo...” y “Grecia. La ciudad y las ruinas” a través de la experiencia del individuo. “El viento y las palabras” que queda es precisamente la experiencia y el testimonio mismo de *Buscado amor* aplicable a la poesía de todo poeta de saber inocente.

Apartándolos de la generalidad, estos grupos de duales dialécticos, en cuanto poesía en conjunto, se podría considerar a través de los medios expresivos que los recorren, vehículos de expresividad según los códigos de Barthes. Es decir que, a primer nivel,

³⁵ David Huerta. “Gutiérrez Vega. Al que sin causa legítima lechusare prestar...”, en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, 638 (México: 1 de mayo, 1974), p. XI.

³⁶ Rafael Alberti en, Hugo Gutiérrez Vega, *Buscado amor* (Poetas de Ayer y Hoy; Buenos Aires: Losada, c1965), p. 9.

³⁷ Castro, art. cit., p. 3.

siempre hay un *código literal* que nos dispone de imágenes visuales, de índole sensorial pero estilizadas, clasificadas entre las *imágenes tradicionales*. Pensemos, por ejemplo, en “Poema del cuerpo” y en la imagen de “tu cuerpo recorrido por mis labios hirientes,/ el jardín expectante de tu vientre”³⁸ o en “Tiempo de verano” y la de “Porque te veo, silencioso/ como un ciervo huidizo,/ pasar de largo/ al lado de la fuente.”³⁹ Hemos propuesto estos dos ejemplos a fin de dar a entender el sutil paso al *código metafórico* y su *imagen visionaria* -imagen complementaria de la realidad poética, esencial- que metafóricamente transforma lo sensorial-conceptual en una mezcla intuitiva de sensaciones, de emociones.

Te reconstruyo: leve temblor de niebla (p. 25)

... abrazando tu cintura
con torpe ademán de náufrago,
enviando señales que llegan a ti.⁴⁰

Insistimos en el paso a la imagen visionaria porque, a partir de aquí se despliega toda posibilidad de ensueño (“Este viento que nos lleva por las galerías del fantasma/ de Canterville”)⁴¹ y de transformación en imagen onírica y luego en visión que, de alguna manera, explica el paso de la realidad experimentada a la emoción extra-sensorial. Averiguemos, por ejemplo, la emoción personal de nuestro poeta inmerso en una *imagen onírica*, y el contraste entre la representación imaginativa -el “contenido manifiesto”- y la realidad del “contenido latente”: “llegará la noche/ en que te me pierdas/ en la sombra verde oscura/ de este bosque/ que descubrimos e inauguramos/ ay, a la mitad de nuestro abrazo.”⁴² Luego averiguemos el igualmente sutil paso de lo onírico a la visión de “un

³⁸ Gutiérrez Vega, *Buscado amor*, op. cit., p. 45.

³⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

⁴² *Ibid.*, p. 21.

paraíso perdido”⁴³ o de otro “contenido latente”,⁴⁴ hasta perderse en la visión, bien aprendida de las lecturas desde Góngora hasta Aleixandre: “Esta mañana hemos levantado nuestros ramos/ para detener al tiempo.”⁴⁵

Respecto al tercer código, el *código cultural*, hay una serie de referencias directas - como las de Dante en “El tránsito del sueño”, de las cariátidas en “Dos poemas en la sombra”, de Alcocer, Cuevas y Maya en “Tiempo de verano”- e indirectas desde la bien temprana a Eliot:

Estaré junto a tu voz pasada
escuchando tu voz presente. (p. 26)

Como hemos aclarado que en este código se trata de la impresión y comprensión de un mundo básico o de una realidad básica, haremos hincapié en la referencia a Guillaume Apollinaire y a su homenaje rendido por Hugo Gutiérrez Vega, puesto que ayuda a entender la realidad afectiva, que es la realidad básica, de este libro. Apollinaire, que figura en *Buscado amor* no por ser un poeta de vanguardia que participó en estos movimientos, sino por la admiración que nuestro poeta sentía por él gracias a sus amores, su participación en la primera guerra mundial, su angustia, su soledad y su paisaje, a veces exaltado, de París, fuente de alegría y de tristeza.

Habiendo concluido con los tres códigos de analogía, podemos pasar a la constante de ironía que recorre este libro; una ironía todavía algo retraída pero que se atreve a desafiar, incluir y cuestionar⁴⁶ en sus formas las fidelidades más insistentes de nuestro poeta. Diríamos que *Buscado amor*, en términos generales, se mueve con confianza entre niveles

⁴³ “Cuando se hizo la luz/ regresamos a nuestro paraíso primordial/ y quedamos dormidos/ a la perversa sombra del manzano”. *Buscado amor*, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁴ “...contemplaba/ desde la torre/ el paso vigilante/ de mis perros guardianes”, *ibid.*, p. 29.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁶ Se podría pensar, a propósito, en la noción de ironía de Kierkegaard en términos de duda infinita.

de ironía “inestable”,⁴⁷ a lo mejor aprendida de algunas lecturas de Genet o de *El hombre sin atributos* de Robert Musil, clasificable así mediante unas cuantas de sus manifestaciones. Antes que nada, desde la advertencia engañosa del título y la de proclamación del error conocido:⁴⁸

como si no se supiera
que cada quien habla distinta lengua. (p. 31)

Mañana hablaremos del tiempo;
hablaremos como si no supiéramos
que la única salida se encuentra
en el hueco de las manos.⁴⁹

Entre las manifestaciones de ironía se podría incluir la de ironía dramática que se acopla con la formación de nuestro poeta -“para fingir/ la comedia del miedo/ ante los muertos” (p. 32)- y la de conflictos entre hechos⁵⁰ dado a nivel de correspondencia dual entre poemas - por ejemplo, “sabrás que no estoy triste”⁵¹ de “Dos cartas” cuyo contrario afirma el “Homenaje a Apollinaire”- o a nivel intrínseco, dentro del poema, como en “Ritual”:

Yo tenía una palabra
quemándose la boca.
No la supe decir:
no quiso el aire
librarme de su peso.

⁴⁷ El autor [...] se niega a declararse, por muy matizadamente que sea, a favor de cualquier proposición estable, aunque se trata de lo opuesto a una proposición rotundamente negada por su ironía. La única afirmación segura es la negación con que comienza una obra irónica: ‘esta afirmación es insostenible’, dejando la posibilidad, y en infinitas ironías la clara implicación, de que, dado que el universo (o al menos el universo del discurso) es intrínsecamente absurdo, todas las afirmaciones pueden quedar minadas por la ironía”, en Booth, *op. cit.*, p. 304.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁹ Gutiérrez Vega, “Itinerario sin objeto,” *Buscado amor*, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁰ Booth, *op. cit.*, pp. 100-107.

⁵¹ Gutiérrez Vega, *ibid.*, p. 41.

El mar de Grecia
 tiene mi palabra;
 quiso el aire
 librarme de su peso⁵²

Concluiríamos la variedad de manifestaciones irónicas con “Dos cartas”⁵³ y lo que Booth llama *contraste de estilo* así como con la manifestación peculiar de *conflicto de creencias*⁵⁴ de “Poemas del amor no escuchado”:

Y hablamos de las cosas poco importantes: [...]

de la muerte,

del tiempo⁵⁵

En cuanto a su valoración, se podría decir que si, en términos generales, son ironías “inestables” pero, a la vez que *manifiestas*, tienden a convertirse en generalizaciones que hablan de la esencia de las cosas, cercanas a la búsqueda de conciencia de Hugo Gutiérrez Vega y a la causa de su ironía, y que les añadirían la cualidad de ironías *infinitas*.⁵⁶ Repasando nuestras últimas citas, nos damos cuenta de esta condición: “cada quien habla distinta lengua”; “la única salida se encuentra/ en el hueco de las manos”; “hablamos de las cosas poco importantes: [...] / de la muerte, / del tiempo”.

Después de haber considerado las formas de analogía e ironía, sería conveniente pasar a los elementos que constituyen estas formas, es decir, el “yo” y los recursos de su lenguaje que, para *Buscado amor*, vienen así prácticamente resumidos por José María Espinasa:

⁵² Gutiérrez Vega, *Buscado amor*, *op. cit.*, p. 111.

⁵³ “Te escribiré después, / cuando el verano / forme sobre mi cráneo / nuevas vegetaciones”, *ibid.*, p. 44.

⁵⁴ Se trata de una situación irónica en que “observamos un conflicto innegable entre las creencias expresadas y las creencias que tenemos nosotros y que sospechamos que tiene el autor”, en Booth, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁵ Gutiérrez Vega, *ibid.*, p. 19.

⁵⁶ Véase Ironía “Inestable-Manifiesta-Infinita”, en Booth, *op. cit.*, pp. 315-320.

Y es que el "yo" del poeta no es (aunque individualista) el de aquel que quiere decir al mundo cosas que lo "salven", sino decir las para hacer uso de la palabra poética, diga lo que dijere, o mejor si digo lo que a mí me pasa. (¿No les suena esto un poco a Pavese [...]?) [...] Sus rasgos estilísticos son ya claros: un abierto rechazo a la metáfora y al barroquismo visual, una cierta llaneza en la expresión y una emotividad más inmediata [...] Sin embargo a los poetas que fundan su escritura en los rasgos mencionados les es esencial el oído, y no tanto un oído musical como conversacional, ése que después de Eliot nadie duda que existe.⁵⁷

Antes de cualquier otra observación, primero hay que aclarar que, para *Buscado amor*, la afirmación y determinación de un "yo" que canta lo que a sí mismo le pasa, obedece al criterio de un "yo" amoroso que principalmente viene determinado por un "tú" sin el cual no tiene sentido su afirmación:

A la tercera noche
no te escuché
ni te sentí ya próxima
rodeada por mis brazos.
Ay, nuevamente estabas
en tus pequeñas islas
y era yo el importuno visitante
de tu inhóspita rada.⁵⁸

La sensación que nos deja la abundancia y primacía de ese "tú", nos permite alejarnos del criterio absoluto de la penúltima cita y entender al "yo" como una referencia concreta y personal que puede abstraerse y cruzar todo el espectro de su afirmación; desde el "yo"-yo de "Poemas del amor no escuchado"⁵⁹ y el "yo"-naturaleza de "Las cuatro noches"⁶⁰ frente

⁵⁷ Espinasa. "Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)", art. cit., p. 130.

⁵⁸ Gutiérrez Vega, "Las cuatro noches", *Buscado amor*, op. cit., p. 29.

⁵⁹ "Estoy tendido a tu lado", *ibid.*, p. 21.

⁶⁰ "... yo te rodeaba/como el mar", *ibid.*, p. 28.

al “tú”-paisaje de “Diario de tu cuerpo. Tres fechas”,⁶¹ hasta el “yo” impersonal⁶² y el “yo”-nosotros⁶³ de “La presencia en el hueco”.

De base, para entender el logos lírico de Gutiérrez Vega a lo largo de su obra, nos servirían los procedimientos de los que este “yo” se vale y que nosotros enfocaríamos en la función de aquellos aspectos de transparencia tan sólo teóricamente tocados hasta ahora. *Buscado amor* entonces, nos rinde una serie de vocablos-claves, algunos de los cuales repasamos en la elaboración de la imagen gutierrezveguiana y otros que tenemos que recordar de nuestro discurso teórico y aquí se encuentran en su sentido y función. A estos vocablos, por su cualidad de aludir a algo real pero difuso y la de suscitar cierta emoción, los calificaríamos como *símbolos monosémicos*⁶⁴ -a lo mejor plasmados por nuestro poeta de las lecturas de Unamuno o Aleixandre- y además continuos⁶⁵ por su frecuencia insistente. Primero, la semantización de la palabra *naufragio*, así como la intentamos en la parte teórica, parece encontrar su sustento en el mundo simbólico y su función en composiciones como “Poemas del amor no escuchado”, “Las cuatro noches”, “Dos poemas en la sombra”. Luego *el mar* como mero reflejo, en la salida de “Epílogo”, o vínculo vital, con el apoyo de nuestra referencia a Alberti, junto con *el espejo* como proyección de la realidad afectiva y fugaz, en “Madrigal pensativo” y “Diario de tu cuerpo. Tres fechas”; fugacidad complementada con *la gacela*, figura más insistente en obras posteriores. A pesar de que la noción de *silencio* es la que más se repite en *Buscado amor*, nosotros insistiremos un poco más “en el silencio preñado de poesía”⁶⁶ para dejar a los versos afirmar la posibilidad de trocar la intemporalidad por el silencio, conforme sugerido:

⁶¹ “... junto al río que te nombra/ y que a ti se parece”, *Buscado amor, op. cit.*, p. 33.

⁶² “Recostarse en los sueños”, *ibid.*, p. 78.

⁶³ “Sabemos/ que un viento desolado se agita”, *ibid.*, p. 77.

⁶⁴ Véase Bousoño, *op. cit.*, pp. 101-105.

⁶⁵ Por supuesto, no es que no existan símbolos monosémicos simples en *Buscado amor* como, por ejemplo, el romántico de un pedestal derruido en “La tarde del hombre”.

⁶⁶ Gutiérrez Vega, “El viento y las palabras”, *Buscado amor, op. cit.*, p. 117.

Esta mañana hemos levantado nuestros ramos
para detener el tiempo.

[...]

Nos tomamos las manos
y el silencio nos hizo
prolongar el abrazo.⁶⁷

Hay unos vocablos más, que todavía no hemos tocado y en *Buscado amor* tienen la misma función que los anteriores: la de sugerir una secuencia emocional más que simbolizar significados. Uno de éstos es el de *verano* cuya sensación que se nos deja es la de una alusión climática, más que simplemente monosémica continua, que parte de “los embates turbios”⁶⁸ y la fertilidad de “Dos cartas” para recorrer los tintes melancólicos de “Tiempo de verano” y culminar con la “sequía” metafórica y literal de “Poemas de verano” y de “La presencia en el hueco”:

Ahora, más que nunca,
olvidado en el verano
y mirando pasar los ojos
de las constelaciones
agradezco tu don de amor⁶⁹

Más de una vez, hemos repetido el sentido de tiempo cíclico que subyace en la poesía de Gutiérrez Vega así como, en cierta ocasión de esta parte, hemos relacionado el amor con las moiras-estaciones del año que desde niño en la provincia jalisciense él aprendió a esperar y a querer. A eso viene el comentario de nuestro poeta con vistas a Pavese o Pellicer: “Mas la llegada del otoño no significa la liquidación del entusiasmo. Tan sólo anuncia la llegada de otras maneras del amor.”⁷⁰

⁶⁷ Gutiérrez Vega, “Itinerario sin objeto”. *Buscado amor, op. cit.*, p. p. 92.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁰ Gutiérrez Vega, *El erotismo y la muerte, op. cit.*, p. 67.

El último de estos vocablos continuos de valor simbólico monosémico es el de *aire* o de *viento* que en *Buscado amor*, a pesar de que viene a sugerir ausencias en “Diario de tu cuerpo. Tres fechas” o algún sentimiento de soledad en “Ritual”, principalmente se comporta ligado a nociones de la misma materia: el tiempo y la palabra o, más bien, el viento, la palabra y la experiencia de la poesía como acto que concluye el libro con “El viento y las palabras”. Detengámonos por un momento en el sentido de estos “sinónomos” símbolos monosémicos, intercalados en “Regreso”:

El viento nos lleva al lugar donde estábamos, estamos
estaremos,
porque el tiempo no es más que una calle sin fin,
una palabra que fue, que es⁷¹

Todas estas unidades de símbolos monosémicos -simples o continuos, climáticos o estables- hay veces que nos recuerdan no sólo a Góngora o a Aleixandre sino a otros tantos, de lecturas bien experimentadas, como a Novo, sin atribuirle exclusivamente el símbolo de *espejo*, a Neruda y a Vallejo. En la conjunción de estos símbolos es inevitable pensar en Neruda cuando Gutiérrez Vega en “Poemas de verano” reza: “Nos han dado/ el silencio, la noche,/ los frutos que maduran”,⁷² pensar en Vallejo cuando “está dormido Dios”⁷³ en “El tránsito del sueño”. Es, por fin, inevitable recordar a “Glosa incompleta en tres tiempos sobre un tema de amor” de Novo (“Pero el fruto, pero el aire, pero el Tiempo que no fluya”)⁷⁴ cuando nuestro poeta también concluye “Poemas de verano” con “Fruto, amor, palabra que no sabe”.⁷⁵ Sin embargo, es interesante ver estos elementos, desde la primera obra de *Buscado amor*, emanciparse del contexto de influencias y llegar a la voz de

⁷¹ Gutiérrez Vega, *Buscado amor*, *op. cit.*, p. 36.

⁷² *Ibid.*, p. 85.

⁷³ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁴ Salvador Novo. *Poesía: XX Poemas/Espejo/Nuevo Amor y Poesías no coleccionadas* (1 ed.; 2 reimprisión [1994]; Letras Mexicanas; México: Fondo de Cultura Económica, c1961, c1994), p. 89.

⁷⁵ Gutiérrez Vega, *ibid.*, p. 86.

Gutiérrez Vega a través de su sustento emocional individualizado, la disposición personal y la causa propia de su poesía.

La conjunción de los símbolos monosémicos y su planteamiento no ha resuelto todavía el problema del "símbolo" así como aparece en la retórica de *Buscado amor*. Y esto se debe a la necesidad de introducir el *símbolo bisémico*⁷⁶ como noción complementaria, suscitada gracias a la aproximación a obras, como la de Antonio Machado, quien también está presente aquí. Nos referimos a aquellas conjunciones en que el plano real está fundido en el real difuso y lo que aparece es el *sustituyente* de un contenido emocional. Pensemos en expresiones como "el germen de su propia muerte",⁷⁷ "los días destructores",⁷⁸ "amargo viento"⁷⁹ y "alegría difunta"⁸⁰ y, en términos de desplazamientos calificativos, se complementará la determinación del mundo simbólico de esta primera obra. Hemos de insistir y entender a estos símbolos porque, al fin y al cabo, funcionan como cualquier *signo de indicio* o signo de sugerencia, en honor de la tradición modernista, del que se vale tanto el chiste como lo absurdo, tanto el logos de nuestro poeta como el arte cinematográfico y su afinidad con el arte de *Peregrinaciones*.

Por *signos de indicio*, tanto para *Buscado amor* como para el resto de la obra de Gutiérrez Vega, no entendemos sólo expresiones de sugerencia como las de "El mural de Guernica" que recuerda a Lorca,⁸¹ ni tampoco enunciados del tipo siguiente:

Yo estaré junto
a tus dieciséis años
y junto a tu fracaso,
a tus cansados días
vivididos bajo el humo de la ciudad. (p. 26)

⁷⁶ Bousoño, *op. cit.*, pp. 106-113.

⁷⁷ Gutiérrez Vega, *Buscado amor*, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁸¹ "Dejad que el niño duerma./ que la tierra se abra./ que la casa sin muros/abandone a sus hiedras", *ibid.*, p. 96.

En su sentido más amplio, entendemos por *signo de indicio* toda sugerencia de fragmentos propios, como los anteriores, o directamente citados así como de títulos y, sobre todo, de epígrafes, a los que nuestro poeta iba afianzándose cada vez más a lo largo de su obra hasta llevarlos a la primacía de su obra más reciente. Respecto de los títulos, por ejemplo, ya hemos comentado la sugerencia, a nivel personal y universal, del dual “Del tiempo...” y “Grecia. La ciudad y las ruinas”. Aún más, en este último poema se incluye una parte titulada “Ritual” cuyo retribuido valor sugerente a partir de lo temporal no deja de proclamar su cualidad de signo de este tipo. Por otro lado, entre los escasos epígrafes de este volumen, escogeríamos el de “Regreso” -de por sí título sugerente conforme el verso final- donde el enunciado “El tiempo no existe” viene a reivindicar su afirmación en la intemporalidad del método “non sense” eliotiano en los versos: “El viento nos lleva al lugar donde estábamos, estamos,/ estaremos”.⁸²

Este insistente recorrido por los símbolos y signos de sugestión ya nos ha capacitado para entender una parte de expresiones, estructuradas según la lógica de estos signos que anteceden, y además culminan o concluyen un poema o alguna de sus partes. Recordemos así, la manera en que concluye “Regreso”,⁸³ la primera⁸⁴ y la segunda parte⁸⁵ de “La presencia en el hueco” o, por fin, “Las cuatro noches”.⁸⁶ Sin embargo, la retórica de Gutiérrez Vega no se basa en meros indicios de estilo figurado sino en una realidad afectiva algo más compleja que viene regida primero, por las preocupaciones mayores de su causa y, segundo, por su vibración sugestiva. Así, en *Buscado amor*, versos “de polvo constelado”⁸⁷

⁸² Gutiérrez Vega, *Buscado amor*, op. cit., p. 36.

⁸³ “...aún el día en que los eucaliptos sean tan sólo flores de/ la piedra”, *ibid.*

⁸⁴ “Tu presencia en el hueco/ que se quedó en la hierba”, *ibid.*, p. 75.

⁸⁵ “Es el silencio del minuto nuestro/ oculto entre las voces del verano”, *ibid.*, p. 76.

⁸⁶ “...el final de tu viaje/ en el punto inicial de la partida”, *ibid.*, p. 27.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 69.

búsquedas “tras del poema de la resurrección”⁸⁸ nos llevan muy cerca de la causa y resoluciones, planteadas en la parte anterior, de la poesía de Hugo Gutiérrez Vega, y de sus preocupaciones espacio-temporales. En términos estilísticos estamos hablando de una serie de *superposiciones* que propician la realidad afectiva dimensional (espacio-temporal),⁸⁹ situacional y significacional. Hemos preferido hablar de *superposición dimensional* porque, a veces, resulta complicado acentuar lo temporal sobre lo espacial (“Estaré junto a tu voz pasada/escuchando tu voz presente” [p. 26]) y otras, más fácil lo contrario (“¿Cómo hablar de los frescos pompeyanos...?” [p. 32]). Dentro del mismo ámbito, con la ayuda de “Diario de tu cuerpo. Tres fechas” como ejemplo, se podrían plantear dos posibilidades más; primero, la muy predilecta por Vicente Aleixandre, *superposición significacional*⁹⁰ de la parte marcada por nosotros:

Tu cuerpo recostado junto al río.
Tu cuerpo florecido, carne espejo; (p. 25)

Segundo, la muy presente tanto en el arte de teatro como en la poesía de Juan Ramón Jiménez, Quevedo, Lope, Bécquer y Antonio Machado, *superposición espacial*:⁹¹

Tu cuerpo recostado junto al río
y yo, fauno de inútil danza,
zozobrando, intentando,
agitando los brazos
sin alcanzar tu riba. (p. 25)

⁸⁸ Gutiérrez Vega, *Buscado amor*, *op. cit.*, p. 77. (El subrayado es nuestro.)

⁸⁹ Este tipo de superposiciones, si hablamos de la lectura de españoles contemporáneos y su persistencia en *Buscado amor*, y sobre todo la temporal es un rasgo notorio en Antonio Machado, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso.

⁹⁰ “Consiste en el empleo de una palabra o de un sintagma que mira hacia dos horizontes de significación [...] perfectamente definidos [...] y que son entre sí de naturaleza completamente diversa”, en Bousoño, *op. cit.*, p. 181.

⁹¹ Véase, “Situación ilusoria tomada como real”, *ibid.*, pp. 173-180.

Por último, nos toca aclarar la parte de la vibración sugestiva que comentamos, fidelidad declarada que hemos de demostrar estilísticamente también, y nos ayudará a entender estructuras de versificación basadas en varios *signos de sugestión*.⁹² *Buscado amor* es una primera muestra de la función de percepción sensorial o extra-conceptual, si se prefiere, de estos signos cuya variedad viene distribuida a distintos niveles. Así que sería interesante ver la sintaxis, el ritmo y la materia fónica como niveles en los que “los signos *motivados* de la poesía reemplazan a los signos *inmotivados* de la lengua”.⁹³ Antes que nada, hay que considerar la sintaxis expresiva de este volumen como la estructura del propio espacio del tono conversacional gutierrezveguiano, coadyuvado por todo signo sugestivo o, más bien, de semantización sugestiva de la realidad afectiva comunicada. Pensemos, por ejemplo, en el valor sugestivo de los “ayes” populares de “Poemas del amor no escuchado” o de “Las cuatro noches” y la carga afectiva que conllevan, íntimamente comunicada al oído “común”; carga que sugiere su realidad afectiva, a la vez, tema de ambos poemas. Hemos dicho “realidad” por no omitir el carácter dinámico del nivel morfosintáctico de la sintaxis expresiva a veces con poder dilatorio, que nos permite hablar de una lentitud temática (“zozobrando, intentando,/ agitando los brazos” p. 25) y, a veces, con el dinamismo positivo con que concluye “Dos cartas”: “Y entonces, esta vida/que remansa/ vuelve a ser lo que fue,/ se atorbellina/ y busca la tormenta de tu boca.”⁹⁴ Mientras tanto, hemos hablado de *todo signo sugestivo* calificado de percepción sensorial -sea acústico, visual u óptico- de modo que se podría comentar el signo visual de coloraciones de “Homenaje a Apollinaire” (“Te pintó los ojos/ de color violeta/ ausencia” p. 30) o tomar el signo de puntos suspensivos, por el momento, como meramente óptico injertado y comprobado en la misma realidad afectiva de elementos dinámicos: “Mi corazón.../ tu corazón.../ dos veces/ en un tiempo de olvido.”⁹⁵

⁹² Nos estamos refiriendo a la serie de recursos de semantización sugestiva -sintácticos, rítmicos y de materia fónica expresiva- retomados tanto de la preceptiva tradicional como de la crítica contemporánea. Véase Bousoño, op. cit., pp. 113-119, 187-199 y 200-221.

⁹³ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁴ Gutiérrez Vega, *Buscado amor*, op. cit., p. 42.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 101.

El insistente uso de los puntos suspensivos en el ejemplo anterior, desde el título correspondiente "Del tiempo...", nos permite intentar seguir repasando éstos y el resto de signos de sugestión dentro del *sistema de reiteración*, en función de la deslexicalización de la expresión trivial y gastada. Pensemos, del mismo modo, en el proceso de deslexicalización y el paso a la sugestión semántica de varias combinaciones de reiteración en "Madrigal pensativo,"⁹⁶ en "Poemas del amor no escuchado"⁹⁷ o en "Itinerario sin objeto".⁹⁸ Por supuesto, de este tipo de reiteraciones sugestivas no se tienen que desconsiderar elementos de la misma categoría gramatical (por ejemplo, adjetivos) que la realidad afectiva que sugestionan los hace moverse latentemente en la misma dirección semántica a fuer de "sinónimos": "en la tarde amarillenta/ sucia, habitada de sombras,/ manchada por las prensas" (p. 26). En la misma subordinación sugestiva se inscriben los encabalgamientos de la lírica de *Buscado amor* y la semantización propia mediante el juego clásico entre vocablo y pausa al final de versos:

estas palabras
lentamente
deletreadas... (p. 23)

Aparte de la sensación entre ruptura y recurrencia del encabalgamiento o de la repetición y desarrollo progresivo de un fenómeno en las combinaciones distintas de reiteraciones morfosintácticas, hay otro nivel, al que estos procedimientos aluden, de percepción acústica. Es decir, no hay que olvidar que el encabalgamiento es una alternancia entre vocablo y pausa, mientras nuestros últimos ejemplos de reiteración sugestionan los pasmos rítmicos de anáforas en "Madrigal pensativo" y paronomasias de "habitada-manchada" en "Diario de tu cuerpo. Tres fechas". Nos referimos al nivel de signos de ritmo y materia fónica expresivos que, con el concurso de lo acústico, complementan el panorama

⁹⁶ "...otros días ya arrumbados/ y otros nombres ya dichos,/ pero dichos de prisa/ sin que pudan entregar su sabor,/ sin que la boca/ les arrebatte el aire" (p. 23).

⁹⁷ "nuestro miedo... nuestro trabajo.../ de la situación social.../ de la muerte,/ del tiempo,/ de la muerte/ y de la última película/ y de la muerte", *Buscado amor*, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁸ "El gran ojo de Dios/ sobre la creación en llamas.../ ardiendo... ardiendo... ardiendo...". *ibid.*, p. 94.

de sugestión sensóreo-afectiva. De representación ejemplar de este panorama, dentro del sistema de reiteraciones, nos serviría el arte del estribillo, también presente en las lecturas de Lorca y Alberti, que Gutiérrez Vega líricamente utiliza de forma invariada en "Para nombrarte",⁹⁹ combinada con varios signos de sugestión en "La tarde del hombre"¹⁰⁰ y variada, de modo que se nos remite a un paralelismo entre los niveles fónico, morfosintáctico y semántico:

Para nombrarte, amor, para nombrarte. [...]

Para inventarte, amor, para formarte [...]

Para nombrarte, amor, para inventarte (p. 24)

Entre los signos de este último nivel, concederíamos prioridad al ritmo, metro y rima que en *Buscado amor* parecen obedecer a la lógica de procedimientos modernistas y, aún más, a la de la generación del '27. Es decir, se trata en general de versos irregulares en cuanto a su metro, y libres en su composición rítmica. Sin embargo, hay ocasiones en que Gutiérrez Vega intenta construcciones semilibres, que, a veces, coinciden con algunas medidas métricas, o construcciones de tendencia métrica polirrítmica. Por ejemplo, en el caso de "Diario de tu cuerpo. Tres fechas", el tema de la armonía entre cuerpo y río motiva a nuestro poeta a representarla. Retomemos así los versos heptasilabos, que constituyen la tendencia métrica del poema, de las dos últimas estrofas, y veamos su armonía relativa de heptasilabo dactílico, por división en cláusulas de este tipo, que nos recuerda a Jorge Guillén:

zozobrando, intentando,

oo ó oo óo

agitando los brazos

oo ó oo óo

sin alcanzar tu riba.

ooo óo óo

⁹⁹ "... oye amor./ los pájaros del alba" (p. 24).

¹⁰⁰ "Más vale así.../ [...] pero más vale así...", *Buscado amor, op. cit.*, p. 72.

[...]
 y levantan el vuelo
 oo ó oo óo
 las aves que te cantan
 o óo oo óo
 en la imagen del río.
 oo ó oo óo
 [...]
 y que a ti se parece. (p. 25)
 oo ó oo óo

Sin embargo, hay que aclarar que estas construcciones de heptasilabos dactílicos, son una "variedad frecuente del polirrítmico".¹⁰¹ También, en cuanto al ritmo, se tiene que decir que su construcción en *Buscado amor*, a veces, viene subordinada a complementos rítmicos. Entre ellos, señalaríamos el de armonía vocálica (e-a, e-a) en "Poemas del amor no escuchado"¹⁰² así como de semantización onomatopéyica, de material fónico, en "Madrigal pensativo" ("... otros días ya arrumbados/ [...] les arrebató el aire" p. 23). Bajo estos niveles de sugestión en su conjunto, parece residir la clave de las expresiones e imágenes de la realidad afectiva de Hugo Gutiérrez Vega, quien las declara con toda inocencia de intimidad¹⁰³ o de dramatismo en "El sueño que despierta":

y se inicia la vida...
 se inicia como un sueño menos real,
 como una sucesión de antiguas culpas. [...]
 Quedó lejos la casa de la infancia; (p. 27)

Por último, hemos dejado algunos aspectos de la preceptiva tradicional -aparte de la ironía, que no la hemos visto como un mero recurso, y la reiteración- que acompañan al

¹⁰¹ Tomás T. Navarro, *Arte del verso* (7 ed.; Nobles Temas y Bellas Artes; México: Colección Málaga, 1977, c1971), p. 43.

¹⁰² "... sus letras lentas", *Buscado amor*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰³ "Sabrás que no estoy triste./ que los pájaros/ han bajado a la fuente", *ibid.*, p. 41.

logos lírico de Hugo Gutiérrez Vega, presentes desde *Buscado amor* y de igual importancia que los anteriores. Primero, la antítesis de dos términos opuestos, el contraste individualizador de las cosas representadas como en "Poemas del amor no escuchado":

Estamos juntos a la puerta de "ese terrible amor"
juntos, lejanos.¹⁰⁴

Luego la paradoja que no la distinguiríamos del mismo procedimiento individualizador, así en "El sueño que despierta":

Arribamos a una ciudad sin nombre
y miramos la hora en un reloj sin tiempo. (p. 27)

Al final, el método muy gongorino de clímax o gradación -de "enumeración escalonada de términos, todos los cuales coinciden en marcar una misma dirección hacia el punto expresado por el último elemento de la serie"-¹⁰⁵ tan importante para el tono dramático de nuestro poeta coadyuvado por los signos de sugestión. Pensemos en "La tarde del hombre" y la función de este tipo de procedimiento:

Tú, como todos,
vas haciendo preguntas
a la tarde, a la noche, al viento¹⁰⁶

Citemos también, como ejemplo de juego climático entre espacio y tiempo, aquellos fragmentos que se dan a lo largo de la tercera parte de "Itinerario sin objeto". Es donde nuestro poeta procede, no mediante los ritmos acelerados de enumeración lineal de sustantivos, sino a través de la cadencia lenta de calificativos que ascienden su valor climático en términos de espacios paralelos que, supongamos, hubiera preferido cíclicos:

¹⁰⁴ Gutiérrez Vega, *Buscado amor*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁵ Bousoño, *op. cit.*, p. 217.

¹⁰⁶ Gutiérrez Vega, *ibid.*, p. 70.

El mundo como una gran llanura
 vigilada por el ojo de Dios. [...]
 El gran ojo de Dios. [...]
 El gran ojo impasible recreándose en sí mismo¹⁰⁷

Buscado amor, para concluir, sin pretender superar los rasgos de una primera obra y sin caer en un amaneramiento, logra asimilar de una manera individual las lecturas de su autor, de manera conciliadora y armoniosa, mientras figura como una propuesta completa, en cuanto a la estratificación de sus fidelidades, pero de prioridades todavía en proceso de cuestionamiento y evolución.

1. 1. 2. El fondo urbano en la estilística del ciclo siguiente

... *te amo, capital infame.*

Charles Baudelaire

Una de las primeras cuestiones que hemos anticipado en esta parte es la distinción de la lírica de Gutiérrez Vega entre poesía extensa y poesía en prosa. Distinción difícil y poco clara, que el paso a la siguiente obra nos da la oportunidad de elucidar para los propósitos de nuestro análisis. El calificativo de "difícil" se debe, primero, al de todos modos tono conversacional y prosificador de nuestro autor y, segundo, a la manera con que él entrevera su poesía en prosa con las partes versificadas de sus poemas extensos en una sola unidad. Por otro, no es clara porque tampoco lo es la diferenciación entre prosa y poesía; afirmación por la que no necesitaríamos aludir a Etienne Bonnot de Condillac y a Percy Bysshe Shelley, ni acudir a la abstracción de Paul Valéry y su idea de diferencia entre prosa y poesía como algo equivalente a la de marcha y danza. Mientras tanto, el paso al fondo urbano del ciclo siguiente nos permite hablar de la poesía en prosa como correspondencia estilística de este fondo, en cuanto reafirmación metonímica de *espacio es tiempo* en el contexto urbano, y proponer la manera con que nuestro poeta introduce tal forma en su lírica.

¹⁰⁷ Gutiérrez Vega, *Buscado amor*, op. cit., p. 93.

A pesar de que la poesía en prosa se puede remontar hasta *Gaspard de la nuit. Fantasies a la manière de Rembrandt et Callot* (1842) de Aloysius Bertrand, hay que partir de otro punto. Nos referimos a Baudelaire y principalmente a su libro póstumo aparecido en 1869 de *Petits poems en prose* o, según la edición, *Le spleen de Paris*. Entre *Gaspard de la nuit* y *Petits poems en prose* hay un importante cambio de actitud por el que nos proponemos partir de este punto.

Desde luego, no puede reducirse el asunto a una diferencia [entre las dos obras] de atmósferas temáticas -la pintura de Rembrandt y Callot, la imaginería medieval y la vida antigua en Bertrand, la vida de las grandes ciudades en Baudelaire- y se hace imprescindible la comparación y la consideración de dos temperamentos literarios fuertes y singulares -un artesano y viñetista insólito de la prosa, y de la poesía, pues aquí es lo mismo: Bertrand; y un "flâneur", un crítico lírico y violento de la vida, la moral y la sociedad [...]: Baudelaire".¹⁰⁸

Lo que se puede apartar del último comentario citado a cuenta de nuestro poeta, es el motivo crítico, lúdico e irónico ante la modernidad urbana que, a nivel estilístico sugiere otro tipo de prioridades en sus recursos -menos las de métrica y rima- y su forma, que el tono íntimo la hace conlindar con la carta. Relacionemos así la orientación románticista de nuestro autor y su insistencia rousseauniana de prioridades sugestivas, la tradición española de Campoamor y Bécquer en su disposición personal, con su estancia en Inglaterra y el contacto con la tradición irónica de Lord Dunsany, Charles Lamb y Óscar Wilde. Respecto a la forma, pensemos en las dos cartas, a José Carlos Becerra y a José Artajo, de *Desde Inglaterra* que inaugura el próximo ciclo.

Esta aproximación, aunque eluciativa respecto a la forma metonímica descendiente de la modernidad, no logra aclarar la segunda perspectiva de esta unidad que justamente consiste en dar a entender el sentido con que estas prioridades se asocian en la lírica de nuestro autor. Hemos hablado de prioridades y no sólo de recursos, puesto que "el empleo de recursos poéticos en la prosa no conduce necesariamente al poema en prosa".¹⁰⁹

¹⁰⁸ Luis Ignacio Helguera, *Antología del poema en prosa en México* (México: Fondo de Cultura Económica, c1993), p. 10. (Los subrayados son nuestros.)

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 15.

En cierto sentido, la prosa poética es lo contrario del poema en prosa, pues si la prosa poética es una prosa en la que se recurre a procedimientos poéticos [...], en el poema en prosa la poesía no se introduce en la prosa como un ingrediente sino que se expresa, se vuelve prosa sin dejar de ser poesía. Al romper con el verso [...] y fundarse en el ritmo de la prosa, el poema experimenta una libertad de escritura y de expansión radicales.¹¹⁰

Se trata entonces de un contenido de prioridades dentro del poema que para nuestro autor tendríamos que buscar entre sus admiraciones e influencias. No estamos hablando de una veta francesa en la poesía de *Peregrinaciones* sino de “la filtración de esa literatura a través del modernismo sudamericano”¹¹¹ de Darío, de José Martí y de Julián del Casal. También estamos hablando del modernismo mexicano y su trabajo sobre una prosa de cuadros de acontecimientos, personajes y estados de ánimo, especie de crónica no noticiosa. Curiosamente, por otro lado, haríamos hincapié en el haikú de Tablada y la “estética de la brevedad, la concisión, la velocidad, el juego”¹¹² en que Gutiérrez Vega propone su poesía en prosa desde su primer antecedente de “El viento y las palabras” con que concluye *Buscado amor*. Al mismo tiempo, no se tendría que excluir la influencia de López Velarde y la prosa “danzante” de *El minuterero*, tras las lecturas de Baudelaire, Darío y Francis James, ni omitir la de Salvador Novo y sus *Ensayos* como *estilo de velocidad* construido en las notas de “desenfado, sentido del humor, ánimo lúdico, malicia, exploración de lo coloquial, emancipación de la sintaxis, sensualidad del ritmo [y] versatilidad temática”.¹¹³

Sin embargo, siguiendo la línea de la parte teórica de este trabajo, hay que subrayar que todas estas disposiciones obedecen a una necesidad más profunda del poeta y no accidental, de la que éstas constituyen resoluciones. De esta manera, no se tiene que desasociar al sueño con el poema en prosa,¹¹⁴ sobre todo si está aclarada la orientación

¹¹⁰ Helguera, *op. cit.*, p. 15.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹¹² *Ibid.*, p. 22.

¹¹³ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁴ Véase Albert Béguin, “Nacimiento de la poesía”, *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, tr. Mario Monteforte Toledo (1 ed./3 reimpresión [en español]; Lengua y estudios literarios; México: Fondo de Cultura Económica, c1954, c1992), pp. 435-477.

románticista, que la es, de nuestro poeta. Tampoco se tiene que desasociar la forma en prosa de otras resoluciones de la causa del poeta -algo parecido a lo que, en términos de influencias, se da con *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano* de Luis Cernuda- como "la evocación de la infancia [...], la contemplación embelesada de la naturaleza, el ennoblecimiento espiritual de las vivencias sensibles y sensuales, la memoria confiada a la imaginación"¹¹⁵ y la búsqueda de conciencia desengañada. A pesar de que se está hablando de una poesía en prosa de contenido afectivo, de estas resoluciones no se excluye la problemática, bien patente en *Desde Inglaterra*, de cuestionar al lenguaje al convertirlo en tema. Más que a Rimbaud o a la generación del '27 esto último, para el contexto mexicano, suena a Octavio Paz y, específicamente, a la época de *¿Águila o Sol?*; a la época de proclamar al lenguaje como tema y cuestionarlo como parte de la realidad afectiva del poeta "a partir de la toma lúcida e inalienable de conciencia de individualidad y soledad".¹¹⁶

Sobre este fondo de causa se podría plantear la cuestión de prosismo y prosaísmo en Gutiérrez Vega y la manera con que las resoluciones de su lírica responden a las exigencias de este fondo definitivo. De entrada se podría utilizar el término de *prosismo*, según definido por Amado Alonso, "para significar las construcciones sintácticas típicas de la prosa [...]; sin embargo, en esta distinción no están presentes sino factores de índole sintáctica que no comprenden claramente consideraciones conceptuales, léxicas, corrientes culturales, etcétera, que podrían quedar encerradas más adecuadamente en el término *prosaísmo*, dada la carga de significados".¹¹⁷ Por otro lado, se justifica nuestro motivo y opción de trascender al prosaísmo de Gutiérrez Vega a niveles fuera de la mera aplicación de recursos como la imagen o el ritmo que complicaría la prioridad de otros procedimientos. Pensemos, por ejemplo, en el *estilo de velocidad* con que algunas de las influencias de Hugo Gutiérrez Vega -Novo, Neruda- intencionalmente suplantán la distribución rítmica en cuanto *falacia de musicalidad*.

¹¹⁵ Helguera, *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹¹⁷ Jaime del Palacio, "Prosaísmo y prosismo en Sabines", en *Cuadernos del viento*, 1, Segunda época/1 (febrero-marzo, 1967), p. 22.

Lo que se pretende decir es que, en la poesía de Gutiérrez Vega, no se trata de prioridades formales sino de prioridades expresivas que corresponden a un contenido psíquico, a una realidad afectiva. El contexto urbano o, mejor dicho, la modernidad no deja de venir reflejada en el mismo contenido psíquico, la misma realidad afectiva que rige las prioridades expresivas, en sus despliegues líricos en prosa, y las define con oponerlas a la prosa: "En poesía, un contenido emocional de tensión singular quiere ser efundido constructivamente y contagiado sugestivamente, en la prosa, un contenido especialmente intelectual quiere ser desarrollado y transmitido informativamente. En la poesía, se cala en la realidad con relámpagos de intuición".¹¹⁸ Así que por esta "búsqueda de una expresión adecuada al sentimiento"¹¹⁹ o *expresión de significativa emoción particular*, a decir de Eliot, "la incursión en el poema en prosa no tiene el carácter de una experimentación incidental sino de una recurrencia sistemática que responde a profundas exigencias formales".¹²⁰ Con esta exigencia¹²¹ cumplen "crónicas, homenajes y retratos [...] evocaciones familiares, sueños, experiencias y reflexiones de viaje"¹²² complementados por la *calidad de maneras* -evocando una vez más a Eliot- de velocidad, de sensualidad, de nostalgia e ironía.

1. 1. 3. Roma-Londres vía Teherán, Samarcanda y Querétaro

... *nada hay más fantástico que la ciudad.*

Dostoievsky

¹¹⁸ Palacio, *op. cit.*, 22.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Helguera, *op. cit.*, p. 44.

¹²¹ Se trata de la misma profunda exigencia formal que encontramos con poetas afines al nuestro como Sábines -por lo que se pudo utilizar el ensayo de Jaime del Palacio sobre su prosaísmo y prosismo- Montes de Oca, Mutis, Segovia y Mejía Sánchez, entre otros. Véase Helguera, *ibid.*

¹²² *Ibid.*, p. 45.

Después de Roma, Hugo Gutiérrez Vega pasa una breve temporada en Teherán, Irán, donde asiste a una reunión de la UNESCO y trabaja, en plena disposición de orientalismo románticista o modernista diríamos, sobre poesía persa o, si se prefiere, iraní.¹²³ La UNESCO también, le destina a nuestro poeta a la ciudad de Samarcanda, República de Uzbekistán, a fin de impartir clases de teatro español. Según él mismo confiesa:

El programa señalaba autores posteriores a Lope de Vega, y empecé a hablar de Pérez de Guevara, Pérez de Montalbán, escritores complicados, dramaturgos de la segunda fila pero muy buenos. Los alumnos estaban muy atentos, pero nunca me hacían preguntas, y a la tercera clase me di cuenta de que no entendían el español. Durante cuatro meses les hablé de miles de cosas con la única finalidad de que escucharan el sonido del castellano.¹²⁴

De Samarcanda regresa a la ciudad de Querétaro en que asume la rectoría de la Universidad Autónoma de Querétaro, a la que tuvo que renunciar dos años después, en 1967, por los motivos que ofrecía la época en aquel entonces. Nuestro escritor, a propia voz, describe su experiencia:

Alguna vez de mi vida pasé casi dos años como rector en una universidad de provincia, en la universidad de Querétaro; excuso decirles que me fue muy mal, que me corrieron no sólo de la universidad, sino prácticamente de la ciudad, entre otras cosas por recomendar la masturbación, hablar mal de la virginidad, por comunista y por atacar a las buenas costumbres. Aquello acabó con asalto a la Universidad y sobre todo, una escena que de vez en cuando me asalta como pesadilla: después del asalto de un grupo muy importante de cristeros, estaba yo en un patio de la Universidad y de repente veo que brincan de alrededor ancianitas totalmente distintas a las inglesas; unas viejitas vestidas de negro, como de película de cocoyanis [Cacoyanis] que levantaban las manitas, armadas con unas uñitas de filo negro y que al grito de AQUÍ ESTÁ SATANÁS se arañaron de arriba a abajo. La escapatoria no fue en absoluto graciosa: renuncia melodramática ante el consejo universitario, acusaciones de corrupción a la juventud...¹²⁵

¹²³ Hugo Gutiérrez Vega, antes de llegar a Londres y a las lecturas de poetas árabes -como Al Mutanabbi- y árabeo-andaluces, parece que había explorado el ámbito de poesía árabe "premusulmán" y leído a Firdusi (Abul Cassin Mansur) y su *Shahnamé* (*Libro del Rey*) cuyo mayor mérito estriba en guardar intacto el idioma iraní de toda influencia árabe.

¹²⁴ José María Espinasa, "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante", en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), p. 63.

¹²⁵ Castro, art. cit., p. 3.

En cambio, el paso de Gutiérrez Vega por la ciudad de Querétaro y su actitud de amoralidad estética e intelectual no se grabó, entre sus alumnos, con esta uniformidad negativa. Para Salvador Alcocer, nuestro poeta "hizo que algunos abrieran los ojos y otros rechinaran los dientes."¹²⁶ Para otros, como Efraín Mendoza, fue el "inspirador de esas juventudes eufóricas"¹²⁷ o el de la poesía de haikú.¹²⁸ Sin embargo, hay otro paso a la inversa, el de la ciudad de Querétaro por la realidad afectiva de Gutiérrez Vega registrada, bajo los primeros ensayos de máscara, y testimoniada por Dionisio Munguía J.: "La ciudad entonces es el sitio en donde los hombres caminan. Sentirla es tarea de todos, unirla en las palabras, en el eterno lenguaje de la poesía [...] Su rostro [de HGV] es una máscara de asombros, de mujeres caminando, de ropas oscuras y claras, de lluvia de agosto en una ciudad vieja."¹²⁹ Años más tarde, en 1986, se va a instaurar en Querétaro el premio de poesía "Hugo Gutiérrez Vega" con el propósito de "estimular el cultivo del género literario, más hermético y esotérico si se atiende a los mecanismos de su escritura."¹³⁰

Vuelto al servicio exterior en 1967, después de la UAQ y la aventura del rectorado, nuestro poeta se encuentra en Londres, Inglaterra, desempeñando el mismo cargo que en Roma, el de consejero cultural, mientras se le brinda la oportunidad de contacto directo con la lengua inglesa y su poesía. Al mismo tiempo, mientras estudia sociología de comunicación, realiza en la Universidad de Londres un ciclo de estudios de árabe clásico, con que junto con otros maestros ingleses y de distintos poetas árabes se acerca a la lírica del poeta nacional de todos los países árabes, Al-Mutanabbi. Paralelamente a éstas y las de lengua inglesa, Gutiérrez Vega amplía sus lecturas de poesía arábigo-andaluza, a buena medida gracias a las traducciones de Emilio García Gómez, para concluir su ámbito de actividades con un grupo de teatro español que funda en la Universidad de Londres; en ésta, como en las Universidades de Bristol y Lancaster, posteriormente se le va a nombrar

¹²⁶ José Luis Sierra, "Los escritores queretanos y Gutiérrez Vega", en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), p. 74.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹²⁸ Evoquemos el testimonio de Enrique Vallejo S., alumno y posteriormente amigo de nuestro autor, *ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹³⁰ "Instauran el Premio Hugo Gutiérrez Vega de Poesía". *El Día* (México: 29 de julio, 1986), p. 16. (El subrayado es nuestro.)

profesor visitante. De este largo recorrido resulta una serie de trabajos: "Certis Noctivus" nunca publicado, que parece haber sido un primer intento basado en "El lamento de Paddington" aparecido en 1970 como "Canción de Paddington"; *Desde Inglaterra*, cuyo título original fue *En Inglaterra*, publicado en 1971 por la Universidad de Guadalajara; y *Samarcanda* cuya mayor parte, de la que no falta la referencia al homenajeado Al-Mutanabbi, se incluye en *Desde Inglaterra* y luego, en 1972, se publica en una separata de *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Desde Inglaterra, que desde el título recuerda a "In England now", es precisamente un homenaje al poeta romántico Browning. Sin embargo, se podría considerar como un homenaje a T. S. Eliot, Stephen Spender, Robert Lowell o a la corriente sajona, en general, a la vez que al humanista francés Rabelais. Como en *Buscado amor*, también para esta obra se tiene que repetir que no se trata de una obra de influencias sino de una obra que parte de algunas ideas homenajeadas y hasta cierto punto intentadas (cfr. "En los ámbitos de admiración"). Según Gutiérrez Vega "se trataba nada más de recrear dos o tres de los temas de Eliot; empezó fiel el experimento pero después, no sé, supongo que desapareció Eliot y una nueva perspectiva se fue imponiendo".¹³¹ Se trata entonces de unos temas o ideas, principalmente de Eliot, por las que tenemos que acudir a la parte en que se consideró la tradición anglosajona y se plantearon algunas de las ideas de las que nos vamos a valer. Pensemos así en las ideas de Eliot sobre los dos tipos de experiencia (emociones y sentimientos), la imagen y el *correlativo objetivo*, la transparencia o *ethos* del lenguaje y la intensidad del procedimiento artístico, la expresión de una *emoción particular y significativa*, el intento de nivel de conciencia más alto y, entre otras, la posibilidad de contemplar pero nunca nombrar la esencia de las cosas.

No obstante, *Desde Inglaterra* es un libro que acaece en las búsquedas literarias de su época, propuesta tan parecida como distinta a la de Gerardo Deniz y *Adrede*, y, sobre todo, no es un libro sajón, como tampoco *Samarcanda* es poesía árabe,¹³² sino que sigue con la línea española de *Buscado amor*.

¹³¹ Castro, art. cit., p. 3.

¹³² Parte de la crítica, a lo mejor, refiriéndose a admiraciones y no a fidelidades, comenta: "Hugo Gutiérrez Vega pasa por 'influencias', por 'maneras', sin en realidad estar en ellas, sin vivirlas en

A ese decidido tono anglosajón [Gutiérrez Vega] le aportó un aire de nostalgia que vuelve al libro algo singular. Da a las palabras y a los versos una velocidad meditativa, no busca la poesía sin tiempo, sino al revés, la poesía del tiempo (más cercano a Robert Lowell que a Eliot o a Dylan Thomas -aunque él no lo quiera-. Con esto va despuntando algo que después se agudizaría: parece un poeta español contemporáneo.¹³³

Aparte de estas ideas generales, la composición de este ciclo de poemas en su totalidad resulta bastante compleja y así su aproximación crítica, obstaculizada por la variedad de referencias. Es que "sabor de lenguas y de culturas, indispuerto a lo culterano, Gutiérrez Vega se refocila en descripciones y su léxico inglés o sus informes árabes dan pábulo para que uno se entere de su interés[,] sus preferidos estéticos o sus viajes. Tanto más dicen sus glosas versificadas por lo del '68 o lo de Carlos Becerra."¹³⁴ Aún más intrincada, aparece la crítica de David Huerta frente al mismo conjunto, complementado con "Variaciones sobre una 'mujtathth' de Al-Sharif Al-Radi", única parte de *Samarcanda* faltante en *Desde Inglaterra*, y los apólogos aparecidos en recopilación aumentada posterior.

Ali aparece repentinamente la Madame Sosostri de Eliot, echando las cartas en Paddington; ahí está el poeta árabe Al-Sharif Al-Radi, artífice "lánguido y elegiaco" del metro persa llamado *Mujtathth* [...] Poemas escritos en 1968, observaciones de la primavera de 1971, apólogos árabes iluminados por la alta presencia del almuecín contra el crepúsculo de las mezquitas. Las ciudades, la experiencia del viaje a través de un mundo espejeante [...] ¿Qué quiso expresar Gutiérrez Vega con estos poemas? ¿Son simples ejercicios de estilo, estudios prácticos, reflejos de lecturas? Acaso nos parecen demasiado "exóticos".¹³⁵

Sería oportuno concluir la parte de comentarios críticos con uno que directamente nos llevará a las consideraciones estilísticas de nuestro análisis:

profundidad. Sucedió con la poesía anglosajona, sucede [...] con los poetas arabigo-andaluces". en Espinasa. "Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)", art. cit., p. 131.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Froylán M. López Narváez, "Gutiérrez Vega: aventura poética desigual", en *Diorama de la Cultura*, suplemento dominical de *Excelsior* (México: 26 de mayo, 1974), p. 12.

¹³⁵ Huerta, art. cit., p. XI.

Al leer la obra en conjunto, uno tiene un poco la imagen del escritor en una doble tarea, escribir mientras es el primer lector de lo escrito por él, en algunos casos esto produce autocrítica, en otros indiferencia, en otros desarrollos teóricos paralelos a la obra, en otros esterilidad. No sucede con Gutiérrez Vega ninguna de estas cosas. Pasa algo primario: bruscos golpes del timón (que al final se van a revelar aparentes).¹³⁶

Este itinerario poético se podría tomar como un conjunto que gira alrededor de unos cuantos temas cuyo núcleo es el tema de la ciudad, de la urbe contemplada, sea la de Londres y los distintos barrios de Paddington o la de Samarcanda. Entre los demás temas, ya que hemos hablado de la realidad afectiva como tema poético, catalogaríamos el de ironía como tema, la década de los años sesenta, el de amigos y admiraciones, la magia, el tiempo y el propio oficio del poeta de cuestionar el lenguaje. Lo importante en este ciclo, que hay que señalar, es el cambio de la dinámica de sus elementos constitutivos frente a los de *Buscado amor*. En otras palabras, en vez de hablar de elementos ordenadamente distribuidos se puede hablar de un sistema de signos de indicio o de sugestión y de superposiciones que dinámicamente se desplazan y sugestionan cierta velocidad de movimiento. En armonía con este planteamiento viene el marco estilístico de las dos mayores categorías, de analogía de la imagen e ironía, que contrastadamente se acentúan en este ciclo de poemas.

Yendo por partes, partiríamos del tema-núcleo de la ciudad como noción aludida desde el epigrafe de Horacio que introduce *Desde Inglaterra* y que se refiere a un conjunto de casas, a una urbe, en este caso a Londiniun -Londres- y luego a Samarcanda. En vez de Inglaterra o de Londres sería mejor hablar de Paddington, donde nuestro poeta vivió, y del contexto de sus distintos barrios, hoy día llenos de bares y de vida, desmentido por el epigrafe, prestado de una canción de la época victoriana que introduce las siete partes de "El lamento de Paddington". En estos barrios, Gutiérrez Vega vive la experiencia, que Eliot llamaría de emociones y sentimientos, plasma su realidad afectiva y la proyecta mediante sus imágenes. Imágenes que, unas veces, se desplazan dentro de las partes del poema, basándose en signos de indicio, para llegar a la emoción particular: "A medianoche/ en

¹³⁶ Espinasa. "Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)", art. cit., p. 131.

pleno territorio del sueño/ sabremos que mañana,/ en la estación del metro,/ nos detendrá aquel niño/ con su débil bandera” (pp. 44-45). Si nos fijamos, el desplazamiento de una imagen literal a los ámbitos de lo onírico crea esta dinámica que alude a una emoción particular. Otras veces, hay imágenes aparentemente distintas que alternan su nivel de representación de modo que sugestionan un clímax de lo que Eliot llamaría intensidad del procedimiento artístico. Pensemos así en el clímax sugestivo de imágenes distintas que parten de una representación imaginativa,¹³⁷ trascienden su representación a nivel de ensoñación,¹³⁸ hasta llegar a la ciudad onírica de Samarcanda, de la homónima obra comunicante, y a la emoción que suscita.

Si nos damos cuenta, toda esta serie de imágenes dinámicas, como la retomada de “Intermedio de ‘Underground’”, o de imágenes de sugestión climática, las de segunda serie, se efectúan mediante una cadena de acontecimientos que proclaman una emoción particular así relacionables con la idea de “correlativo objetivo” eliotiano. A la vez, estas imágenes vienen subordinadas por otros recursos que paralelamente se dan en forma de superposiciones o en forma de signos de indicio y de sugestión. Citemos, por ejemplo, algunos de los versos de “El lamento de Paddington” que, más que temporal, lucen una *superposición situacional* y cuya estrofa concluye con el valor sugestivo de dos versos más, de reiteración y coloración semántica, en forma de estribillo:

Es bueno prender una chimenea
y asomarse a la ventana con la bufanda al cuello
-bufanda comprada en 1917
cuando apenas teníamos cuarenta años- (p. 41)
[...]
nuestros ojos que tienen el color de la niebla
nuestros viejos bigotes que apuntan a la tierra. (p. 42)

Aparte de este último ejemplo, hay otros en que Gutiérrez Vega desprende su cadena de acontecimientos con el apoyo de un clímax abarrocado, en que confluye la mayor variedad

¹³⁷ “... la pintura de los muros se mezcla con el agua,/ ambas mueven sus lentos pinceles/ y aparece una cabeza de caballo/ con dos negros agujeros/ en el lugar de las miradas” (p. 41).

¹³⁸ “La Madame Sosostri de Eliot/ echa las cartas en Paddington” (p. 43).

posible de *signos de indicio* y de *sugestión*, mientras se abre la misma posibilidad de variedad al tipo de superposiciones. De ejemplo nos serviría la cuarta parte de "El lamento de Paddington" donde nuestro poeta reza:

Sin embargo...
 [...]

saldrá del cinescopio

un tigre-William Blake,

"terrible simetría"

levantando murmullos contenidos

in the forest of the city;

en este bosque de casas,

de besos y de uñas,

en esta amortajada

guarida de los hombres,

de los tigres-palabras

"de la selva de la noche". (p. 45)

En este ejemplo, de manera lo menos rígida posible, se propone el clímax comentado, mediante la confluencia de recursos sugestivos, como la reiteración semántica en dos idiomas distintos, la asonancia entre pares-impares de algunos de los últimos versos y la relativa de simetría métrica -en su mayoría de heptasílabos y octasílabos polirrítmicos imperfectos- que no llega a ser "terrible". Asimismo, y en la misma dirección climática, acuden los *signos de indicio* de citas, el uso sinecdóquico y conjunción metafórica de sustantivos, más, por fin, el juego de *superposición significacional* de los "hombres" por "tigres-palabras".

Hemos relacionado la idea de la *emoción particular* con estos procedimientos porque lo que ésta implica, es justamente la *expresión de la significativa emoción* que, a su vez, remite a la emoción impersonal. Esto, no por mero respeto a la condición precisada por Eliot sino por constituir función significativa, explicaría la necesidad de nuestro poeta de despersonalizarse, así como justificaría la tendencia a acentuar la afirmación de un "nosotros", que no sea el de una pareja individual, de seguir con la fórmula de impersonalidad de infinitos, ensayada desde *Buscado amor*, y de pasar a la imparcialidad

contemplativa que se da en el siguiente ciclo temático de *Desde Inglaterra*. Es muy importante entender cómo de la imagen y el tema de la urbe llegamos al contenido o tema latente de la impersonalidad de la emoción, y cómo en el segundo ciclo temático, al que estamos por pasar, llegamos del procedimiento al tema de la ironía en cuanto realidad afectiva.

En efecto, "Para tomar el té" "exhibe una de las calidades personales y literarias de HGV: su humor vivaz y equívoco, calador y perspicaz".¹³⁹ Más que humor, diríamos que "Para tomar el té" y sus cuatro partes exhiben una intención de utilizar la ironía, no de una manera impostada sino espontánea y "despiadada" -entiéndase en el contexto de Eliot- tal vez por influencia de Inglaterra. Sin embargo, se trata de una intención que, en *Desde Inglaterra*, parte del poema-núcleo de "El lamento de Paddington", en que se intenta y se logra en varias de sus partes, y se inscribe en el motivo director de ironizar sobre la vida y sus realidades, sobre los hombres y las mujeres, sobre el amor:

Mi cuarto de hotel bajo la lluvia de semanas,
mis zapatos, mi abrigo, todo lo que es mío,
todo lo que soy yo (p. 43)

Al mismo tiempo se incorpora de manera orgánica a los procedimientos de apoyo climático del conjunto. Pensemos, por ejemplo, en la actitud de "nada sucede" de "Intermedio de 'Underground'", mientras la mirada averigua lo contrario,¹⁴⁰ con la ayuda de enumeraciones intensificadoras, paradojas y alteraciones en juego fónico y semántico:

"En Paddington/ uno, dos, tres, cuatro pasos./ nada sucede./ a la derecha la mujer de trapo./ cinco pasos atrás el peregrino./ más lejos una voz, cuatro silencios/ y de nuevo la voz./ De Maida Vale/ tres niños, una joven,/ un retrato./ En el metro/ desfilarán los dueños de zapatos/ y la muchacha rubia mirará sin mirar./ irán los evangelios entre harapos./ harapos, dos, tres, cuatro./ Paddington, Paddington./ la mujer de trapo." (p. 44)

¹³⁹ López Narváez, art. cit., p. 12.

¹⁴⁰ Donde hay conflicto entre afirmación y hechos dentro de la obra. cfr. Booth, *op. cit.*, p. 100.

La razón por la que nos hemos enfocado en "Para tomar el té" para plantear la ironía, reside precisamente en que la ironía se convierte en tema en este poema y sus cuatro partes. Si nos damos cuenta, la cadena de acontecimientos efectuados por personas de nombres llamativos y ridiculizados por nuestro poeta, se dan para todo tipo de ironía hasta el golpe cáustico que concluye la primera parte. Lady Balfont, por ejemplo, sin haber contado ni un chiste resulta una figura cómica por semejanza entre su título de nobleza y su actitud; así que Gutiérrez Vega concluye:

Lady Balfont nos mostró
un inaudito humor sollozante. (p. 51)

Lo mismo pasa con "Protesta", poema escrito en prosa e intercalado con las demás partes versificadas de "Para tomar el té", sólo que nuestro autor, en forma de intimidad prosificada, "echa mano", una vez más, a la dinámica de enumeración climática y al tedio de lo ridiculizado, equilibrado por el estigma final:

Miss Lyonsfield se marcha apresuradamente. Hoy participará en una marcha de protesta
en contra de la certeza. (p. 53)

Para tocar el tercer asunto de *Desde Inglaterra* hay que partir de la preocupación temporal de "El lamento de Paddington" y llegar al tema del tiempo de "Observaciones del 21 de marzo de 1970", al del paso del tiempo y el paso de nuestro poeta a la madurez. La preocupación temporal en "El lamento de Paddington" se revela de diferentes maneras y afecta la división formal de las estrofas de la primera parte, el recurso de cálculo temporal de las horas, también en sentido climático, que prevalece sobre los demás recursos de la sexta parte y el recurso del método "nonsense" eliotiano que concluye todo este poema largo y narrativo con la correlación o inversión "absurda" de palabras.¹⁴¹ "Observaciones del 21 de marzo de 1970" es el resumen fechado de los registros emocionales o de la realidad afectiva, antes que nada observada con gusto contemplativo y humor estoico, tras el sentido de tiempo y de madurez.

¹⁴¹ "Porque vamos cantando/ cantando/ odnatnac/ odnatnac/ tocando las trompetas" (p. 49).

En una banca el esposo de Elly Alton
 grabó estas palabras:
 "A la querida memoria de Elly Alton.
 Ella amó esta vereda.
 Amó todo lo vivo".
 [...]
 El 21 de marzo de 1970
 Elly Alton y nosotros
 estamos amando todo lo vivo.¹⁴²

Nuestro esquema de transmutaciones y correspondencias entre el procedimiento de la imagen, de la ironía y la preocupación temporal convertidos en temas de impersonalidad, de realidad afectiva y noción existencial, nos remite a un punto en que Gutiérrez Vega parece alejarse de los signos eliotianos y ajustarse a las resoluciones de su propia causa; resoluciones afines a los subsiguientes ciclos temáticos que las acompañan y las afirman. De este tipo temático, las diez partes de "Escrito en 1968" inauguran el ciclo de poemas, muy de los años sesenta, que están inspirados en el embate neorromántico de los "hippies" y su fracaso, así como en el movimiento estudiantil del '68 en París, en algunas Universidades de Estados Unidos y en México. De este ciclo también, "Dos letanías de la madrugada" son dos poemas que críticamente enfatizan en tratar algunos de los puntos de la modernidad, como la influencia creciente de los medios de comunicación, del cómic, de los nuevos mitos creados por la sociedad industrial y, sobre todo, por los medios electrónicos. No olvidemos que Gutiérrez Vega durante su estancia en Londres estudia sociología de la comunicación mientras ejerce su oficio de poeta. Aparte del aspecto temático, esta consideración tiene que ver, por un lado, con la propia elaboración estilística de ambos poemas y, además, con la semantización sugestiva que pretende la sintaxis expresiva: el ritmo estrepitoso y la materia fónica. Pensemos, por ejemplo, en el ritmo de la secuencia siguiente que además comienza con el metro climático de siete, ocho y nueve sílabas de los tres primeros versos:

¹⁴² Hugo Gutiérrez Vega, *Desde Inglaterra* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1971), pp. 23-24.

Tendría que escribirse
 la nueva teogonía
 asomada más a la tierra.
 a los entresijos de las mujeres, los hombres y las ovejas,
 que a las cumbres de las nubes,
 península y playa de un olimpo
 que habitaban los dioses hechos a la medida de los hombres. (pp. 55-56)

Se está hablando de una secuencia climática que no usa sólo el código literal o el autosarcasmo como parte de su crítica,¹⁴³ sino también el código cultural de la metáfora mitológica desmitificadora en pos de una enumeración sugestiva de la superlativizada jerarquía contemporánea: “en nombre del nuevo Apolo,/ de la nueva Venus,/ del novísimo Orfeo./ Digo por último/ que nuestro Zeus,/ el hermano mayor,/ el padre ideólogo,/ el tecnócrata,/ el organizador de ministerios” (p. 56). Se está hablando también de la materia fónica expresiva cuya prioridad, de “hacer una poesía de sonidos”, proclama nuestro autor desde Londres. Así que no nos tiene que sorprender el uso de sustento funcional, más semántico que figurado, de signos referentes,¹⁴⁴ de armonías vocálicas¹⁴⁵ y de construcciones onomatopéyicas.¹⁴⁶

Está bien pensarlo así pero acaso este tema, como los ciclos temáticos anteriores, ¿no cuestionan otro tema bajo una forma aparte? Es decir, todo este discurso ¿no es acaso la propia problemática de cuestionar la poesía misma, su material y el oficio del poeta, que constituye la de toda la generación de los años sesenta? (Cfr. “Disposiciones de la época de HGV” en relación con la unidad anterior.) *Desde Inglaterra* en su conjunto, intento declarado en honor y admiración por Eliot, trata de manera paralela, en el homenaje a *The Waste Land*, de cuestionar al lenguaje, la función de la expresión poética y construir el andamiaje de las ideas propias de su autor mediante su tono conversacional. El método

¹⁴³ “Escribo todo esto con la ‘phone-pen’ ” (p. 56).

¹⁴⁴ “... campanas benditas,/ matracas de cuaresma,/ magnavoces,/ grabadoras,/ claxons” (p. 57).

¹⁴⁵ “... las cumbres de las nubes” (p. 55).

¹⁴⁶ “... baarruuuuuu splash ratatata” (p. 56).

“nonsense” que concluye “El lamento de Paddington” con la afirmación de “este estúpido ingenio de las palabras/ que al revés o al derecho/ ya no logran derrumbar la muralla” (p. 49); “Witchcraft” y la cuestión de la metáfora¹⁴⁷ o “Archuza para MacLuham”,¹⁴⁸ nos servirían de ejemplo. De por sí “Archuza”, en que el procedimiento prevalece sobre el contenido, hubiera constituido una unidad temática aparte, enfocada en la libre experimentación de la expresión y de la forma.¹⁴⁹ También, nos servirían preguntas versificadas sobre la noción del tiempo, bajo el fondo de código cultural y sugestivo¹⁵⁰ o sobre la “vida y muerte del poema”.¹⁵¹ Por último, nos ayudarían afirmaciones como las de “Canción de las cosas cercanas” y la cuestión de recuperar la inocencia infantil¹⁵² o las enigmáticas de “Aunque no lo parezca de verdad no quiero nada” que vinculan la palabra con el ciclo vital y el silencio.¹⁵³

Ayer la tierra desnuda
 tenía un dedo puesto en los labios.
 Hoy que abre los brazos
 es posible tocarla,
 decir [...]
 que los poetas son más fuertes que el mundo¹⁵⁴

¹⁴⁷ “... pienso que con ellas [las metáforas] pierdo historicidad y me convierto en un señor pequeño-burgués obsesionado por la marcha de las serpientes azules en el sur de la India noroccidental” (p. 59).

¹⁴⁸ “... estás diciendo cuatro cosas rotas yo voy buscando entre las consonantes tus palabras distantes [...] un verso duro para hablarte hermano un verso duro una piedra entera para romperme el alma”, *Desde Inglaterra, op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁹ “Archuza para MacLuham” en sus dos partes intenta cuestionar la lengua con llevar sus procedimientos a consecuencias experimentales. La construcción de neologismos, tipo “crismarlenemarinebriggite” frecuente en *Desde Inglaterra*, el uso de sonidos o “des-uso” de los signos ortográficos, el procedimiento de superposición espacial avisada desde el epigrafe de la segunda parte de manera superlativizada, más la forma compuesta de los versos de la segunda parte que nos recuerdan a *The Waste Land*, justificarían nuestra intención.

¹⁵⁰ “... un conjuro de T. S. Eliot/ el tiempo pasado y el tiempo presente.../ ...pasado presente...” (p. 64).

¹⁵¹ Gutiérrez Vega, *Desde Inglaterra, op. cit.*, p. 69.

¹⁵² “Hoy luchan los poetas con los niños”, *ibid.*, p. 57.

¹⁵³ Confrótese T. S. Eliot, “Burnt Norton” (versos 137-140), *Four Quartets* (London: Faber and Faber, 1959, c1944), p. 17.

¹⁵⁴ Gutiérrez Vega, *ibid.*, pp. 75-76.

Ya tenemos aclarado que lo que pasa en *Desde Inglaterra* afecta todo el ciclo de producción escrita, así que en *Samarcanda* subyacen las mismas cuestiones de que “se puede inventar un poema del tamaño de un jardín”¹⁵⁵ o de que “ni el muezzin ni yo/ podíamos inventar plegarias nuevas”.¹⁵⁶

Bajo estas cuestiones, Hugo Gutiérrez Vega forma su propio andamiaje de ideas así que en todo este ciclo, tanto de *Desde Inglaterra* como de *Samarcanda*, viene a afirmar algunas de sus convicciones sobre la inefabilidad de las cosas que sugiere la parte concluyente de “El lamento de Paddington” o sobre la inmutabilidad del arte en “Samarcanda” y el sueño con el muezzin. Sin embargo, este andamiaje es sólido por lo que nuestro poeta no sólo sugiere sino afirma: su perplejidad frente a lo real con su negación en “Witchcraft”,¹⁵⁷ la función de su poesía en “Verano”¹⁵⁸ y su convicción sobre la resurrección en la poesía,¹⁵⁹ su actitud frente a la metáfora en “Witchcraft”,¹⁶⁰ frente a su oficio¹⁶¹ y frente a lo cotidiano. Para esto último, acudamos a “Para llegar al diván de Al-Mutanabbi” y a la frase introductoria: “Acusado de profeta, a pesar de que siempre dijiste que sólo podías cantar lo presente”¹⁶² o a “Variaciones sobre una ‘mujtathth’ de Al-Sharif Al-Radi” donde se vislumbra otra convicción heredada de Eliot, de que “los hechos [son] para ser contemplados.”¹⁶³

¹⁵⁵ Hugo Gutiérrez Vega, *Samarcanda* (Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos, 1972), p. 1.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 2.

¹⁵⁷ “Lo que pasa es que en Waterloo Station las cosas están resultando absolutamente irreales” (p. 60).

¹⁵⁸ “Yo aclaré que sólo trataba de contar cosas/ y que desde hacía tres años/ eso de recrear la realidad ya no tenía sentido” (p. 62). Es muy interesante ver cómo Gutiérrez Vega semantiza la afirmación proclamada en “Verano” con acudir a una estilización narrativa del poema.

¹⁵⁹ “... los adjetivos se insurreccionan” (p. 64).

¹⁶⁰ “A mí me dan miedo las metáforas” (p. 59).

¹⁶¹ “Escribo estos poemas para qué, [...] para conjurar” (p. 61).

¹⁶² Gutiérrez Vega, *Samarcanda*, *op. cit.*, p. 2. También aparece en *Desde Inglaterra* como “Poemas para el diván de Al-Mutanabbi”.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 5.

Otros de los ciclos temáticos que tienen que ver con la causa y sus resoluciones de nuestro poeta, es el que en la primera parte asignamos como magia y el de admiraciones y amigos que ambos temas se podrían tomar como un código cultural, código de entendimiento de una realidad básica, afectiva o esotérica. Respecto al primero, nos referimos al *código cultural*, al ambiente y la alusión a las “palabras para encantamientos” (p. 57) de la segunda parte de “Dos letanias de la madrugada”, a pesar de que lo que se sugiere es simplemente el recurso de la metáfora y su función. Nos referimos al artificio de “las brujas de Macbeth” (p. 57) o al de “Rhoda Alexander, / bruja del condado de Kent” (p. 61), heredado por el Poeta, “el nuevo brujo” (p. 61), capaz de conjurar sus fantasmas y restituir las “palabras antes mágicas” (p. 64) arrebatadas por el tiempo y la pérdida de la juventud. Nos referimos al mismo oficio inocente, nacido de los niños y el deslumbramiento de la infancia.

Era el tiempo en que se nos abría el paraíso
 en todos los minutos del día.
 Días de minutos largos,
 de palabras recién conocidas.
 El ojo de la magia les daba una iluminación irrepetible.¹⁶⁴

Respecto al tema de admiraciones y amistades, hay en *Desde Inglaterra* una serie de poemas dedicados a personas célebres, admiradas o íntimas de Gutiérrez Vega. Mas, como nuestro interés se da a otro nivel, nos vamos a referir sólo a aquellos poemas cuyo ciclo de admiraciones y amistades constituyen su tema. Entre ellos, “Verano” con el sabor temporal de abandono de la infancia y juventud, o sea el sentido de madurez y de desgaste,¹⁶⁵ parece un soliloquio oscilante entre dos realidades distintas: la de la presencia -más evocada que física- de los amigos Ignacio, Manuel, Rafael y Alonso, y la del tiempo en su sentido histórico, biográficamente compartido, coadyuvado por superposiciones espaciales.

¹⁶⁴ Gutiérrez Vega, *Samarconda*, op. cit., p. 5.

¹⁶⁵ “Digamos poemas viejos, canciones rayadas, / palabras antes mágicas” (p. 64).

Desde la terraza del hotel
 el ferragosto agitaba sus gallardetes falaces.
 Vimos los arrozales de Vietnam,
 las prisiones del mundo, las calles de Praga,
 los hoteles de Memphis. (p. 62)

“Nota Roja” es otro de los poemas del mismo ciclo, dedicado más al acto que a la persona de Cesare Pavese quien se suicidó al iniciarse la guerra de Corea. Por lo visto, lo que pasa en este ámbito temático es lo que pasa con todas las admiraciones de Hugo Gutiérrez Vega, conforme quedó señalado en la primera parte del estudio y confirmado aquí. Es decir, cada una de estas admiraciones versificadas no es un panegírico a la persona solemnizada por algún acto supra-humano, sino un homenaje a la resolución de su causa como acto intra-humano o sencillamente humano. Esto es lo que pasa también con “Carta a José Artajo” donde nuestro poeta recupera su ánimo, se aprovecha del propósito y resuelve con un homenaje a su convicción de seguir su curso vital en calidad de itinerante. Nuestro plantemiento nos ayudaría a entender “Carta al poeta José Carlos Becerra muerto en la carretera de Brindisi”, dedicado al amigo de nuestro poeta¹⁶⁶ que había salido de Londres para viajar por Italia con destino a Grecia y el objetivo de conocer a Yannis Ritsos y a Odysseas Elytis. Así bastaría repasar algunos de los enunciados de la carta, escrita en prosa, que comunican resoluciones de índole estética, itinerante, sensorial,¹⁶⁷ asimismo evocar partes de conjunciones significacionales¹⁶⁸ y de deslumbramiento cotidiano.¹⁶⁹

¹⁶⁶ “José Carlos Becerra nació el 21 de mayo de 1937 en Villahermosa, Tabasco. Estudió los primeros años de la carrera de arquitectura en la UNAM para finalmente abandonarla y dedicarse por entero ‘al servicio de la literatura’. Becario de la Fundación Guggenheim, el poeta partió a Nueva York en 1969 y de ahí a Europa, en donde perdió la vida en un accidente automovilístico mientras manejaba solo hacia Brindisi para embarcarse con destino a Grecia, el 27 de mayo de 1970”, en José Carlos Becerra, *Breve Antología*, selección y “Carta al poeta José Carlos Becerra muerto en la carretera de Brindisi” por Hugo Gutiérrez Vega (Material de Lectura/Serie Poesía Moderna, 38; México: UNAM, 1978) p. 4.

¹⁶⁷ “... regresar a la ciudad de ámbur”, “... la llegada no era el objeto del camino”, “... lo que buscabas era llevarte en los ojos todos los árboles, los ríos, los pájaros” (p. 72).

¹⁶⁸ “Tú, como Pellicer, nacido en esa tierra-agua de Tabasco”, *ibid.*

¹⁶⁹ “Todos los días regresabas a tu casa de un día con un asombro nuevo, con un nuevo motivo para mantener abiertos los ojos”, *ibid.*

Hasta aquí hemos visto cómo los procedimientos que Hugo Gutiérrez Vega emplea, remiten a fidelidades hechas tema, y cómo, luego, estas fidelidades, junto con el ciclo de admiraciones, llevan a ciertas resoluciones vistas a través de su causa. Estamos hablando del anhelo de conciencia, según quedó determinado en la primera parte, explícitamente o, en términos paralelos a *The Waste Land*, implícitamente declarada mediante el símbolo del espejo o del intra-espejo, introducido desde el poema-núcleo de “El lamento de Paddington”. Fijémonos, por ejemplo, en “I cover the waterfront”:

Las cosas pasadas son un contexto ideal
para esta jornada lacrimosa.
El pelo semiblanco,
la barriga oprimida,
los muslos flojos. (p. 53)

Pasemos luego al sugerente título de “Yo qué sé” y a la conciencia cultural que obliga al silencio de “Finale”.

Yo nací en un mundo tan solemne,
tan lleno de conmemoraciones cívicas,
estatuas,
vidas de héroes y santos,
poetas de altísimas metáforas
y oradores locales:
en la ciudad que tiene siempre puesta
la máscara de jade y de turquesa,
y como ahí nací
debería callarme el hocico
y pintar solamente en los retretes. (p. 71)

Y si el silencio en Inglaterra se pinta en los *graffiti* de las paredes, en México se pinta en los retretes.

En términos más amplios es la propia duda, “todo con el afán de cantar o de saber”,¹⁷⁰ el motivo de conciencia, perdido en la “sombra”¹⁷¹ y en la fatalidad de nuestra condición temporal efímera, o “la débil certeza de no saber nada”¹⁷² la que vincula el ciclo entre *Desde Inglaterra* y *Samarcanda*. Vínculos que tienen que ver con el desengaño, a veces desesperado,¹⁷³ sarcástico¹⁷⁴ o templado, escrito en una variación de *mujtathth* de Al-Sharif Al-Radi:¹⁷⁵

Y sucedió después que el paraíso era un engaño de la luz,
que a los amigos les bastaba un segundo para morirse,
que los amores llevaban dentro una almendra agria.¹⁷⁶

En consonancia con lo planteado en la primera parte del estudio, es aquí también donde se aplican las resoluciones de la causa de nuestro poeta en formas de otredad o de máscara. Consideremos así la noción de máscara en cuanto fatalidad en “El lamento de Paddington”:

mi colección de máscaras para mirar la vida
para que la vida me mire a mí [...]
Si pudiera robar esta carta
la pondría sobre mi cama de hotel
y le diría a la vieja camarera española
que es un recuerdo de familia,
un escudo nobiliario,
una máscara definitiva:

¹⁷⁰ López Narváez, art. cit., p. 12.

¹⁷¹ La conjunción entre “sombra” y la gacela, símbolo de fugacidad, se da en la tercera parte de “Para llegar al diván de Al-Mutanabbi” y la cuarta de “Variaciones sobre una ‘mujtathth’ de Al-Sharif Al-Radi”, en Gutiérrez Vega, *Samarcanda*, op. cit., pp. 3, 5.

¹⁷² Gutiérrez Vega, “Variaciones sobre una ‘mujtathth’ de Al-Sharif Al-Radi”, *ibid.*, p. 5.

¹⁷³ “... carajo hermano nada más eso”, *Desde Inglaterra*, op. cit., p. 44.

¹⁷⁴ “Da risa habernos querido tanto” (p. 66).

¹⁷⁵ Información sobre *mujtathth* y Al-Sharif Al-Radi se da más adelante junto con las consideraciones referentes al código cultural.

¹⁷⁶ Gutiérrez Vega, “Variaciones sobre una ‘mujtathth’ de Al-Sharif Al-Radi”, *Samarcanda*, op. cit., p. 5.

la máscara del día
 en que a pesar del silencio en que caemos.
 no logramos descubrir nuestros rostros. (p. 43)

Repasemos también el mismo despliegue en forma de otredad en “Verano”¹⁷⁷ y “Para llegar al diván de Al-Mutanabbi”.¹⁷⁸

Con este ciclo de poemas concluye la estancia de Hugo Gutiérrez Vega en Londres pero inicia otro, de nuevas búsquedas expresivas, con los mayores postulados y adquirida ya la dinámica que lo iba a llevar a la próxima larga etapa de su itinerario.

1. 1. 4. Regreso a México y a la resistencia del canto, de la nostalgia y del placer

De Londres, a nuestro poeta, se le destina a México donde regresa como maestro de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM y como actor del Teatro Universitario donde colabora con Juan José Gurrola, Ludwik Margules y Ruiz Sabiñón. Por esa época pública, en 1974, *Resistencia de particulares* y después pasa a cargos oficiales de divulgación cultural en que se empeña con dos rasgos distintivos: uno que recuerda a Vasconcelos y la idea de educar a todos los sectores sociales del pueblo mexicano, y otro que ve al arte como prolongación de la vida en relación mutua y recíproca. Primero se le nombra director de la Casa del Lago (1975-1976), institución acogida después de 1956 por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. Gutiérrez Vega emprende su tarea con el proyecto de convertir la Casa del Lago en el Hyde Park de México con base en los principios de pluralidad, experimentación, libertad e independencia burocrática o sea:

¹⁷⁷ “Lo ves, poeta menor, hermano sin lugar/ que ya no sabes quién eres” (p. 64).

¹⁷⁸ “Acusado de profeta, a pesar de que siempre dijiste que sólo podías cantar lo presente”, *Samarcanda*, *op. cit.*, p. 2.

Actualmente, "La Casa del Lago" es el Hyde Park de la cultura en México -comenta su director, el poeta, actor y periodista Hugo Gutiérrez Vega-. Con la misma libertad [...] aquí se escuchan voces de todas las tendencias, se realiza toda clase de experimentos artísticos. Nuestra política general consiste en estimular a los diversos grupos culturales respetando tanto su libertad de creación, como su derecho al fracaso [...]; los artistas que aquí se presentan son seleccionados por su calidad, no por su ideología, o por nuestra urgencia de llenar un expediente.¹⁷⁹

A pesar de la controversia que suscitaron las actividades de crítica y experimentación, nuestro autor siguió firme y concorde con los postulados de Vasconcelos y del Ateneo. En términos concretos, refiriéndose al campo de la política cultural, él menciona:

Quando José Vasconcelos fue secretario de Educación Pública, y posteriormente durante el cardenismo, se hicieron algunos intentos importantes en este campo [...] La ausencia de una política cultural ha provocado la proliferación de un lugar común: el de que la cultura intelectual y el arte son superfluos y suntuarios. Todavía no entendemos que el arte, al ser una dimensión de la vida humana, es automáticamente una necesidad social.¹⁸⁰

Al término de su gestión en la Casa del Lago, Hugo Gutiérrez Vega obtiene el Premio Nacional de Poesía 1976, otorgado por la Casa de la Cultura de Aguascalientes, por su obra *Cuando el placer termine* publicada al año siguiente en Joaquín Mortiz. En aquel año se le asigna la dirección general de Difusión Cultural de la UNAM, cargo que desempeñará hasta finales de 1979, mientras emprende un nuevo ciclo de poemas: *Cantos de Plasencia y otros poemas*, en 1977, para concluir este periodo con *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes*.

A lo largo de su tarea en Difusión Cultural, nuestro autor seguirá empleando los mismos principios que en la Casa del Lago, de libertad y experimentación, orientados hacia los postulados ateneístas dentro de un clima de innovación. Así el Departamento de Teatro, bajo la dirección de Ludwik Margules y la colaboración de Juan José Gurrola, echa a andar

¹⁷⁹ Patricia Maya Torres, " 'Jamás ha existido en México una Política Cultural': Hugo Gutiérrez Vega, Director de la 'Casa del Lago' ", en *Excelsior* (México: 2 de julio, 1976), p. 10-B.

¹⁸⁰ *Ibid.*

el proyecto de teatro mexicano actual y el de elevar al teatro universitario a nivel profesional. Al mismo tiempo se están apoyando otras dependencias de Difusión Cultural como, en cuanto a la danza, el Centro de Estudios de Folklore y el grupo de Danza Folklórica, dirigido por Angelina Geniz, y el Taller Coreográfico, dirigido por Gloria Contreras, mientras en la Casa del Lago sigue un taller de danza y El Ballet Nacional, a encargo de Guillermina Bravo, viene subsidiado por la UNAM. Radio Universidad, dirigido por el maestro Adalberto Villegas de la Facultad de Filosofía y Letras, goza de mayor independencia con el objetivo de "experimentar con el lenguaje del radio e incrementar sus trabajos de crítica cultural."¹⁸¹ Se fomentan intercambios académicos mediante convenios equitativos con las Universidades de la provincia mexicana -desde Coahuila, Baja California, Chihuahua, Guadalajara, Querétaro, Aguascalientes, San Luis Potosí hasta Chiapas, Tabasco, Yucatán y Campeche- coordinados por Eugenio Ruiz. Respecto a las publicaciones, hay que señalar que la publicación de la accesible, cuidada y académicamente seleccionada serie de "Material de Lectura" por Difusión Cultural y el Departamento de Humanidades, se debe a Hugo Gutiérrez Vega¹⁸² y a su idea paralela a un parecido proyecto inglés. Entre las demás publicaciones, en la *Revista de la Universidad* se encuentran Guillermo Sheridan, como jefe de redacción, con el consejo de Eduardo Lizalde, Margo Glantz y Fernando Curiel. La revista *Los Universitarios* se le asigna a Margarita García Flores y a Mónica Garibay, mientras la maestra Eugenia Revueltas dirige *Punto de Partida* y se retoma la revista universitaria teatral de *La Cabra* por Josefina Brun, Ludwig Margules, Armando Partida, Esther Seligson, Alejandro Zea y Cuahutémoc Zúñiga. Por último, gracias a Gutiérrez Vega y Marisa Magallón, del Departamento de Grabaciones, se echa a andar, tomando como modelo a una universidad inglesa y otra norteamericana, el proyecto de "Voz viva".

Respecto al otro punto, el del arte en contacto directo con la vida cotidiana, no sólo de los universitarios sino también de todo el pueblo mexicano, nuestro escritor plantea dos

¹⁸¹ Silvia Molina, " 'Las ineptitudes de la inepta cultura' entrevista con Hugo Gutiérrez Vega", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 15 (México: 25 de febrero, 1978), p. 10.

¹⁸² "Taller de libro. Hugo Gutiérrez Vega y su 'Material de Lectura'", *Cambio/Suplemento de información bibliográfica*, 8 [4-II] (julio-septiembre, 1977), p. VIII.

proyectos más. Primero, el proyecto factible "de difusión masiva de la música dentro del 'campus', en los foros y teatros de la UNAM, así como en zonas proletarias"¹⁸³ y luego otro, inspirado en su idealismo resignado frente a la realidad:

Claro que a mi -prosigue HGV- me gustaría que hubiera en cada salón reproducciones de arte, que se escuchara música en los patios, o que a determinada hora una orquesta recorriera las "islas universitarias" y las Facultades, sin embargo hay una serie de... yo no diría de problemas políticos, sino deterioro de la actividad política, que nos hace muy difíciles estas tareas de divulgación cultural.¹⁸⁴

Por último, habría que añadir que durante su gestión como director de Difusión Cultural comienza a realizarse el proyecto de la Unidad Cultural frente a la sala Netzahualcōyotl, que Gutiérrez Vega había concebido más amplio y ambicioso, empezando por la Unidad Teatral y extendiéndose a los espacios de actividades culturales en su forma actual. Es en esos espacios donde sobreviene la crisis administrativa "poco antes de que se inauguraran las dos nuevas salas universitarias Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz. En la primera de estas salas, la puesta en escena de *La prueba de las promesas*, de Juan José Gurrola"¹⁸⁵ agudiza la crisis del Departamento de Teatro por la que nuestro autor renuncia en abril de 1979.

La primera obra de este intenso trasfondo cultural biográfico es *Resistencia de particulares* (1974) cuyas doce secciones no son del todo nuevas. Figura, más bien, como recopilación de partes escogidas de obras anteriores: *Buscado amor*, *Desde Inglaterra*, que aquí aparece con su título originalmente planeado de *En Inglaterra*, y *Samarcanda*. Sólo que el ciclo de *Samarcanda* vuelve a aparecer aumentado y enriquecido con más poemas árabes y arabigoandaluces. Al final, hay una sección de "Poemas últimos", un nuevo ciclo de observaciones y viajes que culmina con "México-Charenton", poema que requerirá nuestra

¹⁸³ Molina, art. cit., p. 9.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ "Hugo Gutiérrez Vega renunció a Difusión Cultural de la UNAM", *Unomásuno* (México: 15 de abril, 1979), p. 15.

atención especial. A pesar de que todo el libro se parece a un "cajón de sastre" hay una lógica interna que supera la irregularidad del conjunto y que la crítica, tras las primeras muestras de perplejidad, como la citada de David Huerta, intentó precisar. A veces, por ser un conjunto tan irregular, la crítica intentó aproximarse con abstracciones más calificativas que analíticas. David Huerta, retomando la referencia anterior, habla de un libro "recomendable" por "su variedad, su frescura, su luminosidad, su genuina sustancia de poesía, sus cualidades significativas, su riqueza temática".¹⁸⁶ Luis Eduardo Rivera comenta que "*Resistencia de particulares* es [...] un libro escrito con verdadero oficio de poeta; se advierte un proceso sereno, serio, que ha sido recogido ahora, ya en plena madurez creadora."¹⁸⁷ "Desde *Buscado amor* -añadirá otro de los críticos, Guillermo Sheridan- y otros de los primeros libros antologados en *Resistencia de Particulares*, la poesía de Gutiérrez Vega, como pocas en nuestro país, se arriesga por la sencillez, por la *simpleza* tan finamente integrada a nuestra tradición por algunos poemas de Pellicer y, antes, por González León, por ejemplo."¹⁸⁸

Otras veces, cuando la crítica llega a ser más específica, se enfoca en algunos aspectos concretos de *Resistencia de particulares* relacionados con el lenguaje, la originalidad y las imágenes del conjunto. Así, desde varios puntos de vista, los críticos opinan que se trata de "una visión personal de las cosas propias y ajenas, honesta y clara, dicha con palabras de todos los días [...] Los poemas de su libro -de HGV- se deben poco a la inspiración".¹⁸⁹ Otros, pasan de la expresión a los recursos narrativos de "enumeración, ironía, humor, retorcimientos verbales y ambientales"¹⁹⁰ para relacionar el libro con la poesía de Ernesto Cardenal y la antipoesía de Nicanor Parra indicando un lugar común. Carlos Monsiváis, tras separar el caso de Gutiérrez Vega del de Parra, logra atenerse a los

¹⁸⁶ Huerta, art. cit., p. XI.

¹⁸⁷ Luis Eduardo Rivera, "*Resistencia de particulares*", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, 336 (México: 13 de julio, 1975), p. 6.

¹⁸⁸ Guillermo Sheridan, "*Poemas para el perro de la carnicería*", en *Revista de la Universidad de México*, XXXIV, 1 (septiembre, 1979), p. 42.

¹⁸⁹ Huerta, *ibid.*

¹⁹⁰ Rivera, *ibid.*

mismos puntos de manera más sólida y comentar que se trata de un abandono de seguridades retóricas, de recursos, temas y vocabulario “profesionalmente poéticos”, “y se decide por un tono de confianza intimista, de burla de sí que es alabanza del mundo, de pesimismo circunstancial que es exaltación de las nuevas posibilidades poéticas de lo cotidiano”.¹⁹¹ Concluiríamos este cuadro de puntos críticos con la apreciación de López Narváez de que quizá lo que prevalezca es “una imaginaria conceptual”¹⁹² y esto sería el rasgo definitivo del libro.

Pero, al final de cuentas, “¿qué es la resistencia de particulares? El epígrafe del libro de HGV nos lo dice: un delito. El poeta transcribe, cortando en versos de ‘found poetry’, un fragmento del artículo 178 del Código Penal: ‘Al que sin causa legítima, rehusare prestar un servicio de interés público...’”¹⁹³ Así que *Resistencia de particulares* es un trabajo de múltiple “utilidad”. Antes que nada, a nivel personal del poeta, en primer lugar es “declaración de una ‘poética’ y ajuste de cuentas con el pasado”,¹⁹⁴ y luego es rebelión “contra una costumbre: silenciar la existencia de ese fantasma triturador que es el pasado”.¹⁹⁵ Por lo tanto, *Resistencia...* es precisamente lo que el título indica, una oposición al olvido, al silencio y a la indiferencia en que reside la utilidad social que el epígrafe insinúa y el autor se dispone a ofrecer. Aquí halla también la aportación al lenguaje poético y al lector mediante el lenguaje como invitación a un juego entre lo anecdótico y lo descriptivo en que construye su transparencia. Más que de una confesión, se trata de una actitud que aproxima a nuestro poeta a una concepción antiliteraria de su oficio, a la de Parra, y a la de palabra-acto de Sábines (Cfr. “Contenido y forma de la expresión propia”). “O sea, como dice Fernando Alegría: ‘destruye la falsa idea que el hombre se ha hecho de la literatura. Para hacerla volver a la vida, antes que nada recrea el lenguaje. Convierte la palabra en acto’”.¹⁹⁶

¹⁹¹ Monsiváis, “Anécdota y comentarios”, art. cit., p. 68.

¹⁹² López Narváez, art. cit., p. 12.

¹⁹³ Huerta, art. cit., p. XI.

¹⁹⁴ Monsiváis, *ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Rivera, art. cit., p. 6.

A pesar de que la mayor parte de esta obra se ha considerado en la unidad precedente, según los códigos estilístico y cultural, se tendrá que reconsiderar como un nuevo conjunto, además aumentado, y regido por la lógica interna que tocó el previo comentario de Monsiváis. Es decir, el ajuste con el pasado y la rebelión contra el silencio y el olvido se tiene que buscar en la causa del poeta, que ya se ha considerado extensamente en la primera parte de la tesis, y también en el trasfondo cultural que inspira todo el libro. Es verdad que incluso los poemas arábigos fueron escritos en Londres y se vieron, a preferencia de *Desde Inglaterra*, dentro y a través del código cultural urbano en que se escribieron, pero no como fondo cultural al que se alude. Insistimos en esto porque si buscamos el hilo conductor de este conjunto antologado, se tiene que buscar, primero, en el ajuste cultural que todo el fondo, hasta el autobiográfico, transmite y, segundo, en la continuidad del andamiaje de ideas. En este sentido, nuestra elaboración estilística y, sobre todo, la proyección de nuestro poeta mediante la máscara de Al-Mutanabbi, por ejemplo, nos comunica una verdad: a lo mejor, todo este fondo cultural no es más que una máscara que cambia de visos y de imágenes, mientras en realidad construye un andamiaje de ideas. En otras palabras, en la discontinuidad y desigualdad de la aventura de *Resistencia...* es probable que se halle la continuidad de ideas que seguimos en la primera parte de nuestro estudio.

Por estas razones, nos proponemos ver *Resistencia de particulares*, publicado en 1974 pero escrito desde 1972, a la manera con que se presenta en *Peregrinaciones del deseo*, cuyo epígrafe comentado del Código Penal viene complementado por un soneto de Pessoa, que lo hemos relacionado con la causa de conciencia, y unos versos de William Butler Yeats, también relacionados con la misma causa y con la idea de la máscara. Es decir, nos proponemos ver *Resistencia...* partiendo de la declaración de la poética personal, que señala Monsiváis, o del andamiaje de ideas proclamado en "Finale", que por esa misma razón introduce la búsqueda de este libro y sucesivamente cede lugar a los puntos que lo apoyan: la resolución de la causa del poeta, representada por "Carta al poeta José Carlos Becerra muerto en la carretera de Brindisi", así como su propia causa, mediante el homenaje a Pessoa de "Aunque no lo parezca de verdad no quiero nada". Homenaje que, más que a Pessoa, se le rinde a lo absurdo del intento de una conciencia humana, en cuanto cualidad

permanente, y de su posibilidad de existir nada más que como estado. Así es como se puede proseguir con el fondo cultural arábigo y lo que éste significa literalmente, antes de representar cualquier otra cosa;¹⁹⁷ luego, retomar los demás códigos estilísticos a partir de las nuevas partes añadidas y no incluidas en *Samarcanda y Desde Inglaterra*.

La primera serie de poemas que abren el ciclo arábigo de *Resistencia...* es un homenaje a Al-Mutanabbi al que nuestro poeta admira. Precisamente, "Poemas para el diván de Al-Mutanabbi" es el poema de homenaje al poeta árabe donde vienen referencias biográficas que nos ayudarían a entender algunas de las claves de su código cultural. Hay una referencia a Hamdanid Sayf al-Daula, un califa sumamente rico que trató de dar su apoyo económico a Al-Mutanabbi el cual, al principio, aceptó y luego, cuando se dio cuenta de que este apoyo le iba a limitar su libertad artística, lo rechazó y emprendió el camino a Egipto. El cuerpo del poeta árabe quedó enterrado en el camino de Shiraz, la gran ciudad persa. Después viene el poema de "Samarcanda", producto de la estancia de Gutiérrez Vega en la "ciudad-camino" de Timur Lenk o Tamerlán.¹⁹⁸ En este poema hay algunas claves más; por ejemplo, Uluj-Beg era el nieto de Tamerlán que fue también emperador pero se dedicaba sobre todo a la astronomía. También aparece la referencia al templo Scha-sinda que es el templo del "emperador inmortal", de Tamerlán, en donde hay un letrado que habla de la resurrección futura del emperador.

La siguiente serie de poemas arábigos es la que se incluye en "Variaciones sobre una 'mujtathth' de Al-Sharif Al-Radi". *Mujtathth* "es un metro de origen persa raramente usado por los poetas árabes",¹⁹⁹ bastante parecido a la oda anacreóntica, que se usa generalmente en poemas elegiacos, poemas amorosos, poemas de tono lánguido. Al-Sharif Al-Radi era un poeta de Damasco²⁰⁰ enamorado sin remedio de su hermana menor. No llegó a realizar su

¹⁹⁷ Cfr. Espinasa, "Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)", art. cit., p. 131.

¹⁹⁸ Gran conquistador y guerrero tártaro, descendiente de Gengis Kan, que vivió en la segunda mitad del siglo catorce y fundó el Segundo Imperio mogol.

¹⁹⁹ Véase nota en Gutiérrez Vega, *Samarcanda*, op. cit., p. 4.

²⁰⁰ "Su verdadero nombre era Abu'l Hasan Muhanunad ibn Al-Husain. Nació en el año 359 y murió en el 406. (En la cronología cristiana, 970-1015). Era descendiente directo del califa Ali. Nació y vivió todo su tiempo en Bagdad. Además de numerosos poemas, escribió dos tratados sobre el corán", en Gutiérrez Vega, *Samarcanda*, op. cit., p. 4.

incesto pero sufrió una intensa emoción de soledad cuando su hermana se fue. Hugo Gutiérrez Vega prosigue en esta serie con el tono conversacional-narrativo en forma versicular que guardará también para la próxima serie de poemas arábigo-andaluces. Serie que empieza con "Madinat al Zahra", ciudad al lado de Córdoba, que Abderramán III construyó para su amante. El poema de "Madinat al Zahra" conlleva alguna clave más: la referencia al poeta arábigo-andaluz Ben Haní, junto con el *sictransitgloriamundi* (p. 85) del rito católico. El mensaje de este fragmento de oración que sobre todo se reza en el oficio de tinieblas es bien claro: las glorias del mundo son transitorias.

Ya que hemos pasado al ciclo arábigo no incluido en obras anteriores, sería interesante seguir explorando las claves culturales que poco a poco se independizan de sus referencias directas y ver cómo, de manera cada vez más ostentosa, va desapareciendo el "yo" de nuestro poeta fundido en la máscara de otros personajes, a veces inventados. Nos referimos a los versos y versículos de las seis partes de "Canciones para que Al-Mabar no desaparezca". Al-Mabar es un personaje inventado, aunque basado hasta cierto punto en Omar Khayyam, poeta y matemático persa de cuyos cuartetos señalaríamos su voluptuosidad. A continuación vienen las tres partes de "Rahil", como se llaman todos los poemas de viaje. "Rahil del camino de Nedj" es entonces un poema de viaje, hacia un camino concreto que luego desaparece en los ámbitos de ensoñación, emprendido por un "nosotros", "una mujer y un hombre" (p. 91) y al final perdidos en la abstracción entre realidad y deseo, amor y muerte. "Qasidas" es también un poema u homenaje al amor y a la fortuna del "yo" de estar vivo, que tampoco deja de advertir la misma reminiscencia de *sic transit gloria mundi*: "No tiene sentido gritar que estoy vivo bajo el arco del palacio ya/ en sombra" (p. 93). Dentro del mismo ámbito inscribiríamos las partes de "Tres apólogos" cuya forma, muy de corte modernista, nos hace vacilar entre una poesía en prosa y una prosa que danza. Sin embargo, "Tres apólogos" apoyados por su forma, es el mejor resumen de las ideas que laten en el ciclo arábigo de *Resistencia de particulares*: un homenaje a la fortuna de estar vivo, una alabanza a la fe en el amor,²⁰¹ que es lo que significa la ciudad de Madinat al Zahra; un elogio, por fin, al viaje como encontrarse a sí

²⁰¹ "Estamos construyendo esta casa, este hermoso palacio para la fe verdadera. Todos, tú y yo y Ali y Zoraida", *Resistencia de particulares* (México: Alacena [Era], 1974). p. 104.

mismo, que es el propio sentido de la Hégira, hasta perderse en el sueño, a la manera en que los "Tres apólogos" concluyen.

La última parte de *Resistencia...*, que en el original aparece como la sección titulada "Poemas últimos", consta de un ciclo de poemas cuyo núcleo es el extenso "México-Charenton". Entre los poemas que enmarcan "México-Charenton" incluiríamos "Gacela" como fidelidad *significativa*, en el sentido simbólico de fugacidad, y unidad de transición entre el ciclo arábigo y el de viaje constituido por "Observaciones de la primavera de 1971", "Berlín 1930" y "Carta de viaje". Es que, en realidad, estos tres poemas preparan la estética de "México-Charenton" y de dinámica la convierten en estética de velocidad que calificaríamos de cinematográfica. A la vez, constituyen el intento, a cierta medida propuesto desde "Aunque no lo parezca...", de apoyar una estética cinematográfica introduciendo personajes del cine, manejados con cualquier otra referencia desde Hölderlin y Rilke hasta Goethe y Marlene Dietrich.

Pasando al extenso poema-núcleo nos tenemos que detener en su título de "México-Charenton". "Charenton" es el manicomio en que murió el marqués de Sade, cerca de París y en esta conexión se basa la idea de presentar a México como un enorme manicomio del marqués de Sade. El epigrafe que acompaña al título es más bien una breve nota biográfica de un personaje inventado, Tiburcia, que al mismo tiempo corresponde a una persona que existió en realidad. Tiburcia fue una loca del antiguo manicomio de Mixcoac que entre sus alucinaciones vivía los momentos históricos del país vistos y presentados por una mente distorsionada. "En el manicomio que es el país, la protagonista es Tiburcia, una loca profética y desolada, que palpa y enciende visiones, que viene de la cultura tradicional y atraviesa la falsa y verdadera modernización donde se mezclan y se suplantán alternativamente los nahuales y los hijos de millonarios ataviados de héroes."²⁰² El comentado interés de nuestro autor por la locura, la sugerencia del título y la obstinación de verosimilitud en el epigrafe, nos hacen pensar, más que en cualquier otra referencia, en el propio Gutiérrez Vega y su despliegue hedonista (Sade) o absurdo (Tiburcia) en forma de máscara.

²⁰² Monsiváis, "Anécdota y comentarios", art. cit., p. 69.

Puesto que los motivos de un “yo” despersonalizado no justifican el logro de una obra, aquí nos interesaría pasar a considerar los elementos que constituyen la unidad de las siete partes de “México-Charenton” y la de toda referencia bíblica, histórica o literaria. Nos estamos refiriendo a la unidad de tal secuencia que permite a la jerarquía de los demonios de Lucifer, Aminadab y Belcebú convivir con Quetzalcóatl o La Virgen de la Luz, y a Papacito Cienfuegos de Carlos Fuentes con Carranza y Zapata, vagando entre los espacios del poema mismo, del Santuario de Atotolinco, de Termópilas, Salamanca o Comala. Sobre todo, se entiende que “México-Charenton” es una mezcla o una confluencia de lecturas bíblicas, históricas y literarias resueltas mediante una secuencia de superposiciones metonímicas (los espacios del poema), situacionales (percibidas por la mente distorsionada de Tiburcia), espaciales y temporales (de lugares y tiempos históricos o inventados) que proyectan la realidad afectiva de nuestro poeta. Todos estos elementos -moviéndose libremente entre la realidad y el deseo (cfr. “La dualidad existencial: experiencia y erotismo”), la alucinación y el sueño (cfr. “La realidad y una variación temporal: el sueño)- vienen subordinados por las mismas cuestiones fundamentales en la lírica de *Peregrinaciones...* reafirmadas en “México-Charenton”

donde Gutiérrez Vega combina su desolado acento bíblico, las lecciones de la poesía amorosa, el placer por la ironía que neutraliza los riesgos del patetismo, el apasionamiento discursivo, la vehemencia lírica [...] En “México-Charenton” la intensidad contenida por el sarcasmo y el choteo reprimido por la ira se conjugan en la pesadilla circular donde la locura describe a la razón y la razón despoja a la locura de su sentido cartesiano.²⁰³

Brevemente y en términos estilísticos, estas consideraciones se podrían resumir e incluir en los aspectos de transparencia y el código irónico del lenguaje lírico de Gutiérrez Vega. Primero, el lenguaje de transparencia y tono conversacional de sus versículos en que, a nivel semántico, todo se sugiere con la ayuda de referencias culturales o, a nivel fónico, se sugiere (“el teponaxtle suena en Tlatelolco” p. 105) para llegar al gran fondo latente y autobiográfico de la infancia; luego, el código irónico, como forma de conocimiento

²⁰³ Monsiváis, “Anécdota y comentarios”, *art. cit.*, p. 69.

intuitivo, siempre cercano a la causa de nuestro poeta y a la comunicación con el lector. Puede ser que el contenido del código irónico de su lenguaje sea ciertamente ya reconstruido o estable y, en cuanto a su aplicación, finito o local (es decir, la idea del país como un enorme manicomio), pero es igualmente interesante ver cómo nuestro poeta irónicamente reconstruye esta idea, mediante la proclamación de un estado de locura de un "yo" ajeno. Lo aún más interesante es reconsiderar estos elementos, hallados en obras anteriores a *Resistencia...*, replanteados como partes constitutivas de la dinámica del poema; en otras palabras, entenderlos inscritos en el marco de velocidad del soliloquio alucinante, pululado de elementos dinámicos de sustantivos y verbos ininterrumpidamente sucesivos, y de una estética cinematográfica impuesta por el ritmo de las imágenes que desfilan, y que contribuyen a la originalidad de "México-Charenton".

El siguiente ciclo de poemas de Hugo Gutiérrez Vega aparece en 1977 bajo el título *Cantos de Plasencia*. A diferencia de otros trabajos anteriores, este libro señala una re-evaluación de los terrenos explorados y un giro lírico, como nuevo ajuste de cuentas, que anticipa la etapa "española" de nuestro poeta. Porque además, se tiene que decir que *Cantos de Plasencia* es el primer libro de *Peregrinaciones* que se escribe en España, mientras Gutiérrez Vega desempeñaba el cargo de director de la Casa del Lago en México y sucedió acompañado, en una gira por España, a la Compañía de Teatro de la Casa con un espectáculo que se llamada "Sabaof".

En sus libros escritos en España [...] aparte del estímulo de las jarchas, no se advierte siquiera consideración por el propio pasado poético. Más bien, un empezar de nuevo a partir esta vez de los juegos y envíos del paisaje, del afán de traducir lo que se ve a lo que se dice, lo que se dice a lo que se verá. Se evaporan casi todas las cargas irónicas y sólo queda la decisión de nunca abandonar el exceso, de evitar el fatalismo del ritmo galopante.²⁰⁴

El comentario anterior de Carlos Monsiváis nos ha adelantado algunas de las claves fundamentales, a partir del nuevo ajuste lírico, para aproximarnos a *Cantos de Plasencia*. Sobre todo, el paisaje, su función y lo que refleja, obsequiado por una pequeña ciudad de

²⁰⁴ Monsiváis, "Anécdota y comentarios", art. cit., p. 70.

España de la que se nos avisa desde el título del libro. Plasencia es una ciudad medieval de la provincia de Cáceres, en Extremadura, que todavía se conserva tal como era. También, es una ciudad que culturalmente guarda el estigma de ciudad-camino, algo como Samarcanda, entre las dos realidades sugeridas por los frescos de su Catedral medieval y la convivencia entre gitanos. A la vez, éste sería su estigma histórico por haber sido parte de la famosa "ruta de plata", el camino que recorría a toda España desde Mérida hasta Sevilla.

Lo importante en este libro, en cuanto nuevo ajuste y propuesta, no reside meramente en el paisaje de una villa española, sino en la "lectura" de su paisaje que Gutiérrez Vega había aprendido desde sus lecturas de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Carlos Pellicer. En otras palabras, se está hablando de un "paisaje interior" o de un paisaje que, según sus manifestaciones, significa correspondientes estados de ánimo. Sin embargo, no se puede llegar a esta correspondencia sin haber entendido primero la estructura con que se enuncia y, sobre todo, el tono justo con que los aspectos del paisaje se plasman en "escenas narrativas", en las que el poema parece ser a la vez una indicación escénica (no olvidemos que el autor también es actor).²⁰⁵ De esta manera, por medio de un "yo" que personalmente se reafirma, la variación temporal del sueño anuncia a la ciudad de Plasencia desde el primer canto del libro; imagen construida por un tono grave, si no solemne, exigido por el propio tipo de construcción narrativa:

Yo te soñé, ciudad,
 formé tus calles,
 disipé tus ruinas,
 levanté catedrales en el viento
 y coloqué tus piedras inmortales.
 Inauguré un planeta
 para verte, rota y encanecida,
 levantada para volver a ser. (p. 109)

²⁰⁵ Espinasa, "Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)". art. cit., p. 132.

Este tono, que “es el del monólogo [...] que no exige tensión intelectual ni formal, sino sobre todo dramático-narrativa [...] con un cierto histrionismo que no llega a molestar”,²⁰⁶ nos dice mucho más sobre la proyección de nuestro poeta a la ciudad “encanecida” que su propio paisaje abstracto.

A pesar de la afirmación de José María Espinasa, nosotros insistiremos en el fondo formal que subordina el tono dramático y del que Gutiérrez Vega se vale. No nos referimos sólo al recurso de desplazamiento calificativo que nuestro comentario sobre la proyección del poeta al paisaje suscitó, sino al fondo de disciplina retórica que en *Cantos de Plasencia* se muestra; así, el manejo del canto y la división acorde de la primera serie de seis poemas,²⁰⁷ a los que se debe el título del libro. También nos referimos al juego sugestivo de metros de los endecasílabos con los versos de arte menor de los primeros dos cantos, al métrica y prosódicamente bien logrado soneto del tercer canto, y a la necesidad de acudir a la consonancia intercalada con alguna rima asonante en el cuarto:

Ay, luz vencida,
calma derrotada.
Cómo en la vida
se deshace el alma;
golpes furiosos de la madrugada. (p. 111)

A nivel de sugerencia se proponen signos universales a la vez que diacrónicos,²⁰⁸ y se implantan símbolos, como el viento que dramáticamente cobra el clímax de vendaval, el ángel de las ensoñaciones y la piedra. Los antecedentes de esta última como símbolo, a nivel personal de nuestro poeta,²⁰⁹ se tendrían que buscar en Sabines o Vallejo y no en la simple metáfora de Plasencia y su catedral. Lo que impide saltar a la vista la contextura

²⁰⁶ Espinasa, “Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)”, art. cit., p. 132.

²⁰⁷ En su edición original, el libro cuenta con un sexto canto y el poema de “Piedrahita” que no se incluyen en *Peregrinaciones*. Cfr. Hugo Gutiérrez Vega, *Cantos de Plasencia y otros poemas* (1 ed.; México: Hiperión, c1977), 58 p.

²⁰⁸ “Tú siempre eres:/ mi sueño se fundió con otros sueños” (p. 109).

²⁰⁹ “... qué pequeña la piedra que me aplasta”, *ibid.*

disciplinada que sostiene el tono dramático-narrativo, es la confluencia de signos y símbolos que en conjunto sugieren la misma correspondencia entre el paisaje de Plasencia y el del poeta o, mejor, entre la propia ciudad “levantada para volver a ser” (p. 109) y “la nueva primavera” (p. 112) que al poeta espera. En esta correspondencia sugerida, sugestionada y elaborada en “escenas narrativas”, se encuentra el contenido y causa de los estados de ánimo:

¿Qué hacer, Señor,
con esta media alma?
¿Qué hacer con estos miembros humillados? (p. 111)

De manera explícita, se trata del sentimiento intenso de colapso vital que hace a nuestro autor alejarse de la ironía y refugiarse en un fetichismo autobiográfico y en una sensación de nostalgia inspirada por el paso del tiempo que abre camino a los demás poemas de *Cantos de Plasencia*.

“La luna en Salamanca” consta de dos sílvas la primera de las cuales más lograda que la segunda, intercalada con algún alejandrino o algún tetrasílabo accidental, con que logra, en conjunto, el tono de austeridad que se busca. Aparte de esta referencia a formas clásicas, tal vez asimiladas de las lecturas de Plasencia, en el tono de ambas partes se nota la tenue presencia del poeta alicantino Gabriel Miró en cuanto a disposición melancólica y sensibilidad contemplativa que quita de la forma del poema toda superficialidad. Más que un momento feliz, “La luna en Salamanca” es un parteaguas para la poesía de Gutiérrez Vega puesto que comienza a prevalecer “un tono que es el definitivamente distintivo del poeta: un tono conseguido a partir de una suma de experiencias de sobria vitalidad [...] expresadas en un lenguaje evocativo, discreto, de educada y sobria elocuencia”.²¹⁰ En términos más concisos, se podría decir que éste es el tono más apropiado para que nuestro poeta, tras la

²¹⁰ Sheridan, art. cit., pp. 41-42.

sensación de colapso vital, exprese su fetichismo autobiográfico,²¹¹ la insistencia de otredad²¹² y la emoción mortecina villaurrutiana.²¹³

Es el mismo tono que rige “Canciones de paso”, se construyen sus tres partes destinadas a sugerir fatalidad²¹⁴ o a dialogar con el Dios de Placencia o de Vallejo en códigos simbólicos que llevan al fetichismo propio: “Instalado en una sabiduría/ [...] sonries cuando algo pasa.../ [...] Debemos aprender tu lenguaje/ y conocer tus simbolos,/ tus juegos de palabras,/ los espejos por los que transcurren,/ al revés o al derecho,/ tus grandes vaticinios” (p. 116).

Por fin, se asume este tono para anunciar la nostalgia del goce y comunicarlo con la causa de la conciencia en el siguiente poema. “Varias contradicciones”, más que un poema, es un conjunto de fragmentos que prácticamente comunican la discrepancia entre realidad y deseo en juego con el lenguaje²¹⁵ así como la causa del poeta con sus resoluciones de existencialismo contemplativo²¹⁶ y de placer evocativo.²¹⁷

Con estos antecedentes llegamos a “Golfo de California”, poema que concluye *Cantos de Placencia*. Al tono que ha sostenido la solemnidad “narrativa” de los poemas anteriores, se añade la presencia de Dylan Thomas que en este poema despunta como influencia inglesa homenajeada por un poeta español. “Golfo de California” rompe con la insistencia de los endecasílabos combinados; los primeros versos de la primera parte buscan apoderarse de los espacios líricos llegando a esquemas versiculares que, más que armonía, apoyan una prosodia climática de las cláusulas rítmicas:

²¹¹ “Saber, en fin, el nombre de una roca/ conocida en la infancia” (p. 113).

²¹² “... sentir que es un espejo en cuya agua/ se refleja la cara que buscamos”, *ibid.*

²¹³ “Muchas pequeñas muertes/ encendieron sus noches en mi alma” (p. 114).

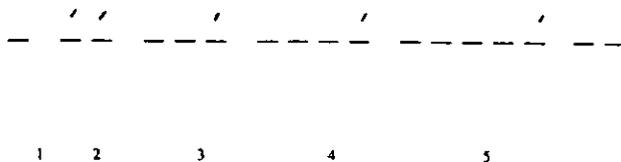
²¹⁴ “Cuento mis dedos y las horas,/ mientras espero que regrese/ lo que habrá de pasar” (p. 115).

²¹⁵ “Tengo el deseo/ de seguirte deseando/ y de descartar deseada” (p. 119).

²¹⁶ “En este hosco paisaje/ se esconde/ la deseada soledad”, *ibid.*

²¹⁷ “... nos aferramos a aquellos momentos/ que no servían para nada”, *ibid.*

Será hermoso perderse entre los árboles esqueléticos (p. 121)



Es el propio tono el que en este poema orchestra climáticamente resoluciones de añoranza,²¹⁸ recursos metafóricos²¹⁹ y ambientes de “árboles esqueléticos” (p. 121).

Por otra parte, si el tono se va desprendiendo hacia alcances climáticos, diríamos que entre las partes del poema este movimiento se contrarresta por una serie de paralelismos que culminan con la intención de “Golfo de California” que calificaríamos de conciencia que se funde en el paisaje marino. Nos estamos refiriendo a aquel tipo de recurrencias paralelas cuya asociación de semas nos permite hablar de una isotopía referencial que lleva a la propia preocupación del desgaste físico.

*Cuando el mismo suspiro del ratón macilento
 arañe la corteza de la casa
 y el búho arranque pedazos de noche
 con su pico curvado y amarillo;
 cuando la soledad sea placentera
 y el aire tibio ya no diga nada:
 cuando el sol sea una manta
 para las piernas ateridas
 y las manos descansan sobre el tumor,
 la conciencia servirá para hacer vendas (p. 121)*

(Las partes marcadas son nuestras)

²¹⁸ “Amanecerán las horas embalsamadas/ y no traerán más que sus manos mudas” (p. 121).

²¹⁹ “... y la noche/ encenderá hogueras en el bosque”, *ibid.*

Así es cómo el código referencial no deja la caída dramática del poema y nos lleva de las criaturas nocturnas a la resolución de soledad y de ésta a la conciencia del estado físico con que culmina la primera parte con una templada conciencia de desengaño:

mientras las vacas son ordeñadas
y el día ordena sus rebaños,
bajo las manos cálidas
de un viento que cortará las ramas del laurel
para que no me veas. (p. 121)

Mientras tanto, hay que agregar que, a partir de donde llevan las recurrencias paralelas de la primera parte, se establece una relación dialéctica con la segunda parte y sus disertaciones. Es decir, pensemos en “Será hermoso perderse en los árboles esqueléticos/ para despertar amortajado por el rocío” (p. 121), de la primera, desglosado en “será hermoso sufrir” continuado por la disertación de la segunda parte: “Tal vez sea cierto que el dolor nos hace vivir” (p. 122). Comparemos también “En ese cuando, miraré los barcos/ en los que nunca iré” (p. 121) con la noción considerada de fatalidad con que concluye “Golfo de California”:

Al confirmar la asiduidad del corazón,
desplegamos las velas más altas
y zarparamos, esperando un naufragio más profundo. (p. 122)

El próximo ciclo, regreso a México, comienza con *Cuando el placer termine*, Premio Nacional de Poesía 1976, que equivocadamente, en ocasiones,²²⁰ se menciona de 1977 por haber sido publicado en ese año. Pero, antes de llegar a este punto biográfico sería pertinente partir de la idea del Premio y la coincidencia biográfica que su historia guarda para Gutiérrez Vega. El Premio Nacional de Poesía que se instauró en 1968, es, más bien, la continuación de los tradicionales Juegos Florales de Aguascalientes, celebrados desde 1931, en cuyas últimas convocatorias se premia a José Carlos Becerra y a Rubén Bonifaz Nuño.

²²⁰ Cfr. Patricia Ortiz Flores, “Gutiérrez Vega, Hugo”, en *Diccionario de escritores mexicanos*, III (3 vols. [publicados]: México: UNAM, c1993), p. 354.

Tampoco se nos tiene que olvidar la otra referencia biográfica relacionada con los Juegos Florales, esta vez de Guadalajara, y con el conocimiento entre Francisco González León y la abuela de nuestro poeta que figura en poemas de aquel ciclo. Es el mismo premio que en 1980 se le va a llamar Premio de Poesía Aguascalientes, como parte de los Premios Bellas Artes de Literatura, en un intento de unificar la política cultural del INBA y fomentar diversos premios nacionales.

Estamos hablando, pues, del Premio Nacional de Poesía 1976, otorgado por el INBA en colaboración con la Casa de la Cultura de Aguascalientes, según la transformación de los Juegos Florales en 1968. La transformación "consistió, en esencia, en que los participantes deberían enviar ya no un poema inédito, sino un libro de poemas inéditos"²²¹ razón por la cual se puede entender la apremiación de *Cuando el placer termine* un año antes de su publicación. Sería significativo anotar los rasgos que marcadamente perfilan las obras premiadas, cuanto menos en los primeros veinte años, e identificarlos con los de la lírica de Hugo Gutiérrez Vega:

Con excepciones muy contadas, los libros del Premio de Poesía Aguascalientes, tienen una tendencia al culteranismo, ya sea en forma de homenajes a autores consagrados o consignando epígrafes [...] Son pocos los libros que logran la unidad plena del volumen [...] Encontramos también [...] la recurrencia a ciertos elementos que [...] poseen aliento poético: culturas de otras latitudes [...], la presencia urbana entremezclada con un tono de desencanto, amén de cierta nostalgia por la provincia [...] Posiblemente los puntos más altos podamos encontrarlos en el momento en que estos autores abordan las meditaciones sobre el devenir cotidiano, sobre el dolor, la muerte, la esperanza [...] Por otra parte, hay también intentos por recuperar la poesía juglaresca, por romper el tono solemne en que suele escribirse poesía en México.²²²

Dentro de este marco se premia *Cuando el placer termine* -por un jurado formado por Ida Vitale, Fayad Jamis y José Luis Martínez- y se inscribe a Gutiérrez Vega en las mismas

²²¹ Alejandro Sandoval, *Veinte años de poesía en México; El Premio de Poesía Aguascalientes: 1968-1988* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes [INBA], ed. Joaquín Mortíz, 1988), p. VII.

²²² *Ibid.*, pp. IX-XI. (Los subrayados son nuestros.)

tendencias del premio junto con poetas como Juan Bañuelos, José Emilio Pacheco, Uwe Frisch, Eduardo Lizalde, José de Jesús Sampedro, Elías Nandino, Efraim Bartolomé, Antonio Castañeda, José Luis Rivas y José Javier Villareal, entre otros.

Aparte de estos rasgos generales, que Ida Vitale resume como búsqueda de transparencia y de la palabra precisa,²²³ *Cuando el placer termine* no es un libro de influencias y corrientes sino la realización muy particular de un "lobo solitario",²²⁴ según se autocalificó nuestro poeta en aquel entonces, en busca de la expresión propia. Así es como en "Al lector", que introduce al libro, Gutiérrez Vega retoma y vuelve a la declaración de su *Ars Poetica* ya no mediante el tono, como en la obra anterior, sino mediante los elementos del sarcasmo, del erotismo y del juego en su aproximación cotidiana, que se proponen en los poemas de este ciclo como elementos integrados a la expresión propia. "Cuando el lector -comenta Alejandro Sandoval- se enfrente a este libro [...] percibirá cierto desfallecimiento en el ritmo (no ritmo pausado) y un medio tono a todo lo largo de la obra; ambas características, creemos, son el producto de no arriesgar demasiado en la búsqueda de hallazgos estéticos o lingüísticos."²²⁵ "Al lector" es la clave en que se declara el contenido de la expresión propia que se semantiza a través de los poemas que lo acompañan. Entre los principios sostenidos allí, señalaríamos, primero, el de la expresión como un acto de locuacidad vanidosa, en homenaje a Chesterton que Gutiérrez Vega admira y menciona; luego, la tradición de la ruptura en contra de la herencia solemnizada de algunos poetas que "ahí están en los parques, con sus libros bronceados y la mirada siempre hacia adentro de todas las estatuas" (p. 127) a diferencia de los que "cantan aquí y ahora" (p. 127), para concluir con el juego por una poesía de herencia modernista pero de utilidad social: "Te propongo un juego con palabras como piedras de colores [...] Lo único que hace la poesía es cantar lo que a todos pertenece" (p. 127).

²²³ "¡Qué bueno que sigan existiendo estos espíritus retardatarios que no corren sino detrás del sueño de la palabra precisa [...] Año tras año alguien prolonga la luz un poco más allá", en "Palabras de Ida Vitale en la Velada del Premio Nacional de Poesía 1976", *Tierra Adentro*, 6 y 7 (julio, 1976), p. 22.

²²⁴ "El Premio Nacional de Poesía para Hugo Gutiérrez Vega", *Gaceta UNAM*, XII, 33 (26 de abril, 1976), p. 5.

²²⁵ Alejandro Sandoval, "Cuando el placer termine", en *Tierra Adentro*, 11 (julio-septiembre, 1977), p. 41.

El paso al ciclo de poemas se da mediante el epigrafe del más locuaz de los poetas victorianos, William Wordsworth, y su “Esplendor en la hierba”, así como con el de Eugenio Montale sobre la caducidad de la vida humana. Sobre todo, la idea de caducidad en el fragmento de Wordsworth vista como esplendor perdido, evocación, sufrimiento, fe a través de la muerte y conocimiento de conciencia, prepara la aproximación a los elementos propuestos por los poemas que siguen hasta que la causa del poeta subyugue a los motivos de expresión. “Es decir: si al comienzo los poemas son de una retórica un poco forzada, poco a poco se van deliberando de ella que en la última parte se sueltan y logran sus mejores momentos.”²²⁶ Esto es lo que pasa desde los primeros poemas “Autobiográficos” - “La máquina del tiempo” y sus siete partes- donde Gutiérrez Vega intenta definirse como persona mediante las preocupaciones de su poesía, de la que no faltan las referencias autobiográficas adjuntas a su causa: “mi signo es acuario [difícil que se le manipule],/ he profesado/ por lo menos/ cuatro ideologías y dos religiones,/ he tenido nueve trabajos diferentes/ y no acostumbro/ hacer huesos viejos/ en ninguna parte./ Diré también/ que las mañanas del domingo/ no sé quien soy,/ no recuerdo mi nombre,/ y al verme en el espejo ...” (p. 132). A partir de estos signos de disposición de su causa se despliegan la resolución de soledad en “La máquina del tiempo”, la de evocación y recuerdos²²⁷ ligados con la preocupación temporal connotada²²⁸ o denotada²²⁹ para llegar a la propia cuestión del arte poético: “Antes corría ligera por el papel,/ [...] y no era necesario escarbar en la tierra/ para encontrar las ágiles palabras” (p. 135).

El toque modernista de “Las ineptitudes de la inepta cultura” que constituye la segunda parte de este ciclo, en homenaje a la visión crítica de López Velarde frente a la tradición sacralizada, así sugerida por el título, y a Tablada por algunos de los primeros fragmentos en forma de haí-kú, se plantea como la “burla del autor por sí mismo y sus

²²⁶ Alejandro Sandoval. “*Cuando el placer termine*”. art. cit., p. 41.

²²⁷ “He pensado en los cuerpos desnudos/ de varias mujeres tendidas en la tarde” (p. 134).

²²⁸ “... para acostumbrarme a este silencio/ pensaré que la única voz/ es la del viento” (p. 133).

²²⁹ “Descubrí que no hay tiempo” (p. 134).

sueños inalcanzables”.²³⁰ Nosotros diríamos que a través de despliegues en nombre de personajes -como Li-Po,²³¹ Píndaro y Borges- o despliegues en tercera persona también pero más abstractos -como “el poeta persa”, “el poeta romántico” y “el poeta de Samarcanda”- Hugo Gutiérrez Vega convierte la palabra en acto y asume la primera de las asignadas “actitudes vitales”: el sarcasmo en cuanto actitud impúdica que más adelante se complementará con la de erotismo. Estos poemas, que nos servirían como una introducción al sarcasmo de la lírica gutierrezveguiana, intentan cuestionar, más que desmitificar o desacralizar, al propio poeta; no sólo nuestro poeta concreto sino a todo poeta -por lo que se opta por el despliegue despersonalizado- y su oficio tal como su utilidad que culmina con “Recitales”:

Los poetas dijeron versos
y agitaron sus plumas en el gran salón.

Al día siguiente varias sirvientas
lucieron plumas de pavo real
en sus sombreros viejos.

Ellas opinan que los recitales son útiles
a la república. (p. 139)

El paso a la poesía erótica se da con “Dormir debemos una noche eterna” y coincide con la época en que Gutiérrez Vega lee a Bataille, a escritores austro-húngaros, como Robert Musil y Joseph Röth, y se acerca a los poetas griegos contemporáneos empezando por Yannis Ritsos, Yorgos Seferis, Odysseas Elytis y Ángelos Sikelianós para llegar a Constantinos Kavafis poco después. Hemos hablado de “paso” a la poesía erótica porque precisamente no se trata de una actitud plenamente erótica sino de una más amplia, una actitud “impúdica” de nuestro autor frente a su locuacidad que permite la fusión o convivencia entre su erotismo y la búsqueda de la expresión propia. Así, la ligereza del tono y de la cadencia métrica, en versos de arte menor alternados con algún endecasílabo, que en

²³⁰ Alejandro Sandoval, “*Cuando el placer termine*”, art. cit., p. 41

²³¹ Li Tai Po, poeta chino, después de haber tomado una excesiva cantidad de vino de arroz, vio la luna reflejada en el agua del estanque; entonces, por querer apoderarse de ella, se lanzó a éste para abrazarla y murió ahogado.

la primera parte de "Dormir debemos..." acompaña a la proyección afectiva-erótica de Gutiérrez Vega, abre paso a tal convivencia. Es decir, nuestro autor parte al proyectarse, al identificarse con la naturaleza²³² para fundir su *Ars poetica* y el principio de cantar el aquí y el ahora²³³ con el erotismo con que concluye la segunda parte del poema. En la tercera parte proseguirá cuestionando la poesía en relación con la causa del poeta,²³⁴ semantizando la clave de "gacela" no como ligereza temporal sino como reflejo temporal en el poema²³⁵ y concluyendo con la misma actitud erótica. Pasará luego a la última parte coronada por un estado de desengaño o de conciencia -en que la exasperación, a veces, fátiga,²³⁶ convive con citas de Wordsworth, presencias de Bécquer y de Alberti o alusiones bíblicas en consagración del oficio poético-²³⁷ para concluir con la fuerte sugestión bisémica:

Entre mis manos
se están poniendo oscuras
las naranjas del día. (p. 145)

Consecuente con sus postulados y actitudes, Gutiérrez Vega propone inmediatamente después, la primera "Suite doméstica" junto con el fondo de lo cotidiano y la vista sarcástica. Es este sarcasmo que aleja a nuestro escritor de cualquier dramatismo (a diferencia de Sábines), que "cuando se sale de [su] emotividad, cae en la provocación",²³⁸ y amolda la forma ligera de los versos para hablar "desde la aparente simplicidad del vivir cotidiano"²³⁹ sobre "las cosas mínimas (?) de la vida".²⁴⁰

²³² "... y el rumor del viento/ entra conmigo en ti" (p. 141).

²³³ "Lo que importa/ son las iluminaciones/ [...] y los ojos abiertos" (p. 142).

²³⁴ "La poesía entonces/ tiene que contar algo/ describir los reflejos/ [...] en los espejos interiores", *ibid.*

²³⁵ "... las catorce gacelas del soneto/ tres palomas azules/ iguales a otras tres/ que fueron en el tiempo./ Como el reflejo de la antorcha" p. (143).

²³⁶ "... la antigua exaltación hoy hecha trizas" (p. 145).

²³⁷ "... palabras/ ellas eran y son en el principio" (p. 143).

²³⁸ Sheridan, art. cit., p. 42.

²³⁹ "Cuando el placer termine", *Cambio/Suplemento de información bibliográfica*, 7 [3-II] (abril-junio, 1977), p. X.

²⁴⁰ Alejandro Sandoval, "Cuando el placer termine", art. cit., p. 41.

Para él [HGV], el héroe no es el hombre de las grandes decisiones; sus héroes son el hombre y la mujer cotidianos que en estos poemas intentan tomar la dimensión de héroes desesperanzados [...], con sus anhelos, sus tristezas ante la taza de café, sus inquietudes bajo la ducha matutina ...²⁴¹

También se trata de una concepción de lo cotidiano y su experiencia de sarcasmo bajo la noción de juego, el lúdico impulso vital en que se inscribe la actitud erótica de *Cuando el placer termine*. En correspondencia con esta actitud vital -según los tres momentos de la lírica del libro precisados por Gutiérrez Vega como "la cachondería en sí, la nostalgia de la cachondería y la preparación de la cachondería"-²⁴² se podría referir al impulso de ésta, bajo el prisma del *juego en sí, la nostalgia del juego y la preparación del juego*.

Esta concepción y la severidad con que Gutiérrez Vega percibe, en primer lugar, *el juego en sí* se ve más claro en "Tratado de la puesta en escena":

Tal vez un juego.
un peligroso juego
en el que va la vida
de por medio. (p. 151)

Entonces, no es más que el juego en alguna de sus opciones temporales, donde, de la mano de algún ángel precursor, se funde la realidad con imágenes de ensueño,²⁴³ se permite el trastorno momentáneo²⁴⁴ y se repite la variación ritual del tiempo en el sueño: "Un carnaval diríase/ en toda hora./ La palabra del rito,/ la cadena/ del sueño que despierta/ en otro sueño" (p. 151). Sin embargo, el título nos habla de lo que se trata: una puesta en escena, un juego, un carnaval que nos lleva a entender el cierre de la sexta parte del poema como el paso de la función de nuestro poeta a su actitud artística, en cuanto actitud vital de actuación (cfr. "Formas y formas de actitudes. Forma estética y actitud artística"):

²⁴¹ Alejandro Sandoval, "Cuando el placer termine", art. cit., p. 41.

²⁴² Armando Ponce, "Premio 1976. Independencia para la poesía pide Hugo Gutiérrez Vega", en *Excelsior* (México: 14 de abril, 1976), p. 18 A.

²⁴³ "Un día vemos un ángel al lado de la puerta" (p. 151).

²⁴⁴ "Un rato de locura" (p. 151).

Dice el poeta,
 pero el mundo piensa que el poeta
 no es más que un cruel payaso. (p. 153)

Antes de retomar el tema erótico, Gutiérrez Vega se detiene en "Retratos y paisajes" y, otra vez de la mano del ángel de "Poca cosa es un ángel", vuelve a preguntarse sobre sí mismo²⁴⁵ "llevando entre las manos/ el nido de las buenas intenciones" (p. 155) o sobre el contorno absurdo. Con lo único que cuenta es con la inocente preparación del juego anunciada por el ángel: la ironía, a veces lograda mediante figuras caricaturizadas como la de "La funesta alegría", por ejemplo, o mediante el "inocente" tipo de ironía "Estable"-Encubierta-Infinita" en "El lenguaje de las flores", donde se proclama "la ironía de verdades contrarias o porque el universo es esencialmente absurdo y no existe nada que se parezca a una verdad coherente o porque la capacidad cognoscitiva humana es intrínsecamente e irremediabilmente limitada y parcial".²⁴⁶ De todos modos, nuestro poeta está consciente de que lo absurdo de este mundo se halla en la discrepancia entre la realidad y el deseo, entre las coexistentes dualidades funestas que él, con toques modernistas, prefiere conciliarlas en sus ensoñaciones: "Alrededor del lecho/ hay flores inmensas,/ pasean los unicornios,/ y en el musgo se deslizan las serpientes del gozo" (p. 156). Al mismo tiempo tiene que preguntarse sarcásticamente (en "Declaración del éxito", por ejemplo), contemplar los paisajes humanos o humanizados y escoger la opción de actitud vital de "Un amigo sin reloj":

La huida es su manera de estar vivo. (p. 157)

Es el acto de huida consagrado en los fragmentos de "La huida", que se expanden en versículos sorprendidos por hemistiquios y versos hasta volver a apagarse en el número diminuyente de versos en las estrofas de "Visita a Alberti". Porque justamente se trata del propio climax de los espacios de la huida que se propone: el recuerdo, la evocación que

²⁴⁵ Sería pertinente señalar que, en la publicación original de la obra, "Retratos y paisajes" aparece como "Seis retratos, un paisaje y un autorretrato", en Hugo Gutiérrez Vega, *Cuando el placer termine* (1 ed.; Premio Nacional de Poesía 1976; México: Joaquín Mortiz, c1977), 82 p.

²⁴⁶ Booth, *op. cit.*, p. 332.

prepara la “añoranza del juego” suscitada por un motivo de impulso sensorial, como un despertar sinestésico de los sentidos en “El canto de la sinfonola”.²⁴⁷

Por el mismo camino de recuerdo y evocación, de la mano de los ángeles, incluiríamos los poemas autobiográficos de *nostalgia del juego* que directamente remiten a la infancia: “Para la abuela, que hablaba con los pájaros creyéndoles ángeles” y su tono de solemnidad narrativa que se aligera junto con la conclusión del recuerdo. Asimismo, dentro de este momento, adscribiríamos la “cachonda” nostalgia autobiográfica²⁴⁸ de los versos amorosos y aberraciones imaginarias, en tono de canción, de “Dos canciones tal vez para guitarra” así como los versos de erótica “aberración sensorial” de “una fotografía antes pensada”:

Estoy viendo tu cuerpo
conocido en el sueño,
y puedo fragmentarlo
para cantar sus muslos,
los pechos altos,
la entreabierta sonrisa del sexo,
la negra cabellera
destrozada en las playas de la almohada. (p. 163)

Concluiríamos, por último, *Cuando el placer termine* con la máxima expansión prosificada, combinada con variaciones de versos en algunas de sus partes, de “Una temporada en el viejo hotel. Notas sociales”. Discretamente aparece en el epígrafe, bajo el renombre de la actuación de Stan Hardy, Hugo Gutiérrez Vega quien enuncia registros que, más que a Eliot, rinden homenaje a la preocupación temporal de Eliot. Más específicamente, se trata de la preocupación temporal que lleva a la muerte y rige al poema hasta la última

²⁴⁷ “La inclodía llega con su olor acre/ y revive el lejano desco de amar” (p. 164).

²⁴⁸ Hemos preferido adscribir el erotismo de este libro en la *nostalgia de la cachondería*, a raíz del comentario del propio Gutiérrez Vega al definir los tres momentos de *Cuando el placer termine* donde agrega: “Yo estoy en el primer momento, pero ya con un poco de nostalgia, cosa que me permite escribir poemas eróticos”, en Ponce, art. cit., p. 18-A.

parte de "Pensando en Bertolt Brecht" y su homenaje. Tres gentes de teatro entonces -Eliot, Brecht, Gutiérrez Vega- y de por medio la figura compuesta de Stan Hardy ante la conciencia de la muerte con que concluye al libro. Qué manera tan exquisita de completar el título y resumir la obra en una sola frase:

Me moriré cuando el placer termine. (p. 148)

El último ciclo de este periodo de estancia es el de *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes* publicado en 1979, "producto de un año de trabajo".²⁴⁹ Partiendo de la conjunción de su título para pasar a su sentido, estaríamos de acuerdo con la crítica en que "*Poemas para el perro de la carnicería* es un libro de poesía. Unirlo a los *algunos homenajes* obliga a considerarlo una colección de poemas".²⁵⁰ El sentido de la primera parte de este título, proveniente de un viejo dicho popular algo vulgar, da un giro surrealista al *impulso formal* o al tipo de conciencia que Gutiérrez Vega busca comunicar: en la feria del mundo estamos un poco todos como perros de la carnicería esperando a ver si algo nos toca. Al mismo tiempo, nuestro escritor "lleva adelante [...] su propósito de arraigar entre nosotros la poesía coloquial, narrativa, tan gustada en otras literaturas, en particular las de lengua inglesa."²⁵¹ Por lo tanto, se puede hablar de un título que sugiere una relación con la experiencia del lenguaje y, sobre todo, del popular. Según el propio autor opina:

En México [...] las formas coloquiales del castellano antiguo y algunas expresiones indígenas castellanizadas son la columna vertebral de una lengua incomparablemente rica y auténtica [...] Algunos términos tomados de la liturgia, una gran cantidad de refranes, los giros de lenguaje transmitidos de generación en generación [...] son el bagaje de esta lengua usada para comunicarse con los otros y, frecuentemente [...] para enmascarar los sentimientos y ocultar las realidades.²⁵²

²⁴⁹ "Imitación de Paz, Sabines y Huerta, mal de los jóvenes poetas mexicanos: Gutiérrez Vega", *Unomásuno* (México: 14 de agosto, 1978), p. 18.

²⁵⁰ Sheridan, art. cit., p. 41.

²⁵¹ Henríquez González Casanova, "Sábado, domingo y feria", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 102 (México: 27 de octubre, 1979), p. 15.

²⁵² Gutiérrez Vega, "Las palabras, los murmullos y el silencio", art. cit., pp. 75-76.

La idea de tradición popular junto con la de "máscaras mexicanas", según Paz, nos permitiría desglosar aún más el título de este libro al relacionar el fragmento anterior con el de otro ensayo de Gutiérrez Vega:

La vocación del cerezo es dar cerezas [...] olvidándose de las alabanzas de la crítica o de los criterios de importancia y juicios de valor tan caros a los cirujanos elementales, capaces de tomar el cuerpo de una obra para contar sus tendones y analizar sus células nerviosas, sin darse cuenta de que, en la carnicería, sólo entregan fragmentos muertos, vísceras inanimadas, materia orgánica [...] después de la feroz disección.²⁵³

Por consiguiente, el título en su conjunto, que originalmente era *Poemas para el perro de la carnicería y otros lugares comunes*, se podría leer: "Fragmentos para la crítica y homenajes por cuenta propia" de lo que daría razón "Aforismos y otros lugares comunes" del mismo libro.

Sin embargo, la constitución irregular del libro no se vio por parte de la crítica, como afirmación del título desglosado, como reflejo del título sino como incoherencia "estratégica": "Gutiérrez Vega es un poeta que puede y debe evitar el riesgo de convertirse en uno de esos poetas sólo legibles en antologías, como decía Reyes, formando con más disciplina sus libros y precisando sus objetivos literarios".²⁵⁴ Nosotros, ya que hemos entrado en el código personal de nuestro poeta, veríamos *Poemas para el perro...* como un renovado intento de comunicación desde el plano de actor y poeta, a la manera de Stevens, desplegado en un *yo-pareja* "como todas, que se evade, se indisciplina, se subvierte a la memoria, se escapa del vacío en un esfuerzo sostenido".²⁵⁵ Pero es una comunicación que se le asigna al *yo-pareja* "con la misma liviana transparencia"²⁵⁶ recogida de obras anteriores. Nos estamos refiriendo a la "sencillez" del lenguaje que desde *Buscado amor*

²⁵³ Gutiérrez Vega, *El erotismo y la muerte*, op. cit., p. 69.

²⁵⁴ Sheridan, art. cit., p. 43.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 42. (Los subrayados son nuestros.)

²⁵⁶ *Ibid.*

acompaña a nuestro autor, “lenguaje evocativo, discreto, de educada y sobria elocuencia”²⁵⁷ que intenta la provocación ensayada en *Cuando el placer termine*. Hablaríamos de provocación no sólo significativa sino también sensorial, antes que nada, acústica con la mezcla de odas con temas eróticos y visuales, con el apoyo de los dibujos de Liliana Mercenario y Zoila Montes. También nos referimos al tono recogido de *Cantos de Plasencia* en función de la tensión emocional que llega como una de las “fintas” de *Poemas para el perro...*

Dos de estas fintas ponen nervioso al lector: primero el agravar el aspecto enunciativo del poema, haciendo peligrar su equilibrio, la asistencia que difícilmente ha guardado respecto al sermón y al “mensaje”. Segundo, los coqueteos poco afortunados con la metáfora. De inmediato son dejados atrás para trabajar sobre la vena descriptiva y nostálgica que transforma al poema en testimonio de “haber estado allí” en el momento debido. Lo que da la tensión a los textos, sin llegar a volverlos ásperos, es justamente el *haber* y no el *estar*.²⁵⁸

Aparte de su propuesta, en cuanto actitud de tono y lenguaje expresivos, *Poemas para el perro...* es una prolongación de la añoranza autobiográfica de *Cuando el placer termine* o, más bien, una exploración de la nostalgia de la cachondería, una reafirmación de la otra actitud vital, la huida al viaje y una expansión hacia las admiraciones personales en forma de homenajes y elegías. El primer aspecto abarca los dieciocho poemas que constituyen la primera parte del libro titulada “Poemas para el perro de la carnicería”. Más que nada se trata de una nostalgia vital, que es la erótica, anunciada por el arcángel del primer poema que nos introduce en la edición original de la obra, y sostenida por el ritual erótico evocado a la manera que sugiere la forma de tiempos pasados de los verbos. En el mismo tono de juego entre endecasílabos y versos de arte menor, intentado en obras anteriores, y en esta forma de verbos, en su mayoría en tiempos pasados, se despliegan las demás partes de “Poemas para el perro...” a veces suspendidas por algún presente que se

²⁵⁷ Sheridan, art. cit., pp. 41-42.

²⁵⁸ Espinasa, “Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)”, art. cit., p. 132.

ajusta en su sentido histórico. En estos espacios evocativos y de tono íntimo, se suscita la cuestión de la función de la poesía en cuanto erotismo de concatenación órfica, avisada desde el epígrafe del libro, donde de manera sólida confluyen las claves que semantizan tal concatenación.

Desde el principio de este ciclo de poemas, Gutiérrez Vega aclara su tarea de “escapar/ de los lugares comunes,/ abominar de la melcocha sentimental,/ inaugurar palabras,/ [...] nuevas, antiguas, clásicas, románticas...” (p. 179) que cumplen con sus orientaciones, prescritas para dar con “el inevitable plagio/ de un poema” (p. 180). Dentro de este contexto y bajo la luz del día, se deja deslumbrar ante el milagro de la vida, “la delicia de descubrir/ la forma de las cosas,/ de contemplar los rostros”²⁵⁹ y asigna este papel al lenguaje. En oposición a la luz del día interviene la noche y la evocación mediada por el ángel precursor (“mi corazón se detiene/ al ver que pasa/un ángel no previsto/ y que la tarde se nos va” p. 183). Lo que predomina en el juego entre día y noche es la sensación temporal que inevitablemente llega a enunciar cierta fatalidad: “Si nos preguntaran/ si queremos regresar al pasado,/ quedarnos aquí y ahora/ o brincar prodigiosamente hacia el porvenir,/ no sabríamos qué contestar./ Nos quedaríamos con la boca abierta/ [...] caería sobre nosotros una tormenta de tiempo/ que nos convertiría/en náufragos de nosotros mismos.”²⁶⁰ Sin embargo, la sensación temporal -aún en el sentido cíclico de “las horas, los días,/ las bellas estaciones, los silencios,/ la calma, los seres y el estruendo/ [...] conspiradores” (p. 183)- no deja de coincidir con la noche “anunciadora de la muerte” (p. 181), con “el viento de la ausencia” (p. 182), a la vez que concluye con la “noche humana” (p. 188). El anuncio del punto concluyente, dentro del lenguaje del poema, alcanza la sutil sugerencia de un “negro aleteo” (p. 186), que nos recuerda los desplazamientos bisémicos machadianos, mientras que de igual manera pasamos de los signos sugerentes de la muerte a su cuestión contigua respecto a la preocupación temporal: el erotismo.

“Cómo viajé en sus brazos, gacelas de piel fina” (p. 177)

²⁵⁹ Hugo Gutiérrez Vega, *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes* (1 ed.; Cuadernos de Humanidades/15; México: UNAM, c1979), p. 9.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

El paso de la muerte al erotismo en "Poemas para el perro..." a veces se produce al apoderarse no sólo de signos, sino además de poemas enteros como, por ejemplo, el caso de "Otoño" para pasar a "Oda litúrgica para 'la mujer de ámbar' ". Tampoco se trata de un paso claro respecto a su contacto con la realidad fundida con el sueño: "Como ellos somos/ tú, yo y los que se fueron/ y sueñan con una realidad/ intentada en el sueño" (p. 184). Al igual que entre erotismo y muerte, el paso o, mejor, la fusión entre realidad y sueño se da con procedimientos sutiles como, por ejemplo, la superposición situacional en "Tu tarea es escapar".²⁶¹ Otras veces, necesita también apoderarse de poemas enteros, como "Nos vamos a perder", que lucen como metáforas extensas. Y si de la noche hemos llegado a la muerte, del mar llegamos al erotismo y la fertilidad siempre en contacto con su contrapunto.

Ese mar que te tuvo
guarda en su seno
la caverna que no tiene tu carne.
Como el mar,
yo, que nunca te tuve,
te preparo la cueva
que tú iluminarás;
es un sitio intranquilo
para esperar la muerte.²⁶²

Así es como se llega a la oda de la "carne de mujer mujer" y a los pleonasmos pellicerianos de "Oda litúrgica para 'la mujer de ámbar' " en que el apogeo sensorial baudelairiano se funde con las dualidades funestas lopezvelardianas; en que la exuberancia y abuso de adjetivos suspenden la movilidad a favor del goce, comunicado sugestivamente también, a través de aliteraciones, anáforas, paronomasias y armonías vocálicas. Se podría decir que éste es el punto en que el erotismo concilia la muerte con la santificada "noche humana". No obstante, al final de cuentas, no se trata más que de todo impulso sensorial que cumple con el impulso formal de conciencia acompañada por el reflejo espejeante:

²⁶¹ "... no sé si eres real/ o si te inventa/ el ansia de tenerte" (p. 184).

²⁶² Gutiérrez Vega, *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes*, op. cit., p. 20.

Contigo se río,
 te ríes de mí,
 me río de tí.
 Nos reímos del tiempo y de la noche.
 -Dos calaveras de azúcar
 nos acompañan sobre la mesa de vidrio-. (p. 183)

El segundo asunto de este libro, el viaje, se presenta con el ciclo de "Tres poemas de viaje", ciclo breve, "purgativo, accidental, provocativo".²⁶³ Aquí el viaje parece ser un pretexto de paseo y contemplación donde la forma accidental de sus versos sirve para contar, bajo emoción templada, los registros de un erotismo contemplativo y las reflexiones sobre el vínculo erótico de la noche, liberada de toda connotación ajena a la idea de juego de tal vínculo; idea que al final se semantiza con el ingenio y juego de palabras de los últimos versos: "Juegan en la tarde y cuando sale la luna,/ [...] Las muchachas juegan./ sus largas piernas brillan/ [...] Mientras jueguen habrá consuelo en la tierra/[...] y el aire dice que todo está hecho/ para este juego de gozar creciendo,/ de dejar de crecer gozando" (pp. 190-191).

En la segunda parte de este libro se incluiría poemas de "lugares comunes" en el sentido de admiraciones y forma de elegía ("La última fotografía de Malcolm Lowry"), homenajes ("Homenaje a W. B. Yeats", más "Algunos homenajes" a Julio Herrera y Reissig, Carlos Pellicer y a Onetti en "Leyendo a Onetti en varias noches sin sueño"). También en la misma parte adscribiríamos retratos, cartas y alabanzas a fidelidades amistosas que, en la ocasión de "Una carcajada de la cumbancha para Carlos Monsiváis", no dejan de revelar fidelidad al humorismo de "Aforismos y otros lugares comunes". Como indicamos desde la parte teórica de este estudio, Gutiérrez Vega rinde homenajes para cantar su causa. Así, del "Homenaje a W. B. Yeats", el lenguaje desnudo de "La primavera derrotada" sirve para cantar "el otoño del cuerpo" (p. 193), mientras hacia la misma causa de un erotismo frustrado se usa el símbolo de cisne en el sentido clásico de petición erótica ("El cisne critica") y se asume la actitud romántica de lo absurdo en "A Mexican Crazy

²⁶³ Sheridan, art. cit., p. 42.

Jane". Es la misma obsesión por el sentido erótico que lleva al "cisne de cuello roto"²⁶⁴ de "Un cisne de Darío y dos fechas" y a Hugo Gutiérrez Vega a las resoluciones vanguardistas de representar ópticamente su símbolo, mediante la forma de sus versos. Todo esto, para llegar al desengaño de su causa y descubrir que "nada es fijo./ Petra a lo lejos/ es un engaño de la tarde".²⁶⁵ Tras este desengaño, nuestro poeta opta por burlarse en forma de aseveraciones prosificadas en "Aforismos y otros lugares comunes" o volver a dudar de su oficio en "Una carcajada de la cumbancha para Carlos Monsiváis". Al mismo tiempo vuelve a homenajear las manifestaciones de intimidad humana ("Poema de alabanzas a Julieta-Sonia", "Retrato de mi amigo Carlos [Monsiváis]") y recapitular, en la prosa de "Discurso por Carlos Pellicer", los postulados obsesivos que llevarán al siguiente recuento de la causa personal, esta vez a través del homenaje al haber estado ahí:

El viaje continúa, y el poeta sensual se bebe a grandes tragos el perfil agudo de Constantinopla.²⁶⁶

1. 1. 5. España y su paisaje esotérico

Después de su renuncia a la Dirección General de Difusión Cultural se le destina a Hugo Gutiérrez Vega a Madrid donde, por cuatro años, desempeñará el cargo de agregado cultural en la Embajada de México en España. En esa época, nuestro autor colabora con intelectuales españoles y consolida amistades con Félix Grande, Luis Rosales, José Hierro, Villena, Linares y Francisco Brines. A nivel oficial trabaja por la aproximación cultural entre los dos países por lo que, de mano del rey Juan Carlos I, se le concede en 1981 la condecoración "Isabel la Católica". De este periodo español, es *Tarot de Valverde de la Vera*, en 1981, y *Meridiano 8-0*, en 1982. En realidad no se trata más que de una

²⁶⁴ Gutiérrez Vega. *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes*, op. cit., p. 48.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 50.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 65.

continuación del ciclo de *Cantos de Plasencia* por lo que la mayor parte de éste, junto con *Tarot de Valverde de la Vera*, se incorporó a los poemas de *Meridiano 8-0*. El período español de Gutiérrez Vega va a concluir con *Cantos de Tomelloso y otros poemas* que se publicará en Querétaro, en 1984.

Se podría afirmar que todo *Meridiano 8-0* "tiene como pretexto el paisaje de España y su relación con México".²⁶⁷ En el prólogo del libro, nuestro autor explica su título y justifica su forma de la manera siguiente:

En este libro reúno poemas escritos en España y que, de alguna manera, están ligados al paisaje físico y humano de este país ubicado, según lo indican las cartas geográficas, en el Meridiano 8-0. Extremadura, Galicia, Asturias y algunas regiones de Castilla influyeron sobre estos poemas. Les impusieron una forma a la cual decidí ajustarme.²⁶⁸

Sin embargo, *Meridiano 8-0* se tiene que ver en continuidad con la obra anterior, de *Poemas para el perro...*, o, más bien, en su intención de cantar el "haber estado allí", con el recuento de principios de los que tenemos que partir de nuevo. Al mismo tiempo se tienen que tomar las partes de *Cantos de Plasencia* que lo introducen, precisamente como "un empezar de nuevo" a partir del tono y los envíos del paisaje. Así que *Cantos de Plasencia* no se incluye sólo para completar el compendio de poesía escrita en España por Hugo Gutiérrez Vega; también constituye el paso concorde a la lectura de las demás partes del libro.

Empezaríamos nuestro comentario por la parte de "Tarot de Valverde de la Vera" que su edición original como libro no venía acompañado por las ilustraciones de César Olmos injertados en *Meridiano 8-0*, sino por dibujos de Carlos Favia, mexicano de Guadalajara que vive en Extremadura, España. Su título, como juego adivinatorio de un pueblo de España, nos remite al ambiente y paisaje de Valverde de la Vera en relación

²⁶⁷ "La cultura no es una deidad sagrada para una clase, es el alimento esencial del hombre: Hugo Gutiérrez Vega". *Gaceta UNAM*, 1. 52, (5 de septiembre, 1983), p. 2.

²⁶⁸ Hugo Gutiérrez Vega, *Meridiano 8-0* (La Encina y el Mar, Poesía de España y América, 61; Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, c1982), s/p.

interiorizada con la intimidad de Hugo Gutiérrez Vega. No olvidemos que Valverde de la Vera es un pueblo ubicado entre Ávila, Toledo y Cáceres en el que se encuentra el monasterio de Yuste, a donde el emperador Carlos V se retiró a morir dejando el trono a Felipe II. La propia sencillez y severidad del monasterio, que nos hace pensar en el cuadro de Tiziano, inspira una sensación de finitud, de muerte inmersa en un paisaje misterioso, sobre todo por su tono sepulcral en los meses de invierno, que para nuestro poeta cuenta con unas connotaciones más. En concreto, se trata del paisaje del cielo de Extremadura, contemplado desde la terraza de Yuste y presidido por el "pico de Almanzor" de la sierra de Gredos, algo paralelo al paisaje que él experimentó durante la infancia en su tierra natal.

No se sabe qué tipo de cartas de Tarot consultó Gutiérrez Vega, como tampoco sería tan importante si no pensáramos en un proyecto, suscitado desde su estancia en Inglaterra, que cuenta con el antecedente de la novela *The Greater Trumps* [*Los triunfos mayores*] de Charles Williams y el de mazo Rider²⁶⁹ publicado en Londres con ilustraciones que encajan con el ambiente medieval descrito. Tampoco nos insistiríamos en tal aclaración, puesto que los arcanos mayores del mazo Rider -de los que *Tarot de Valverde de la Vera* se ocupa- no difieren tanto de los del Tarot de Marsella, si no interviniera de por medio la orientación "humanista" y postjunguiana del mazo Rider y la relación peculiar de los Mayores con los Arcanos Menores. Es decir, es interesante ver que de los Arcanos Mayores sólo "el Loco" y "el Mundo", que representan las fuerzas arquetípicas, se mueven. Mientras tanto, la relación con los Arcanos Menores se percibe desde el aspecto de la vida cotidiana, y "como si fuera un fotograma tomado de una película".²⁷⁰ Otra de nuestras consideraciones tiene que ver con la filosofía de este Tarot como método para penetrar en la vida basado en la meditación sobre las imágenes donde, a la manera de la lírica gutierrezveguiana, predomina la relación entre imagen y significado.

Toda esta información, nos podría servir como código cultural para entender la realidad básica con que nuestro autor dispone sus veintidós cartas de Arcanos Mayores,

²⁶⁹ El mazo Rider es el nombre con el que terminó por llamarse la baraja de Tarot diseñada por Arthur Edward Waite y dibujada por Pamela Colman Smith, publicada en 1910 por la Rider Company de Londres.

²⁷⁰ Rachel Pollac, *Los 78 grados de sabiduría del TAROT: Arcanos Menores y Lecturas*, tr. Marta I. Guastavino (Barcelona: Ediciones Urano, c1987), p. 9.

tradicionalmente enumeradas desde el cero hasta el XXI, más las dos cartas agregadas de "La Huida" y "La Tradición" de su Tarot personal. El solo uso de los Arcanos Mayores en la serie de "Tarot de Valverde de la Vera" nos plantea, de entrada, un postulado principal en la poesía de *Peregrinaciones...*: la intuición. Es decir, "si deseamos ver el mundo en función del número cinco en vez del cuatro, incluyendo el Espíritu como centro, entonces los Arcanos Mayores representan el quinto elemento, el Éter. El hecho de que lo situemos aparte de los cuatro elementos Menores [Fuego, Agua, Aire, Tierra] simboliza la intuición".²⁷¹ Dentro de este sistema de código cultural se puede pasar a una lectura de la realidad básica de las cartas gutierrezveguianas y entender el código literal y metafórico de sus imágenes con el apoyo de las conjunciones de *sephiroth* a las que aquellas corresponden. Mientras tanto, se tiene que tener claro el discurso teórico y su secuencia planteados en la primera parte de este estudio. Y eso porque "Tarot de Valverde de la Vera" se tiene que ver como un doble viaje paralelo que se da del propio poeta hacia sí mismo a la vez que hacia su poesía. En otras palabras, se trata de un viaje que nos va a llevar de la disposición contemplativa, al oficio, a la actitud vital, a la causa e imaginación del poeta en cuanto asunto codificado en sus poemas.

"Predicción" es la décima que antecede a las cartas, como introducción algo abstracta, pero que muestra un dominio versificador a través de la secuencia cambiante de pares de versos consonantes en los que alternan heptasílabos y octosílabos casi monorritmicos. Al mismo tiempo, lo que "Predicción" introduce es la mirada, su punto de partida es de contemplación, que cede su lugar a la carta de "El Loco" -astrologicamente al signo de Acuario- y a la conjunción de las dos primeras sephiroth [Keter/Suprema evolución espiritual:Hokmah/Sabiduría] realizada mediante el ojo. La cadena sabiduría-contemplación-locura ambientada en el silencio y presenciada por un "ángel del suplicio" (p. 204) son las constantes impersonales que acompañarán las observaciones e imágenes personales de Gutiérrez Vega desenvueltas, en formas retóricas menos rigurosas, en las cartas siguientes. "El Ilusionista" es la carta que sustituye a la de "El Mago", donde la Keter se enlaza con la *sephirah* de Binah/Entendimiento que, para los asuntos terrenales se refiere a las penas y

²⁷¹ Pollac, *op. cit.*, pp. 17-18.

cargas de la experiencia y requiere de una actitud “activa” o “yang” de “El Mago”. Nuestro poeta, negándose a lloriquear como la figura femenina que aparece en el poema, confiesa: “uno de mis fantasmas/ me robó el don de lágrimas” (p. 204), y pasa a otra negación o, más bien, al desengaño de “La Sacerdotisa”. Es que, en realidad, en esta carta se encuentra la actitud “pasiva” o “yin” y el punto de conjunción entre Keter y Tifereth/Belleza. Sin embargo, a “La Sacerdotisa” se le opone la imagen de “la viejecita negra” (p. 205) que significativamente concluye al ciclo de Keter o Suprema evolución espiritual.

El próximo ciclo diríamos, que se trata de la actitud vital o “activa”/“ying” en que se despliega “El Ilusionista” escritor Gutiérrez Vega. Es por eso por lo que este ciclo presidido por Hokmah/Sabiduría -en conjunción con Binah/Entendimiento en “La Emperatriz”, Tifereth/Belleza en “El Emperador” y Hesed/Misericordia en “El Pontífice”- nos está hablando del oficio de escritor, así como se asume en “La Emperatriz” para volverse luego conciencia. En “El Emperador”, sobre todo, el propio autor se dirige al baudelairiano “lector hipócrita” de sí mismo y a la falsa esperanza de inmortalidad en la poesía que lo llevará a la duda de “El Pontífice” y a la confesión: “Tal vez esta búsqueda/ y la certeza del engaño/ sean una oscura forma/ de la gracia” (p. 207). Este ciclo, aparte de su reivindicación de la palabra como acto, viene a afirmar la relación entre causa y conciencia, tan anhelada en el intento de *Tarot de Valverde...*, mediante la cadena o triángulo de Sabiduría-Duda-Oficio del poeta.

Comentariamos la armonía entre paisaje y amantes en “El amor” y la disposición nostálgica de “El viaje” bajo el dominio de Binah/Entendimiento en relación con los correspondientes enlaces de Tifereth/Belleza, para la primera carta, y de Gevurah/Juicio que representa las dificultades de la experiencia, para la segunda. Al parecer, la idea de sufrimiento y su relación con la vida sigue apoderándose de la conciencia de Gutiérrez Vega de modo que justificaría su circunstancial tono doloroso así como comunicaría la actitud itinerante de su impulso formal en cuanto una negación más: “¿Viajar como quien sabe que no va a ningún lado?/ ¿Y viajar para qué?” (p. 209). No obstante, a la manera señalada por Carlos Monsiváis, nuestro poeta sabe enfrentarse con su desesperación circunstancial, prefiere abandonar seguridades (como si le tocara un Cuatro de Pentáculos) y “correr mundo”. Pero si se niega el viaje, según se plantea en el fragmento citado, es porque se

piensa en un viaje de “contemplación de la imagen de un viaje espiritual o emocional”²⁷² y al inevitable viaje por las aguas de la Estigia del Seis de Espadas. Así es como, de nuevo y de manera paralela, volvemos a la cuestión de la poesía y su función, primero, en cuanto concatenación órfica y, segundo, en cuanto procedimiento de experiencia reflejada en su intensidad expresiva, que tanto nos recuerda a Eliot. Por consiguiente, del triángulo Binah/Entendimiento-Tifereth/Belleza-Gevurah/Juicio, de este ciclo, nosotros deduciríamos la cadena correspondiente Viaje-Vía Erótica-Medios Expresivos.

Después de haber recorrido, por equivalencias tarotianas, los asuntos de contemplación, oficio del poeta y las actitudes vitales paralelas de escribir y viajar, Gutiérrez Vega rompe provisionalmente con el orden tradicional de las cartas y las ajusta a una secuencia que convenga más a las actitudes de su impulso formal. Así prosigue con “La Justicia” [Gevurah/Juicio:Tifereth/Belleza] para dejarse convertir en su propio “ángel del suplicio” o la propia figura de su errancia para luego desenvolverse en la otredad del reflejo de “Un señorsantiago mexicano/ con botas mineras y casco de latón” (p. 210) en “El Ermitaño” y la conjunción entre Hesed/Misericordia y Tifereth/Belleza. Con “La Fortuna” asimismo, liga la Misericordia ya no con la Belleza sino con Netzach/Eternidad, en cuanto disciplina al servicio de la imaginación, para enunciar una falta de fe, una falta de felicidad humana, buscada en “La Fuerza” de los aspectos sencillos de la vida, y una fatalidad prolongada con el giro final de esta última carta-poema:

Tres o cuatro hombres simples,
 [...]

 bajo el cielo de todas las ciudades,
 cuando sueñan las alas
 del ángel sin memoria. (p. 212)

Con “El Colgado”, el poeta retoma la enumeración tradicional de las cartas, asocia de manera impersonal Gevurah/Juicio con Hod/Reverberación y semantiza ésta última no con el Amor y Sensualidad que corresponde a la sephirah, sino con la otra actitud de su

²⁷² Pollack, op. cit., p. 13.

impulso formal, de soledad y silencio, que corresponde a él. En consonancia a esta actitud viene la carta-poema siguiente de "La Calaca" [Tifereth/Belleza:Netzach/Eternidad] donde él prefiere unir su voz con la de la tradición del pueblo mexicano y burlarse de la muerte a voz popular: "¿en qué quedamos, pelona,/ me llevas o no me llevas?" (p. 213). En cambio, sitúa su sensualidad en "La Templanza", o sea, en la actitud de experiencia contemplativa de emociones,²⁷³ que complementa el cuadro de actitudes de su impulso formal, para llegar a la conjunción entre Tifereth/Belleza y Hod/Reverberación sensual de "El Diablo". Esta carta "encierra el sentido prístino del mal, y en términos de Hugo, se encarna en el tedio, está representado por la rutina que nos acosa y nos enajena. El problema tiene que ver con la idea de 'ennui', de hastío en el sentido del 'hotontimorúmenos' baudelairiano."²⁷⁴

Las demás cartas restantes, más bien, vienen en contacto directo con la propia *causa* de Gutiérrez Vega que se nos propone en ciclos sucesivos. El primero, dominado por Netzach/Eternidad y las conjunciones de Yesod/Fundamento en "La Estrella" y de Malkuth/Reino en "La Luna", nos habla de la resolución de la causa. El concilio de Yesod, que representa la imaginación, en "La Estrella" se nos propone mediante el acceso al sueño: "Un hombre que sueña nunca está solo/ [...] en el cielo hay caminos/ y esta noche todos tenemos alas" (p. 216). "Debajo de la imaginación se encuentra Malkuth, o el Reino, es decir, el mundo que rodea una persona"²⁷⁵ y es precisamente lo que "La Luna" representa. Luego viene "El Sol", la otra de las décimas de rigurosidad métrica y rítmica -de octosílabos dactílicos y mixtos combinados con heptasílabos polirrítmicos- acompañada por las sugestivas consonancias de su rima, en a-b-b-a-a-c-c-d-d-c. Esta rigurosidad estructural nos hace recordar algunas de las construcciones clásicas de romances y pensar en "Predicción" como antecedente de su forma y función. En efecto, de manera paralela a éste, "El Sol" es la introducción a la *causa de conciencia* pronunciada por "El Juicio", no tanto en el sentido tarotiano de encuentro entre Reverberación sensorial/Hod y Malkuth/Reino del mundo que

²⁷³ Actitud bien parecida a la que paralelamente se da en la tercera parte de "Tres poemas de viaje y una elegía" incluida en *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes*.

²⁷⁴ Margarita Peña, "Érase una vez un libro", en *Unomásuno* (México: 17 de octubre, 1978), p. 19.

²⁷⁵ Pollack, *op. cit.*, p. 221.

nos rodea, sino en el sentido de conciencia de la muerte inspirada por Hod. Así "El Mundo", el espacio vital de la imaginación [Yesod:Malkuth], se puede interpretar en la carta gutierrezveguiana como el estímulo de conciencia de desengaño que, a su vez, propone el ciclo final de desenlace que concluye "Tarot de Valverde de la Vera": la constante actitud vital de "La Huida" y la fiel resolución de "La Tradición".

Por consiguiente, volvemos a afirmar que "Tarot de Valverde de la Vera" surge como la propuesta más completa de Hugo Gutiérrez Vega en cuanto viaje hacia sí mismo y hacia su poesía. Es decir, se trata de una Hégira personal hacia su causa cuya índole esotérica le permite a nuestro autor una codificación que, a partir de un nivel personal, convierte este viaje en búsqueda de expresividad que se realiza en la poesía y mediante la cual, al final de cuentas, se semantiza. La única diferencia es que en "Tarot de Valverde de la Vera" este curso se nos da a la inversa, de modo que Gutiérrez Vega parte de la contemplación y prosigue luego con el oficio del poeta, su actitud vital, las actitudes de su impulso formal y la resolución de su causa para llegar, al fin, a la propia causa y reanudar cíclicamente el mismo curso con la actitud vital de la huida del tedio.

Después de haber vuelto a proponer el corpus de su lírica, de manera completa pero codificada, Gutiérrez Vega concluye *Meridiano 8-0* con una serie de poemas extensos que, a partir de los envíos al paisaje humano o humanizado, se tienen que ver dentro de su secuencia significativa de concatenación órfica en su sentido cíclico. "Desde Candás se mira todo el mar" es el primero de estos poemas en que el homenaje directo al paisaje marino, e indirecto a Alberti, es una elaboración de la imagen, a decir de Eliot, de "significativa emoción" (*significant emotion*). Así que se puede hablar de "correlativos objetivos" inspirados en el paisaje marino introvertido y construido sobre los ejes de transparencia, de sugerencia y superposición. Antes que nada, entonces, se trata del mar en cuanto elemento vital:

¿Quién, sin temblar de miedo, pone proa
hacia la engendradora de tormentas,
la dueña, pero también víctima del viento,
la dadora de vida, señora de la muerte? (p. 223)

Aparte de su personificación, el mar homenajeado es el archipiélago que asume todas las propiedades humanas; es el mar-eros en cuanto paisaje erótico,²⁷⁶ paisaje-cuerpo en un juego de intercambio y desplazamientos calificativos²⁷⁷ hasta fundirse en uno en las aberraciones de una visión: "Estás hecha de mar,/ tu cuerpo tiene/ la forma de las olas" (p. 229). Al mismo tiempo, el mar es el espacio, el "lecho eterno" (p. 226) o "la tumba submarina" (p. 227) en homenaje a Valéry, donde el amor se funde con la muerte y el destino del cuerpo humano: "humildemente, sin mover las manos,/ sin detener el golpe, nos iremos/ y será nuestro el mar" (p. 230), o sea, la muerte es nuestra herencia.

Sin embargo, el mar es el espacio en que el "yo" autobiográfico del poeta se deslumbra.²⁷⁸ Frente a este deslumbramiento, el propio "yo" se deja llevar por la magia de lo cotidiano y confiesa: "Nada podrá ser nuevo,/ pero el mundo es hermoso./ Con ingenuo deleite/ me detengo [...]/ y el día/ sabe, a pesar de todo,/ ser gozoso" (p. 228). Ésta es la principal razón por la que "Desde Candás..." es un poema en que todo es luz y así el eje de transparencia de su medio expresivo: "En el mar, uno y todos, descubrimos/ el verdadero origen de la luz" (p. 224). Pensemos en la riqueza de vocablos y expresiones tomados de campos semánticos afines -de "luz", "escamas [...] que antes ardan", "rayos del sol", "primer lucero", "unánime plata" (p. 224), "llama de ausencia", "aurora" (p. 225), "arder", "el último reflejo del follaje" (p. 226) y "de cristal traslúcido" (p. 229), entre otros- en que se asumen las actitudes del impulso formal. Nos estamos refiriendo a las actitudes de silencio,²⁷⁹ de experiencia contemplativa²⁸⁰ y de "loca errancia" (p. 228), "como el mar, irse y volver" (p. 225). Claro que de estas actitudes no excluiríamos la del impulso de juego, sea

²⁷⁶ "... y la espuma, enredada en los pies de la mujer./ sube y hace plata los muslos" (p. 224).

²⁷⁷ "... por la desnuda playa" (p. 227).

²⁷⁸ "La noche de lamentos que en Jalisco/ suplica a una deidad propiciadora [...]/ me dio un alma nostálgica del agua/ [...] Pero un día, al pasar una curva del camino./ el mar se me echó encima/ y contemplé el misterio" (p. 223).

²⁷⁹ "... de silencios llenos de luz" (p. 228).

²⁸⁰ "... en la media tiniebla/ de una contemplación" (p. 229).

entre vida y muerte²⁸¹ o entre luz y sombra. Sólo que este último juego consiste en oponer al deslumbramiento del día, los fantasmas de la noche vencidos por el amor: "La noche tiene hermosas manos./ En el río alguien canta./ Se levanta el deseo./ Sólo es verdad la carne" (p. 225). Y todo esto a fin de llegar a la propia causa de conciencia de un estado físico-vital asemejado al de la "preciosa fatiga de la playa" (p. 226) o del destino del hombre, que es la muerte.

Aparte del aspecto sugestivo del tono y la forma de oleaje de sus versos, hemos dicho que "Desde Candás..." se propone, sobre los ejes de sugerencia y de superposición, como la resolución de trabajar con el lenguaje y de codificar las emociones. Jugar con las contrucciones paradójicas del lenguaje²⁸² o incurrir en afirmaciones retóricas en forma de interrogación²⁸³ es de por sí una forma de sugerencia complementada por alguna metáfora; pensemos, por ejemplo, en vez de sexo, en la "sonrisa de la carne./ manantial donde el deseo se curva" (p. 226) o en "el ojo del dios de las mañanas" (p. 223), en lugar de sol. Sin embargo, no se trata de ejercicios retóricos sino de construcciones de indicio en que confluye la propia fatalidad y "pavor/ de naufragios" (p. 227) hasta sugerir la conciencia del destino del hombre:

la desnudez es siempre nuestra herencia,
nuestro único destino. (p. 230)

Por otro lado, el recurso a las superposiciones espaciales de todo mar, desde el mar trópicos de Tabasco y el Caribe o el mar de California hasta el "mar familiar" (p. 224) del Atlántico y "el terrible Pacífico" (p. 224), no sólo dejan traslucir un fondo de referencias culturales y admiraciones homenajeadas, de Pellicer o José Carlos Becerra, sino también pasan a otro nivel más profundo. Un nivel en que lo espacial se funde con lo temporal histórico que, en

²⁸¹ "Hemos jugado a la muerte por agua" (p. 227); "dejemos que la vida/ juegue con nuestros cuerpos" (p. 230).

²⁸² "... ese silencio/ nutrido de rumores (p. 223).

²⁸³ "¿Cambió el mar?/ ¿Cambió el viento?/ [...] o algo ha cambiado en mí?" (p. 227).

homenaje tanto a Eliot como a Pellicer, crea este “sentido histórico” de conciencia universal:

En el mar, uno y todos, está el hombre.
 Veo las proas de los barcos fenicios
 en el agua de España;
 las naves griegas y el pálido terror de los troyanos.
 Eneas, las llamas en sus ojos, hacia Italia
 Cuántos hombres y dioses duermen sin fin en el Mediterráneo;
 duermen, en preciosa hermandad, todas las razas:
 Los turcos, la imagen de su luna en la mirada;
 españoles con gritos de Lepanto en los oídos; (p. 229)

Con “Cantos de Sigüenza”, el siguiente poema extenso con topónimo español, entra en juego el elemento del viento, aplicado al mismo modelo expresivo e incorporado a las construcciones de indicio de las imágenes humanizadas: “La tarde se deshace en agua nieve./ Otra tarde se va sin que yo sepa lo que quiso decir,/ sin escuchar el cuento de su pena [...] Vuela el halcón y el aire recompone/ la curva del paisaje” (p. 231). No obstante, la presencia del viento no sólo se nombra sino que además se connota con la presencia de nubes, encargadas de sugerir movimiento, representar memorias y expresar la mayor preocupación temporal:

Desde Brihuega el viento mañanero
 trajo esta soledad resplandeciente,
 nubes-memorias, personal tormenta
 [...]
 Fuimos jóvenes, niña [...]
 Fuimos, somos, seremos [...] (p. 231)

Es esta conciencia de dinámica temporal del “viento que toca los cristales/ llega a Sigüenza con las manos rotas” (p. 232) que hace a Gutiérrez Vega volver los ojos hacia los milagros minuciosos de la vida y expresar su clímax de emoción en “Los elfos de la rosa”.

En relación causal con los dos poemas anteriores, “Noches gallegas y varias admiraciones” nace de la preocupación temporal que, como sugestión obsesiva, recorre las partes del poema en forma de giros al final de la “cuarta” y “décima noche”, o en forma de aseveraciones citadas²⁸⁴ y “narradas” como parte de un cuento.²⁸⁵ Tras esta intensa preocupación, en íntimo contacto con la causa de Hugo Gutiérrez Vega, se asumen las tres actitudes, primero potenciales y luego vitales, de su impulso formal. Hemos acudido a esta aclaración porque, respecto a la actitud de errancia, la persistencia temporal acentúa la sensación de fugacidad, debilita la posibilidad de tal actitud vital y contrae la consecuencia temporal de olvido: “Por todo eso te digo estas palabras suaves/ y lamento mi ineptia para encontrar la huida./ Nos llenará el olvido” (p. 234). Mientras tanto, la otra de las actitudes, el silencio, se enfrenta con la sensación temporal mediante la otredad,²⁸⁶ la memoria²⁸⁷ y la duda²⁸⁸ que llevan a una conciencia desengañada y fugaz.²⁸⁹

La preocupación temporal culmina con la tercera de las actitudes y la decisiva resolución que cobra la causa de nuestro escritor en “Noches gallegas...” A raíz de ésta, el erotismo en el paisaje humanizado convierte la experiencia contemplativa en una evocación erótica y una búsqueda por intemporalidad, antes que nada, buscada en la resurrección; resurrección en el sentimiento erótico²⁹⁰ o en la palabra misma y sus formas expresivas.²⁹¹ A esta secuencia obedece la actitud que se desprende a partir de la sexta parte-“Sexta noche” del poema, en que se proclama lo absurdo²⁹² o lo intuitivo impaciente,²⁹³ desafiando la

²⁸⁴ “Todo fluye y nada permanece” (p. 243).

²⁸⁵ “El pasado, el presente y el futuro/ viajaban juntos en el barco loco” (p. 245).

²⁸⁶ “Yo no soy./ Otro hombre se baja de la cama” (p. 235).

²⁸⁷ “Danzan, al fin, cogidas de la mano/ las noches revividas”, *ibid.*

²⁸⁸ “¿Fueron nuestros los ojos de la lluvia ...?”, *ibid.*

²⁸⁹ “Todo y nada fue nuestro./ Me lo dice el señor de los espejos”, *ibid.*

²⁹⁰ “En la noche temprana/ el corazón mueve/ y nada significa la mañana” (p. 234).

²⁹¹ “... consuelo resucita las palabras”, *ibid.*

²⁹² “... que de los bobos es la piedad de los cielos” (p. 237).

²⁹³ “... flota el deseo de nunca razonar”, *ibid.*

forma clásica de soneto en la "Séptima noche". Y si se opta momentáneamente por lo absurdo, esto se hace para favorecer la fusión entre sueño, silencio y fatalidad, recuerdo autobiográfico y escepticismo que la "Octava noche" introduce. Pensemos así de manera paralela a esta secuencia, a esta sucesión climática en cuanto forma que guarda su continuidad y equilibrio mediante la unidad de los modelos expresivos, de superposiciones temporales ("Apareciste, al fin, con los quince años" p. 238) y sugerencias ("Los minutos del cuerpo sin cadenas" p. 239) en un compás que elimina las exageraciones de un sentimentalismo fático.

Sin embargo, Gutiérrez Vega sabe, de manera teatral, suspender el ritmo y, antes del acto final, aprovechar una pausa por dos razones. Primero, para volver a completar los impulsos vitales de su causa con la burla y juego de "Onceava noche" y, por una vez más, proponer el deslumbramiento mágico de la vida frente al tedio que representa la muerte: "El hombre está en la tierra,/ 'lo demás es silencio' " (p. 241). De este último fragmento suscita abiertamente la segunda razón por la que nuestro poeta, paralelamente a los estímulos de sus "Noches gallegas", prefiere seguir trabajando con "varias admiraciones" en homenaje a sus lecturas de Pavese o de Quevedo con los "muros de esta patria" y el "polvo enamorado" (p. 242) prestado de "Amor constante más allá de la muerte". Parece curioso el porqué usar una pausa, de procedimiento teatral, cargándola con este fondo de actitudes y referencias que no sólo lucen de un fondo-código cultural sino también preparan la salida de las tres últimas noches. La respuesta se halla en el traspaso a los terrenos quevedianos de sueño que las tres últimas noches representan. En efecto, a partir de "Treceava noche", memoria, olvido y preocupación temporal propician el sueño en que nuestro poeta se sume²⁹⁴ para desprender la fatalidad de una concatenación órfica.²⁹⁵

En estos días, los sueños me han abierto
una brecha en el alma, duele dormir sabiendo
que sigue igual la noche. (p. 245)

²⁹⁴ "En el sueño no hay horas" dirá Gutiérrez Vega en "Catorceava noche" p. (243).

²⁹⁵ Consúltense "La realidad y una variación temporal: el sueño" en la primera parte del estudio.

“Montañas” justamente constituye el ciclo de poemas donde Gutiérrez Vega, en tono de gravidez versicular y voz impersonal, se deja llevar por la experiencia de su preocupación órfica, semantizada por elementos propios: el tedio o sea, la muerte,²⁹⁶ la noche de recuerdos,²⁹⁷ la vejez²⁹⁸ y el anhelo por vida.²⁹⁹ No obstante, se trata de un ciclo que se concluye con la noche y anuncia la negación del recuerdo con la llegada del día: “el recuerdo es un vano ejercicio/ de figuras/ que nunca son las mismas/ y el dolor es tan vago,/ tan inactual” (p. 249). Se trata, más bien, de una alegría fomentada por la luz y reflejada en los versos ágiles de “Orense” y en la efusividad expresiva que llega hasta construcciones paradójicas a la vez que de impulso sensorial sinestético.³⁰⁰ Es un ciclo que no concluye sino hasta la consagración de la luz en “La madrugada en Vigo” cuya parte “Ritual de la luz” no es más que una forma de connotar el sentido temporal cíclico llevado a cabo con la alternancia entre día y noche, entre luz y sombra.

Meridiano 8-0 concluye con la parte titulada “Varias admiraciones” que, en realidad, se dio como práctica de sugerencia en partes anteriores, por ejemplo en “Noches gallegas y varias admiraciones”. La única diferencia consiste en la resolución de nuestro poeta de aprovechar de su causa en “Noches gallegas...” para homenajear algunas de sus admiraciones, mientras aquí aprovecha de sus admiraciones para aludir a algunas de sus resoluciones y dar un estigma personal. Así en “Una carta con pájaros” niega la duda e incorpora el reflejo, el tiempo y el sueño en una confesión amorosa. De igual modo, en “Por el camino de Juan Ramón”, prosigue con “el precioso engaño” (p. 255) del oficio de la palabra, la poesía, y aprovecha la sugerencia de *Platero y yo* para atacar a la crítica “petrificadora”. También escribe “Canción para una muchacha en la atardecida del cabo Sounión” para homenajear a Odysseas Elytis y reivindicar su voluptuosidad contemplativa y el aspecto autobiográfico de su lírica. Es algo paralelo a lo que hace con “Llovía en

²⁹⁶ “Aquí, sobre esta tierra estremecida porque no pasa nada” (p. 247).

²⁹⁷ “... la noche lunar con sus fantasmas anunciando otras noches”, *ibid.*

²⁹⁸ “... viendo los ojos de invierno”, *ibid.*

²⁹⁹ “Vida y pájaros saben que [...] pueden abrir las alas y derrotar al viento”, *ibid.*

³⁰⁰ “... con las manos sin ojos,/ con los ojos sin voz,/ con la voz sin palabras” (p. 249).

Castilla" para homenajear a Antonio Machado y recordar a Jalisco o, al fin, lo que hace en la sexta parte con que concluye "Varias admiraciones" para homenajear al poeta Curros Enriquez y su efusividad amorosa. Refiriéndonos a "Varias admiraciones", entre otras cosas, hemos dicho que Gutiérrez Vega usa esta parte para dar su estigma personal. Por esa razón hemos guardado "Tlayacapan" para concluir con la afirmación de conciencia mexicana, a la que él acude con sentido histórico, y la reivindicación de la velocidad dinámica que se volverá a afirmar en obras posteriores.

El ciclo de residencia y creación en España concluye con *Cantos de Tomelloso y otros poemas*, publicado en 1984 por las Universidades Autónomas del Estado de México y de Querétaro. En este libro de poemas, Gutiérrez Vega -después de Plasencia, Salamanca, Sigüenza y Vigo- parte de otro topónimo español, combinado con el canto, para interiorizar el ambiente del pueblo al que se refiere y expresar líricamente su experiencia. En este caso se trata de Tomelloso, un pueblo de La Mancha cercano a Ciudad Real. De entrada, lo que se podría comentar es la preferencia de nuestro autor de inspirarse en la provincia española que, aparte del sustrato biográfico de su lírica, suministra el ambiente expresivo. No nos tiene que sorprender entonces, que el ambiente expresivo, inspirado en un pueblo de la provincia española, se sitúe en el canto y sus referencias: por un lado, la de la tradición jùglaresca y, por otro, la del canto religioso que suscita una sensación ritual.

Una vez comentado su título, podemos pasar a *Cantos de Tomelloso* como el poemario que vendrá a completar tanto expresiva como temáticamente el ciclo y propuestas de *Meridiano 8-0*. Respecto a lo expresivo, su autor accederá dando prioridad a su impulso sensorial que tratará de restituirlo en el diálogo de los versos con el lector:

La contemplación es evocativa, poesía de circunstancia noble, lo que todos queremos hacer con una cámara al fotografiar y que no se consigue casi nunca [...] Se canta siempre desde fuera, bajo el balcón de la novia o en la lejanía de la patria... o en el exilio del tiempo que no se detiene. (Por cierto [...] ya nadie se acuerda del divertido y simpático Plinio, el Maigret de Tomelloso, creado por Francisco García Pavón. En *Cantos...* hay más de lo mismo y no aburre. El lirismo autobiográfico rayando en el fetichismo costumbrista, llaneza en el verso y fluidez en el poema ...³⁰¹

³⁰¹ Espinasa, "Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)", art. cit., p. 132.

El aspecto temático, mientras tanto, es el que más claramente señala la manera con que *Cantos de Tomelloso* concluye al complementar el ciclo transcurrido no sólo en España sino en toda la península ibérica. En otras palabras, si hemos visto *Meridiano 8-0* como un intento en que la persistencia del tiempo comunica las potenciales actitudes vitales con la causa de Gutiérrez Vega, quien se sume al sueño y así a la experiencia de la concatenación órfica, *Cantos de Tomelloso* se tiene que ver como su dual complementario. Es decir, éste representa lo que de dicho viaje se asume en cuanto estado de conciencia y en cuanto toda actitud vital. Por vital entendemos toda actitud que en forma ritual se da también en *Cantos de Tomelloso* como acto de expresividad y de erotismo vital³⁰² -con el sensorial apoyo de los dibujos de Elvira Gascón dispersos en el libro- y resolución vital de huida que, en efecto, concluirá paralelamente el aspecto biográfico de esta etapa del propio poeta.

De este modo se podría ver las siete partes de "Cantos de Tomelloso" como un canto, una alabanza a la fertilidad en que el impulso sensorial goza de la magia vital y deslumbramientos cotidianos,³⁰³ desde el elogio ritual de la naturaleza³⁰⁴ hasta el goce erótico de la aberración sensorial:

el vientre, una larga planicie iluminada:
del ombligo lunar brota esta media luz.
su incandescencia levanta el pubis
y persigue la curva de las suaves montañas. (p. 267)

Se trata, mejor dicho, de un intento en que el lenguaje se vive tanto como se juega³⁰⁵ en pos de una transparencia; pero no la transparencia-recurso sino la función destinada a luchar contra la tiniebla y el recuerdo que el crepúsculo anuncia: "Me levanté esperando/ la noche nueva/ con su obstinada carga/ de presencias" (p. 268). Así es como, Gutiérrez Vega con un

³⁰² Es necesario entender el papel del erotismo en el viaje órfico hacia la conciencia de la muerte en la poesía de Hugo Gutiérrez Vega. Véase "La dualidad existencial: experiencia y erotismo por una concatenación órfica de la poesía" en el presente estudio.

³⁰³ "... nadie sabe decir la epifanía/ de la magia profunda" (p. 266).

³⁰⁴ "La tierra, estremecida por las sabias culebras vegetales,/ recomienza el rito" (p. 265)

³⁰⁵ Pensemos en el polípoete de "En las bodegas, vivo./ se despereza el vino" (p. 266).

rito de resignación bíblica espera la tarde³⁰⁶ y, mediante el tiempo acude a la memoria,³⁰⁷ al lenguaje³⁰⁸ y al tedio³⁰⁹ para concluir:

Ahora sí...
Aquí... con los amigos muertos,
los amores... (p. 272)

Esta resignación al recuerdo es la que "Poemas pasiegos" representa, en los que se evoca el padre y el abuelo del poeta, para pasar luego al recuento de amistades y admiraciones de "Teoría del crepúsculo" vistas a través de la ciudad portuguesa de Porto, que él mismo conoció en temporadas de paso. "Teoría del crepúsculo", sobre todo, diríamos que parte de un recuento pero es una expansión, no exclusivamente de la forma de un poema largo que combina el verso con la prosa, sino de aspiraciones. Es el espacio vital de la memoria que se apodera "a rienda suelta" de los espacios poéticos; es un homenaje paralelo a referencias biográficas de lugares, de México o de la península ibérica, de amistades -José Carlos Becerra, Luis Rosales, Félix Grande Ortega, Carlos Tirado- y de admiraciones indirectas o directas. Entre estas últimas, no nos limitaríamos a las sentidas por López Velarde y González León, sino que agregaríamos la profesada por el recién muerto poeta catalán de Gil de Biedma, por el dramaturgo portugués Julio Cardoso y el poeta, también portugués, Eugenio de Andrade. De las indirectas señalaríamos la referencia a Fernando Pessoa y la muy significativa a Octavio Paz. Y esto es así porque "Teoría del crepúsculo" es, antes que nada, un poema de experiencia en cuanto vivencia y, al revés, un poema que abrirá paso a "Horas de la ciudad" y al homenaje directo a "Nocturno de San Ildefonso".

Ahora bien, si hemos calificado a "Poemas pasiegos", en primer lugar, como un recuento de amistades y admiraciones, "Horas de la ciudad" es un recuento de experiencias, esta vez urbanas, que coincide con el regreso temporal de nuestro escritor a la Ciudad de México. No es sólo el choque entre tradición y modernidad urbana lo que, a diferencia de

³⁰⁶ "Con Félix, mi amigo/ y padre de mi amigo, parto el pan./ abro el vino" (p. 269).

³⁰⁷ "... al presente, al futuro, a la memoria" (p. 270).

³⁰⁸ "... los bellos adjetivos reconstruyen/ los cambios de la luz", *ibid.*

³⁰⁹ "Y como nada pasa, izamos velas/ para cruzar el golfo de la noche" (p. 271).

los demás poemas de este ciclo, fórmula el fondo de "Horas de la ciudad" sino los propios elementos de actitudes que acompañan la experiencia.³¹⁰ Primero de todo, el silencio que se usa para precisar actitudes³¹¹ y estados³¹² pero principalmente para conjugarse con cierta noción temporal.³¹³ Esta conjunción entre silencio, rito prehispánico y tiempo nos sería inexplicable si no entrara en contraste con la actualidad.³¹⁴ A raíz de esta sensación se podría combinar el rito silencioso con el tiempo mítico, que hoy no se "escucha", para entender el verdadero contraste temporal del poema tomado como rito temporal. La otra de las actitudes que acompaña la experiencia es la errancia urbana cuyo cambio de dinámica, en comparación con poemas anteriores de este ciclo, anuncia una variedad de registros que Gutiérrez Vega intenta restituir con una variedad de voces, en homenaje a Eliot, sin excluir ni la suya ni la de López Velarde. Es decir, "intenta, en especial en 'Horas de la ciudad', soltar un poco las riendas al verso y a su aliento narrativo. Al hacer esto, probablemente se da cuenta de que las alas se las corta la uniformidad de la voz. No consigue tomar de Eliot esa sensibilidad para la polifonía de voces y lo uniforme se puede volver monocorde."³¹⁵

Con todo recelo frente al comentario anterior, que desconsidera la intención monocorde que implica un tono ritual, llegamos a un "yo" que de manera polifónica y tono monocorde se dirige al "tú" prosopopéyico de la ciudad y se pone a contemplar los registros del rito temporal en el transcurso de un día cualquiera. De un día en que "los camiones/ recomienzan el rito y nadie vocifera" (p. 281) y el asunto de la sensibilidad del poeta consiste en intercalar y no sólo registrar estas imágenes a fin de expresar, a decir de Eliot, la particular y significativa emoción que la ciudad inspira. Dicho de otro modo, se trata de esa sensación de soledad y olvido testimoniados en que siempre late la muerte, folklórica o no de "muertes de azúcar" (p. 280), incorporada al panorama citadino y a la noche precursora.

³¹⁰ Véase "Tradición y modernidad: temperamento y originalidad en dimensiones temporales".

³¹¹ "... preguntar sin voz" (p. 281).

³¹² "... cansancio sin voz", *ibid.*

³¹³ "Ya sin sonido el Teponaxtle llama [...] y la mañana que sigue sin llegar./ Icnta se anuncia" (p. 279).

³¹⁴ "... y se entroniza el ruido./ Nadie escucha el silencio" (p. 282).

³¹⁵ Espinasa, "Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)", art. cit., pp. 132-133.

En realidad se trata de una intensa sensación temporal que, a medida que el rito temporal avanza, hace al “yo” de nuestro poeta pasar a un “nosotros” y “mirar el espejismo/ que organiza la tarde” (p. 282) hasta llegar la noche y lo que ésta anuncia: la muerte “entibiada entre los senos” (p. 281) y “El olvido [...] de esta noche/ que a la ciudad cobija y desfigura” (p. 283). Así, parecidamente, el poeta deja sumirse en el sueño y desplegarse a la otredad de un cronista que reiniciará el rito de “la nueva madrugada/ desde el balcón” (p. 283).

Sería un lugar común repetir que la experiencia conlleva cierto grado de conciencia, anhelada además por el propio autor, y a eso vienen “Nueva suite doméstica” y “Novísima suite doméstica” con una ampliación de registros de doble propósito. Primero, distanciarse con burlas de manera histriónica³¹⁶ de algunas “constancias” temporales de “diplomas, mechones de cabellos,/ medallitas, certificados de todo,/ cartas borrosas y llaves, llaves,/ llaves para abrir/ puertas que ya no existen” (p. 285). Segundo, para ceder lugar a las formas de actitudes de los gatos,³¹⁷ por los que Gutiérrez Vega siente un afecto especial. A lo mejor, “Disertación sobre las costumbres y usos de un gato en particular” no es sólo un homenaje a Liu Shou, Sasti, Basti y Sashka, su gato actual, sino también un homenaje a los gatos humanizados de Lope y su *Gatomaquia* o a los de Eliot y sus formas de expresar lo inefable.

Cantos de Tomelloso, después de haber recorrido por un recuento de admiraciones, amistades y experiencias, concluye con el recuento humorista de conciencia de “Por favor, su curriculum”. En este poema, antes de pasar al próximo proyecto, Gutiérrez Vega recapitula e intenta, si no dar un estigma, definirse de manera clara y temperamental tan propensa hacia el sarcasmo³¹⁸ como hacia la humildad de cierto modo mística.³¹⁹ De todo este “inventario” preferiríamos concluir con lo que el poema concluye y la sensación universalista así sea circular que recuerda a Borges: “todos somos lo mismo,/ todo es uno,/ uno es todo,/ cada hombre es, al fin,/ todo este mundo/ y el mundo/ es un lugar/ desconocido...” (p. 293).

³¹⁶ “Distinguidos caballeros, apreciadas señoras ...” (p. 287).

³¹⁷ Confróntese nuestro comentario en “Formas y formas de actitudes”.

³¹⁸ “... me enferman los enfermos/ de importancia” (p. 292).

³¹⁹ “... me gusta el campo,/ pero no lo entiendo”, *ibid.*

1. 2. Las nuevas peregrinaciones

Con el título *Nuevas Peregrinaciones* aparece el segundo volumen de obras que Gutiérrez Vega escribe de 1986 a 1993 y que abarca el período de itinerario por Estados Unidos, Brasil y Grecia. Las obras editadas que corresponden a este período son *Georgetown blues y otros poemas*, *Andar en Brasil*, *Los soles griegos* y, nuestra meta final, *Cantos del despotado de Morea*. Antes de pasar al comentario de las obras, cabría señalar los siguientes puntos. Primero, hemos hablado de obras “editadas” porque en este período escribe una serie de poemas que por primera vez aparecen en un folleto improvisado bajo el título de “Cuaderno”. Se trata de poemas que luego se incorporarán directamente a *Nuevas Peregrinaciones* y constituyen la mayor parte de “Ausentes” y “Otros poemas” complementados por “Pensando en Musil y Suite de Praga”. Segundo, a sabiendas de que una parte de *Georgetown blues y otros poemas* aparece en *Peregrinaciones*, nosotros hemos preferido incluirlo aquí, y considerado en conjunto, así como apareció en su edición original de 1987 que, además, corresponde al período de *Nuevas Peregrinaciones*. Por lo tanto, lo que aquí se va a manejar es dicho segundo volumen de obras recopiladas,³²⁰ del que se va a citar directamente con el número de página.

1. 2. 1. En las longitudes del continente americano y las latitudes del foxtrot, blues y bolero: ¿hacia un nuevo rito, un rumbo cineasta o un mero cambio de bando?

... y ese amor de instantes
fue un tango absurdo
en el salón tenebroso,
un bello salto en el vacío.

Hugo Gutiérrez Vega. “El último tango en París”

³²⁰ Hugo Gutiérrez Vega, *Nuevas peregrinaciones (poesía 1986-1993)* (1 ed.; Colección Escritura en Marcha; Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, c1994), 270 p.

Después de la residencia en España, que concluye en 1984, la próxima destinación relacionada con el servicio diplomático es a Washington D. C., Estados Unidos, en donde nuestro poeta radicará por tres años. Sobre todo, para un ser poético y contemplativo como él, esta ciudad no significa vivir la impresión de su tamaño sino vivir la experiencia y el ambiente. La presencia de tal ciudad metida en un bosque, construida sobre un viejo pantano, de vegetación impresionante y de clima extremoso es de por sí una experiencia que se complementa con la de su contorno. Se está hablando, por un lado, de una variedad en términos sociológicos -del que no se excluye ni la composición demográfica, ni el ritmo de vida, como tampoco la violencia- y, por otro, de una atmósfera cultural cuyo núcleo sería el Teatro Nacional y, más que nada, el Kennedy Center y sus actividades. Pasamos este fondo de informaciones para ambientar también la actividad cultural de Gutiérrez Vega que, a nivel personal, encuentra salidas hacia varias expresiones artísticas, entre otras, la de actor por supuesto. De sus actividades teatrales, quisieramos mencionar el intento de hacer teatro hispanoamericano, junto con otros integrantes argentinos, peruanos y un mexicano, y la puesta en escena de *La fiaca*, una comedia argentina.³²¹

Respecto a la residencia en la ciudad de Washington, en cuanto etapa de creatividad poética, contamos con el testimonio de *Georgetown blues y otros poemas* que figura como intento de reflejar estos aspectos de la ciudad, inspirados en el barrio históricamente inglés de Georgetown y aproximados mediante la melodía del blues. La presencia de ambos elementos como componentes del libro nos hablan de las dos principales constantes que lo constituyen, cuyo origen se tendrá que buscar en el ciclo precedente. Haciendo memoria de las partes que concluyen *Cantos de Tomelloso* se nos disponen las constantes heredadas en el presente volumen: la mirada del "cronista" que culmina "Horas de la ciudad", la prioridad sensorial y el gusto por la música de las dos suites domésticas, señalado, como aquí, desde el título. A estas constantes se tiene que añadir la presencia prolongada de un Antonio Machado que no viene tanto de la sensibilidad "memoriosa" de la etapa anterior como de la voluntad de cantar una historia a la manera en que se cuenta una melodía.

³²¹ Lo que los argentinos también entienden por "fiaca" se puede interpretar como "flojera" aunque su equivalente sería algo más vulgar. En *La fiaca*, dicho sea de paso, a Gutiérrez Vega le tocó el papel de Peralta y su acento argentino.

Sin embargo, *Georgetown blues* no nace como afirmación sino como respuesta a puntos anteriores e intentos menoscabados, como el intento de polifonía de voces, señalado por la crítica, que alejará a Gutiérrez Vega de algunas de sus fidelidades constantes, principalmente la de Eliot. Sobre este aspecto, José María Espinasa comentará: “Hace bien el autor en ya no buscar directamente en Eliot. Lo que funciona en inglés puede no funcionar en español”.³²² Sin negar la validez de tal afirmación, se nos hace menos convincente enfocarnos en la “tesitura” expresiva de obras pasadas (que el poeta ajustó a sus necesidades propias, sin remontar el asunto a un reajuste de cuentas, más radical), que empezar de nuevo. Se podría hablar de un cambio de bando pero en realidad se refiere al humanismo de la nueva era que, el asunto del poema en cuanto expansión poética, y del poeta en cuanto peatón del cosmos y la recuperación de un tiempo arquetípico a través de la inmersión en el ahora y en sus enumeraciones exhaustivas. Aparte del ejemplo de “Mi amigo que recorre el Mall piensa en el Olimpo”, que guarda un aspecto de crítica de idealismo pagano, la oposición humanista de la nueva era, frente a la posición de Eliot, se consagra con la decisiva presencia en *Georgetown blues* de Wystan Hugh Auden.

Tanto la duda y el escepticismo como algunas de las ideas humanistas declaradas por Gutiérrez Vega respecto a un código de valores y de dignidad humana, vienen directamente ligadas al pensamiento de Auden del que emanó su propia consideración sobre la función y utilidad de la poesía. En la idea de ésta como actividad fundamentalmente humana, en el sentido de reflexionar sobre el mundo y darle sentido mediante una estilización del pensamiento, así como en la idea de que la poesía tiene que ser siempre sobre algo, sin que su forma “ligera” le quite “seriedad”, se puede reconocer algunos de los postulados de nuestro propio poeta. En lo referente a *Georgetown blues*, la presencia de Auden reviste la mirada del “cronista” con la del poeta que abarca al periodista; punto del que se aprovechará el contacto de este ciclo de poemas con la estética de los imaginistas norteamericanos para desarrollar la ya manifestada dinámica de imágenes a niveles cinematográficos.

³²² Espinasa, “Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)”, art. cit., p. 133.

Con este tipo de estética y de esta manera se vuelve a proponer “Georgetown blues”, el poema largo que introduce al libro y que, de por sí, lleva el subtítulo de “poema cinematográfico”. En sus cuatro partes dialécticas, entre “ellos” y “nosotros”, reaparecen las persistentes preocupaciones conocidas pero planteadas de manera distinta “por algún viejo mago literario o cinematográfico”.³²³

Encerrados en un cuerpo que ya empieza a decaer,
vestidos con la ropa de weekend
para trasponer la puerta de otra noche³²⁴

Ahora recostados en un silencio que favorece la llegada del olvido,
un silencio que nos permite escoger los recuerdos
y aliviar el dolor -tolerable, por cierto- de una memoria demasiado activa³²⁵

Sólo que en esta cadena de conciencia-noche-olvido-silenció-recuerdo se nota un cambio a la recurrencia discursiva desde una actitud de ver “pasar calles, canales, faroles aureolados de la lluvia,/ autos, autos, autos,/ muchachas que saben a dónde van,/ [...] Pasan, pasan, pasan...”³²⁶ Sorpresa, recurrencia y aliteración sugestiva forman parte de un discurso libre y espontáneamente inventado de adjetivaciones³²⁷ y adverbializaciones sorprendidas y paradójicas³²⁸ que, con el rechazo a los signos de puntuación, prorrumpe en torno a una concepción cinematográfica. Estamos hablando de un ritmo estrepitoso primeramente discursivo, de enumeraciones; enumeraciones irónicas de “descubrimientos de los

³²³ Hugo Gutiérrez Vega, *Georgetown blues y otros poemas* (1 ed.; Colección Autores de Querétaro, 6; Querétaro: Ediciones del Estado de Querétaro, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, c1987), p. 9.

³²⁴ *Ibid.*, p. 8.

³²⁵ *Ibid.*, p. 9.

³²⁶ *Ibid.*, p. 8.

³²⁷ “... frívolos perros”, “cigarrillo culpable”, *ibid.*

³²⁸ “... repugnantemente joven”, *ibid.*, p. 9.

descubierto³²⁹ en que subyace el tedio³³⁰ y la crítica.³³¹ No obstante, lo que se está planteando son los parámetros del ritmo cinematográfico que se propone como secuencia de imágenes y de referencias no sólo a actores (Errol Flynn, Rita Hayworth, Charles Chaplin) sino también a pintores (Whistler), músicos (George Gershwin, Cole Porter), filósofos, entre otros el español Jorge Ruiz de Santayana, quien vivió y enseñó algún tiempo en Estados Unidos, y escritores (Whitman, Dylan Thomas, Poe, Thomas Wolfe, Gertrude Stein). Es el mismo intento que se repetirá en el siguiente poema cinematográfico “El último tango en París” y el de versar con extractos discursivos de la película de Bertolucci.

El intervalo de “Obligaciones del poema en la tarde de Adams Morgan”, como el del cine, es un intervalo temporal o el de preguntarse por lo intemporal para pasar a otros ritmos, sobre todo, los periodísticos de “Postales del Mall” y “Sobre literatura y buena sociedad”. Y si el contexto de “Postales del Mall” es la contemplación, el sarcasmo o la propia ciudad del “viejo pantano³³² de Washington bajo el candoroso título de “Botánica”, la parte de “Sobre literatura y buena sociedad” se dirige directamente a sí mismo. La nueva perspectiva del libro permite plantearse los asuntos de la intimidad personal en forma de incidentes epigramáticamente estilizados: el juego humorista y el doble sentido de “Con más de 50 en la 16th St.” o el humor de duda “inocente” de “Viejo preguntón”; más la actitud crítica frente a las disidencias de “Sobre antologías y desgracias” o frente al recuerdo autobiográfico de una frase de Gorostiza, en “Predicar sin el ejemplo”, son algunos de los puntos cuestionados y complementados por los conflictos entre *Ars poetica*, el oficio profesional y la muerte memoriosa en que el “Tedio proustiano” se desglosa.

Mientras tanto, la presencia del blues, intentada desde el título del libro, y el primer poema que lo introduce, vienen a reafirmarse con la parte o, mejor dicho, las diez partes de “De tiempo y de canciones” que en realidad nos lleva al otro aspecto e influencia

³²⁹ Gutiérrez Vega, *Georgetown blues y otros poemas*, op. cit., p. 10.

³³⁰ “June Allyson encontrará una nueva forma de preparar el asado/ a su esposo recién ascendido en la compañía de seguros”, *ibid.*, p. 9.

³³¹ “... la América que ignora la otra América”, *ibid.*, p. 11.

³³² *Ibid.*, p. 25.

predominante de *Georgetown blues y otros poemas*: la música, la canción que, como referencia directa del título y como sugerencia en la mayoría de sus epígrafes, acompaña la preocupación temporal. En efecto, con la excepción del epígrafe de la sexta parte, prestado de Eliot y de *La tierra baldía* para sugerir el mes de abril, los demás epígrafes gozan de una identidad musical. Sus referencias tienen que ver con todo tipo de música, principalmente popular, aunque no sólo popular. Así aparece o, más bien, se sugiere el fondo de la música popular norteamericana de los años cuarenta, como "Pennies from heaven" o "Blue skies", de los cincuenta,³³³ y el foxtrot. Asimismo vienen otras referencias a la música popular mexicana, a Chava Flores, por ejemplo, y al bolero afrocubano de César Portillo de la Luz que conviven con el fondo clásico de conciertos de Berg y de Rachmaninoff. Curiosamente, en el mismo fondo de epígrafes, se nos comunican las presencias de Oscar Wilde y la "Balada de la cárcel de Reading" junto con la del filósofo francés del existencialismo católico, Gabriel Marcel. Este fondo ligado a la sensación temporal, lo retomará Gutiérrez Vega para cantar el amor o, en todo caso, el desamor en su dimensión existencialista así como sus demás preocupaciones de la misma índole existencial en cuanto condición humana: la paranoia de la otredad que "ayuda a sobrevivir" (p. 16), "los momentos de conciliación con la otredad" de la muerte (p. 18), el tedio "donde nada pasa" (p. 21), la soledad, la memoria y "el silencio interior" (p. 32), la añoranza por la infancia y la tierra natal, la actitud crítica frente a "los zopilotes con corbata" (p. 27) hasta lo absurdo de "lanzar pasteles enormes/ a las gentes que pasan por la calle" (p. 23) y la desesperación:

Tal vez, por todo esto,
el poema no sea
más que un grito de auxilio. (p. 33)

Como de costumbre, en la lírica de Hugo Gutiérrez Vega hay una parte dedicada a homenajes como "El regreso del poeta", que en la edición original de la obra lleva el título de "El regreso del poeta en Nueva York", para rendir homenaje a Federico García Lorca. Estimulado por el propio ambiente que lo rodea, nuestro poeta rinde homenaje a la

³³³ El ambiente de mediados del siglo, en la edición original de la obra, se manifiesta desde el diseño de la portada por Raúl Ávila G.

experiencia lorquiana estructurada de manera teatral según los tres “episodios” que dividen al poema. Sin embargo, la idea teatral de estructurar el homenaje a Lorca y al de la experiencia que paralelamente se rinde a San Juan de la Cruz y a Calderón de la Barca en “Tercer episodio”, nos habla de la emoción particular que el poema nos quiere comunicar, en su conjunto, aún en sus puntos climáticos de pesimismo circunstancial. A este ciclo de comunicar la *emoción particular* -a decir de Eliot- de una experiencia, se tiene que inscribir “Otros poemas” y el pretexto de sus homenajes a admiraciones, fidelidades y amistades. Pensemos, por cierto, en el poema a Ana Ajmatova fundido con una canción armenia y la experiencia frente a un niño muerto. Pensemos también en el elogio al pulso sensorial de los colores en “Poema en verde”, donde el adjetivo sustituye al sustantivo, tras el homenaje a una amistad. Lo mismo se podría afirmar para “‘Atisbos de mortalidad’ con Borges en Suiza y con Auden en el ‘Village’”, y para la experiencia que acompaña la visita a la casa de Auden o de las reflexiones tras los “atisbos con Borges”. Pero, sobre todo, se trata de una emoción arraigada y, en el fondo, de preocupación temporal que, una vez más, se afirmará semánticamente en “Primera elegía” dedicada a José Carlos Becerra con el ritmo sugestivo de consonancias pares que acompañan y se asemejan a la cadencia de un reloj:

Sabías que el tiempo borra cada deslumbramiento
que el tiempo nada deja, que es puro movimiento.

Y como lo sabías aferrabas la hora
y apresabas la hoja que el viento decolora.³³⁴

El libro concluye con “Descubrimientos” que, mediante un breve homenaje a la dualidad funesta de realidad y deseo, señala la presencia, más ritual que natural, a la luz: “Todo desaparece.../ Sólo queda esa fuente de luz.../ En otra tarde/ será de nuevo/ dueña de mis ojos.”³³⁵

³³⁴ Gutiérrez Vega, *Georgetown blues y otros poemas*, op. cit., p. 73.

³³⁵ *ibid.*, p. 83.

1. 2. 2. Colores, feira de cinzas, el macuba de los orixás y el paso por Brasil

*Amor perdido, si como dicen
es cierto que vives dichosa sin mí.
Vive dichosa
quizá otros besos te den la fortuna
que yo no te di.*
Canción popular de Pedro Flores

En octubre de 1986 Gutiérrez Vega llega a Brasil como titular del consulado general de México en Río de Janeiro donde residirá hasta el verano de 1988. Allí vuelve a ver a su amigo, ya viejo y enfermo, Carlos Drumond de Andrade, que también admira como poeta, y al jubilado del servicio diplomático João Cabral de Melo Neto. Mediante Drumond de Andrade y João Cabral, conoce a Manuel Bandeira, Edison Quintana, Cecilia Meireles y Murilo Mendes. También hace amistad con Rubem Fonseca y, con quien más frecuentemente se ve, el novelista Manuel Puig mientras se pone a leer a la novelista y ensayista, Nélida Piñón y al sociólogo brasileño Gilberto Freyre en un intento de comprender la complicada realidad de Brasil. De antemano se podría afirmar que Río de Janeiro o todo Brasil en general, es para nuestro poeta, el espacio propio en el que la prioridad de su impulso sensorial se expone a la experiencia contemplativa de un código cultural diferente o, mejor, cambiante. Según él mismo confiesa en alguna entrevista: "Brasil es realmente un continente maravilloso. Río de Janeiro es un escenario, una ciudad que está en permanente puesta en escena; a la madrugada, al mediodía, las montañas, las nubes y el sol participan de la puesta en escena."³³⁶ Este panorama cultural y sensorial no dejaría indiferentes ni a las actividades académicas del escritor, que consisten en impartir conferencias sobre arte, historia y literatura mexicanas, ni a su poesía de aquel periodo: "Brasil -dirá HGV- da mucho para escribir poesía Es un 'shock' [... Los brasileños] son muy vitales. Nosotros somos más débiles, más apagados".³³⁷

³³⁶ Martha Cantú, "La teoría de la máscara", en *La Jornada de los libros*, suplemento de *La Jornada*, 146 (México: 31 de octubre, 1987), p. 8.

³³⁷ Helen Krauze, "Espejo. Hugo Gutiérrez Vega", en *Novedades* (México: 22 de marzo, 1987), p. 13 C.

Andar en Brasil es fruto de esta experiencia a la vez que una prolongación de la tarea de un cronista literato, "defensor del testimonio inmediato",³³⁸ quien cumple "con el desplazamiento que ha tenido la literatura, exactamente como dice Ezra Pound".³³⁹ Sería una omisión grave plantear la estilización de tal experiencia contemplativa sin el contacto con el código cultural que inaugura este ciclo de poemas con "Cantos de Salvador de Bahía" y el ritmo fluctuante de los endecasílabos predominantes. *Andar en Brasil* es, a lo mejor, el ejemplo más claro de cómo los espacios físicos se apoderan de los espacios líricos. Es decir, los topónimos de este libro no funcionan sólo como estímulo o motivo de inspiración sino como material lírico que se despliega dimensionalmente en los versos referentes a espacios testimoniados. Así, Salvador de Bahía se convierte en "Cantos de Salvador de Bahía", Camacá en canto heptasílabo y el Estado brasileño de Minas Gerais (Minas Generales) en el juego entre heptasílabos y endecasílabos para cantar las ciudades barrocas de tradición portuguesa de Ouro Preto, Mariana y Congonhas do Campo con las esculturas de sus profetas. Por supuesto, entre los espacios proclamados no faltará Río de Janeiro con sus barrios de Leblon, Botafogo y Barra de Tijuca convertidos en las formas concisas de "El afán de cada día".

Sin embargo, a continuación, respecto al tono, y a diferencia de la plasticidad, de obras anteriores, *Andar en Brasil* es un libro en que se acentúa la sinceridad intimista de su autor mientras sus espacios, en vez de una amplitud de registros, albergan una fluencia de imágenes. Carlos Tirado Zavala, al introducir el libro, confirma la misma interdependencia entre espacios expresivos y fluencia de imágenes: "Pero *Andar en Brasil* también es un libro esencialmente visual; sus imágenes *fluyen* en un ritmo que tiene contornos, que modela el fondo y da la forma [...] Si la paráfrasis es válida, podría decirse que el verso adquiere la forma del motivo que la contiene";³⁴⁰ asimismo se nos propone la siguiente imagen:

³³⁸ Sierra, art. cit., p. 74.

³³⁹ Comentario de Salvador Alcocer, *ibid.*

³⁴⁰ Carlos Tirado Zavala, "Primera lectura", en Hugo Gutiérrez Vega. *Andar en Brasil* (1 ed.; Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, c1988), p. II.

La mulata camina
 con su cántaro de agua.
 Le mueven la cintura
 los dedos de la tierra. (p. 46)

Más que visual, nosotros agregaríamos que se trata de un libro sensorial, en el amplio sentido de la palabra, donde la sorpresa se funde sinestésicamente con la recurrencia³⁴¹ y con un sincretismo mítico³⁴² cultural: "África y Portugal (renda y senzala)"³⁴³ (p. 39). Pero no se trata de espacios exclusivamente abiertos donde se contempla el colorido "exótico", sino de espacios históricos,³⁴⁴ culturales e íntimos vistos a través de la sencillez cotidiana. "Tales son los contornos que configuran el espacio poético de Gutiérrez Vega. En su interior sólo tiene cabida el acontecimiento simple, únicamente sucede lo cotidiano, lo que es sencillo, especialmente lo doméstico. Nada es estridente; todo está dicho con sencillez porque"³⁴⁵

la vida anda con más fuerza entre estas cosas pequeñas;
 está hecha de ritos cotidianos que ni la misma muerte
 puede interrumpir de manera definitiva.
 pues el día en que salgamos de este amado escenario... (pp. 85-86)

Es precisamente por esa concepción de una puesta en escena, por lo que "el colorido de *Andar en Brasil* es engañoso. No hay tal. Es el cinematógrafo. Es el mismo viraje, el mismo

³⁴¹ "Oía a maracuyá, a sol herido" (p. 39). "Maracuyá" es a un fruto tropical.

³⁴² "Encendidos los altares de santos negros./ orixás azules cubriendo al Cristo" (p. 41). Los "orixás" son los dioses africanos (Yemayá, Changó, etc.) que los Orubas (esclavos negros) trajeron consigo de Senegal y Costa de Marfil.

³⁴³ "Renda" es un tipo de encaje tradicional portugués; "senzala" es el lugar donde se les vendía a los esclavos.

³⁴⁴ "... y allá en el Pelourinho se formó otra ciudad" (p. 42). "Pelourinho" era el lugar en que se castigaba a los esclavos.

³⁴⁵ Tirado, *op. cit.*, p. III.

que *Desde Inglaterra*, el que continúa en los siguientes libros³⁴⁶ y de cuya mano llegamos, una vez más a la intimidad del poeta hecha de “convicciones [obsesiones] más que de percepciones.”³⁴⁷

Entre estas convicciones íntimas señalaríamos, por un lado, lo que a lo largo de este trabajo hemos visto como fidelidades a resoluciones y actitudes vitales mientras, por otro, no excluiríamos la admiración por escritores, en contacto con los mismos signos de fidelidad, o por amistades igualmente homenajeadas. Así, bajo la distracción contemplativa de *Andar en Brasil*, vuelven a afirmarse ideas de duales³⁴⁸ dentro del mismo ritmo temporal,³⁴⁹ ideas regidas por una relación de fatalidad³⁵⁰ y cierto tipo de conciencia.³⁵¹ Conciencia y fatalidad, resignación y pesimismo, de esta manera, forman parte de la misma cadena que busca su resolución en el afán bíblico, en “El afán de cada día” que San Mateo predicó.

Si nada es aplazable,
si todo va a pasar,
tomémonos las manos
en la ronda infinita. (p. 74)

Gutiérrez Vega encuentra su afán en el goce visual, el goce contemplativo, espontáneo y pelliceriano, sensual y sensorial a la vez.³⁵² Sobre todo, se está hablando de un placer visual, como forma de resistencia a la fatalidad temporal, que llega hasta la aberración y exaltación

³⁴⁶ Tirado, *op. cit.*, p. III.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ “... ruido y silencio, soledad y grito” (p. 41).

³⁴⁹ “El tambor de macumba, / [...] no está llamando. / Toca para sí mismo” (p. 43). “Macumba” es el rito de los orixás.

³⁵⁰ “Naufragan en las manos los deseos” (p. 41).

³⁵¹ “Esto es falso, lo sé, / pero lo creo” (p. 51).

³⁵² “Trópico, más que trópico” (p. 46). “Portugal [a esta tierra] le dio formas, / [...] y los negros la gracia” (p. 47). “Aquí el blanco está hecho / para enmarcar lo negro” (p. 48).

impresionista: "Se diría que este cielo es verde,/ la tierra azul,/ el sol blanco,/ y la luna, roja manzana/ suspendida en la noche violeta./ Todo esto lo decreta la ciudad/ y Claude Monet lo aprueba" (p. 44).

De todos modos, resistir o desafiar obsesivamente una realidad tan persistente significa dudar de manera constante y volver a proponer. De ahí que resulte inevitable que el *logos* de *Andar en Brasil* permanezca firme a las formas de resistencia de su autor: el discurso amoroso en consagración del afán diario y la ironía dispuesta por el afán de la duda. Como ejemplo, nos serviría "Sobre amores perdidos, lágrimas y pestañas" dedicado a Carlos Monsiváis y a su *Amor perdido* inspirado en el bolero mexicano de los años cuarenta, que constituye nuestro epigrafe de la presente unidad. Es en las cuatro partes de "Sobre amores..." donde se puede hablar de un discurso en prosa amorosa, en juego con el "eterno femenino" (p. 66) fundido con una disposición irónica para concluir sorprendentemente:

De esta manera nos encontraremos todos de golpe con todos
los amores perdidos y, como siempre en el proustiano
mundo, el tiempo será recobrado. (p. 66)

Pasando a los ámbitos de recuerdo y evocación entramos en la otra parte de las convicciones relacionadas con el homenaje a amistades y admiraciones. Resulta curioso pero no paradójico encontrar tal disposición incorporada en parte a "El afán de cada día". Nos referimos, por ejemplo, a "Sobre chimeneas, frío y Extremadura" dedicado al amigo de nuestro autor, Guillermo Hirata, y al paisaje extremeño que suscita la emoción particular que en realidad se celebra en el poema. Hay también partes de "El afán de cada día", como "Pensando en Bandeira", donde se celebra el momento cotidiano de la emoción inspirada en el poeta Manuel Bandeira. Entre otros poemas no omitiríamos "Carnaval", dedicado al poeta brasileño Affonso Romano de Sant' Anna, en elogio a "la fantasía de trapo" (p. 79) y del carnaval acompañado, en este poema, por el fondo musical referido a Vinicius de Moraes. Sin dejar de considerar la viva emoción de "Para un amigo enfermo" y "Para un amigo súbitamente triste", insistiríamos en "La sabiduría de madame Oupenskaia" que

aparentemente se refiere a la rusa actriz de Hollywood, pero en realidad a una película que había gustado tanto a Gutiérrez Vega como a su amigo, Manuel Puig. Aparte de que está dedicado a él y a su madre Male, este poema se escribe poco antes de que Puig muriera y premonitoriamente concluye: "Es la muerte el único enemigo" (p. 73).

Casi en el mismo sentido se emplean las tres partes de "Homenaje a Vallejo" que surgieron como encargo de *Cuadernos Hispanoamericanos*. "Los días jueves...", la primera parte de este poema largo, es más bien un homenaje, no tanto a la estancia de Vallejo en París como a su cualidad de viajero, en que se nos comunica la "emoción particular" mediante las constantes vallejanas de muerte, dolor³⁵³ y la presencia de "ese dios caminante" de aguacero (p. 99). Así, en la segunda parte, "Americanos en Europa", Gutiérrez Vega prosigue recordando colectivamente e identificándose con el paisaje americano³⁵⁴ para suscitar la "significativa emoción" de la añoranza: "Tal vez por eso nuestros ojos tengan el apagado brillo/ de una terca nostalgia" (p. 102). "Homenaje a Vallejo" concluye con "César Vallejo y las montañas" cuyo dramatismo expresivo, punto climático de la intensa sensación temporal acumulada en el tamaño de los montes, no deja de convertir el poema en un canto de resurrección.

Por último, la parte más representativa de todo *Andar en Brasil* sería, a lo mejor, "Los paisajes y el gato" o, más bien, todo el ciclo de "Casitas de alquiler". "En él aparecen los elementos cardinales de su poesía -de HGV-: la casa, el viaje, el tiempo y la fe y la desesperanza, ese juego de espejos que confunde imágenes y troca ilusiones".³⁵⁵ Nosotros, recomendaríamos esta parte inclusive como homenaje representativo a la figura de los gatos tan importantes para nuestro escritor hasta su propio despliegue hacia ellos en "Los paisajes y el gato". Es interesante ver este ejemplo correlacionado con tal actitud en la manera con que, mediante superposiciones espaciales, se nos presenta un gato "memorioso" que reconoce paisajes madrileños, "colores velazquianos" (p. 89) y las ciudades de México o de

³⁵³ "La muerte, más fuerte que la pena" (p. 99), "más poderosa que el dolor constante" (p. 100).

³⁵⁴ "Nosotros, los nacidos en las tierras de América,/ acostunbrados a perder nuestros ojos/ en los valles sin fin" (p. 101).

³⁵⁵ Tirado, *op. cit.*, p. IV.

Washington. Es lo mismo que, en homenaje a Eliot también, se afirmará hasta “Hablan Copelia, Nina y Grillo” que concluye “Casitas de alquiler”. Es, sobre todo, en esta última parte donde el autor, en forma discursiva, hablará, en solidaridad colectiva, en nombre y cualidad física de todos los gatos en elogio al “preclaro estado de gaticidad” (p. 96) y sus atributos: “Lo vemos todo y sentimos que [...] el mundo va más allá del espejo [...]; un señor nos busca tres pies, y muchos se quejan de nuestra manera de dar un mediado afecto de afirmar siempre nuestra total independencia” (p. 95).

Con *Andar en Brasil* concluye la penúltima etapa de la lírica de Hugo Gutiérrez Vega que abrirá paso a la más reciente que ya cuenta con los antecedentes que hemos planteado. Biográficamente, esto significa el paso a la realidad balcánica de Europa y la vuelta del escritor, después de Italia y España, a otro país mediterráneo: Grecia.

2. LAS FRONTERAS DIMINUTAS DE UNA GIRA ESPIRITUAL Y EL VIAJE ESOTÉRICO AL DESPOTADO DE MOREA

*Por la palabra, la creación se hace luz
para nuestros entendimientos; por la luz,
la creación se hace palabra para nuestros ojos.*

Francisco Perisquía Monroy

El 15 de junio, 1988 Hugo Gutiérrez Vega, como embajador, sustituye a Olga Pellicer de Brody en la sede diplomática de México, Grecia donde se va a quedar hasta junio de 1995. Durante su empeño diplomático, va sumando representaciones a Líbano, Chipre, Rumania y Moldavia, cosa que le permite extender sus viajes, paralelamente a los que realiza por Grecia, hacia territorios al oriente europeo. Para entender el fondo con que estos nuevos rumbos cumplen y lo que, a nivel personal y creativo, significan para nuestro poeta, tenemos que regresar hasta las primeras lecturas de poesía rumana que se dan al inicio de su carrera diplomática en Roma y hasta la referencia de *Cuando el placer termine* y la afición por escritores austro-húngaros y griegos. En otras palabras, se trata de una oportunidad de aproximación directa y nada casual a tradiciones, primero experimentadas a través de lecturas, a la manera y modelo con que se dieron, por ejemplo, las lecturas sajonas antes de la estancia de Gutiérrez Vega en Inglaterra y Estados Unidos.

Aparte de la experiencia lírica de estos viajes paralelos, hay que tener claro que el centro de actividades de nuestro autor, tanto oficiales como académicas y personales, durante todo este tiempo es Grecia. Es decir, a la vez que él imparte ponencias y conferencias, principalmente sobre poesía clásica española, se involucra y contribuye al

ambiente cultural del país fervorosamente, en cuyo reconocimiento la República helénica le concede la *Gran Cruz de la Orden de Fénix* en 1995. Respecto a su contacto directo con la lírica griega, él mismo testimonia: "Aprendí griego (ya lo hablo con cierta soltura) y tuve intercambio intelectual y espiritual con poetas tan importantes como Yanis Ritsos, ya muerto, Bretakos, también desaparecido, y ahora, frecuento a Elytis y a [Sajturis], y a poetas más jóvenes".³⁵⁶ De manera igualmente activa forma un equipo con Victor Ivanovich (estudioso de la poesía de Elytis), Elías Morfeu y Vicente Fernández (traductor de Seferis al castellano) que prepara *Once poetas griegos*, una antología de poesía griega contemporánea. Mientras tanto, de su doble oficio de escribir y viajar, tampoco abandonado en el recorrido por Grecia, surgirán sus trabajos publicados y testimonios líricos más recientes: *Los soles griegos*, en 1989, y *Cantos del despotado de Morea*, en 1991, con que culminará nuestro estudio.

2. 1. Los ciclos concéntricos de una y la misma experiencia

Antes de pasar a la experiencia lírica del recorrido por Grecia y sus frutos, nuestra meta final, sería pertinente comentar la de estos viajes paralelos y sus registros, antes que nada a Rumania, referentes a la misma temporada. En la relativamente reciente entrevista a José María Espinasa, nuestro autor confiesa: "Los viajes a Rumania me han permitido ahondar en aquella afición mía [...] y me he dado cuenta de que la poesía de ese país es mucho más importante de lo que se cree, diversa, muy rica".³⁵⁷ Dentro de la experiencia de estos viajes se podría incluir la consolidación de amistad con Darie Novaceanu, gran conocedor de la lírica del país, George y Adriana Lazarescu, así como recordar las interminables tertulias, que entre ellos compartieron, sobre el poeta nacional rumano Eminescu y su poema "Lucifer".

Relacionada con esta temporada de visitas a Rumania viene la mayor parte de "Otros poemas", directamente publicados en *Nuevas peregrinaciones*, que se intercalan con

³⁵⁶ Espinasa, "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante". art. cit., p. 64.

³⁵⁷ *Ibid.*

poemas escritos en viajes por Grecia o a Lisboa hasta 1993. Entre la serie de registros rumanos, señalaríamos “Cinco noches en Sinaia”, “Escuchando a María Tanase” y la experiencia peculiar de un paisaje nocturno y nevoso. Pese a la sensación de tal paisaje frente a una montaña, al que el “yo” del poeta se expone desde la primera de “Cinco noches”, el poema se convierte en una espera de luz sinónima a la esperanza que, en la segunda parte, se convierte en felicidad: “la dócil felicidad/ que se entrega en los veranos/ y sólo existe en el más profundo/ momento de los sueños” (p. 243). Esta búsqueda de luz en la tercera parte parece ser la energía vital que alberga todo lo que existe en su antinomia menos sospechada.³⁵⁸

Aparte del impulso sensorial de tal argumento, diríamos que lo que en realidad se afirma es la relación entre experiencia nocturna y emoción en el transcurso de la cuarta noche bajo la insistente cadencia de cuartetos endecasílabos: la memoria, celebrada desde el título en homenaje a Eminescu, el conflicto entre realidad y deseo que ésta conlleva, más la resolución hacia la imaginación: “La realidad le dice que no es cierto,/ el tiempo inapelable borra/ lo que el deseo le impuso al pensamiento./ Mas lo defiende y lo hace verdadero,/ su leyenda dorada cobra vida/ en su imaginación sin derrotero/ y su alta dicha nunca está perdida” (pp. 246-247). La quinta noche viene con el consuelo del recuerdo de la infancia y los toques románticos de una doina rumana para convertirse luego en el acto de expansión hacia el estrépito alegre y la cadencia vital de las imágenes de “Escuchando a María Tanase” que concluye:

en la noche desnuda,
una garganta poseída
por el ritmo del mundo. (p. 253)

Por supuesto, dentro del ciclo de los poemas anteriores, se podría incluir algunas partes más de “Otros poemas” que de manera afortunada enlazan con las preocupaciones mayores que los sustentan; el recuerdo ambiguo y la emoción, por ejemplo, en “Retrato de una mujer de

³⁵⁸ “La muerte y la vida se apoderan/ del cielo de Sinaia, de la nieve,/ y las montañas viven/ por obra de esa luz./ [...] Nada existe por sí mismo./ sólo existe esta noche/ lo que quiere la luna” (pp. 244-245).

su tiempo”, la preocupación temporal en los tercetos endecasílabos y pie heptasilabo de “Fin de verano”, más la búsqueda por lo intemporal en “Ninguna estación” y “Desorientaciones” en que todo concluye donde todo inicia: la duda.

Y sin embargo
 es en esa amanecida grisácea
 donde está el tiempo verdadero,
 -no estoy seguro de esto,
 de hecho ya no estoy seguro de nada- (p. 254)

Por otro lado, hay más viajes y más motivos para volver a plantear y a dudar; un viaje a Lisboa para intentar “Apuntes de mayo”, también incorporado a “Otros poemas”, sentir la soledad íntima emanante de la conciencia profunda de sensación temporal y la huida al recuerdo de la edad inocente de la infancia, a luz del colorido modernista de “Pensando en Rubén Darío”. Hay también el viaje a Praga, la capital checa, y el intento de recuperar fotográficamente los momentos de emoción vivida, apoyada por la referencia musical de “Suite de Praga”; todo como motivo para recordar a Rilke o a Kafka, para sentir el saxofón o el órgano y contemplar “El puente de Karol” o una sinagoga de manera interiorizada, hasta caer en un pesimismo circunstancial de matices villaurrutianos: “Nos rodean/ el dolor,/ la alegría,/ la desesperanza,/ la quemadura constante/ de un amor/ que redime y asesina” (p. 238). Otras veces, hay motivos menos directos, suscitados a propósito de un viaje; una lectura, por ejemplo, de un libro relacionado con el viaje propio, de manera que se podría entender por qué “Pensando en Musil y Suite de Praga” aparecen como unidad en *Nuevas peregrinaciones*. Estamos hablando de una unidad constituida por los mismos “motivos directos e indirectos hacia un fondo común” claramente sugeridos desde los títulos de las partes de “Pensando en Musil”. Al final de cuentas, todo esto no significa más que volver a cuestionar la relación entre vivencia y experiencia:

La vida no se cuenta,
 se inventa, se fabula
 y, al final, se deshace
 como el cerezo de la primavera. (p. 223)

Sin embargo, no olvidemos de que se trata de viajes y registros paralelos a los que se realizan por Grecia, regidos por el mismo fondo y problemática que cobra la poesía de Hugo Gutiérrez Vega en su ciclo más reciente. De ahí que se puede entender la importancia de nuestro paso a las últimas dos obras publicadas del autor, hacia los propios puntos de contacto de su lírica y expresión con tal fondo.

2. 2. Fondo y frutos de la experiencia lírica por Grecia

2. 2. 1. El fondo de las lecturas griegas

Ἦν ἀναμνήσεις πού συγκρατεῖτε κάτι πῶς
πολύ ἀπ' αὐτό πού ζήσαμε.

[*Oh recuerdos que retienen algo mucho más
de lo que hemos vivido.*]

Tasos Livaditis, *Violetas para una época*

Los ámbitos de las lecturas griegas, en vez de influencia, vienen como afirmación y continuidad hacia el camino interiorizado, emprendido por nuestro poeta ya desde las primeras manifestaciones de sus signos de fidelidad. Cuando hablamos de este fondo en la parte concluyente de *Nuevas peregrinaciones* nos referimos principalmente a las lecturas de dos generaciones: Primero, la de los treinta con sus mayores exponentes de Yorgos Seferis, premio Nóbel 1963, y Odysseas Elytis, premio Nóbel 1979, así como de poetas, no de menor importancia, como Nikiforos Brettakos y Yannis Ritsos; segundo, la generación de posguerra, la de Manolis Anagnostakis, Miltos Sajturis, Dimitris Papaditsas, Eleni Bakaló, Mihalis Katsarós y Tasos Livaditis, entre otros.

La referencia al simbolismo francés o la presencia de Eliot en Seferis, con quien éste tuvo trato directo durante su estancia en Inglaterra como diplomático, y el inevitable contacto de Elytis, quien pasó esporádicamente largas temporadas en París entre 1948-51 y 1969-71, con la herencia surrealista de Paul Éluard, sobre todo, sería una generalización

que no permitiría nuestra aproximación al verdadero punto de contacto. Es que tanto en estos exponentes mayores de la generación de los treinta como a los de posguerra no se trata de una relación especial que suscita la preocupación clave que Gutiérrez Vega descubre en otros poetas y consiste en la cuestión entre tradición y modernidad. El uso, por ejemplo, de la sonoridad decapentasilaba popular en Seferis o en Ritsos hasta la recreación de un mundo interno o interiorizado en Sajturis, que debe más a la poesía y canto populares que a los modelos surrealistas, nos plantea la misma cuestión que vuelve a plantearse en esta serie de lecturas.

La relación entonces entre tradición y modernidad o tradición de la ruptura es la primera constante que nos llevará a entender el fondo de estas lecturas que Gutiérrez Vega, a negación de una lectura superficial sostenida por algunos de sus críticos, realiza y descubre. En efecto, la conciliación "traumática" con la tradición en Seferis se convierte en un dual atractivo para Ritsos y el dilema constante frente a la modernidad europea en Elytis a cuya superación acude *Axion Estí [Dignum Est]*, su obra maestra, en 1959. Al mismo tiempo, estas lecturas cumplen no sólo con una problemática básica y común sino también plantean y cumplen con una dinámica buscada por nuestro autor. Si nos fijamos, la trayectoria de todas estas obras viene regida por una dinámica entendible mediante un modelo parecido al de Plotino: regresan a su creador, al poeta, hasta interiorizarse y fundirse con algo de filosofía, un humanismo histórico y cierta religiosidad con pliegues paganos. Así, por ejemplo, *Tria kryfá poiímata [Tres poemas ocultos]*, epílogo en la poesía de Seferis en 1966, son un amalgama de filosofía presocrática y de la *Biblia* (de *Apocalipsis* sobre todo). Lo mismo es lo que pasa con Elytis, a partir de *Imerológio enós athéatou Aprilíou [Diario de un abril nunca visto]* (1984) y la conjunción entre filosofía e historia, a la manera que con Brettakos y su imposable, moderado humanismo llevado, según comentado por algunos, a alcances "neocristianos". De la misma problemática no excluiríamos a poetas de la generación de posguerra y, sobre todo, a Tasos Livaditis -en cuya poesía se empeña actualmente Hugo Gutiérrez Vega- y el enfoque existencialista de sus últimas obras *Violetes ya mia epohí [Violetas para una época]* (1985) y *Mikró biblíio ya megala ónira [Pequeño libro para grandes ilusiones]*, como también los póstumos *Hirógrafa tou fthinoporou [Manuscritos del otoño]*(1990).

La indole temporal de esta preocupación lleva a la mayoría de estos poetas a la búsqueda de un tiempo arquetípico y a un "yo", como el de Elytis en su "Génesis", que cíclicamente se repite a través de la historia. No hace falta repetir que esta búsqueda es contemplativa y está inmersa en las menudencias cotidianas. Es lo que diríamos tanto para Ritsos y su *Chrisóthemis* (1972), referente a la hermana menos conocida de Ifigenia que con sensibilidad melancólica se pone a contemplar los signos de decadencia de su entorno mediante los detalles cotidianos, como para Seferis y su *Mythistórima [Novela]* (1935) o sea, el itinerario por un mundo desgastado. La afinidad entre *Mithistórima* y *Tierra Baldía* de Eliot se celebrará en este ciclo de *Peregrinaciones*, a la manera seferiana, dentro de un paisaje *significativo* en que hallan insistentemente signos de decadencia (columnas trucas). Aún más, rastrear el paisaje interno recorriendo un tiempo subjetivo, como en la tercera etapa de la lírica de Livaditis a partir de *Anacálipsi [Descubrimiento]* (1977), significa el descubrimiento de una realidad inusitada donde lo trivial y lo cotidiano participa en la aventura del ser; de ahí que la idea del tiempo como equivalencia del paraíso perdido vincule estas lecturas con la tradición de nuestro poeta.

No cabría duda de que, en el fondo, se trata de una búsqueda gnóstica, esotérica, en el sentido clásico del diálogo platónico de *Fedón*, según el cual el conocimiento viene de la combinación entre reflexión y profunda experiencia interior. Es la propia fuerza que crece de vitalidad al sentido contrario de la edad del poeta y que liga la famosa frase respectiva de Yeats, varias veces repetida por nuestro autor, con la tradición desde Sófocles, en el contexto griego, hasta Elytis. En la afición por Elytis precisamente es donde Gutiérrez Vega encontrará la continuidad y acepción de la soledad lírica así como la fusión de opuestos en el tono junto con la prolongación del temple romántico aprendido por Keats. En realidad se trata de una relación entre percepción y experiencia, en cuanto juego de expresividad, en que vuelven a afirmarse las resoluciones de la misma causa. Se está hablando, por un lado, del papel fundamental de la intuición que, aunque en Seferis se da como "Diálisma harás" ["Recreo de alegría"], en Elytis existe como constante permanente hasta las consecuencias místicas de lo absurdo y de lo puramente sensorial: 'Εἶναι ἡ μυστικὴ κίνησις τῶν πραγμάτων, κάτι πού διπλασιάζει τὴν ἰκανότητά σου ν' ἀντιλαμβάνεσαι τὴ ζωὴ καί πού ἀποτελεῖ μιά

πρόσβαση στο πραγματικό νόημα της ελευθερίας'.³⁵⁹ De esta concepción emana el material obsesivo de referencias a cosas familiares o tradicionales que sustentan la experiencia lírica de Sajturis y Livaditis o la lírica popular y honesta de Ritsos, Brettakos y Seferis.

Por otro lado, se está refiriendo a la muy reconocible fusión de la imaginación entre la realidad y el sueño en cuanto alteración temporal. La reciprocidad entre realidad e imaginación que Jeffrey Carson señaló para Elytis³⁶⁰ es el factor común que atravesará esta serie de lecturas y se realizará en el contacto de la lírica del poeta con la realidad: 'τό ποίημα, έπομένως, θεωρείται ως παραστατική απεικόνιση ή μεταλλάκτης άτομικών και συλλογικών βιωμάτων, που αποδίδει την πραγματικότητα, χωρίς έντούτοις σπή συνέχεια να αποδίδεται σέ αυτή'.³⁶¹ Tal relación con la realidad que da forma onírica a la poesía de Sajturis cobra un sentido especial en la lírica de Livaditis a la que Gutiérrez Vega se aproxima con la misma preocupación: 'Αλλάζει ή σχέση [...] μέ τό χρόνο, πού παύει να είναι παραστατικός [...] Στην ίδια στιγμή συνυπάρχουν τό παρόν, τό παρελθόν και τό μέλλον'.³⁶² Hablamos entonces de la preocupación y de aquella sensación temporal del paraíso perdido que 'τήν έσχατη ώρα θα εξαφανιστεί στο έσωτερικό μιός αχρονικής πλέον σπείρας παραχωρώντας τή θέση του στον μύθο και τή φαντασία'.³⁶³

³⁵⁹ Odysseas Elytis, 'Η μέθοδος του «άρα» ["El método del 'luego' "], en *Hartis*, 21-23 (Atenas, noviembre, 1986), p. 286. Es el movimiento secreto de las cosas, algo que duplica la capacidad de uno de entender la vida y constituye un acceso al verdadero sentido de libertad.

³⁶⁰ Jeffrey Carson, *49 scholia on the poems of Odysseus Elytis*, bilingual edition; translation to modern greek Stratis Pashalis (Athens: ypsilon/books, c1983), p. 42.

³⁶¹ Dimitris Dimiroulis, 'Τό «Άξιον» της Ιστορίας και τό «Έστί» της ρητορικής-Κρητική φαντασία σέ τοπίο Έλληνικό' [El 'Dignum' de la historia y el 'Est' de la retórica-Imaginación crítica en paisaje griego"], en *Hartis*, 21-23 (Atenas, noviembre, 1986), p. 317. El poema entonces, se considera como representación o alteración de vivencias individuales y colectivas, que *representa* la realidad sin que, mientras tanto, se refiera a ésta.

³⁶² Manolis Pratikakis, 'Προσέγγιση στή δεύτερη περίοδο της ποίησης του Γ. Λειβαδίτη' ["Aproximación a la segunda etapa de la poesía de T. Livaditis"], en *I lexi*, 130 (Atenas, noviembre-diciembre, 1995), p. 793. Cambia la relación con el tiempo, que deja de ser pretérito (...) A la vez coexisten el presente, el pasado y el futuro.

³⁶³ Vangelis Hatzivasillou, 'Τό σπασμένο έκρεμές' ["El péndulo roto"], en *I lexi*, 130 (Atenas, noviembre-diciembre, 1995), p. 806. En la última hora desaparecerá en el interior de un espiral ya intemporal, cediendo su lugar al mito y la imaginación.

De por sí entonces la imaginación vuelve a proponer las vías temáticas que nuestro autor va persiguiendo a lo largo de *Peregrinaciones* y del intento no de añorar la vida sino de ampliarla y profundizar su realidad al conciliar sus extremos opuestos: ‘Ἡ ζωὴ καὶ ὁ θάνατος συνδιαλέγονται ἀκατάπαυστα, μέσα σέ ἓνα [...] κλίμα μαγείας’.³⁶⁴ Además, ‘ὄν ὁ πρότερος χρόνος θεωρηθεῖ τόπος μυστικός, πού κυοφορεῖ ἄλλη ζωὴ μέ λησμονημένη φαντασία, τότε ὁ ποιητής μπορεῖ νά προεκτείνει καί νά καλλιεργήσει σπῆ γῆ της ἀνθη ἐφήμερης ὁμορφιάς’.³⁶⁵ Pero la correlación entre belleza y el insistente dual de amor y muerte, en la presente etapa de Hugo Gutiérrez Vega, se tendría que buscar en la profunda lectura del “poeta del mar” o “poeta del Egeo”: Elytis. Más que de una correlación, hablamos de una conjunción de panteísmo platónico tan natural como el mar y el sol que regirán el testimonio lírico de *Los soles griegos* desde su título hasta su estructura ambiental y expresiva. En otras palabras, se trata de un ritual laudatorio donde, a decir de Jeffrey Carson, “the celebratory act of the protomythological imagination consecrates the creation for a breathless moment, endlessly repeated”.³⁶⁶

Se está prosiguiendo con estos términos no a fin de volver a averiguar la continuidad de insistencias, como el instante ritual o cíclico apenas sugerido, sino para entender la manera en que la imaginación de nuestro poeta, tras el fondo de estas lecturas, asocia sus signos de preocupación temporal con las vías de amor y muerte. En lo referente a los signos, se podría incorporar la mayoría de las referencias del código cultural encontrado en *Los soles griegos* al corpus del humanismo tradicional de Eliot, Pound y Éluard prolongado en el presente contexto por la mitología colectiva de Seferis y su *Mythistorima*, o de Elytis y sus símbolos tradicionales, mar-sol, de memoria colectiva-protomitológica. De la misma cadena de memoria colectiva, tampoco excluiríamos la versión popular de Ritsos de aquella “historicidad” de la memoria manifestada en *Cantos del despotado de Morea*. De hecho

³⁶⁴ Pratikakis, art. cit., p. 793. Vida y muerte conversan interminablemente, dentro de un clima de magia.

³⁶⁵ Athiná Papadaki, ‘Ἰάσος Λειβαδίτης. Ὁ περιπατητής τῶν κυμάτων’ [“Tasos Livaditis. El caminante de las olas”], en *Ilexi*, 130 (Atenas, noviembre-diciembre, 1995), p. 811. Si el tiempo pasado se considera lugar secreto, que conlleva otra vida de olvidada imaginación, el poeta entonces puede extender y cultivar en su tierra flores de belleza efímera.

³⁶⁶ Carson, *op. cit.*, p. 49. el acto celebratorio de la protomitológica imaginación consagra la creación por un instante mínimo, interminablemente repetido.

todos estos signos están relacionados con el mismo dual temático cuya secuencia de modelo -desde Homero, Shakespeare y Auden- encontraríamos en la *Marina-Mar-Amor-Logos* de Elytis o en el predicado contrario de su "Helena":

«Δέν εἶναι ὁ θάνατος πού θά μᾶς ρίξει κάτω» σημαίνει: εἶναι ὁ θάνατος πού ἀπειλεῖ τό ἐρωτικό σῶμα, τό βάθος τῆς μνήμης, τήν αισιόδοξη εἰκόνα τῆς ἐλπίδας [...] Σημαίνει ἀκόμη πῶς «εἶναι ὁ θάνατος πού ἔ' ἀντιμετωπίσουμε», ἡ τελεωτική ἐρήμωση, ἡ «ταπείνωση» τῶν νεκρῶν εἰκόνων πού ἔ' ἀπομένουν ὡς μοναδική βεβαιότητα, ὡς ὑπονοούμενο τοῦ προορισμοῦ τῶν λέξεων³⁶⁷

Más que el papel redentor del erotismo y de la palabra, es la muerte la que se opone a tal utopía. En torno a esta problemática inscribiríamos la mayor parte de lecturas que Gutiérrez Vega realiza durante el período de su estancia en Grecia, que marca una preocupación vital pero esta vez colectiva de la vuelta a la experiencia esotérica, culminando con *Cantos del despotado de Morea*. Entre las lecturas indicadas desde el inicio de nuestro comentario, insistiríamos en *Imerologio enós athéatou Apriliou* [*Diario de un abril nunca visto*] donde Elytis, a lo largo de cincuenta poemas de los que consta la obra, se pone a conversar con la muerte. El paralelismo entre *Diario de un abril...* y *Cantos del despotado...*, desde la portada hasta el cristianismo peculiar latente, viene a coordinar otras lecturas, como las de Brettakos y Livaditis, regidas por la fuerza del amor -de preocupación humanista hasta sus consecuencias cristianas- que busca la salvación en la moderación y humildad de la expresión. Sin embargo, si la sensación de la muerte lleva a un cristianismo latente, donde la 'τυραννική παρουσία'³⁶⁸ ["mortificante presencia"] se revela mediante ausencias,³⁶⁹ este cristianismo no se basa en el remordimiento sino -recordando a Blake,

³⁶⁷ Stéfanos Rozanís, 'Τό νόμισμα τοῦ θανάτου καί ἡ περιπέτεια τῆς ποιητικῆς μορφῆς (Μέ ἀφορμή μιά ἀνάγνωση τῆς «Ἑλένης» τοῦ Ὀδυσσεῆ Ἑλύτη)' ["La moneda de la muerte y la aventura de la forma poética (A propósito de una lectura de 'Helena' de Odysseas Elytis)"], en *Hartis*, 21-23 (Atenas, noviembre, 1986), p. 469. No es la muerte que nos arrebatará' significa: es la muerte que amenaza el cuerpo erótico, el fondo de la memoria, la imagen optimista de la esperanza (...) También significa que 'es la muerte a la que enfrentaremos', la desolación definitiva, la 'humillación' de las imágenes muertas que quedarán como única seguridad, como sugerencia del destino de las palabras.

³⁶⁸ Kostas Georgousópoulos, 'Ἐνας ἄρρωστος γιά Θεοῦ' ["Un enfermo por Dios"], en *I lexi*, 130 (Atenas, noviembre-diciembre, 1995), p. 738.

³⁶⁹ No olvidemos que en *Nuevas Peregrinaciones* aparece una serie de poemas en homenaje a amigos muertos titulada "Ausentes" como también "La ausencia" aparece en "Otros poemas".

Hölderlin o Rimabaud- en la fe por una inocencia original que Elytis vuelve a proponer con la transparencia de su *logos*.

De todos modos, toda esta secuencia hacia la transparencia del *logos* y el paralelismo entre *Los soles griegos* y *Cantos del despotado de Morea* con el de transparencia e historicidad, no se debe más que al dualismo entre historia y lenguaje como sujetos y objetos de conocimiento. Pero estamos hablando de una relación que, en vez de formas plasmadas y registros inalterables, propone la 'αἰσθητικότητα ως μέσο ἐξόδου ἀπὸ τῆν ἱστορία'³⁷⁰ ["sensorialidad como medio de salida de la historia"]. Ésta es también la idea que llevará a Elytis a identificar, en *Anihtá Hartiá* [*Cartas Abiertas*](1974), la luz con el *logos* y propone el *ethos* de la transparencia:

Cada verdadero poeta busca también, en todos los tiempos, el misterio de la existencia. Y el misterio real no es una creación de las tinieblas que, cuando amanece, se manifiesta como un simple escenario. Misterio real es el que continúa siendo misterio a plena luz absoluta [...] Y no es casual que la tradición popular en Grecia confiera poderes metafísicos a la hora cenital del verano y del mediodía. Además, si existe un afán de expresión que se justifique por la realidad que se halla ante nosotros, es la diafanidad [...] Una diafanidad que se refiere más al propio modo de mirar. Sólo así podrá la poesía, en esta época difícil que atravesamos, cumplir su elevada misión.³⁷¹

La idea de la imagen transparente a la que llegamos y su papel principal coadyuvado por la presencia de la luz cobra su valor actual en *Los soles griegos* mediante la analogía de lo diminuto que trazará las fronteras espirituales de Hugo Gutiérrez Vega por Grecia. 'Λίγη ξερή, τριμμένη στά δάκτυλά σου, μέντα, σέ πάει ὁλόισια στή σκέψη τῶν Ἰώνων'³⁷² dice Elytis para complementar nuestro poeta en "Elefsina" de "Las noches ocultas:

Una columna trunca, rota, sola
basta para sentir una ciudad. (p. 146)

³⁷⁰ Aris Berlís, *5(+2) Δοκίμια γιὰ τὸν Ἐλύτη* [5(+2) *Ensayos sobre Elytis*] (1 ed.; Ensayos-Estudios/26; Atenas: ypsilon/books, c1992), p. 39.

³⁷¹ Odysseas Elytis, "Estrabismo de valores", en *Revista de Bellas Artes*, Tercera Época/1 (abril, 1982), p. 7.

³⁷² Elytis, "Ἡ μέθοδος τοῦ «ἄρα»" ["El método del 'luego'"], art. cit., p. 286. Un poco de seca, molida entre los dedos, menta, lleva directamente al pensamiento de los pueblos jónicos.

2. 2. 2. Las fronteras diminutas de *Los soles griegos*

La primera edición de *Los soles griegos* en diciembre de 1989 viene a celebrar una primera temporada de estancia en Grecia, por año y medio, y la doble aspiración de Hugo Gutiérrez Vega en este viaje: primero, a nivel biográfico, la gira de un viaje espiritual que contaba con un amplio fondo de referencias históricas; segundo, a nivel lírico, confrontar este fondo con la realidad física actual en la experiencia del poema. Así es como surge *Los soles griegos* y, de alguna manera, se puede entender la versión de *To apókrifo ónoma tis Elados [El nombre oculto de Grecia]* que Nikos Bletas Doukakis,³⁷³ el traductor de *Los soles...* al griego moderno, impuso al título original del libro. A diferencia de obras anteriores en que el código cultural acudía a subordinar el código literal o metafórico de escenas visuales o imaginarias, aquí parece que todo parte del fondo histórico de una referencia cultural concreta, minuciosa para convertirse luego en escena o imagen de una realidad esencial poética experimentada en el equivalente instante mínimo³⁷⁴ de la transparencia del poema. Respecto a esto, es interesante el comentario de Francisco Perusquia Monroy al introducir el libro: "Más que virtudes formales, el mayor mérito de esta obra es su sinceridad y su transparencia. En ella, Hugo Gutiérrez nos da esa visión metafísica, instantánea visión del universo, de su alma y de las cosas."³⁷⁵

Desde la unidad anterior que introduce la presente hemos insistido en la continuidad de la preocupación temporal que, mediante la imaginación vuelve a proponer las vías temáticas. Será por eso, entonces, que la primera de las trece partes de "Los soles griegos", al que se debe el título del libro, es un poema de imaginación erótica. Precisamente, "Un cuerpo como una isla" es el propio juego contemplativo de la imaginación hasta la

³⁷³ Nikos Bletas Doukakis, recién muerto, traductor poco conocido de la poesía que Dionisios Solomós, el poeta nacional griego, escribió en italiano. Después de una vida agitada, inspirada en sus preocupaciones sociales, se dirige a un cristianismo mesiánico y a los predicados de San Pablo. A lo mejor, a esta última orientación personal se debe, en parte, la traducción caprichosa de *Los soles...* al griego moderno.

³⁷⁴ Cfr. nuestra cita referente a la noción de Carson y su sentido del "instante mínimo, interminablemente repetido" en Elytis.

³⁷⁵ Hugo Gutiérrez Vega, *Los soles griegos*, presentación de Francisco Perusquia Monroy (1 ed.; Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, c1989), p. 8.

aberración visionaria y el retomar de una disciplina sugestiva de endecasílabos. Mientras tanto, la contraria vía temática ya no es la muerte física ni el fracaso biológico precursor de una decadencia individual, sino que se trata de algo mucho más amplio y universal, a decir de Perusquía Monroy, presenciado por la sugerencia de un signo de indicio machadiano: el aire, la brisa o el vientecillo, a que recurre como referencia y sensación "Los soles griegos". A fin sostener la sensación de una preocupación temporal y de un desgaste universal, de que hemos hablado, necesitamos acudir a las dimensiones y formas de estas analogías según se nos proponen en concreto. "Presencia en Dafni", por ejemplo, es un poema enunciado, desde su epígrafe, por un Ianis Kanenas ["Don nadie" o "João de nada"] que se refiere al monasterio bizantino de Dafni construido en el siglo once, en ésta ubicación de Ática, sobre un templo de Apolo. Más que los detalles prescindidos, lo que en este poema se introduce es la sensación de transparencia en cuanto lenguaje y fondo de referencias. Primero, la transparencia bajo un sol gozoso³⁷⁶ que despierta los sentidos apoyados por un lenguaje deslumbrado y sugestivo de algunas redondillas heptasílabas. Luego, el fondo de referencias infiltradas por los sentidos atentos del poeta quien, a través de imágenes de contemplación y ensueño, se deja configurar la convivencia de estas referencias históricamente superpuestas.³⁷⁷ Asimismo se deja concluir con una *analogía de lo diminuto* -que tanto nos recuerda a Elytis- ligado al signo de indicio temporal: "y una brisa de albahaca/ nos llega de la tierra" (p. 111).

La historicidad de una memoria colectiva-impersonal se ve claramente en las analogías diminutas de "Los animalitos en Vravra", referentes a esta parte de la Ática oriental y a la naturaleza armoniosa que rodea los pocos hallazgos y columnas del templo de su reina Artemisa, hallado allí desde el quinto siglo a. C. No es sólo el místico sol cenital de Ática el que hace a nuestro poeta dejar a su imaginación configurar ensoñaciones mitológicas, sino el propio escepticismo, revelado en "El sol de Tebas", frente a nuestra herencia desgastada o abolida: "nuestra Tebas se oculta/ en la imaginación" (p. 115). Es por eso que "*Los soles griegos* no son ya los de otras épocas; hay sombras, nubarrones, hay una

³⁷⁶ "Arde Dafni en el día" (p. 111).

³⁷⁷ "En los muros, la historia/ de los tiempos judíos/ se ponía los colores/ y rostros de Bizancio./ Afuera, el dios Apolo/ danza entre las columnas", *ibid.*

cierta alegría como la sonrisa lacrimosa en el rostro de Andrómaca".³⁷⁸ La solemnidad de lo diminuto expresada mediante las varias veces repetidas columnas truncas, como las de "Delfos, la voz cambiada", se celebra en la correspondencia con el paisaje que rodea las ruinas del templo de Apolo al lado de la fuente Castalia. Pero no se trata de un deslumbramiento externo sino de una equivalencia interior o interiorizada, el retorno de la voz de un "nosotros" hecha conciencia premonitoria: "Las montañas dramáticas/ repiten sin cesar/ esas palabras/ que lanzamos al viento./ Regresa nuestra voz/ y no es la misma./ Algo en el viaje/ le cambió el sonido./ [...] Ahi en la palabra/ cambiada por los montes./ está la predicción" (pp. 118-119).

Mientras más dramático se hace el paisaje, más violento se vuelve el viento sugerente y más intensa la meditación. Así resulta ser, por ejemplo, el desencadenamiento de "Pasando por Meteora", frente a las rocas verticales y ásperas de Tesalia: "El tiempo, la angustia, ese no saber y sólo saber que ignoramos y el tiempo inexorable con sus augurios sombríos y tristes oráculos".³⁷⁹

No... no sabemos nada...
 tan sólo que la vida sabe lo que imaginamos.
 Nuestros pasos olvidan las curvas del camino.
 Perplejos, agotados, mas con ganas de vida,
 ese viento incesante nos lleva entre sus manos. (p. 117)

Por otro lado, mientras más intensa se hace la meditación, más urgente figura "el camino de Epicteto" (p. 130) de deslumbramiento intuitivo a través de lo diminuto aún tratándose de "Pasas de Corinto" o de "Iglesia en el campo". La conciencia de este contraste de analogías no deja de ser una experiencia vital que induce a Hugo Gutiérrez Vega al sueño y a la vía erótica consagrada en "Mujer dormida".

El camino de su voz introvertida no sólo pasa por las analogías del paisaje sino también por las de "Retratos" humanos donde cada figura temática se retrata en

³⁷⁸ Comentario de Francisco Perisquía Monroy, en Gutiérrez Vega, *Los soles griegos*, op. cit., p. 8.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 7.

correspondencia con su "espejo" interior, sea el de referencias o el de recuerdos que, de alguna manera, sobrepasan lo individual. Pensemos así en la figura genérica, por no decir típica, de "Un marinero en su taberna" y los elementos de sol y agua que sustentan sus referencias, remediadas por el sentido de humor con que concluye su texto en prosa. Es algo paralelo a lo que pasa con "Un caballero en su isla", el otro texto también escrito en prosa, donde no es el humor sino el recuerdo lo que aleja la referencia personal del presente. Diríamos que la transparencia del *logos* continúa en "Retratos" mediante la sencillez que Perusquía Monroy comenta "como una más de las conversaciones de sobremesa, entre el apunte autobiográfico, las anécdotas, sazonadas con un poco de café y el aroma de cigarrillos".³⁸⁰ Es decir, más que por la forma, es por el tono conversacional por el que se mantiene la unidad del *logos* transparente en "Retratos", para cuya confirmación nos serviría "Fanariota en Atenas". El ejemplo de este poema nos ayudaría a entender la prioridad del tono narrativo, al que se debe la irregularidad métrica de su forma versificada, mientras logra escapar de lo puramente anecdótico y colectivizar su referencia temática: "Que el Señor dé a los fanariotas/ ese don del crepúsculo constante" (p. 139).

Después de haber atravesado las analogías de su entorno, sería inevitable que la voz introvertida del poeta no diera con su propio generador convirtiéndose en analogía introspectiva. Así se abre el paso a "Las voces ocultas" de Hugo Gutiérrez Vega por las que él se adentra a la meditación de sus fidelidades, sus admiraciones y recuerdos. Pero no olvidemos que se trata de una analogía meditativa, introducida por las tres primeras partes de "Las voces ocultas", más reflejada que aparente en sus signos de referencia y sugerida por su forma. De tal manera se puede hablar de la forma breve, instantánea de "Souniòn" y "Elefsina" en cuanto impresión temporal que incluye y reafirma las vías temáticas y estilísticas de este ciclo mediante sus signos: la "columna trunca" y la analogía de lo diminuto para "Elefsina" y "el mar" para "Souniòn", que en este contexto se tendría que buscar en la cadena Mar-Amor-Logos de Elytis; de ahí el uso y sentido del verbo principal ("está") del poema:

³⁸⁰ Comentario de Francisco Perusquía Monroy, en Gutiérrez Vega, *Los soles griegos*, op. cit., p. 7.

Todo el mar. Aquí está todo el mar.
 Desde lo alto del templo presentimos
 que aquí está todo el mar. (p. 145)

Como hemos anticipado, este ciclo interiorizado concluye con una serie de homenajes a sus signos de fidelidad, relacionados con su causa y resoluciones, que Hugo Gutiérrez Vega rinde a través de algunas admiraciones personales. Sólo que, como parte de "Las voces ocultas", seguirá con la misma prioridad de signos reflejados en sus referencias culturales y sugestiva o intuitivamente comunicados mediante su forma. Así en "Décimas para recordar a Xavier Villaurrutia",³⁸¹ a partir de su "yo", colectivizado en un "nóstrós", el poeta aprovecha su referencia a Villaurrutia para cantar la preocupación existencial en común: el vacío de la muerte y la conciencia de tal fatalidad. Es interesante averiguar también que lo hace con una disciplina métrica, consecuente a lo largo de las diez décimas del poema donde las persistentes consonancias de su rima, en a-b-b-a-a-c-c-d-d-c,³⁸² se combinan con la cadencia de los octosílabos polirrítmicos, entre trocaica y dactílica. Asimismo prosigue con la sonoridad hecha contexto temático en "Tres boleros"³⁸³ para cantar el recuerdo de la infancia y el amor. Pero el criterio de Gutiérrez Vega no es sólo acústico sino también visual de modo que procede con las "Variaciones sobre la Helena de Seferis" para delinear la forma dórica en que se distribuyen sus versos junto con las líneas clásicas de "esa geografía alucinante" (p. 167) del cuerpo de Helena, de Fryné o de Afrodita, y plantear, por analogía a esto último, su *ars poetica*:

No quisiera divagar, pues tal perfección
 no soporta los excesivos lujos de la metáfora.
 Exige lo literal ... (p. 167)

³⁸¹ Las "Décimas..." inspiradas en "Décima muerte" de Xavier Villaurrutia, nuestro poeta las escribe en la región misionera y monástica de Monte Athos después de haber asistido a una misa nocturna sobre la muerte en el monasterio de Stavronikitas.

³⁸² Sólo en el último verso de la primera, segunda y última de las décimas, Gutiérrez Vega sale de la regla y forma las pocas asonancias que se encuentran en el poema.

³⁸³ "Tres boleros" en realidad surgieron de lo que Gutiérrez Vega, con un amigo peruano y otro colombiano, cantó en el barquito de regreso de Monte Athos a Uranópolis de Halkidiki.

“Una higuera en Pendeli” significa el mismo acontecimiento sensorial, consagrado en la contemplación y aliviado de su dimensión temporal que volverá a reivindicarse, junto con la duda personal, en “Palabras para un regreso” con la fuerza generadora, divina, plotiniana y colectiva de un “nosotros”.

Concluiríamos el ciclo de *Los soles griegos* con la secuencia del recuerdo que, por analogía tanto formal como temática, se dará en “Ausentes”, serie publicada en *Nuevas peregrinaciones* y dominada por “Afirmaciones de perplejidad ante el paso del tiempo”. Pensemos en “Primera elegía” que Gutiérrez Vega escribe en forma de pares de versos consonantes como latidos vitales que refuerzan la memoria por su amigo, José Carlos Becerra, convertidos en una desesperada velocidad de referencias a admiraciones celebradas en “Segunda elegía...” Dentro de la misma serie también aparece “Canción desolada para despedir a Manuel Puig” donde la emoción se funde en la agilidad dramática de sus versos hasta expandirse y reconcertar el equilibrio narrativo en “Oración por Ignacio”.

Sin embargo, el ciclo que Gutiérrez Vega emprende en *Los soles griegos* es una secuencia que paralelamente iba formándose desde aquellas tempranas lecturas de Pellicer y las posteriores de Eliot. Sólo que el poeta, ya maduro, encontrará la continuidad de tales lecturas en el estudio de poetas griegos contemporáneos y en la búsqueda de un tiempo arquetípico cíclicamente repetido a través de la historia que completará su viaje esotérico y propondrá *Cantos del despotado de Morea*.

2. 2. 3. El fondo histórico de *Cantos del despotado de Morea*

Para pasar al fondo histórico de *Cantos del despotado de Morea* hay que partir de las referencias a lecturas de este ciclo y, sobre todo, de la analogía con «Εἶτ' ἄ meres ἔτιν εὐνοῖα» [“Siete días para la eternidad”] o *Imerologio enós athéatou Apriliou* [*Diario de un abril nunca visto*] de Elytis. Se trata de una analogía avisada desde la portada de ambas obras, sólo que los mosaicos de las dos publicaciones de *Cantos del despotado...* no son los pompeyanos de *Diario de un abril...*, sino prestados de la tradición bizantina. Al mismo tiempo la analogía temática de estas representaciones no habla sólo de la mano derecha del

poeta,³⁸⁴ representada en la edición española de *Cantos del despotado*. Más allá de las analogías aparentes ambas portadas de *Cantos del despotado*.³⁸⁵

De entrada la obra nos presenta un escenario concreto en cuanto lugar y tiempo: el imperio bizantino durante la última etapa de su larga decadencia desde los acontecimientos de la periferia administrativa y feudal del Peloponeso. Porque precisamente a esta división geográfica se refiere cuando se habla del principado de Ahaia, topónimo restituído de la tradición romana, después de la conquista de Constantinopla por los francos, a lo largo de la cuarta cruzada en 1204, y el reparto de territorios. A la misma periferia se refieren los bizantinos cuando en 1348, después de la reconquista de Constantinopla en 1261 y la derrota de Guillermo de Villehardouin en la batalla de Pelagonia en 1295, se le concede el título de *déspota* a Manuel, segundo hijo del emperador de Constantinopla Juan ΣΤ' (VI) Kantakouzínós, y así las posesiones bizantinas en el Peloponeso, o sea el despotado de Morea, con sede en Mistrás.

Más que los datos históricos nos interesa el fondo significativo de estas referencias que principalmente se enfocan en los tres últimos siglos de decadencia del imperio bizantino. Así, la primera noticia que se introduce al cronotopos de este ciclo se refiere al "palacio del despotado" (p. 171) que Guillermo de Villehardouin, tras haber sitiado a Monemvasia en 1246 y durante tres años, construye en Mistrás, testimonio de su efímera soberanía. Sin embargo, la mayoría de las figuras y personajes-referencias proviene del período a partir de 1384, cuando el despotado pasa de los Kantakouzínós a la familia de los Paleólogos, de ahí las figuras principales de Constantino, posterior y último emperador bizantino, como la de Demetrio Porfirogénitos, *déspota* sucesor de su hermano Constantino. Es interesante ver cómo Gutiérrez Vega se refiere a Constantino con el solo

³⁸⁴ Elytis en su poema "Siete días para la eternidad" encubre la mano derecha del poeta con un dolor demoníaco.

³⁸⁵ tanto la de la edición española como la bilingüe, nos avisan de unos duales mediante el fondo de representaciones bizantinas. Igualmente concreta es la referencia temática de estos duales sugeridos, según la edición equivalente, con el fragmento de la mano y la posición de los dos dedos o con el mosaico de la edición bilingüe donde dos palomas toman agua de la misma fuente. Sería muy precipitado limitarnos al dual entre el amor vital y la muerte u otro, sin haber acudido primero al propio fondo histórico al que se nos remite, de modo que el código cultural prevalezca como medio de sugerencia.

título de déspota, a pesar de que lo evoca como emperador, porque la verdad es que la proclamación de él al trono bizantino en 1499 nunca fue acompañada por una coronación oficial. Es por eso que eminentes cronistas de aquel período, como Doukas por ejemplo, consideran a Constantino IA' (XI), alias Constantinos Dragasis, como déspota, y a su antecesor al trono, Juan H' (VIII), como último emperador de Bizancio.

A otro nivel, se propone una serie de personajes históricos de cualidades distintas pero relacionados no sólo con la caída de la metrópolis bizantina en 1453 y del despotado en 1460 a manos de los turcos, sino también con el cisma de la iglesia cristiana en oriental y occidental. Entre estos personajes hay quienes están relacionados con los últimos acontecimientos, antes de la caída de Constantinopla, entre las dos iglesias. Nos referimos al papa Nicolás V quien había pedido a Constantino que restituyese al patriarca Gregorio, sustituido por Atanasio B' después del concilio celebrado en la Santa Sofía de Constantinopla en 1450 y por decisión de Marco de Efeso, presagiando la caída de la metrópolis. También nos referimos al germano rey de Occidente Federico III, coronado en Roma en 1452, a quien Constantino pidió ayuda. Mientras tanto, hay una serie de alusiones a intelectuales humanistas de la época que nos comunican un fondo universalista respecto al código cultural de la obra y su percepción. Estamos hablando, por un lado, de Gemistós Pleton y su discípulo Vissarion, el posible "filósofo de Florencia" (p. 173), que había acompañado al emperador Juan H' (VIII) a Italia y mostrado su amplia fondo erudición. Nos referimos a estos dos no sólo por razones del contexto histórico aquí examinado, pues ambos trabajaron por la unificación de las iglesias y Pleton Gemistós participó en el concilio de Florencia, sino también por haber sido los que introdujeron el espíritu humanista en Bizancio.

En el fondo mucho se ha comentado del choque entre aristotelismo y platonismo a raíz de la discordia intelectual entre Genadios, alias Genadios Sholarios, y Pleton Gemistós, tanto como se tiene que comentar sobre las diatribas retóricas y filosóficas de este último que influyó en el occidente europeo. Por otro lado, estamos hablando de la otra referencia, la de Manuel Crisolorás que, junto con Theódoros Gazis y Constantinos Láscaris, asoció su nombre con los intentos humanistas que se dieron durante el siglo de los Komninós y los Paleologos. No olvidemos tampoco la tradición a la que las diatribas de Láscaris se

asimilaron sobre la importancia de la retórica, sobre la moral, la libertad de la voluntad, sobre el pecado y la humildad con que aquellos humanistas se opusieron a los predicados de Juan de Efeso y a *I katá ton Latinon antiritiki* [*Objecionario contra los latinos*]. Para colmo estos intelectuales, después de la caída de Constantinopla y la disolución del imperio bizantino, son los que se convierten en embajadores itinerantes de su causa, por el occidente europeo, que intentan a través de la resurrección en las letras clásicas.

Por supuesto, hay una serie de referencias que se salen de la rigurosidad cronológica del contexto histórico y que nos instan a ver en conjunto no las referencias sino el fondo suscitado por éstas. Nos referimos principalmente a la referencia a Teodora, la emperatriz "salida del prostíbulo" (p. 192) que, junto con su esposo Justiniano I, reinó en Bizancio de 527 a 548 d. C. Pese al apoyo de otros datos biográficos, como la conversión de Teodora al monofisismo y su encuentro con el ex patriarca de Constantinopla Timoteo A', la sensación de "historicidad" retrocede frente a la desarmonía cronológica aparente con el periodo de los Paleólogos. Y esto es así porque *Cantos del despotado de Morea* no es un tratado histórico ni un intento con fines didácticos. Al contrario, su "historicidad" alude a las búsquedas de un universalismo intelectual y humanista que corresponde a Hugo Gutiérrez Vega así como a la idea de un tiempo arquetípico cíclicamente repetido a través de la historia.

Pese a lo que Federico III quisiera y Constantino Paleólogo anhelaba, no hay más que la fatalidad de la caída de Bizancio prevista por Nicolás V. Al mismo tiempo su preocupación humanista no constituye más que una reflexión sobre la vida y amor humanos, como los habidos entre la familia Villehardouin y la de Paleólogos, que convierten las fronteras históricas en borrosas. No olvidemos, por ejemplo, que Guillermo de Villehardouin se había casado con Anna Angelina, hija del déspota de Épiro Mijail B'Angelou Komninoú, mientras que Constantinos Paleólogos perdió el apoyo del dux Francisco Fóscaris por haber rechazado a su hija, haber preferido a la viuda del sultán Murat B' y casarse finalmente, por tercera vez, con la hija del rey ibero Georgios. Así que la cuestión inicial de los duales que *Cantos del despotado* plantea, no se tiene que buscar en el acontecimiento histórico civil o eclesiástico, como por ejemplo en las relaciones entre oriente y occidente o en la escisión de la iglesia cristiana, sino a través de los obsesivos

duales -manifestaciones de sus búsquedas intelectuales- que han acompañado la poesía de Hugo Gutiérrez Vega hasta aquí.

2. 2. 4. La llegada al despotado de Morea y a su lírica

*Lo que se fue, doloroso, mudo, se enraiza aquí,
en el mismo lugar*

Yannis Ritsos. "Forma de ausencia"

El viaje a Peloponeso surge a raíz de las siete u ocho entrevistas que Gutiérrez Vega tuvo con Ritsos en Atenas, donde éste pasó sus últimos años de vida medio escribiendo, medio pintando caras y paisajes sobre piedras del río, medio recordando su vida ciertamente agitada. De hecho, las tres primeras entrevistas fueron maravillosas mientras que las siguientes, cuando la situación de Ritsos empeoraba, fueron un cansado soliloquio de recuerdos dispersos. En una de esas reuniones, Ritsos hizo a nuestro poeta prometer que iría a Monemvasia, su tierra natal, y así es cómo él lo hizo cuando, una vez muerto Ritsos, salió en peregrinación. Este viaje incluía el paso por Sparta y Mistrás, por unos días, según el proyecto, que finalmente duró cinco por el deslumbramiento que Gutiérrez Vega luego confesó. De esta manera emprende este doble viaje para estudiar la Historia bizantina mientras recorre Taigeto, Kiparissia, Kalamata, y regresa a Atenas por Olimpia. Al mes y medio, nuestro autor regresa a Mistrás donde abril había cambiado drásticamente el paisaje de la región. Después del frío febrerino de la primera visita, Gutiérrez Vega vuelve a deslumbrarse por el olor a azahar del valle de Eurotas y decide permanecer en un hotelito modesto de Sparta.

No sería exagerado decir que aquella sensación duró por año y medio, tanto como le llevó elaborar meticulosamente las dieciséis partes de *Cantos del despotado* y consultar la *Historia* de Paparigópoulos. Una de las primeras personas que conocieron este ciclo de poemas fue un archimandrita, sumamente culto y traductor de algunos de los cantos de Leopardi al griego, del monasterio de Pantocrátor en Monte Athos, llamado Serafim, con

quien Gutiérrez Vega consolidó amistad y contacto espiritual en italiano. La primera lectura se da en una noche de plenilunio después de haber compartido la cena típica de hospitalidad -verduras, pan y vino del monasterio, queso de Uranópolis y jabalí recién cazado- y haber sentido la templanza del ambiente. Esa fue la primera vez en que el tono de los versículos bíblicos llegó a los oídos del archimandrita, quien también propuso el mismo tono para la traducción de *Cantos del despotado* al griego y que coincidió con la versión final de su traductor, Tasos Denegris.

Sin embargo, el testimonio lírico de Mistrás en 1990 va a aparecer final y curiosamente por primera vez en Madrid, editado por Verbum en 1991, y no se presenta sino hasta 1992 en un evento en el que hablaron Félix Grande, director de *Cuadernos Hispanoamericanos* en aquel entonces, y su esposa, la catedrática Paca Aguirre. Para el contexto mexicano, uno de los primeros críticos del libro es Fernando Curiel quien ya había acompañado a Gutiérrez Vega al deslumbramiento de la visita en Mistrás:

Mistrás: Palacio del Déspota (Gobernante) y pueblo internacional; hogar de Constantino Paleologo y su sucesor Demetrio: corazón de la Grecia ignota: la bizantina. En mi vuelta a la Hélade te acompañé al Peloponeso: viví tu libro (¡y qué poemario!) antes de leerlo. Por eso te digo que nunca diré "adiós" a la ciudad que, aunque llamas "difunta", haces renacer. O, por lo menos, immortalizas. Torno a cruzar la Puerta de Esparta (la otra, la de Monemvasia, conduce al Egeo), a ascender por el dódalo que lleva al Palacio deslumbrado por los monasterios y las iglesias [...] Ya en la cima contemplo, ayer, mañana, el valle de Eurotas [...]

...Mistrás: tu Comala. Y tu Pedro Páramo, Constantino Paleologo.³⁸⁶

El marco lírico en que se plantea *Cantos del despotado de Morea* se adscribiría en dos ejes principales estilísticos: la búsqueda de la literalidad completa de sus referencias y el fondo sugestivo del tono de sus versículos bíblicos. Parece que fue mucha la carga y el deslumbramiento de la emoción suscitada por las referencias, de modo tal que el rechazo completo a la metáfora mágica constituye el recurso más pertinente por el que la imaginación de Gutiérrez Vega optó. Por otro lado, la búsqueda literalidad resulta no una

³⁸⁶ Fernando Curiel, "No confidencial", en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), p. 73.

descripción histórica o paisajista sino, al contrario, se trata de un acto descriptivo de la “significativa” emoción del tono del versículo bíblico. Desde el primer poema de *Cantos del despotado* es el tono de la voz impersonal del poeta la que introduce y confina los ámbitos de la emoción que se abandona a la imaginación. Estamos hablando de los ámbitos y variedad de las armonías rítmicas que, de versículo en versículo, agota toda combinación rítmica posible al consagrar la complejidad de la emoción. Así, desde los primeros versículos que introducen al poema pasamos de la armonía trocaica del primero a la dactílica del segundo, la anfibráquica del tercero, la yámbica del cuarto y la anapéstica del quinto versículo. Es dentro de esta iniciación armónica como la imaginación del poeta se apodera de los espacios vitales del poema y nos presenta la gente y ambiente desenvueltos, en forma de una puesta en escena, alrededor de la figura principal de Constantino Paleologos.

El reflejo histórico pasa por el climax dramático de la solemnidad polisilábica y el juego de la alternancia polirrítmica que introduce al segundo poema. Así es la escena entre el “filósofo recién llegado de Florencia” (p. 173) y la doncella enunciada por un “nosotros” de memoria colectiva. Las afirmaciones finales de que “La Ciudad caerá muy pronto” (p. 174) y la muerte del Déspota quita la sensación de desenlace épico-histórico e introduce la problemática de *Cantos del despotado*. Uno de los primeros puntos de esta problemática es el erotismo escatológico, como diría el filósofo rumano Gabriel Lacanu, con que la pareja de la cópula eterna, en el tercer canto, recibe la nueva “del asedio de La Ciudad única” (p. 175). Una vez culminado el climax dramático de la noticia, entramos en el temple narrativo del cuarto canto donde el reflejo de las referencias humanas sustentan “la caducidad de las obras humanas” (p. 176) y abren paso a la variación temporal del sueño.

La resurrección en el sueño, en la imaginación desenvuelta mediante la reconstrucción de la ciudad muerta, aligera el recuerdo de la muerte y de aquella conciencia profunda emanada del espejo de lo que dicha ciudad antes fue:

Soñar una ciudad y despertarse
 viendo sólo su ruina
 [...]

Caen las obras del hombre,
 [...]

pero mientras un vivo

piense en los antes vivos,

en los que construyeron esta ciudad caída,

por un momento la muerte no será,

y en esa compasión iluminada

hay la inmortalidad que es engañosa

y a la vez verdadera,

un instante de regreso a la vida.

un espejismo verde

en el ancho desierto de la muerte (pp. 178-179)

La forma y tono que inauguran el ciclo del sueño son el punto de contacto, choque y resignación, entre tiempo, vida y muerte, más imaginada que meditada, como puesta en escena que gira en torno a la figura del Déspota Constantino Paleólogo. De ahí la máscara solemne de la que se vale Gutiérrez Vega para cantar con versículos de solemnidad correspondiente a voz de Constantino, las gloria de la vida. Una vida que no se busca en la grandeza efímera sino en la concepción bíblica de Mateo y en el sencillo afán de cada día, en la eternidad de cada instante.

En el séptimo, octavo y noveno cantos con que se forja el climax del siguiente punto temático, especie de alabanza a la cópula eterna (cfr. dimensiones mitológicas respecto a los doce meses del año), Hugo Gutiérrez Vega retoma la cuestión de su oficio ensayando la máscara del "poeta de la ciudad" (p. 184) o se vuelve a sí mismo, a su "turbio soliloquio" (p. 186), y volver a soñar. El regreso al nuevo ciclo de ensoñación en *Cantos del despotado* vuelve a las referencias concretas de la tierra de Moreas: "todos no seremos/ o seremos/ viajeros de una roca/ que escapa por la noche/ y con el alba/ vuelve a ser parte de la misma tierra/ que abandonó llevada por la sombra" (p. 189). Sin embargo, el último aviso monosémico que aparece, "la sombra", comunica el sustento de las imágenes imaginarias u oníricas, por la emoción personal que suscitan a nuestro poeta, y que se plasman en "Reflexiones al borde de la caída".

En efecto, sería insoportable reflexionar sobre la fugacidad y caducidad de las obras humanas sin prorrumpir en el sarcasmo intuitivo de la risa³⁸⁷ o sin acudir a los espacios del sueño. Tal posibilidad, sobre todo, permite impersonalmente pensar en superponer distintas referencias, en este caso históricas y por eso temporales, y dejar a Demetrio Paleologo preguntarse sobre la honestidad de Teodora. No obstante, el papel de Demetrio en el poema es el de oponer los dos tiempos no históricos sino "significativos" de la emoción de los cantos trece y catorce: el tiempo ríspido y presuroso del juego de la muerte, y el tiempo lento y apacible del amor. Pese a la resolución de la máscara de Demetrio Paleologo, Gutiérrez Vega prefiere ensayar la máscara de un gato cualquiera de Mistrás y resignarse en tono narrativo: "El presente ignora el futuro y el pasado es leche tibia, sol alto y manos suaves dando calma y placer. Así es la vida..." (p. 197).

El regreso a la realidad, con el último de los cantos, coincide con el fin del viaje a Mistrás y con las referencias directas que desembocan en imágenes tradicionales pero que guardan por analogía la misma experiencia, la misma semilla del poema renacida por fatalidad temporal y búsqueda de luz:

Somos el mismo río que va pasando,
lo dicen los poetas,
el río es inmenso y en su seno oscuro
habitan las tinieblas.
Sin embargo, debe haber una luz imperceptible
al fondo del fracaso,
una luz que encendieron los amores,
una luz que vacila y permanece (p. 199).

Con la experiencia del poeta, concluye la experiencia del poema. Sólo que su dialéctica entre el ser efímero y la nada atemporal no termina con un "quizá" mallarmeano o un ahora personal whitmaniano, sino con el absoluto de la luz y la inversión sinécdoquica de lo eterno en lo momentáneo, cíclico y colectivo: la conciencia sublime en el sentido de conciliación del dual entre *realia* y *universalia*.

³⁸⁷ "Dan risa los imperios/ más perecederos que las cosas pequeñas de todos/ los días" (p. 191).

CONCLUSIONES

Lo que toda esta segunda parte del estudio significa, bajo el título de "El itinerario de la poesía de Hugo Gutiérrez Vega", es precisamente el paso de la secuencia de ideas a la secuencia cronológica de la producción de *Peregrinaciones...* Es decir, se trata del paso de las ideas estéticas a la evolución estilística del itinerario lírico de Hugo Gutiérrez Vega en relación con el fondo biográfico-interactivo de nuevas lecturas y referencias culturales.

De tal manera, los códigos de Roland Barthes, adaptados por Andrew P. Debicki (el *código literal*, el *metafórico* y el *cultural*), abren la posibilidad de aproximarnos al fondo que cada vez proponen los distintos ciclos líricos, tanto de *Las primeras* como de las *Nuevas peregrinaciones*, y que corresponden a un largo recorrido desde México, Italia, Inglaterra, Irán, Uzbequistán y España hasta Estados Unidos, Brasil y Grecia.

A partir de aquel primer *Buscado amor* y la búsqueda de encontrar la propia voz y asimilar las formas aprendidas a través de sus lecturas, Gutiérrez Vega propone una sucesión de ciclos líricos que, en realidad, significan un empezar de nuevo según la prioridad que él concede a los estímulos de su contexto biográfico y que se reflejan a estos tres códigos. De tal manera, se podría entender el porqué de la insistencia en el paisaje esotérico de España como experiencia y estilización de su paisaje, en contraste con obras anteriores como *Resistencia de particulares* y el deslumbramiento de su fondo cultural o el gusto sensual en *Cuando el placer termine*. De igual modo, se puede plantear la secuencia del *código literal* hasta el impulso sensorial de *Georgetown blues* o, aún más, de *Andar en Brasil*.

De todas maneras, se trata de uno y el mismo recuento de obsesiones e intenciones que obligan a aproximaciones y alejamientos de viejas o nuevas fidelidades, como en el caso de *Desde Inglaterra* -como homenaje a Browning, Stephen Spender, Robert Lowell o el propio T. S. Eliot- en contraste con *Georgetown blues*, el alejamiento de la polifonía de voces y de la propia fidelidad eliotiana.

Volver a proponer es volver a insistir o, como diría Pedro Serrano para Gutiérrez Vega, volver a insistir es volver a dudar y a desesperarse. La propuesta estilística que remedia y señala el regreso de las pasiones y de la desesperación es el propio tono conversacional, coloquial, confesional, crítico y coloquial, con el apoyo de un "yo" personal, de un "otro" individual disfrazado de alguna máscara o de un "nosotros" colectivo que comunica las mismas insistencias: realidades sencillas, comunes y, a la vez, profunda, cuya "historicidad" proclamará la misma conciencia e insistencia en el *sic transit gloria mundi* de *Cantos del despotado de Morea*.

3. SOBRE TÍTULOS Y PEREGRINACIONES

Aún los seres más bellos conducen un fantasma.

Ellos son los que tiemblan ya ahora al soplo de la muerte.

Escapa, débil niño, a la verdad de tu inocencia.

Y a todos los que se imaginan que son inocentes

Y adelantándose al principio dicen:

Yo sé.

Gastón Baquero, "Palabras escritas en la arena por un inocente"

En vez de epílogo

Más que con homenajear al autor o resumir algunas de nuestras consideraciones principales, preferiríamos concluir con una última revisión del título del presente estudio en comunión con las dos versiones del que compendia la obra de Hugo Gutiérrez Vega. Esta necesidad de regresar de manera ritual a donde empezamos, surge del hecho de que dicho punto de comunión constituya a la vez el punto rebuscado al que hemos llegado. Admitiendo la "historicidad" o, mejor, la sublimidad de conciencia colectiva y el fondo bíblico que culmina en *Nuevas peregrinaciones*, hemos de afirmar que no fue sino mediante los persistentes signos de obsesivos como llegamos a la experiencia propia de toda una obra. Estamos refiriéndonos a tales signos ya precisados y varias veces repetidos que cumplidamente se manifestaron y evolucionaron también en sus formas dinámicas desde *Las peregrinaciones del deseo*, título que directamente se debe y remite al *Eclesiastés*. En efecto, en el título del presente empeño, hemos resumido la obra con base en la idea de la experiencia, en contacto con la causa del poeta, y de la noción ritual de su cualidad obsesiva. Sin embargo, todo resultó por hacerse o por evolucionar como una búsqueda hasta que, a voz de

Constantino Paleologo o de Salomón en Ecclesiastés, se articulara la sublimidad más que la fidelidad a los signos vueltos a plantearse.

Así, el “mejor es el ver y gozar lo que deseas, que codiciar cosas que ignoras” (*Ecclesiastés*, VI, 9), preconizado por *Las peregrinaciones del deseo*, no terminó por aguantar el peso del espíritu escéptico frente a las cosas humanas: “¿Qué necesita el hombre andar inquiriendo cosas superiores á su capacidad, cuando ignora lo que le es conducente durante su vida, en el corto número de días de su peregrinación, y en el tiempo de ella, que pasa como sombra?” (*Eccl.*, VII, 1). De modo que, para la obra de Gutiérrez Vega, resultó inevitable la versión de *Nuevas peregrinaciones*, del segundo volumen de su obra recopilada, en que se ha eliminado del título la palabra “deseo”. Al final de cuentas, es en este contexto donde se puede llegar a incluir todo fondo de fidelidades y admiraciones desembocadas en la intensa vuelta esotérica de la causa del autor que, tras el desengaño, culminará su presencia con la máscara de un gato al final de *Cantos del despotado...* “Y apliqué mi corazón para aprender la sabiduría, á fin de conocer la causa de esta disipación de ánimo en los que moran en la tierra. Hombre hay que ni de día ni de noche admite en sus ojos al sueño. Al fin entendí que no se puede el hombre hallar razón completa de todas las obras de Dios que se hacen en este mundo” (*Eccl.*, VIII, 16-17). En cuanto a lo demás, bajo la luz del día todo convive inmutablemente bajo la presencia del tiempo que nos recuerda nuestra condición de morir.

Gutiérrez Vega, después de haber recorrido los trechos físicos, materiales y gozosos, de itinerarios visibles o no, no salva su causa insistente sino en la abstracción sublime, de alguna manera mística, de la asumida aventura peregrina. Sólo que, a lo largo de su peregrinación, ha procedido con el distintivo de rescatar sus reflexiones e intuiciones en el instante humano que honestamente compartimos con lo que somos: aire, luz, memoria y materia de sueño. A partir de estos puntos, su testimonio enseña esperar, desde el deslumbramiento íntimo y espontáneo hasta la sublimidad impersonal, nuestra parte en este cosmos de distintos niveles de historia, placer y alegría humanos que siempre conllevarán sus polos opuestos en honor de un lapso eterno, en honor de un espacio concreto siempre cambiante por la emoción, en honor de la palabra que desafía a la muerte: la única herencia del hombre.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

DE HUGO GUTIÉRREZ VEGA

- "Análisis de una situación doméstica", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 310 (México: 8 de octubre, 1983), p. 3.
- Andar en Brasil*. Prólogo de Carlos Tirado Zavala. 1 ed.; Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, c1988. 68 p.
- Antología*. Pról. de Pedro Serrano y selec. de Carlos Monsiváis. Material de Lectura/Serie Poesía Moderna, 91; México: UNAM, 1982. 46 p.
- "Bosquejo de la literatura rumana", en *Los Universitarios*, 93-94 (abril, 1977), p. 5.
- Buscado Amor*. Poetas de Ayer y de Hoy; Buenos Aires: Losada, c1965. 121 p.
- "Canción de Paddington", en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 398 (México: 8 de febrero, 1970), p. 3.
- Cantos del despotado de Morea*. Edición bilingüe; traducción al griego de Tasos Denegris. Atenas: Sociedad de Estudios Hispánicos "Miguel de Cervantes", c1993. 51 p.
- Cantos del despotado de Morea*. 1ed.; Verbum Poesía; Madrid: Verbum, c1991. 37 p.
- Cantos de Plasencia y otros poemas*. 1 ed.; México: Hiperión, c1977. 58 p.
- "Cantos de Salvador de Bahía", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 458 (agosto, 1988), pp. 45-48.
- "Cantos de Salvador de Bahía", en *Revista de la Universidad de México*, XLIII, 452 (septiembre, 1988), pp. 10-11.
- "Cantos de Sigüenza. Camino de Sigüenza", en *Revista de Bellas Artes*, Tercera Época, 1 (abril, 1982), p. 25.
- Cantos de Tomelloso y otros poemas*. Introd. de Carlos Monsiváis. 1 ed.; Colección Alimón, 9; Querétaro: Universidad Autónoma del Estado de México [UAEM]/Universidad Autónoma de Querétaro [UAQ], c1984.
- "Carta al poeta José Carlos Becerra muerto en la carretera de Brindisi", en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 416 (México: 14 de junio, 1970), p. 1.
- "Comentario", en Salvador Cabrera Genes (una encuesta, al cuidado de), "Opinan (agunos) escritores mexicanos sobre el autor de *Lolita*; Vladimir Nabokov (1899-1977)," *El Heraldo*

Cultural, suplemento dominical de *El Heraldo de México*, 612 (México: 7 de agosto, 1977), p. 5.

"Complicidad con el tiempo" ("Obligaciones del poema en la tarde de Adams Morgan", "Mi amigo que recorre el Mall piensa en el Olimpo", "Poema en verde"), en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 429 (marzo, 1986), pp. 97-100.

"Cuaderno". México: Cuadernos de Mascarones, 1993. [27 h.]

Cuando el placer termine. 1 ed.; Premio Nacional de Poesía 1976; México: Joaquín Motiz, c1977. 82 p.

"Cuatro poemas" ("Golfo de California", "La calaca", "Tlayacapan", "La huida"), en *Nueva Estafeta*, 21-22 (agosto-septiembre, 1980), pp. 42-48.

"De noches gallegas y varias admiraciones", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 383 (mayo, 1982), pp. 297-305.

Desde Inglaterra. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1971. 76 p.

"Dos actos para que viva Pier Paolo Pasolini", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1335), 881 (24 de enero, 1979), p. III.

"Dos poemas cinematográficos" ("El último tango en París", "Georgetown blues"), en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1697), 1246 (1 de enero, 1986), pp. 36-37.

"Dos poemas" ("Los paisajes y el gato", "Hablan Copelia, Nina y Grillo"), en *Vuelta*, XII, 144 (noviembre, 1988), p. 33.

"Dos poetas mexicanos en la sombra", en *Nueva Estafeta*, 40 (marzo, 1982), pp. 39-51.

Efectos de la comunicación masiva en la sociedad. Deslinde/Cuadernos de Cultura Política Universitaria, 46; México: UNAM, 1973. 36 p.

El erotismo y la muerte. 1 ed.; México: Océano, c1987. 112 p.

"El misterio de Marilyn [Monroe]", en *Los Universitarios*, 99-100 (julio, 1977), p. 25.

"Georgetown blues. Poema cinematográfico", en *México en el Arte*, Nueva Época/8 (primavera, 1985), pp. 33-35.

Georgetown blues y otros poemas. 1 ed.; Colección Autores de Querétaro, 6; Querétaro: Ediciones del Estado de Querétaro, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, c1987. 89 p.

"Homenaje a Vallejo" ("Los días jueves", "Americanos en Europa", "César Vallejo y las montañas"), en *Cuadernos Hispanoamericanos*, II, 456-457 (junio-julio, 1988), pp. 586-588.

"Homenaje a W. B. Yeats", en *Revista de la Universidad de México*, XXXII, 2 (octubre, 1977), p. 40.

"Horas de la ciudad", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, 1079 (16 de febrero, 1983), p. X.

Información y sociedad. 1 ed.; Archivo del Fondo, 13; México: Fondo de Cultura Económica, c1974. 114 p.

"Las ineptitudes de la inepta cultura (Premio Nacional de Poesía 1976)", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, VI, 421 (México: 27 de febrero, 1977), p. 8.

"Las ocho palabras", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, 374 (16 de abril, 1969), p. XI.

"Las palabras, los murmullos y el silencio", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423 (julio-septiembre, 1985), pp. 75-82.

Las peregrinaciones del deseo: Poesía, 1965-1986. 1 ed.; Lecturas Mexicanas/Tercera Serie, 70; México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1987 [Fondo de Cultura Económica], 1993, c1992 [en Lecturas Mexicanas]. 317 p.

"Leyendo a Onetti en varias noches sin sueño", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1289), 837 (8 de marzo, 1978), p. XVI.

"Llovía en Castilla", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 197 (México: 15 de agosto, 1981), p. 6.

Los soles griegos. Presentación de Francisco Perusquía Monroy. 1 ed.; Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, c1989. 63 p.

"Los soles griegos" ("Un cuerpo como isla", "Iglesia en el campo", "Presencias en Dafni", "Pasando por Meteora"), en *Revista de la Universidad de México*, XLIV, 462 (julio, 1989), pp. 4-5.

"Los soles griegos" ("Un cuerpo como una isla", "Presencias en Dafni", "La mañana en Andros", "Pasando por Meteora", "Delfos, la voz cambiada", "Mujer dormida", "Lunes de invierno"), en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 472 (octubre, 1989), pp. 25-30.

Meridiano 8-0. La Encina y el Mar; Poesía de España y América, 61; Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, c1982. 131 p.

"*Meridiano 8-0*" ("Tarot de Valverde de la Vera", "Cantos de Plasencia", "La luna en Salamanca", "Cantos de Sigüenza", "Montañas", "Canciones del cuerpo y el mar", "Desde Candás se mira todo el mar", "Golfo de California"), en *Cuadernos Americanos*, XLIV, 3 (mayo-junio, 1985), pp. 182-190.

"Mijail Bulgakov, *La huida* y el teatro soviético," en *Revista de la Universidad de México*, XXX, 10 (junio, 1976), pp. 25-28.

"Nota roja", en *Diorama de la Cultura*, suplemento dominical de *Excelsior* (México: 1 de marzo, 1970), p. 11.

"Novísima suite doméstica," en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 273 (México: 29 de enero, 1982), p. 8.

Nuevas peregrinaciones (poesía, 1986-1993), 1 ed.; Colección Escritura en Marcha; Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, c1994. 270 p.

"Nueva suite doméstica", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1529), 1062 (13 de octubre, 1982), p. XIII.

"Observaciones de primavera", en *Diorama de la Cultura*, suplemento dominical de *Excelsior* (México: 9 de enero, 1972), p. 6.

"Ocho cartas del Tarot de Valverde de la Vera", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362 (julio-agosto, 1980), pp. 220-226.

"Oda litúrgica para 'La mujer de ámbar'", en *Revista de la Universidad de México*, XXXII, 3 y 4 (noviembre-diciembre, 1977), p. 69.

"Paisaje con chopos", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 63 (México: 27 de enero, 1979), p. 15.

"Para el mar que amaneció furioso", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 549 (México: 9 de abril, 1989), p. 6.

"Para escuchar a una América decidida", en *Cuadernos Americanos*, XLII, 5 (septiembre-octubre, 1983), pp. 55-59.

"Partir del teatro para llegar al teatro", en David Olguin, *La puerta del fondo* y *La Representación*. 1 ed.; México: Ediciones El Milagro, c1992. 7-9 pp.

"Poemas" ("Cantos de Tomelloso", "Por favor su currículum"), en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1581), 1113 (12 de octubre, 1983), p. 47.

"Poemas" ("Comanja", "Orense"), en *Vuelta*, VI, 70 (septiembre, 1982), p. 34.

"Poemas de alabanzas a Julieta-Sonia", en *Los Universitarios*, 121-122 (junio, 1978), p. 10.

"Poemas. Homenaje a W. B. Yeats", en *La Semana de Bellas Artes*, 7 (18 de enero, 1978), p. 16.

"Poemas" ("Informe del alba", "Informe del crepúsculo", "Análisis de una situación doméstica"), en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1651), 1200 (13 de febrero, 1985), p. 47.

"Poemas. Mi amigo que recorre el Mall piensa en el Olimpo", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1676), 1225 (7 de agosto, 1985), p. 48.

Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes. 1 ed.; Cuadernos de Humanidades/15; México: UNAM, c1979. 75 p.

"*Poemas para el perro de la carnicería y otros lugares comunes*", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 42 (México: 2 de septiembre, 1978), p. 11.

"Política de Difusión Cultural", en *Los Universitarios*, 109-110 (diciembre, 1977), pp. 16-17.

"Por el camino de Juan Ramón", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 376-378 (octubre-diciembre, 1981), pp. 116-118.

"Primera elegía", en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, Nueva época/187 (julio, 1986), p. 18.

Ramón López Velarde. Material de Lectura/Serie Poesía Moderna, 49; México: UNAM, 1979. 32 p.

Resistencia de particulares. México: Alacena [Era], 1974. 127 p.

Hugo Gutiérrez Vega et al. *Reunión*. Material de Lectura/Serie Poesía Moderna, 20; México: UNAM, 1977. 48 p.

"Rubén Darío", en *Letras Potosinas*, XXIV, 161 (julio-septiembre, 1966), pp. 13-14.

"Samarcanda", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, 429 (29 de abril, 1970), p. IX.

Samarcanda. Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos, 1972. 6 p.

"Sierra de Comanja", en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), pp. 58-59.

"Sobre literatura y buena sociedad", en *Revista de la Universidad de México*, XL, 416 (septiembre, 1985), p. 37.

"Suite doméstica", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, 724 (24 de diciembre, 1975), p. XI.

"Testimonios. Fiona Alexander, una criatura solar", en *Escénica*, UNAM, Primera época/2 (agosto, 1982), pp. 12-13.

"Tlayacapan", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 135 (México: 7 de junio, 1980), p. 15.

"Tres poemas" ("La templanza", "La justicia", "El amor"), en *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, I, 4 (diciembre, 1980), pp. 27-29.

"Una fotografía antes pensada", en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 890 (México: 8 de julio, 1979), p. 19.

"Uruguay en el exilio. Carta a Julio Herrera y Reissig", en *Los Universitarios*, 101-102 (agosto, 1977), p. 4.

"Variaciones sobre la Helena de Seferis", en *Nexos*, XII, 144 (diciembre, 1989), p. 21.

"Variaciones sobre poesía italiana", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1340), 886 (28 de febrero, 1979), pp. V-VI.

"Muestra del Premio Nacional de Poesía; Hugo Gutiérrez Vega, *Cuando el placer termine*", *Tierra Adentro*, 6 y 7 (julio, 1976), pp. 23-25.

SOBRE HUGO GUTIÉRREZ VEGA

Alardín, Carmen. "Librarium. Erotismo de Gutiérrez Vega" (*El erotismo y la muerte*), en *Excelsior* (México: 13 de mayo, 1988), p. 2, Sección Cultural.

Alberti, Rafael. "Hugo Gutiérrez Vega" (Prólogo a *Buscado amor*), en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), p. 66.

Bahena Espin, Ernesto. "Conferencias: Obligaciones poéticas recientes", en *La Onda*, suplemento de *Novedades*, 270 (México: 13 de agosto, 1978), p. 13.

Cabrera Genes, Salvador. "Opinan (algunos) escritores mexicanos sobre el autor de *Lolita*; Vladimir Nabokov (1899-1977)", en *El Heraldo Cultural*, suplemento dominical de *El Heraldo de México*, 612 (México: 7 de agosto, 1977), pp. 4-5.

Campos, Marco Antonio. "Hugo Gutiérrez Vega: La poesía como un itinerario", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 628 (México: 14 de octubre, 1989), p. 3.

Cantú, Martha. "La teoría de la máscara", en *La Jornada de los libros*, suplemento de *La Jornada*, 146 (México: 31 de octubre, 1987), p. 8.

Careaga, Gabriel. "La necesidad de la libertad de expresión" (*Información y sociedad*), en *La Onda*, suplemento de *Novedades*, 62 (México: 18 de agosto, 1974), p. 5.

Castro, Teresa. "México necesita mayor erotismo", en *La Onda*, suplemento de *Novedades*, 96 (México: 13 de abril, 1975), p. 3.

"Conferencia. Obligaciones poéticas recientes: Hugo Gutiérrez Vega", *El Nacional* (México: 22 de agosto, 1978), p. 17, Sección Cultural.

Correa, Marco Antonio. "En Londres, con Hugo Gutiérrez Vega. Hay que empezar a hacer una poesía de sonidos", en *Diorama de la Cultura*, suplemento dominical de *Excelsior* (México: 24 de mayo, 1970), pp. 10, 16.

"*Cuando el placer termine*", *Cambio*/Suplemento de información bibliográfica, 7 [3-II] (abril-junio, 1977), p. X.

Curiel, Fernando. "No confidencial", en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), pp. 72-73.

"El Premio Nacional de Poesía para Hugo Gutiérrez Vega", *Gaceta UNAM*, XII, 33 (26 de abril, 1976), p. 5.

"En el Teatro de la República de la ciudad de Querétaro. Homenaje al maestro Hugo Gutiérrez Vega", *Gaceta UNAM*, II, 52 (31 de julio, 1978), p. 2.

Espinasa, José María. "Hugo Gutiérrez Vega o la pasión trashumante", en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), pp. 60-65.

_____. "Tradición y literalidad (La poesía de Hugo Gutiérrez Vega)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 467 (mayo, 1989), pp. 129-133.

_____. "Tradición y literalidad. La poesía de Hugo Gutiérrez Vega", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 549 (México: 9 de abril, 1988), p. 6.

García Flores, Margarita. "Hugo Gutiérrez Vega: Los poetas son gente impúdica", *Cartas marcadas*. Textos de Humanidades, 10; México: UNAM, c1979. 301-307 pp.

_____. "Hugo Gutiérrez Vega: Soy un poeta del montón", en *La Onda*, suplemento de *Novedades*, 278 (México: 8 de octubre, 1978), pp. 4, 15.

García Oropeza, Guillermo. "Presentación. Hugo Gutiérrez Vega: Bajo el signo de Acuario y de Laurel y Hardy", en *Hugo Gutiérrez Vega: voz viva de México*. 1 ed.; colección Voz Viva, 55; México: UNAM, 1979. 16 p.

González Casanova, Enrique. "Sábado, domingo y feria", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 102 (México: 27 de octubre, 1979), p. 15.

"Gutiérrez Vega, nuevo embajador en Grecia", *Unomásuno* (México: 16 de junio, 1988), p. 3.

Huerta, David. "Gutiérrez Vega. Al que sin causa legítima rehusare prestar...", en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, 638 (México: 1 de mayo, 1974), p. XI.

"Hugo Gutiérrez Vega renunció a Difusión Cultural de la UNAM", *Unomásuno* (México: 15 de abril, 1979), p. 15.

Idalia, María. "Gutiérrez Vega salta a la escena poética internacional con su obra", en *Excelsior* (México: 6 de abril, 1978), pp. 1B, 2B.

"Imitación de Paz, Sabines y Huerta, mal de los jóvenes poetas mexicanos: Gutiérrez Vega", *Unomásuno* (México: 14 de agosto, 1978), p. 18.

"Instauran el Premio Hugo Gutiérrez Vega de Poesía", *El Día* (México: 29 de julio, 1986), p. 16.

Krauze, Helen. "Espejo. Hugo Gutiérrez Vega", en *Novedades* (México: 22 de marzo, 1987), p. 13C, Sección Cultural.

"La cultura no es una deidad sagrada para una clase, es el alimento esencial del hombre: Hugo Gutiérrez Vega", *Gaceta UNAM*, 1, 52 (5 de septiembre, 1983), pp. 2, 28.

Leiva, Raúl. "Poesía 1966. *Buscado amor*", en *México en la Cultura*, suplemento dominical de *Novedades*, 928 (México: 1 de enero, 1967), pp. 3, 6.

López Narváez, Froylán M. "Gutiérrez Vega: aventura poética desigual", en *Diorama de la Cultura*, suplemento dominical de *Excelsior* (México: 26 de mayo, 1974), p. 12.

Martínez Solórzano, Adolfo. "Instituyen en Querétaro el Premio de Poesía 'Hugo Gutiérrez Vega'", en *El Nacional* (México: 28 de julio, 1986), p. 6, 2ª Sección.

Matamoro, Blas. "Entrelíneas. Hugo Gutiérrez Vega: *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 358 (abril, 1980), p. 255.

Mendoza, Héctor. "Nostalgia de Fiona Alexander", en *Escénica*, UNAM, Primera época/2 (agosto, 1982), pp. 15-16.

Molina, Silvia. "'Las ineptitudes de la inepta cultura' entrevista con Hugo Gutiérrez Vega", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 15 (México: 25 de febrero, 1978), pp. 9-11.

Monsiváis, Carlos. "Anécdota y comentarios", en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), pp. 67-70.

Morábito, Fabio. "Una traducción indignante", en *Diálogos*, El Colegio de México, vol. 15, núm. 2 (86) (marzo-abril, 1979), pp. 38-40.

Musacchio, Humberto. "Gutiérrez Vega Hugo", en *Diccionario Enciclopédico de México*. Ed. Andrés León. II; México: Ediciones Pedagógicas, 1989. 810-811 pp.

Ortiz Flores, Patricia. "Gutiérrez Vega Hugo", en *Diccionario de escritores mexicanos*. III; 3 vols. [publicados]; México: UNAM, c1993. 353-355 pp.

Padilla Ávila, Adriana. "Gutiérrez Vega, *Poemas para el perro*", en *El Nacional* (México: 11 de agosto, 1979), p. 17, Sección Cultural.

_____. "La entrevista de hoy. Hugo Gutiérrez Vega, Director de Difusión Cultural de la UNAM", en *El Nacional* (México: 30 de agosto, 1978), p. 17, Sección Cultural.

"Palabras de Ida Vitale en la Velada del Premio Nacional de Poesía 1976", *Tierra Adentro*, 6 y 7 (julio, 1976), p. 22.

Peña, Margarita. "Érase una vez un libro", en *Unomásuno* (México: 17 de octubre, 1981), p. 19.

Pérez Cerqueda, Isabel. " 'Mi compromiso es la poesía', afirma Hugo Gutiérrez Vega", en *El Nacional* (México: 14 de febrero, 1978), p. 15, Sección Cultural.

Pinto, Margarita. "El estado del teatro en México", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 103 (México: 3 de noviembre, 1979), p. 13.

Ponce, Armando. "Premio Nacional 1976. Independencia para la poesía pide Hugo Gutiérrez Vega", en *Excelsior* (México: 14 de abril, 1976), p. 18A.

Rivera, Luis Eduardo. "Resistencia de particulares", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, 336 (México: 13 de julio, 1975), p. 6.

Sandoval, Alejandro. "Cuando el placer termine", en *Tierra Adentro*, 11 (julio-septiembre, 1977), p. 41.

Sandoval, Víctor. "Los encuentros", en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), p. 71.

Sardo, Gabriel. "La poesía de Hugo Gutiérrez Vega", en *Revista de la Universidad de México*, XXXIII, 6 (febrero, 1979), pp. 38-39.

Selva, Mauricio de la. "Asteriscos" (*Buscado amor*), en *Diorama de la Cultura*, suplemento dominical de *Excelsior* (México: 17 de abril, 1966), p. 5.

Sheridan, Guillermo. "Poemas para el perro de la carnicería", en *Revista de la Universidad de México*, XXXIV, 1 (septiembre, 1979), pp. 41-43.

Sierra, José Luis. "Los escritores queretanos y Gutiérrez Vega", en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), pp. 74-76.

"Taller de libro. Hugo Gutiérrez Vega y su 'Material de lectura'", *Cambio/Suplemento de información bibliográfica*, 8 [4-II] (julio-septiembre, 1977), p. VIII.

"Teatro universitario en Nancy, Francia", *Gaceta UNAM*, XV, 14 (2 de mayo, 1977), p. 19.

Tirado Zavala, Carlos. "Primera lectura", en Hugo Gutiérrez Vega, *Andar en Brasil*. 1 ed.; Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, c1988. I-IV pp.

Torres Maya, Patricia. "'Jamás ha existido en México una Política Cultural': Hugo Gutiérrez Vega, Director de la 'Casa del Lago'", en *Excelsior* (México: 2 de julio, 1976), p. 10-B.

Zendejas, Francisco. "Multilibros" (*Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes*), en *Excelsior* (México: 24 de agosto, 1979), p. 1C.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Ackroyd, Peter. *T. S. Eliot*. Tr. Tedi López Mills. 1 ed.; México: Fondo de Cultura Económica, c1984 [en inglés por Hamish Hamilton, Gran Bretaña], c1992. 377 p.

Alberti, Rafael. *Obras completas, I; poesía 1920-1938*. Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero. 3 vols.; Madrid: Aguilar, c1988. 729 p.

Argiriou, Aléxandros. 'Η διάσταση τοῦ ποιητῆ: Συνοπτικὴ περιγραφή του ποιητικοῦ βίου του Γιώργου Σεφέρη' ["La dimensión del poeta: Descripción concisa de la vida poética de Yorgos Seferis"], en *Eptá Imeres*, suplemento dominical del diario *Kathimerini* (Atenas, 13 de octubre, 1996), pp. 3-7.

Aristóteles, *Περὶ Ποιητικῆς/Ars Poetica*. Edición trilingüe por Valentín García Yerba. 1 ed./1 reimpresión; Biblioteca Románica Hispánica IV. Textos 8; Madrid: Gredos, 1974, c1988. 542 p.

Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, c1970. 277 p.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Tr. Toni Vicens. 3 ed.; Barcelona: Tusquets, 1982, c1957. 378 p.

Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa*. Tr. Eugenio Diez Canedo. Rosario (Santa Fe)-Argentina: Ediciones del Peregrino, c1982. 125 p.

Becerra, José Carlos. *Breve Antología*. Selección y "Carta al poeta José Carlos Becerra muerto en la carretara de Brindisi" por Hugo Gutiérrez Vega. Material de Lectura/Serie Poesía Moderna, 38; México: UNAM, 1978. 32 p.

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño; ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Tr. Mario Monteforte Toledo. 1 ed./3 reimpresión [en español]; Lengua y estudios literarios; México: Fondo de Cultura Económica, c1954, c1992. 500 p.

Belezinis, Andreas. «'Ο μίτος τοῦ θανάτου» καί τῆς Ἀθανασίας στό Ἡμερολόγιο ἐνός Ἀθέστου Ἀπριλίου' ["El hilo de la muerte" y de la Inmortalidad en *Diario de un abril nunca visto*], en *Hartis*, 21-23 (Atenas, noviembre, 1986), pp. 348-367.

Bergson, Henri. *La Risa*. Tr. María Luisa Pérez Torres. Colección Austral, 1534; México: Espasa-Calpe Mexicana, 1994. 164 p.

Berlís, Aris. *5(+2) Δοκίμια γιά τόν Έλύτη [5(+2) Ensayos sobre Elytis]*. 1 ed.; Ensayos-Estudios/26; Atenas: ypsilon/books, c1992. 81 p.

Booth C., Wayne. *Retórica de la ironía*. Tr. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. 1 ed./1 reimpresión; Taurus Humanidades; Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989, c1986. 361 p.

Boukalas, Pantelis. 'Η σεφερική ποιητική γλώσσα' ["El lenguaje poético seferiano"], en *Eptá Imeres*, suplemento dominical del diario *Kathimerini* (Atenas, 13 de octubre, 1996), pp. 18-19.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética; hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. 1ª ed.; Biblioteca Románica Hispánica/Estudios y Ensayos; Madrid: Gredos, c1952. 310 p.

Bulgakov, Mijail. *La huida*. Prólogo y versión al español de Hugo Gutiérrez Vega. 1 ed.; Textos de Teatro, 5; México: UNAM, 1963 [en ruso], 1977, c1976 [en español]. 74 p.

Buxó, José Pascual. "El sueño de Sor Juana: Alegoría y modelo del mundo", en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 197 (México: 15 de agosto, 1981), pp. 2-5.

Cardarelli, Vincenzo et al. "Cuatro Poemas Italianos y una Canción a la Vida", tr. Hugo Gutiérrez Vega, en *México en la Cultura*, suplemento dominical de *Novedades*, 932 (México: 29 de enero, 1967), p. 3.

_____. *Poesía italiana moderna*. Tr. Hugo Gutiérrez Vega. Material de Lectura/Serie Poesía Moderna, 2; México: UNAM [s. f.] 35 p.

Carson, Jeffrey. *49 scholia on the poems of Odysseus Elytis*. Bilingual edition; translation to modern greek Stratis Pashalis. Athens: ypsilon/books, c1983. 139 p.

"Carta de Juan Ramón Jiménez", en Rafael Alberti, *Obras completas, I; poesía 1920-1938*. Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero. 3 vols.; 1 ed.; Madrid: Aguilar, c1988. 117-119 pp.

Cernuda, Luis. *Antología*. Letras Hispánicas, 144; Madrid: Cátedra, c1981. 383 p.

"Datos para invocar al poeta [José Carlos Becerra]", *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 416 (México: 14 de junio, 1970), p. 1.

Debicki, Andrew P. *Estudios sobre poesía española contemporánea: La generación de 1924-1925*. 2ª ed.; Biblioteca Románica Hispánica/Estudios y Ensayos, 113; Madrid: Gredos, c1981. 398 p.

Deniz, Gerardo. *Adrede*. 1ª ed.; México: Joaquín Mortiz, c1970. 121 p.

Dimiroulis, Dimitris. 'Τό « Ἄξιον » τῆς ἱστορίας καί τό « Ἔστι » τῆς ρητορικῆς-Κριτικῆς φαντασίας σέ τοπιό Ἑλληνικό' [El 'Dignum' de la historia y el 'Est' de la retórica-Imaginación crítica en paisaje griego], en *Hartis*, 21-23 (Atenas, noviembre, 1986), pp. 314-334.

Eliot Stearns, Thomas. "A Dedication to My Wife", in Jane Lahr and Lena Tabori, *Love, a Celebration in Art and Literature*. New York: Stewart, Tabori & Chang publishers, c1982. P. 175.

_____. "Ash Wednesday", *The Waste Land and Other Poems*. London: Faber and Faber, 1990, c 1940 [Sesame Book Series], c1972 [paperback edition]. 51-62 pp.

_____. *Four Quartets*. London: Faber and Faber, 1959, c1944. 48 p.

_____. "Hamlet", *Selected Essays*. 3 ed.; London: Faber and Faber, MCMLI. 141-146 pp.

_____. "Old Possum's Book of Practical Cats", *The Complete Poems and Plays: 1909-1950*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1980, c1971. 147-171 pp.

_____. "Poetry and Drama", en Frank Kermode, *Selected Prose of T. S. Eliot*. New York: Harcourt Brace Jovanovich-Farrar, Straus and Giroux, c1975. 132-147 pp.

_____. "Second Thoughts about Humanism", *Selected Essays*. 3 ed.; London: Faber and Faber, MCMLI. 481-491 pp.

_____. *The Waste Land and Other Poems*. London: Faber and Faber, 1990, c1940 [Sesame Book Series], c1972 [Paperback Edition]. 84 p.

_____. "Tradition and the Individual Talent", *Selected Essays*. 3 ed.; London: Faber and Faber, MCMLI. 13-22 pp.

_____. "What is Classic?", en Frank Kermode, *Selected Prose of T. S. Eliot*. New York: Harcourt Brace Jovanovich-Farrar, Straus and Giroux, c1975. 115-131 pp.

Ellis, Steve. "Eliot's England", *The English Eliot: Design, Language and Landscape in Four Quartets*. 1 ed.; London: Routledge, c1991. 77-140 pp.

_____. "Eliot's English", *The English Eliot: Design, Language and Landscape in Four Quartets*. 1 ed.; London: Routledge, c1991. 31-76 pp.

Elytis, Odysseas. "Estrabismo de valores", en *Revista de Bellas Artes*, Tercera Época/1 (abril, 1982), pp. 3-7.

_____. 'Η μέθοδος του «άρα»' ["El método del 'luego' "], en *Hartis*, 21-23 (Atenas, noviembre, 1986), pp. 283-297.

Franco, Jean. "Becerra en Londres", en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 416 (México: 14 de junio, 1970), p. 1.

García López, José. *Historia de la literatura española*. 20 ed.; Barcelona: Vicens-Vives, c1993 [cuarta reimpresión]. 789 p.

García Lorca, Federico. *Obras completas, I*. Recopilación, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén. 2 vols.; 21 ed.; Colección Obras Eternas; Madrid: Aguilar, 1980, c1954. 1358 p.

_____. *Poeta en Nueva York*. Palabra menor, 47; Barcelona: Lumen, 1976. 103 p.

García Rivas, Heriberto. *Historia de la literatura mexicana, IV*. 4 vols.; 1 ed.; México: Textos Universitarios, 1974. 631 p.

Georgousópoulos, Kostas. 'Ένας άρρωστος για Θεό' ["Un enfermo por Dios"], en *I lexi*, 130 (Atenas, noviembre-diciembre, 1995), pp. 737-739.

Gorostiza, José. *Muerte sin fin y otros poemas*. 2 ed.; 1 reimpresión [1992], Lecturas Mexicanas, 13; México: Fondo de Cultura Económica, 1983, c1992. 149 p.

Harper, Ralph. *The Existential Experience*. 1 ed.; Baltimor and London: The Johns Hopkins University Press, c1972. 162 p.

Hatzidaki, Nanó. 'Η μονή του Δαφνίου' ["El monasterio de Dafni"], en *Eptá Imeres*, suplemento dominical del diario *Kathimerini* (Atenas, 24 de diciembre, 1995), pp. 21-23.

Hatzivasilióu, Vangelis. 'Τό σπασμένο έκκρεμές' ["El péndulo roto"], en *I lexi*, 130 (Atenas, noviembre-diciembre, 1995), pp. 805-809.

Helguera, Luis Ignacio. *Antología del poema en prosa en México*. México: Fondo de Cultura Económica, c1993. 479 p.

Huidobro, Vicente. *Altazor/Temblor de cielo*. Edición de René de Costa. 6 ed.; Letras Hispánicas, 133; Madrid: Cátedra, c1992. 190 p.

Ibáñez Langlois, José Miguel. "La poesía de Nicanor Parra", en Nicanor Parra, *Antipoemas: Antología 1944-1969*. Serie Mayor; Barcelona: Seix Barral, c1972. 9-66 pp.

Instituto Nacional de Bellas Artes. *Diccionario biobibliográfico de escritores contemporáneos de México*. México: INBA, SEP, Brigham Young University, 1988. 247 p.

Ivanovich Víctor. 'Ο Όδυσσεάς Έλύτης και ή παραδοσιακή ούτοπία του έρωτος' ["Odysseas Elytis y la utopía tradicional de eros"], en *Hartis*, 21-23 (Atenas, noviembre, 1986), pp. 484-492.

Jaramillo Levi, Enrique. *Poesía erótica mexicana 1889-1980*, I. 2 vols.; 1 ed.; México: Domés, 1982. 588 p.

Kezich, Tullio. *La conciencia de Zeno*. Tr. Hugo Gutiérrez Vega y Lucinda Ruiz Posada; introducción de Ludwik Margules. 1 ed.; México: Ediciones El Milagro, c1993. 143 p.

Kourtovik, Dimosthenis. Έλληνες Μεταπολεμικοί Συγγραφείς Ένας κριτικός οδηγός [*Escritores griegos de Posguerra; una guía crítica*]. 1 ed.; Crítica Literaria; Atenas: ed. Patakis, c1995. 264 p.

Krömbacher [s. n]. *Ίστορία τῆς Βυζαντινῆς Λογοτεχνίας* [*Historia de la literatura bizantina*]. Tr. Georgios Sotiriadis. Biblioteca Marasli; Atenas: P. D. Sakelariou, 1897. 2 vols.

Leavell, Linda. "Eliot's Ritual Method: *Ash Wednesday*", en *Essays from the Southern Review*. New York: Oxford University Press (USA), c1988. 145-152 pp.

Machado, Antonio. *Poesías completas*. 26 ed.; Colección Austral, 149; México: Espasa-Calpe Mexicana, 1992. 300 p.

MacNeice, Louis. *La poesía de W. B. Yeats*. Tr. Hugo Gutiérrez Vega, Juan José Utrilla y Sergio René Madero; prólogo de Richard Ellmann. 1 ed.; Breviarios, 272; México: Fondo de Cultura Económica, c1967 [en inglés por Faber and Faber, Londres], c1977. 367 p.

Marcuse, Herbert. *Eros y civilización: una investigación filosófica sobre Freud*. Tr. Juan García Ponce. 1 ed./12 reimpr.; México: Joaquín Mortiz, c1965, 1989. 285 p.

Mejía, Eduardo. "El libro pornográfico", en *La Onda*, suplemento de *Novedades*, 278 (México: 8 de octubre, 1978), p. 3.

Mínucci, Paola María. "Η «Γένεσις» του Έλύτη: κοσμολογικός μύθος και έντελέχεια" ["La 'Génesis' de Elytis: mito cosmológico y entelequia"], en *Hartis*, 21-23 (Atenas, noviembre, 1986), pp. 298-312.

Monsiváis, Carlos. *La poesía mexicana del siglo XX (Antología)*. México: Empresas Editoriales, c1966. 838 p.

_____. *Poesía mexicana II: 1915-1979*. 2 vols.; 1 ed.; Clásicos de la Literatura Mexicana; México: Promexa Editores, c1979. 527 p.

Montale, Eugenio. "Dora Markus. Primera parte", tr. Hugo Gutiérrez Vega, en *Los Universitarios*, 135-136 (enero, 1979), p. 14.

Navarro T., Tomás. *Arte del verso*. 7 ed.; Nobles Temas y Bellas Artes; México: Colección Málaga, 1977, c1971. 91 p.

Neruda, Pablo. *Para nacer he nacido*. 4 ed.; Libro Amigo, 1502/808; Barcelona: Bruguera, 1986, c1978. 465 p.

_____. *Tercera residencia*. 1 ed.; Biblioteca Breve, 403; Barcelona: Seix Barral, c1947 [en Editorial Losada], c1977. 103 p.

Novo, Salvador. *Poesía: XX Poemas/Espejo/Nuevo amor y Poesías no coleccionadas*. 1 ed.; 2 reimpresión [1994]; Letras Mexicanas; México: Fondo de Cultura Económica, c1961, c1994. 187 p.

“Obligaciones poéticas. Un poema de Salvatore Quasimodo. ‘Viento en Tindari’”, tr. Hugo Gutiérrez Vega, *Los Universitarios*, 129-130 (octubre, 1978), p. 32.

Palacio, Jaime del. “Prosaísmo y prosismo en Sabines”, en *Cuadernos del Viento*, I, Segunda época/1 (febrero-marzo, 1967), pp. 22-23.

Papadaki, Athiná. ‘Τάσος Λειβαδίτης. Ὁ περιπατητής τῶν κυμάτων’ [“Tasos Livaditis. El caminante de las olas”], en *I lexi*, 130 (Atenas, noviembre-diciembre, 1995), pp. 810-812.

Papariγόπουλος, Constantinos. *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους: Ἀπό τῶν ἀρχαίων χρόνων μέχρι τῆς βασιλείας τοῦ Γεωργίου τοῦ Α΄* [*Historia de la nación griega: Desde la antigüedad hasta el reinado de Georgios A*], III/libro noveno. 6 vols.; 5 ed.; Atenas: Eleftheroudakis, 1925. 281 p.

_____. *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους: Ἀπό τῶν ἀρχαίων χρόνων μέχρι τῆς βασιλείας τοῦ Γεωργίου τοῦ Α΄* [*Historia de la nación griega: Desde la antigüedad hasta el reinado de Georgios A*], V/libro décimo tercero. 6 vols.; 5 ed.; Atenas: Eleftheroudakis, 1925. 378 p.

_____. *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους: Ἀπό τῶν ἀρχαίων χρόνων μέχρι τῆς βασιλείας τοῦ Γεωργίου τοῦ Α΄* [*Historia de la nación griega: Desde la antigüedad hasta el reinado de Georgios A*], V/libro décimo cuarto. 6 vols.; 5 ed.; Atenas: Eleftheroudakis, 1925. 236 p.

Pasolini, Pier Paolo. “Abjuración de la *Trilogía de la vida*”, en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* (1335), 881 (24 de enero, 1979), pp. II-III.

_____. “Cercana a los ojos”, tr. Hugo Gutiérrez Vega, en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, VII, 17 (México: 30 de abril, 1978), p. 4.

Patrikiós, Títos. ‘Οἱ πολλαπλοὶ κόσμοι τοῦ Τάσου Λειβαδίτη’ [“Los múltiples mundos de Tasos Livaditis”], en *I lexi*, 130 (Atenas, noviembre-diciembre, 1995), pp. 710-717.

Paz, Octavio. "Contar y cantar (Sobre el poema extenso)", *La otra voz; poesía y fin de siglo*. Barcelona: ed. Seix Barral, c1990. 11-30 pp.

_____. *El fuego de cada día*. Barcelona: ed. Seix Barral, c1989. 358 p.

_____. *La llama doble; amor y erotismo*. 1 ed.; Biblioteca Breve; Barcelona: Seix Barral; 4 reimposición; México: Planeta Mexicana, 1994, c1993. 221 p.

_____. "Máscaras mexicanas", *El laberinto de la soledad*. 3 ed./21 reimposición; Colección Popular, 107; México: Fondo de Cultura Económica, 1992, c1986. 26-41 pp.

_____. "Modernidad y romanticismo", *Obras completas*, I. 2 ed.; México: Fondo de Cultura Económica, 1994. 501-504 pp.

_____. "Todos santos, día de muertos", *El laberinto de la soledad*. 3 ed./21 reimposición; Colección Popular, 107; México: Fondo de Cultura Económica, 1992, c1986. 42-58 pp.

Peña Martínez, Luis de la. "Mitos del cuerpo y de la mierda; entrevista con Alfredo López Austin," en *La Jornada Semanal*, suplemento de *La Jornada*, 220 (México: 29 de agosto, 1993), pp. 18-21.

Pessoa, Fernando. *Mensagem; poemas esotéricos*. 1 ed.; Coleção Archivos, 28; Madrid: Fondo de Cultura Económica/España, ALLCA XX, Fundação Eng. Almeida em colaboração com edições UNESCO, c1993. 541 p.

Placencia R., Alfredo. *Otro Adán expulsado*. Selección y nota introductoria de Ernesto Flores. Material de Lectura/Serie Poesía Moderna, 54; México: UNAM [s. f.] 35 p.

Platón. *El Banquete*. Ed. Manuel Sacristán. 2 ed.; Barcelona: ICARIA Literaria, 1985. 125 p.

"Poemas de Lucian Blaga", *Los Universitarios*, 93-94 (abril, 1977), p. 6.

Pollack, Rachel. *Los 78 grados de sabiduría del TAROT; arcanos menores y lecturas*. Tr. Marta I. Guastavino. Barcelona: Ediciones Urano, c1987. 255 p.

Pratikakis, Manolis. 'Προσέγγιση στη δεύτερη περίοδο της ποίησης του Τ. Λιβιάδης' ["Aproximación a la segunda etapa de la poesía de T. Livaditis"], en *I lexi*, 130 (Atenas, noviembre-diciembre, 1995), pp. 792-799.

Rozanis, Stéfanos. 'Τό νόμισμα του θανάτου και ή περιπέτεια της ποιητικής μορφής (Μέ αφορμή μιá ανάγνωση της « Έλένης» του Όδυσσέα Έλύτη)' ["La moneda de la muerte y la

aventura de la forma poética (A propósito de una lectura de 'Helena' de Odysseas Elytis)"]. en *Hartís*, 21-23 (Atenas, noviembre, 1986), pp. 465-472.

Saba, Umberto. *Un trago amargo*. Edición bilingüe, traducción y prólogo de Marco Antonio Campos. 1 ed.; Textos de Difusión Cultural/Serie El Puente; México: UNAM, c1992. 92 p.

Sánchez Ambriz, Mary Carmen. "Villaurrutia, Cuesta y Novo. La vida novelada de tres poetas", en *Periódico de Poesía*, Nueva época/6 (verano, 1994), pp. 77-79.

Sandoval, Alejandro. *Veinte años de poesía en México; el Premio de Poesía Aguascalientes: 1968-1988*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes [INBA], ed. Joaquín Mortiz, 1988. 258 p.

Schiller, Friedrich. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Estudio introductorio de Jaime Feijóo, traducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca. 1 ed. [bilingüe]; Textos y Documentos-Clásicos del Pensamiento y de las Ciencias, 8; Barcelona: Anthopos; Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, c1990. 107 p.

Schwartz, Yevgeny. *El dragón*. Tr. Lucinda y Hugo Gutiérrez Vega. Serie Máscaras; Guadalajara: Ediciones del Departamento de Bellas Artes del Gobierno del Estado, c1976. 138 p.

Suárez Galbán, Eugenio (ed.) *Lezama Lima*. 1 ed.; Serie El escritor y la crítica; Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, c1987. 398 p.

Tablada, Juan José. *Obras completas I: Poesía*. Recopilación, edición, prólogo y notas de Héctor Valdés. 1 ed.; 4 reimpresión [1993]; Nueva Biblioteca Mexicana, 24; México: UNAM, 1971, c1991. 669 p.

"Tres poemas de Odiseo Elytis" ("Aniversario", "Marina de las rocas", "al beber el sol de Corinto"), tr. Jaime García Terrés, en *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*, 102 (México: 27 de octubre, 1979), p. 2.

Tsotsorouí, Alikí. 'Μεταφορές στο 'Ημερολόγιο ενός 'Αθέατου 'Απριλίου ' ["Metáforas en *Diario de un abril nunca visto*"], en *Hartís*, 21-23 (Atenas, noviembre, 1986), pp. 368-385.

Vallejo, César. *Los heraldos negros*. 9 ed.; Biblioteca Clásica y Contemporánea, 38; Buenos Aires: Losada, 1990, c1961. 105 p.

_____. *Poemas en prosa/Poemas humanos/España, aparta de mí este cáliz*. 3 ed.; Letras Hispánicas, 278; Madrid: Cátedra, c1993. 289 p.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

LA POESÍA ITINERANTE DE HUGO GUTIÉRREZ VEGA: ADMIRACIONES Y LECTURAS EN POS DE "SIGNOS DE FIDELIDAD"

	<i>Página</i>
1. LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS DE HUGO GUTIÉRREZ VEGA	2
2. DISPOSICIÓN ESTÉTICA Y ACTITUD ARTÍSTICA	11
2. 1. Disposiciones de la época y Hugo Gutiérrez Vega	12
2. 2. La disposición personal de Hugo Gutiérrez Vega	19
2. 2. 1. Los ámbitos de las principales lecturas mexicanas	21
2. 2. 2. El paso modernista a la tradición de los años veinte	31
2. 2. 3. La tradición mexicana de los años veinte	38
2. 2. 4. La tradición española de los años veinte	49
2. 2. 5. La tradición anglosajona y los nuevos ámbitos expresivos	66
2. 2. 6. Tradiciones europeas en la sombra	80
2. 2. 7. Fernando Pessoa y el pensamiento esotérico	90
2. 2. 8. En los ámbitos de la admiración	93
2. 3. La Causa de Hugo Gutiérrez Vega	100
2. 3. 1. Tradición y modernidad: temperamento y originalidad en dimensiones temporales	101
2. 3. 2. Romanticismo, humanismo, clasicismo: tres orientaciones hacia una poesía definida	112

Página

2. 3. 3. La realidad y una variación temporal: el sueño en las tres orientaciones y la universalidad de su saber intuitivo	127
2. 3. 4. La dualidad existencial: experiencia y erotismo por una concatenación órfica de la poesía	136
2. 3. 5. Voluntad de comunicación, ascenso órfico e ideario de expresión americana	153
2. 3. 6. Contenido y forma de la expresión propia	163
2. 4. Formas y formas de actitudes. Forma estética y actitud artística	188
2. 4. 1. Formas y formas de actitud	189
2. 4. 2. Forma estética y actitud artística	196

SEGUNDA PARTE
EL ITINERARIO DE LA POESÍA DE HUGO GUTIÉRREZ VEGA Y SU
LLEGADA A CANTOS DEL DESPOTADO DE MOREA

1. POR UNA BIOGRAFÍA LÍRICA Y SUS CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS	209
1. 1. Las primeras peregrinaciones	214
1. 1. 1. <i>Buscado amor</i> de México a Italia	215
1. 1. 2. El fondo urbano en la estilística del ciclo siguiente	238
1. 1. 3. Roma-Londres vía Teherán, Samarcanda y Querétaro	242
1. 1. 4. Regreso a México y a la resistencia del canto, de la nostalgia y del placer	260
1. 1. 5. España y su paisaje esotérico	292
1. 2. Las nuevas peregrinaciones	311
1. 2. 1. En las longitudes del continente americano y las latitudes del foxtrot, blues y bolero: ¿hacia un nuevo rito, un rumbo cineasta o mero cambio de bando?	311
1. 2. 2. Colores, feira de cinzas, el macumba de los orixás y el paso por Brasil	318

	<i>Página</i>
2. LAS FRONTERAS DIMINUTAS DE UNA GIRA ESPIRITUAL Y EL VIAJE ESOTÉRICO AL DESPOTADO DE MOREA	325
2. 1. Los ciclos concéntricos de una y la misma experiencia	326
2. 2. Fondo y frutos de la experiencia lírica por Grecia	329
2. 2. 1. El fondo de las lecturas griegas	329
2. 2. 2. Las fronteras diminutas de <i>Los Soles griegos</i>	336
2. 2. 3. El fondo histórico de <i>Cantos del Despotado de Morea</i>	341
2. 2. 4. La llegada al Despotado de Morea y a su lírica	345
3. SOBRE TÍTULOS Y PEREGRINACIONES	351