

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Rostros de una identidad: Función de los géneros lírico, épico y dramático en *Un lugar ajeno* de Tedi López Mills.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A

NATALIA GONZÁLEZ GOTTDIENER

ASESOR

Dr. Federico Álvarez Arregui

SINODALES

Mtro. Federico Patán López

Mtro. Israel Ramírez Cruz

Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay

Mtro. Jesús Gómez Morán

MÉXICO, D.F., 2009



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

## **AGRADECIMIENTOS:**

Agradezco a Federico Álvarez Arregui por encaminarme y demostrarme que el primer impulso escritural debe ser propio y que se tiene que confiar en lo que queremos demostrar sin perder objetivo de realización y posibilidad. Le agradezco también hacerme ver los errores finales, las distracciones; a Israel Ramírez Cruz por mostrarme la luz de la crítica al interior del texto y reforzarla con precisión. A Tatiana Aguilar-Álvarez-Bay, Jesús Gómez Morán y Federico Patán por sus comentarios puntuales a este trabajo. Y a Tedi López Mills por su tiempo y sus palabras.

A Norma Salazar, Adriana Ávila Figueroa y Rodolfo Mata por su guía en alguna de las etapas de este trabajo, la cual fue definitiva. A Sergio A. Santiago Madariaga, por su apoyo en el diseño y formación de esta tesis.

En especial a mis padres: Eloisa Gottdiener Estrada y Oscar Gonzáles López; a mis hermanas: Alina e Isaura González Gottdiener. A mi cuñado Rafael Córdoba. Al árbol Gottdiener Estrada y González López, y su genealogía.

A mi amigo Eduardo Alarcón Azuela cuyas pláticas relativas a la relación literatura y arquitectura me siguieron a lo largo de la carrera.

ÍNDICE	Pág.
<b>Introducción</b>	<b>5</b>
Datos biográficos	6
<b>Capítulo I. El yo poético y <i>Un lugar ajeno</i> (Herencia, identidad y memoria)</b>	<b>11</b>
1.1. La escritura como autorreferencia	11
1.2. “Prólogo” y “Epílogo”: el ciclo que cumple el yo poético.	15
1.2.1. “Prólogo”	15
1.2.2. “Epílogo”	18
<b>Capítulo II. Estructura formal y temas del libro <i>Un lugar ajeno</i></b>	<b>24</b>
2.1 El libro objeto y sus divisiones	24
2.2. Epígrafes y citas	25
2.3. Recurrencias léxicas	26
2.4. Versificación	28
2.5. Temática	30
<b>Capítulo III. La estructura desdoblada (Interpretación de <i>Un lugar ajeno</i>)</b>	<b>33</b>
3.1. La lírica: su carácter dramático y su carácter épico.	33
3.1.1. El poemario monologado en cinco escenas	35
3.1.2. La presencia de T. S. Eliot.	38
3.1.3. Propuesta para el despliegue.	39
3.2. Arquitectura y composición de la “memoria”	44
3.2.1. Exposición: “Composición de un lugar”	44
3.2.2. Intensificación: “Norte”	53
3.2.3. Declinación: “Sur”	65
3.2.4. Desenlace: “El Centro de un lugar”	73
3.3. Construcción del tiempo	79
3.3.1. Culminación con peripecia: “III. Las Vidas”	79
3.3.2. “El niño” y el yo poseído	83
3.3.3. “El peregrino” y su conciencia	85

3.3.4. El reclamo del “hermano menor”	86
3.3.5. El símbolo muerto: “el evangelio”	88
<b>Conclusiones: Lo otro y el yo poético: el yo plural</b>	<b>92</b>
<b>Bibliografía citada</b>	<b>97</b>
Libros	97
Revistas	98
Internet	98

¡Oh extraño rostro ahí sobre el espejo!

EZRA POUND

¿Dónde está el viaje perfecto?

Hasta ahora yo me he topado con él intensamente en la poesía,  
rara vez en la prosa y casi nunca en los viajes mismos.

TEDI LÓPEZ MILLS

*La noche blanca de Mallarmé*

La poesía es cada poema y cada poema es el principio.

TEDI LÓPEZ MILLS

No figura en ningún mapa;  
los lugares verdaderos nunca están.

HERMAN MELVILLE

*Moby Dick*

## Introducción

¿No es toda argumentación un eco?

GEORGE STEINER

Este trabajo pretende ser un mapa, una guía o ruta que el lector-viajero establece para entender el contenido de un poemario. Cada uno de los críticos y teóricos citados busca encontrar un diálogo con el otro. A modo de introducción vamos a establecer los objetivos e hipótesis de esta descripción; con esto recordaré *Presencias reales*, un libro de George Steiner que vino a sentar cabeza a esta propuesta. Cito: “En general, a lo largo de la historia occidental, las teorías críticas en relación con lo estético han sido descripciones”<sup>1</sup> Y queda como posibilidad una proposición más del autor como un *continuum*: “Todas las lecturas son malas lecturas”.

Si partimos de que, en efecto, la interpretación es una experiencia vivida, este trabajo pretende ser una guía de viaje. El lector puede tomarla en cuenta o no, puede acudir a ella o liberarse, lo que de hecho no sería en ningún modo inadecuado. En algunos momentos este trabajo puede leerse como un modelo de deconstrucción, el cual, hay que decirlo, es visto como una teoría del estudio estético y literario. Sin embargo, los críticos que se citan para este trabajo no pertenecen a esta corriente, si acaso Steiner la defiende en alguna manera sin dejar del lado sus complicaciones teóricas. Finalmente una interpretación es una manera de traducir, si consideramos la poesía como un lenguaje dentro del lenguaje: un idiolecto.

El trabajo que tienen en las manos maneja dos segmentos o líneas de bifurcación: la primera temática que toma a manera de imagen principal la Identidad; la segunda funcional que toma las formas genéricas características de la obra: lírica, dramática y épica (aplicadas exclusivamente a los rasgos narrativos).

Nuestra hipótesis será entonces: Tras tomar como tema principal la Identidad, haremos un rastreo de las características formales y compositivas en *Un lugar ajeno* de Tedi López Mills, a fin de resolvernos cómo es que dicho libro está construido y constituido; y qué sentido o sentidos pretende trasmitirnos, en el entendido de que éste no puede decifrarse por completo. Asimismo, lo ubicaremos en su contexto histórico y delimitaremos la relevancia del poemario en dicho contexto.

---

<sup>1</sup> GEORGE STEINER, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991, p. 100.

El estudio consta de tres capítulos sumados a los datos biográficos de la autora y las conclusiones globales referentes al poemario. En el primer capítulo estableceremos los niveles de representación y autorreferencia. Demostraremos el carácter espiral de la obra, veremos que *Un lugar ajeno* es un poema largo que finalmente tratará de funcionar como un todo. El segundo capítulo tratará la estructura general y temática. La división del poemario visto como un objeto artístico el cual debe ser examinado. El último capítulo estará destinado al desglose del corpus del poemario dentro del modelo propuesto para dicho fin: los cinco actos teatrales de Freytag. Este capítulo pretenderá una descripción equilibrada entre las características estructurales y las que dan sentido a la obra. A su vez establecerá la relación del espacio con la memoria (el viaje) y el tiempo con la vigilia (el sueño), respectivamente.

Previamente esclareceremos el aislamiento del “Prólogo” y el apartado “III. Las vidas”, bajo la premisa de que dicha separación del original resulte positiva para la interpretación y ayude a determinar el valor del material y de su organización compositiva<sup>2</sup>.

Por último, y debido a que la mayoría de los autores citados pertenecen a diferentes escuelas y planteamientos teóricos, es importante recordar algo que planteó Karl R. Popper en su libro *Mito del marco común* acerca del necesario diálogo entre las teorías y disciplinas afines o contrarias con la intención de hacer más entendible un objeto de estudio determinado. Esperaremos que el diálogo se cumpla y no queden dichos autores como cabos sueltos al interior del texto. Si de por sí toda interpretación supone una tensión, es deseable que cada uno de los participantes en el acto mantenga el hilo tenso con la única finalidad de indicar un camino.

## DATOS BIOGRÁFICOS

En una biografía sucinta suelen esclarecerse las dudas sobre la fecha de nacimiento de un autor y los años de publicación de ciertos libros. Luego de la obra crítica de Barthes, en la que propone la muerte simbólica del autor, la crítica de academia ha sido tajante en intentar el diálogo con los escritores que actualmente están forjando la historia de la literatura, en sus diferentes géneros; cuento, poesía, novela, teatro. Este desapego entre críticos y autores nos lleva a una pregunta: ¿hasta qué punto es bueno el diálogo entre ambas identidades, y

---

<sup>2</sup> Es M.M Bajtín quien promueve el aislamiento como un acto creador por parte del autor-creador externamente activo. Él defiende que el aislamiento hace a la palabra, a la expresión y al material en general, creadores en lo formal. Dicho aislamiento es un primer paso en la conciencia formadora, en *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1986, p.71 y 79.



hasta dónde ha de llevarse? Realmente es interesante cruzar la frontera intuitiva y acudir al autor, en ciertos momentos, para corroborar que lo que se está encontrando es objetivo dentro del carácter subjetivo que la literatura caracteriza por excelencia. Los datos que aquí leerán fueron tomados, la gran mayoría, de páginas de Internet, de datos obtenidos por medio de la propia autora, de la introducción a antologías donde aparecen sus poemas y de las contraportadas o cuartas de forro hechas a sus propios libros. Cabe señalar que, de acuerdo a la división generacional de autores por décadas, promovida luego del surgimiento considerable de poetas, movimiento visible en antologías, de las cuales son pioneras la de Jorge González de León, *Poetas de una generación (1940-1949)* y la de Evodio Escalante, *Poetas de una generación 1950-1959*, López Mills formaría parte de la generación de los cincuenta.

Posteriormente, en los años setenta y ochenta deja de soslayarse la división generacional y se empieza a analizar a partir de las fechas de producción o edición, debido a la heterogeneidad de los temas y al planteamiento de una reacción ante la poesía lírica romántica y moderna.

El primer libro de López Mills, titulado *Cinco estaciones*, es del año 1989, lo que la convierte en una poeta de obra tardía. Este rasgo la despega en cierta manera del conglomerado de los cincuenta: súmesele a lo anterior su mayor afinidad con la poesía estadounidense. Si acaso comparte algo con la generación mexicana de la que es contemporánea, sería con la incipiente búsqueda de una identidad en la poesía y el juego constante manejado entre el verso y la prosa.

Tedi López Mills nació en la Ciudad de México el 1° de agosto del año 1959; su trayectoria dentro de la creación literaria consta de ocho libros de poesía: *Cinco estaciones* (1989), *Un lugar ajeno* (1993), *Segunda persona* (1994), *Glosas* (1998), *Horas* (Beca de Poesía de la Fundación Octavio Paz, 1999), *Luz por aire y agua* y *Un jardín, cinco noches (y otros poemas)*, *Contracorriente* (2006), *Parafrasear* (2008); el libro de ensayos, *La noche en blanco de Mallarmé* (2006). Ha traducido numerosos poemas y poetas de lengua inglesa y francesa al español. Asimismo hizo la selección del *Anuario de poesía 2004*, con la colaboración de Luis Felipe Fabre. Poemas de su obra han sido traducidos al inglés para la antología *While Light is Built*; igualmente se han considerado poemas de su autoría en la antología de poetas mexicanos intitulada *Reversible Monuments. Contemporary Mexican Poetry*, bajo la selección de Mónica de la Torre y Michel Wregers, impresa en los Estados Unidos por la editorial Copper Canyon Press.

López Mills estudió la carrera de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en la Universidad de La Sorbona, París, donde efectuó la maestría en literatura hispanoamericana. Ha sido jefa de redacción en *La Gaceta del FCE*; asistente editorial de *Poesía y Poética*; traductora de inglés y francés en el FCE y Ediciones del Equilibrista; editora del Centro de Investigación Documentación e

Información Musical; editora externa de Plaza & Janés; redactora, traductora y correctora de revistas nacionales científicas. Becaria del FONCA, 1994; de la Fundación Octavio Paz, 1998; y del Fideicomiso para la Cultura México/Estados Unidos, 1999. Perteneció al Sistema Nacional de Creadores del Arte del 2000 al 2006. Es Premio Nacional de Poesía Efraín Huerta 1994 por *Segunda persona* y Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares 2008, por el poemario *Contracorriente*. Ha colaborado con material crítico y de creación en la revista *Letras libres*. Fragmentos de su obra poética están presentes en España gracias a tres antologías: *Pulir huesos* de Eduardo Milán editada por Galaxia Gutemberg, *Casa de Luciérnagas. Antología de poetas hispanoamericanas de hoy* de Mario Campaña, publicada por Bruguera; y del mismo antologador, *Antología poética de la poesía mexicana de hoy*, en la misma editorial. Este listado no es gratuito, la autora cuya poesía tengo ocasión de trabajar tiene una obra sustanciosa y de gran valía tanto en lo que respecta a la creación, como a la crítica y la traducción literaria. A pesar de eso Tedi López Mills no ha sido incluida en el *Diccionario de Escritores Mexicanos* y su obra es poco conocida dentro del medio académico. La pregunta a efectuarse es si realmente un poeta necesita del ojo detector de un crítico o investigador para ser reconocido. Pareciera ser así, y ello nos llevaría a leer a la autora bajo la lupa de dicha actitud.

López Mills ha sido criticada por una excesiva devoción al lenguaje y por una voz poética muy intelectual. La colocan dentro del “ghetto” *paciano*, el caso del peruano Pedro Granados, quien comenta que las generaciones mexicanas están protegidas por el manto de lo que él llama un “ghetto literario”, dentro del cual se reproducen poetas *pacianos* a la intemperie citadina o provincial. La cita textual es la siguiente:

En este sentido, la poesía de Octavio Paz, y más aún la de sus innumerables y ubicuos imitadores en México y en todo el continente, se circunscribe —fatal e irremediable— al “ghetto literario”<sup>3</sup>

Por el contrario otros críticos como Julián Herbert<sup>4</sup> la colocan en el neobarroco y la poesía del lenguaje. No es mi intención hallar el cajón de archivo adecuado para *Un lugar ajeno*, ni los otros poemarios de la poeta. Por el contrario, me apego en algunos puntos a la escritora Eve Gil cuando afirma que la formación filosófica de López Mills:

---

<sup>3</sup> PEDRO GRANADOS, ¿*La poesía descansa en Paz?*, [http://www.babab.com/no21/poesia\\_mexicana.php](http://www.babab.com/no21/poesia_mexicana.php)

<sup>4</sup> Video-reseña Parafrasear, JULIÁN HERBERT, 11 de julio de 2008, [http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=751&Itemid=8](http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=751&Itemid=8)

...está implícita en sus minuciosas elaboraciones poéticas, en su empeño por interpretar la realidad que subyace en la poesía, no tocada por lo general por los demás poetas y con lo cual, quizá a pesar de sí misma, rebasa al género [...] Ni frágil ni melancólica, [en] un genuino acto de rebeldía contra la poesía misma [la poeta mexicana escribe]: ‘Me queda un sitio claro/ por vacío, no por comprensible’, [versos que] pudiera[n] ser la premisa poética de Tedi López Mills (“Anclaje”, *Segunda persona*, p. 33).”<sup>5</sup>

Aportando un punto de vista al comentario, hace falta aumentarle a esa realidad poética que la poeta desea interpretar la parte literaria sin la cual sería incomprensible dicha realidad, juego gracias al cual tras hallar a los personajes, fantasmas y/o máscaras del discurso poético se descubre a la poeta. Con esto quiero llegar al juicio de que la memoria poética implica un grado imaginario y en el caso de López Mills onírico, el proceder de la poeta logra conectar su visión mítica, mística, histórica, estética y ética. De allí que Morabito escriba sobre la mirada de esta escritora lo siguiente: “Escrito como por alguien que viera el mundo a través de un cristal corrugado: no ve con nitidez, pero capta el dibujo esencial de todo, o mejor dicho, su dibujo mental, mítico.”<sup>6</sup> Este efecto del cristal me traslada a unos versos de la propia autora en el poema número tres de “Norte” en *Un lugar ajeno* “voces/que desplegó la mirada de la niña en la ventana milagrosa, / y la anestesia del vidrio/desbarató las convenciones de la distancia”<sup>7</sup>. Para encontrarle sentido a lo anterior recordaré a Goethe cuando escribe que “La poesía es un estado de infancia conservado” y complemento y cierro mi paréntesis con el teórico francés Jean Cohen, quien le ha dado nitidez a mi lente de persuasión con su libro *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*; en donde complementa la cita de Goethe, afirmando que la visión del poeta pasa de una visión infantil elemental, a una visión refinada y dice al respecto que:

La percepción infantil es una percepción integrada: el niño no capta un conjunto de elementos simultáneamente diferentes y unidos, sino como una serie de bloques erráticos y fragmentos aislados [...] Cada imagen es percibida por sí misma como una totalidad aislada, sin lazos temporales con lo que precede y lo que sigue [...] La conciencia del niño es sincrética y progresivamente llega a emerger la actitud analítica [...] Basta con hacer un esfuerzo necesario para recobrar la conciencia de niño, para volver a ver las cosas como objetos-emociones.”<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> En *Atelier*, la entrada titulada *Silencios que estallan s/f*, <http://la-trenza-de-sor-juana.blogspot.com/2007/02/silencios-que-estallan.html>

<sup>6</sup> En la cuarta de forros del poemario *Horas*.

<sup>7</sup> En *Un lugar ajeno*, México, Ediciones del Equilibrista, 1993, p. 25.

<sup>8</sup> JEAN COHEN, *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 251-252.

Reforzaremos esto último añadiendo que este esfuerzo tiene su morada en la memoria, en la que surgirán todas las voces del recuerdo, de los libros y poetas leídos; de los sueños e instantes de la vida.

En una entrevista para el periódico *La Jornada* elaborada por Angélica Abelleira el día 9 de octubre de 2005, López Mills refiere que la poesía llegó a su vida tardíamente y que, poco a poco, con la sensación de que no sabía casi nada, empezó a escribir “a la manera” de Octavio Paz, Ramón López Velarde o José Gorostiza. Sus ejercicios los prosiguió “más como imitación que como saqueo” y hasta la fecha está bajo la tutela de esos autores que ha leído a lo largo de su vida, pues cada uno de ellos es como una brújula, un faro que la guía. Así encontramos las dos caras de la poeta: la del niño que quiere comunicar el mundo que le emociona y le mueve; y la intertextualidad que muestra cómo esas emociones personales se unen a las voces de poetas leídos que han estado regentes en la vida de la autora. Paráfrasis y ruptura se enfrentarán para dar a luz a la voz (dentro de las voces plurales) de la poeta. Esa voz es la que queremos rastrear.

# Capítulo I

## El *Yo* poético y *Un lugar ajeno*

### 1.1 La escritura como autorreferencia

Cuando nos preguntamos quiénes somos hallamos que la “identidad personal” implica la gestación de una ubicación consciente del sujeto en el tejido social en el cual se manifiesta. En su libro *Historia del nombrar* Carlos Thiebaut identifica dos tipos de identidad: la “identidad-referencia” y la “identidad-sentido”.

La “identidad referencia” es la que indica “x”, es la que responde por la semántica del nombre. La “identidad-sentido” es la que indica la ubicación de “x” en un espacio de significados definitivo, es la que nos señala la pragmática del texto. De la unidad de ambas “identidades” surge la figura alegórica. El catedrático español expresa que “el *yo* que nace en cada texto muere en su punto final.” Para este estudio bastará dejar más clara la concepción de “identidad-sentido”, que es la que interviene para la construcción textual, ya sabemos que la “identidad-referencia” es la que verá por el sujeto con el nombre. Thiebaut complementa el significado de la “identidad-sentido” en el siguiente párrafo:

La identidad-sentido ubica en un espacio de significación (bien sean prácticas sociales, creencias, interpretaciones) que, en parte metafóricamente (pues nombrar no se reduce al marco de la escritura/lectura) hemos ido llamando y llamamos texto. El texto es aquí, pues, el espacio donde acontece el nombre. Nombrar por lo tanto, ubicar en un texto “intertextualizar”; e inversamente, el texto como espacio de significaciones puede significar porque ubica, porque “contextualiza”, eso que es nombrado en un conjunto de prácticas, de creencias y de interpretaciones [...]

Así, si el proceso de nombrar en el que realizamos el acto de respuesta por nuestra identidad es por lo tanto un proceso de ubicación en un texto (de “intertextualización” y de “contextualización”), las formas de construcción de la identidad, que se expresan y ponen en juego por medio del nombrar, podrán

también entenderse como forma de ubicación textual, historia material de nuestro vivir.”<sup>9</sup>

A lo largo de nuestro estudio encontraremos el o los “sitios” en donde radique esa “identidad-sentido” con respecto a la “identidad-referencia”.

Entrando al poemario podremos notar que los versos de “Un lugar ajeno”: *Este es el relato de una tierra/ y del advenimiento de una tierra* nos ubican ante la necesaria pregunta por el presente, tomando como base el recuerdo: el pasado (*el relato de una tierra*); y yendo hacia la construcción de un futuro, de un “espacio utópico” (*el advenimiento de una tierra*). Apostaremos porque el presente textual de la autora está dentro del poemario como tal en cuyo interior se conjuntan el recuerdo y el porvenir. Presente, pasado y futuro trazan la conciencia temporal de la identidad personal. Lo que la poeta está haciendo es materializar ese conjunto de evocaciones temporales en el cuerpo del texto, en el lugar o sitio del texto poético, este sitio construido por el *yo* poético en un espacio de representación.

John Dewey en su libro *Experience and Nature* aborda el problema de la representación con las siguientes palabras: “La imaginación es primariamente dramática más bien que lírica, lo mismo si toma la forma de la pieza representada en la escena, de la narración o del soliloquio en silencio.”<sup>10</sup>

López Mills manejará tres niveles de representatividad: el lírico, el dramático y el épico. El género predominante será la lírica y dentro de éste encontrarán discurso los otros dos. El poemario representa entonces la última forma citada por Dewey, lo que convierte al poemario *Un lugar ajeno* en un monólogo escrito en dos actos dedicados a la remembranza, y una pieza intermedia caracterizada por la fusión del género lírico y dramático, debido a la mudanza de personajes por parte del sujeto, y a su carácter altamente imaginario y creativo. Más adelante veremos estos dos momentos y cómo funcionan entre sí e independientemente. Por ahora es de mi interés reforzar lo que Ana Chouciño denominó en su libro *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1990* el “recurso de la narratividad o “épica” a fin de que “la poesía se convierta en relatora del hombre contemporáneo, ya no visto como el protagonista de los cantares de gesta y las grandes epopeyas, sino en un contexto mucho menos heroico.”<sup>11</sup> El poemario que ahora nos ocupa tiene esa característica, esa fusión en la que la poesía, aún fragmentariamente, genera un trayecto y un seguimiento de la historia del sujeto o *yo* poético. Sentadas las bases de los niveles de representación retomaremos el tema que dará brújula al estudio de poemario: la Identidad.

---

<sup>9</sup> CARLOS THIEBAUT, *Historia del nombrar, Dos episodios de la subjetividad*. Madrid, Visor, 1990, p. 56.

<sup>10</sup> JOHN DEWEY, *La experiencia y la naturaleza*, México, FCE, 1948, p.142.

<sup>11</sup> ANA CHOUCIÑO FERNÁNDEZ, *Radicalizar e interrogar los límites, poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM, 1997, p. 97.

El diccionario de la Real Academia Española nos proporciona cinco diferentes significados de la palabra identidad de los cuales, a modo de síntesis, usaremos sólo el que dará cuerpo al análisis del poemario. La identidad es la “conciencia que una persona tiene de ser ella misma y diferente a las demás.”<sup>12</sup> Y bajo esta misma concepción de conciencia se le atribuye al propio Dewey el caracterizar a la Identidad como la exigencia lógica de que los ‘sentidos’ sean estables en el continuo de la investigación o proceso a efectuar. El filósofo establece que la satisfacción de esta condición no quiere decir que un determinado símbolo deba poseer el mismo sentido en todas las investigaciones o procesos de búsqueda. Para él, el principio filosófico según el cual toda cosa es igual a sí misma, no es ni lógico ni perteneciente al ser, no es siquiera un principio, sino una regla para el uso de los símbolos. La identidad es un símbolo. En esta tesitura es que hallaremos a la Identidad en el poemario *Un lugar ajeno*. Éste símbolo será el punto de fractura o la grieta en el mismo. La autora del libro efectuará un mapa preciso a su necesidad de quiebre y se revelará así, citando al escritor africano André Brink, cómo una poeta “que no se interesa sólo por ‘reproducir’ lo real, [sino que] lo que hace es percibir, bajo las líneas de un mapa que dibuja, los contornos de otro mundo, un mundo más ‘esencial’. Y desde la interacción entre la tierra como la percibe y la tierra como sabe que puede ser, hay alguien al exterior; el ‘lector’ del mapa que observa-y ayuda-al surgimiento del significado del mapa [...] El escritor se dedica a sus papeles y dibuja el mapa de la Tierra de la Verdad que existe dentro de sí mismo”.<sup>13</sup>

Siguiendo el sentido de lo escrito, André Brink en el libro *Los hacedores de mapas* establece la extranjería del escritor frente al mundo como es; y refiere cómo es que, tras escribir, el escritor regresa al lector un mundo convertido al modo en que él/ella lo idealiza. Esta transición de lo que es ahora hacia lo que se quiere ser contiene una carga personal simbólica que genera las imágenes del escritor.

Esta alteración o distorsión de lo que se muestra real de facto, se puede percibir como una trasgresión de lo real y una ficción; sin embargo, al provenir de un sentimiento y sabiduría internos del escritor, dichas imágenes se transforman en revelación: ya sea en el vaticinio de la realidad, o en su enfrentamiento. Entramos entonces a una *ventana milagrosa* desde la cual la autora del poemario ve el mundo y lo escribe para inmovilizarlo. Más que ante un *crystal corrugado* estamos ante una serie de pliegos que nos indican el viaje de Norte a Sur, pasando por el Purgatorio o la indeterminación del ser, momento en el cual el *yo* puede ser los *otros*. Carlos Thiebaut nos da la clave para deliberar si estamos ante un poemario

---

<sup>12</sup> *Diccionario de la Lengua Española* XXII edición, Madrid, RAE, 2001, p. 1245.

<sup>13</sup> ANDRÉ BRINK, *Los hacedores de mapas*, México, FCE, 1988, pp. 202-203.

autoreferencial. *Historia del nombrar* es un ensayo que describe dos momentos en la historia del designar: el “decir antiguo” y el “decir moderno”, estableciendo el nacimiento de la subjetividad del sujeto entre un momento y el otro. Su autor nos traslada al surgimiento de la identidad en el momento sacro del hombre. La identidad es entonces un tema que compete a la “constelación cultural de la humanidad”. Esta identidad primigenia no puede mudarse por la gracia de la acción humana sino que es determinante e inmutable. La modernidad ha generado la ruptura de esta sacralidad hasta explicitar todos sus niveles, desencuentros y hallazgos. La subjetividad nace ante el conflicto de una no identidad y dicho conflicto genera la ruptura irreversible con el relato antiguo sagrado, lo vuelve reflexivo y entonces la identidad se convierte en una duda vital para el artista. El nombre propio es a partir de esto una invención, pues ha de *regenerarse* en el espacio en el cual ocurre. Ahora el texto será un espacio para la subjetividad, espacio que será edificación de una identidad y de un sistema de acción para el renombramiento.

El libro finalmente expresa que el siglo XX es reconocido por introducir la duda del relato del *yo* al suponerlo como algo falso. Cito a Thiebaut:

Si todo texto habla sobre su autor y tiene un momento autobiográfico, también toda autobiografía sufrirá el destino de otras formas de textualidad, pues no hallaremos razones internas a la escritura, al relato, para diferenciarlas de aquellas otras ficciones que también construyen “yos posibles” [...] No podemos soñar un nuevo solapamiento de estos dos rostros de nuestra identidad [la referencial: que apunta semánticamente a nosotros mismos, y la de sentido: que muestra el espacio, el lenguaje de sentidos en el que se representa el yo], no podemos concebirlos, siquiera, precisamente como identidad, pues ello: o es abolición del texto y el sentido (la pretensión del símbolo que sabemos imposible), o es abolición textualista de la referencia [...] Pero tal vez si podamos concebir el proceso de las significaciones que las hace dos caras del mismo nombrar [...] El relato del yo que recorre una referencia construirá también un sentido de eso que refiere [...] La pregunta por la identidad es, en esta historia del nombrar, una pregunta ética.<sup>14</sup>

El poemario *Un lugar ajeno* se mueve en esa subjetividad que su autora denomina indeterminación. Ella indaga en la historicidad, en la ética y en la tradición textual. Crea un poemario desde la primera persona del singular que justamente busca romper con esa persona. El libro no va a la búsqueda de un “lugar definitivo” o “lugar de origen”. Leeremos el “lugar partido, fragmentado” Una “Identidad” repartida entre varios países: Estados Unidos (Norte), México y España (Sur) y Francia (uno de los lugares ajenos). Las pistas para hallar los

---

<sup>14</sup> CARLOS THIEBAUT, *Historia del nombrar, Dos episodios de la subjetividad*. Madrid, Visor, 1990, 201,205 y 163 pp.



lugares por los que transita el “yo” poético son las referencias intertextuales o históricas. Para concluir esta sección acudiré nuevamente a Dewey cuando afirma que el soliloquio es el producto y el reflejo de las conversaciones con los demás. Ya veremos cómo en este poemario se confirma lo anterior, no sólo en la conversación con los *otros* sino en la lectura de los *otros*, los: *canónicos de la especie*.

## 1.2. “Prólogo” y “Epílogo”: el ciclo que cumple el yo poético.

En este poemario podemos percibir que se cumple un ciclo. Hay un punto de unión entre el primer y segundo actos de la evocación: la infancia. La autora establece la manera tradicional de los libros antiguos de abrir y cerrar una historia. Veremos cómo se complementan este inicio y este final y qué cambia del inicio de la voz hasta su silenciamiento. La única forma de mostrar esta alineación es entrelazando el “Prólogo” poético con su contraparte: el “Epílogo”.

### 1.2.1. “Prólogo”

El poemario *Un lugar ajeno* tiene la característica de ser un libro redondo. Me atrevería incluso a decir que es el más redondo de los escritos por la autora.

*Un lugar ajeno* contiene un “Prólogo” y un “Epílogo” escritos en primera persona, ambos en verso libre. Ello nos obliga a un trazo curvo, una espiral en la cual el “Prólogo” nos llevará a una probable conclusión provisoria o a la espiral sin fin. Nos detendremos en cada estrofa de “Prólogo” y “Epilogo” para entender el proceso de la autora en este ciclo poético y dar una posible interpretación al resultado del viaje.

Empecemos con una relación básica: El porqué del epígrafe de Rimbaud: “Tengo de mis antepasados galos el ojo zarco”, “De mis antepasados heredé la ruta adversa”.

Existe una identificación y razón de que abran el libro esos versos del poeta francés. La identidad no es producto de una herencia o bien esa herencia no produce identificación para el *yo* poético, sino repugnancia. Ambos versos confieren que somos seres malogrados por la herencia. Veamos estos rasgos en la primera estrofa de “Prólogo”.

De mis antepasados heredé la ruta adversa,  
 el surco mal abierto que pide clemencia al pasto,  
 el incisivo trote de la pezuña en el polvo húmedo,  
 la certeza sin el mérito del presentimiento,  
 el alma contemplativa e inerte  
 que no acude a la hora de su vida  
 ni asiste al tiempo de su muerte.

La herencia define en esta obra algunos rasgos irreparables los cuales, al llegar a determinado momento puede uno disponer, ya sea para desecharlos o asumirlos. La autora tiene una fuerte carga simbólica en su poética, de pronto enigmática. Sin embargo, es en este poemario en donde hallamos más claridad debido al juego de enumeraciones que evocan una historicidad que salta de los límites del propio *yo* poético. Estos saltos son las historias sucedáneas a la historia del *yo*. Si leemos con atención detectaremos una primera historia: La poeta hace referencia al drama histórico vivido en México tras la presencia y llegada de los españoles. Los siguientes versos son muestra de esta evocación:

Y he dispuesto en mí  
 que esta sangre extraña me conceda un sino:  
 el arbusto salvaje que crece al sur del mapa;  
 la ronda insensata del cascabel y del colmillo  
 la infame zarzuela que interrumpe la caída de un imperio  
 en cuyo centro reinaba el corazón más taciturno.

En los versos citados anteriormente notamos cómo la poeta no se siente identificada con esta herencia. El sur del mapa parece tener dos referentes. De raíz es el principio, el origen. En el recorrido del libro es el punto al que se debe llegar, o en este caso volver y es, igualmente: México. El *yo* poético declara provenir de una sangre salvaje gracias a la cual ha visto, y la imagen es sumamente plástica, “la ronda insensata del cascabel y del colmillo”. Estos versos son una clara referencia a la *Piedra de sol* antigua, misma a la que escribe Octavio Paz en el poemario del mismo nombre. El “cascabel” y el “colmillo” son sinécdoques de la serpiente y el tigre y/o jaguar prehispánicos respectivamente. Seguido de estos símbolos leeremos el referente de la zarzuela española que llega durante la caída del imperio azteca a imponer otra cultura. El centro de este imperio es callado y triste para la poeta. No es ni bélico, ni alegre.

Y que las figuras de una edad antigua  
vayan contando los minutos de mi suerte,  
y crezca el miedo a mi lado como sombra  
por haber querido llegar a otra parte.

En esta estrofa se revela el escape que emprende la poeta, a pesar del miedo. Ello la coloca ante una movilidad inestable. Esta movilidad le da un sentido al *yo* poético pero lo transforma en un ser cambiante y temeroso, guiado por la expectativa de un lugar que no sea el origen, que no sea el pasado, que no sea incluso la memoria.

## II

Busco, pues, la remota quietud  
de un intento contiguo al destierro,  
el escenario y la tramoya  
para encarnar las cifras de una pasión.

Estos versos poseen una carga sacra característica que relaciona la pasión con aquello contrario a la acción, pero a la vez a un apego hacia “algo”. Lo que la autora busca es el espacio teatralmente diseñado para poder no ser parte de esa “edad antigua”; el espacio-tiempo imaginario o real que le permita trazar un camino hacia la muerte a fin de reencarnar en el/lo otro.

*Este es el relato de una tierra  
y del advenimiento de una tierra.*

Estos versos que la poeta refuerza en cursiva establecen una función del pasado y del futuro, una relación entre el relato de lo que fue y la construcción de lo que será.

No reparto bienes. Nada tengo.  
Corrijo el curso. Honestamente.

El poema “Prólogo” finaliza con una justificación y una manera de sincerarse ante el lector. Lo único que el *yo* poético tiene para dar es el curso a corregir, la

ruta de cambio. Éste poemario será ese curso, el relato poético que va hacia el advenimiento de otra estadía temporal.

### 1.2.2. “Epílogo”

Antes de entrar a la interpretación estableceremos el significado y papel del epílogo en los libros. Por epílogo entenderemos la última parte de algunas obras, desligada en cierta manera de las anteriores y en la cual se representa una acción o se refieren sucesos que son consecuencia de la acción principal o están relacionados con ella. Para este momento, la ruptura que pretende el *yo* poético y la búsqueda deben haber generado un indicio, o el total redondeo de una conclusión con respecto al epílogo anteriormente analizado. El poema “Epílogo” es la manifestación de otro inicio. Veamos a continuación cómo la poeta encuentra esta significación del curso, no como un tiempo cíclico, sino como una espiral sin fin. Trataré de eludir de momento los medios para revisar el punto exacto en el que principio y fin se encuentran y/o coinciden. En la primera estrofa de “Epígrafe” dice:

1

He velado umbrales sin merecerlos, por morir en la entrada  
sin dueño, sin gloria  
he hecho del mundo responso una causa  
y convertido a la imagen de tanto engreimiento  
en hazañas que trazó mi porfía  
en los rastros del sendero.

En estos versos el lector podrá reconocer una primera revelación ubicada en el presente del *yo*. Asimismo reconocerá al *yo* como alguien confrontado a la *otredad*. El *yo* gesta un principio en la efectividad del contacto, en el intercambio de imágenes que convirtió en “hazañas” en “los rastros del sendero” que el *yo* traza como ruta personal. En estos versos los otros son la causa, el motor de acción de la poeta, son una huella en el camino en el que ella muere, es decir: deja de ser un momento para sucederse en otro.

He de sucumbir ante el tumulto,  
la osadía del número que me persigue y que me espera,  
porque no soy lo que quise

y apenas he logrado superar el magro privilegio  
de poseerme como una provincia aislada.

La “muerte” del *yo*, la cual también puede leerse como mudanza o mutación: como la muerte de un “lugar” o “sitio” del mismo, se dará ante el *tumulto/ otredad*. Es probable que ambos: el *yo* y los *otros* se relacionen puesto que prosigue la afirmación de que el *yo* no logró lo que quiso: “el advenimiento de una tierra”, de una república personal; una visión única desde la primera persona. Por el contrario, detectamos que el *yo* superó la conclusión de percibirse como un desterrado en el “mundo” que concibe como “realidad” o “recuerdo”. El *yo* se encuentra en posesión de sí mismo, alejado de la ciudad de los *otros*, habitante de su provincia interna, situación que lo exime de un centro palpable.

¿Dónde termina lo que no empieza?

El oráculo se repite,  
absorto en su anticuada ciencia,  
repelente en sus ditirambos.

La pregunta por el comienzo y el fin pierde la curva de la espiral hacia su abismo. No hay manera de escapar del destino, del tiempo. No hay canto ni oración que modifique lo determinante.

Sea:  
el rústico guión de la Sibila,  
los holanes de su voz en un duelo de momias.

Sea:  
la cosecha de escombros a medianoche,  
cuando las tintas resienten el color  
y vuelven al blanco y al negro.

Sea:  
el tic-tac de un corazón obstinado,  
pasajero en tránsito,  
hermético en su tálamo de músculos.

En estas estrofas vemos tres momentos de la creación que se interconectan entre sí. Primero está la “voz de la sibila” que vaticina el futuro y se impone a duelo con el pasado representado por las momias. En el segundo está la escritura como acto selectivo. En este proceso de escritura y creación podremos notar la preferencia por la noche, la reincidencia en el insomnio y en los colores de cada escombros que poco a poco toman la forma de la escritura: del papel blanco y la tinta negra. Estos versos son muy efectistas ya que recurren a un efecto del lenguaje para movilizar una acción efectuada al interior del *yo*: los colores precisados para un recuerdo deberán concentrarse en el resultado final: la hoja escrita.

El tercer momento representa una onomatopeya; el latido del corazón del *yo* poético, la presencia de él/la poeta en una sinécdoque que le caracteriza sensiblemente como un ser terco, huraño que no escapa de su cuerpo, pero viaja en/desde él. El *yo* es un pasajero en tránsito que va rumbo al cambio de un estado hacia otro, en un proceso. La sinécdoque se complementa en “los músculos” que se unen al corazón en el “tálamo” del cuerpo. El *yo* casado con su sentir y su entumecimiento, reproduce herméticamente sus recuerdos y los deslía en los tonos de la escritura. En la segunda estrofa de este “Epílogo”.

En mi recuerdo  
crucé un continente  
agarrada al cuello de un ángel prematuro;  
estuve en los barcos de Plymouth,  
me colmé de vida en La Habana  
y consagré mi primer alimento  
en las afueras de un pueblo  
de latón rojo y arbustos demacrados.

Podemos notar cómo en este segundo poema del “Epílogo” el *yo* poético evoca el inicio del viaje terreno. Menciona los lugares visitados, dos ciudades: Plymouth, y la Habana; una en Europa y otra en América. Podemos notar que los últimos tres versos no son fácilmente deducibles, son versos de carga sinecdótica, se define al pueblo por sus casas de techo de latón y por su descuido, pero no se sabe más. La consagración implica un rasgo sacro, el alimento de la consagración es la ostia, aunque debido al hermetismo de los versos puede ser cualquier alimento que el *yo* considere sagrado, o el mismo agradecimiento por los alimentos.

En mi recuerdo,  
a la mitad de un día grande y solo,  
en el paso largo de las horas,  
una ráfaga de aire arrasó la permanencia  
sin acortar la duración,  
y yo seguí las huellas marcadas en mi ruta.

En esta estrofa nos encontramos ante una traslación del complemento circunstancial de tiempo por el de lugar. “Según las huellas marcadas en mi ruta” funciona como estadía temporal, mientras que “el paso largo de las horas” es una estadía espacial. En ese juego de contrastes el “aire” arrasa con la permanencia en intercambio por lo transitorio y el *yo* encuentra un camino a seguir. Podremos notar cómo con todo y la traslación espacial no se pierde la relación espacio-tiempo.

Pedí misericordia  
por una forma condenada;  
misericordia  
por una sangre exigua,  
que subsistiera inolvidable.

Estos versos vuelven a retomar el poema “Prólogo”. Podemos percibir cómo el *yo* hace un miserere para eximir la herencia de una América que finalmente se describe “exigua” pero “inolvidable”. El *yo* se asimila como pieza aparte de esa “memoria del recuerdo” de ese “presente del recuerdo”, como le llamara Agustín de Hipona<sup>15</sup> en su visión de lo que posteriormente se denominó tiempo histórico o descriptivo. López Mills maneja esta definición temporal en su poesía. Podría decirse que en sus poemas el tiempo y la vida también son una “distensión”.

Podremos notar con este juego temporal qué termina siendo la “distensión”, como el *yo* poético pide misericordia por la forma elegida en su andar: la poesía. Asimismo, pide misericordia por la herencia de una sangre que le resulta insuficiente en su andar pero que asimila como algo de lo cual no podrá desligarse.

---

<sup>15</sup> En el “Libro XI: Exposición del principio del Génesis”, en los Capítulos 28.37 respectivamente de sus *Confesiones* Agustín de Hipona advierte: “Mas ¿cómo se disminuye o se consume el futuro que todavía no es, o cómo crece el pasado que ya no es, sino porque en el alma, que es la que lo hace, existen tres cosas? Porque ella «espera», «atiende» y «recuerda»; de suerte que aquello que «espera», pasando por lo que «atiende», va a parar a lo que «recuerda».”

Y mi mano, perfecta ya,  
removió el agua de un río  
casi oculto en el lodo  
y el río volvió a existir  
tocado por la gracia.

Estos versos son un claro referente del Apocalipsis de San Juan:

Luego el ángel me mostró un río de agua de vida, claro como el cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero, y corría por el centro de la calle principal de la ciudad.<sup>16</sup>

El paralelismo se da de la siguiente manera: la mano de la poeta es la que escribe, el río es su vida, la escritura y lo que fluye, por lo tanto el camino recorrido por el *yo* en éste proceso, quitó el lodo que impelía la claridad al río y éste pudo ser tocado por la gracia de la palabra poética. Es el propio yo dentro de sí mismo y no algo externo a él lo que clarifica y da otro rumbo a su destino.

Ya cerca del final,  
cuando llegue yo allá,  
habré recorrido un camino.  
Algo sabré decir en mi nombre.  
Algo mejor que yo.

El final del poemario en paralelo con el Apocalipsis, o la descripción del fin del mundo, nos enseña el camino recorrido hasta el momento del punto final. Más que un renombramiento del *yo* lo que éste precisa es poder decir algo que lo trascienda más allá de la primera persona que lo viste. Con este nuevo inicio se gesta el silencio de la poeta y finaliza la que es su segunda entrega poética *Un lugar ajeno*. El lugar, entonces, en que “Presentación” y “Epílogo” se encuentran es el de la herencia y el de la memoria. El rechazo inicial de la herencia se unifica con lo irreversible de la sangre. Es preciso asimilar y retomar la travesía. Clarificar el lodo de los recuerdos y retomar el curso con otra mirada.

López Mills no escribe un texto netamente “moderno”; dialoga nítidamente con sus referentes. El contexto de *Un lugar ajeno* está incrustado en la “posmodernidad”. Sin embargo, esto no está desligado del “decir antiguo”. Thiebaut apuntala que el acto antiguo del nombrar encuentra su sentido en la

---

<sup>16</sup>Nueva Biblia de Estudio NVI, “Apocalipsis”, 22: 1, 2, 1999.



forma de leer el texto sacro como la “asunción de su carácter definitivo, como una necesidad imperiosa, absoluta, de hallar lugares definitivos en los que anclar nuestra identidad”.<sup>17</sup> La cita anterior confirma que todo acto moderno de escritura parte de un “decir antiguo” y esta dependencia ocasiona “la construcción de un texto que es el espacio en el que el nombre tiene lugar y el que se refiere a una identidad y a un sistema de acción. No es ya el texto de un *yo* sin ataduras, sino el texto doblado en el cual y por el cual puede nacer la subjetividad moderna.”<sup>18</sup>

En *Un lugar ajeno* aparece el recurso al Origen aunque hay una repulsión hacia él. Podríamos hallar una exégesis no tanto en el sentido de la mística de santa Teresa o san Juan de la Cruz, sino en la seguridad de que sólo se puede hablar del río sagrado si es Uno el que entra en él a removerlo.

Hemos hablado de una “identidad referencia” que es la del *yo* poético y una “identidad sentido” que es la de la *otredad*. En *Un lugar ajeno* hallamos lo que llamo Thiebaut un “mirar hacia arriba” que es la mirada dependiente del decir ajeno, el ver lo otro del texto. Esta mirada convoca los referentes a la tradición escrita previa a *Un lugar ajeno* y que trascendieron en la memoria del *yo* poético; y el “mirar hacia dentro”, donde se percibe el texto como propio. Mirar hacia adentro implica la aceptación de ser esa identidad y nombre al que nos adentramos, es una meditación; mientras que mirar hacia afuera es depender de lo(s) *otro(s)*, o de un Dios, o del texto en el que el dios soñado habla, dice un nombre y confiere una identidad. Finalmente una y otra miradas oscilan de la misma manera y tienen el mismo movimiento ya que “todo nombre hace referencia a un texto, que es el espacio en el que el nombre ocurre, y la referencia a un lector, quien es nombrado en aquellas palabras y aquel espacio”.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> CARLOS THIEBAUT, *Historia del nombrar*, Madrid, Visor, 1990, p. 83.

<sup>18</sup> *Op. Cit.*, p. 149.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 117.

## Capítulo II

### Estructura formal y temas del libro

#### 2.1. El libro-objeto y sus divisiones

Imaginemos que entramos a una librería y nos encontramos con un libro no muy grueso, de sesenta y cuatro páginas: amarillo. Su título es *Un lugar ajeno*. Lo tomamos lo llevamos a casa, lo pagamos y llegando a casa nos damos a la tarea de saber y desentrañar la ubicación de ese lugar que no nos pertenece. Nos atrae la curiosidad, el morbo, el deseo de invasión. Lo abrimos y entonces empezamos a buscar la referencia a ese “tal” lugar. Lo leemos del principio hasta el final y nos deja consternados ¿De qué lugar nos habla el texto? Una manera de describir tal lugar sería empezar por lo siguiente:

*Un lugar ajeno* se compone de cinco apartados precedidos, por un poema intitulado “Presentación” y un “Epílogo” al final. Los cinco apartados son: “I. Composición de un lugar”, “II. Norte”, “III. Las Vidas”, “IV. Sur”, V. El centro de un lugar”. El tercer apartado, “Las vidas”, funciona a manera de pieza complementaria compuesta por un “Preludio” y un “Colofón”. Dicho apartado representa una irrupción temporal en el devenir del discurso del “yo” poético. Al momento de su lectura, éste apartado puede aislarse del resto de la obra y funcionar en sí mismo; pero, de hacerlo, el poemario quedaría desvalido ya que es este tercer apartado el que involucra el factor “imaginario”: el momento de la vigilia, o el limbo del sueño y del que surge el “asunto” del poemario. Para este estudio, vamos a denominar al primer y segundo apartados: “Composición de un lugar” y “Norte”; y al cuarto y quinto: “Sur” y “El centro de un lugar” como los momentos que transcurren en la memoria del recuerdo; y al tercer apartado, “Las vidas”, como el libro de las figuraciones y mudanzas: las mascaradas, los fantasmas, los personajes, el sueño posible, lo ajeno, finalmente: la *otredad*.

A continuación, nos fijamos en detalles más superficiales. En cuanto a la portada, detectaremos en que no tiene imagen alguna, sólo el nombre, el título y la editorial; asimismo no cuenta con ninguna cuarta de forros, ni comentario al poemario por crítico o poeta alguno en la solapa, lo que vuelve al libro bastante atractivo puesto que hace al lector encontrarse directamente con la idea y expectativa del “lugar ajeno” llamándolo a transgredirlo. Esta presentación es

provocativa puesto que a simple vista se brinda generoso al presentarse sin demasiadas introducciones, comentarios e imagen plástica. El nombre de quien escribe: T. López Mills nos deja ante la duda del sujeto y disuelve el género puesto que se desconoce si lo que vamos a leer fue escrito por un hombre o una mujer, dejándonos a la expectativa de la persona. No podrá el lector más que acudir a los apellidos: López Mills y preguntarse: *¿quién es López Mills?* Al hojear con más acuciosidad el libro se llegará al “Prólogo” escrito en verso libre y si se hojea hasta el final, se llegará al “Epílogo” escrito igualmente en verso.

## 2.2. Epígrafes y citas

Al regresar al principio del poemario detectaremos un epígrafe de *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud en francés, que traducida al español dice lo siguiente: “Tengo de mis antepasados galos el ojo zarco, el cerebro mezuquino, y la torpeza en el combate.”<sup>20</sup>

En el apartado “I. Composición de un lugar”, abre otro epígrafe de *La Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges que dice “He conocido lo que ignoran los griegos: la incertidumbre.” Leyendo entre sus estrofas habrá algunos versos en cursivas que citan o recuerdan a poetas y libros canónicos: Charles Baudelaire, Spleen III “Soy como el rey de un país lluvioso, /rico, aunque impotente, joven y sin embargo muy viejo” (la traducción es la misma del poemario); “el polvo amarillo de los muertos” del poema *Visiting Tsan, Abbot of Ta-Yun* del poeta Chino Tu Fu, “ceniza y tiniebla” y “pater nostrum pater” que proceden de la tradición religiosa y funcionan como énfasis a lo que la/el poeta precisa decir. Todo lo anterior comprueba la pregunta por el nombrar antiguo, por la identidad primigenia inalcanzable.

Una gran riqueza del poemario es su carácter referencial. En *Un lugar ajeno* confluyen, se mezclan y convergen voces externas de otros poetas que la poeta a hecho parte en su discurso poético. La gran mayoría si no es que su totalidad son masculinas: Dante Alighieri, Goethe, T.S. Eliot, Ezra Paund, Ramón López Velarde, Mallarmè, Octavio Paz, Federico García Lorca, Gilberto Owen, James Joyce, François Villon, Rilke. Este estudio no entrará mucho en materia intertextual, a pesar de ser uno de los temas más ricos de la obra, debido a que surge una mayor curiosidad argumentativa en el cómo genera la autora el “lugar del texto”, cómo establece la formación del sentido (composición) a partir de la

---

<sup>20</sup> Traducción en: *Arthur Rimbaud, Obra poética y correspondencia escogida*, Trad. José Luis Rivas y Frédéric-Yves Jeannet, México, UNAM/Embajada Francesa de México/ Alianza Francesa de México, A.C, 1999, p 266. “J’ai de mes ancêtres gaulois l’oeil blue blanc, la cervelle étroite, et la maladresse dans la lutte.”

estructura (arquitectura) del poema, para hacerle honores a la escuela de Mijaíl M. Bajtín.<sup>21</sup>

### 2.3. Recurrencias léxicas y semánticas

A continuación veremos las recurrencias léxicas y semánticas de la poeta, recursos de su poética que son:

- 1.- El *yó* disfrazado, suprimido o indirecto: el uso de la primera persona tácita, o la elipsis del *yó*, la presencia de la metonimia y el traslado de la primera persona a la segunda y/o tercera: “voces/ que desplegó la mirada de la niña en la ventana milagrosa”, “[...] anduve a ciegas, con el cuerpo pegado a mí como un escudo”.
- 2.- La enumeración de hechos e imágenes y el recurso de la reminiscencia: “Fui el hermano menor,/ muerto de cólera en tus brazos, /muerto de sueño en un hospital de provincia”. “En Bizancio/ enterré mi cadáver/ y seguí cantando. /En Aquitania, junto a las riberas del Garona, /guardé mis reliquias/ y seguí cantando./ En Avignon [...]”
- 3.- El exceso simbólico y la contundencia en la proyección de imágenes: “Quise estar en los pies de Temis; /consumir a la sombra del Palatino/las leyes que hoy mascullo en otra lengua.” “Vi la matanza de animales, /el rastro con sus puertas abiertas, /la sangre y el aserrín untados al pavimento”
- 4.-La inserción de *apóstrofes*: “Río, ribera parda, /dime quién soy/ cuando me regalo mil futuros.” “Ea viajero, detente./ Mira el reino fugaz de esta fe/ creada por herejes y principiantes.”

---

<sup>21</sup>M.M. Bajtín refiere que al interior del objeto puro se le puede considerar como la arquitectura orientada valorativamente al contenido (el hecho posible) y referida a él. Por otra parte, dentro del conjunto compositivo material de la obra: éste es el estudio de la técnica. Aumenta que toda forma arquitectónica se realiza con determinados procedimientos; por otra parte, las formas compositivas más importantes se corresponden en el objeto realizado con las formas arquitectónicas esenciales. La forma de lo lírico es arquitectónica, pero existen las formas compositivas de los poemas líricos. Las formas arquitectónicas refieren a la temática, las compositivas a la estilística, la instrumentación de la composición. En el poemario estudiado formas arquitectónicas son: La lírica como género global y la Identidad como tema unitivo. Los cinco actos de Freytag son la “obra negra” de la descripción propuesta. Los rasgos compositivos son, como formas compositivas la dramática y la narrativa, como derivados del rastreo a partir de la pregunta por la Identidad: la memoria, la vigilia, y dentro de estos: el viaje, el sueño, la muerte. Las recurrencias léxicas y semánticas son, igualmente, parte de la composición.

La ficha para obtener la cita es: M.M. BAJTÍN, Problemas literarios y estéticos., La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986, pp. 65, 24-25.

- 5.- El recurrente uso de oraciones subordinadas adjetivas que muchas veces implican el paso a otro “lugar”, o la simultaneidad en el poema: “Dime quién soy/ cuando una letras con alas/ me lleva de la calle manchada de aceite,/ donde transcurro en la dimensión literal de mis padres,/ hacia el renacimiento de estrella en tu espejo.”
- 6.- El recurso de la narratividad, que al hallarse en disolución poética pasa a ser una crónica en verso —o como expresa en su decir poético la poeta—, una “anécdota” a la que la lírica o si se le prefiere llamar poesía, convierte en fragmentaria: “Mis cuerdas viejas y mundanas/ no compartían la aspiración de mi oído/ y sin bravura conquistaron las noches escuetas/ de un cabaret de segunda.”. “Detuve el coche en la grava roja./ El calor me exprimía como un trapo; / mi camisa sintética era una mortaja ardiente.” La narratividad en la tercera persona: “el viajero, mitigado ya su afán de conocimiento/renuncia al espejismo de una isla,/ al monólogo del litoral frondoso y solitario,/ y prescribe una recta latitud,/ un norte preciso. “Tu mano arrugada y seca/ rozó el fresco idilio de una mejilla/ y fuiste dios unos segundos, omnisciente, [...] y ella, fragante, existió tocada por la gracia de tus yemas”
- 7.- La inserción de motivos de la tradición poética de otros poetas: “Río Liffey lo llamó el tiempo”, que nos indica una de las lecturas de la poeta y la presencia implícita de James Joyce, asimismo “las voces hacia las cinco de la tarde en mi recuerdo”, señalan la lectura del *Llanto por Ignacio Mejía* de Federico García Lorca, y “crucé un continente/ agarrada al cuello de un ángel prematuro”, referencia a la *Elegías de Duino* de Rainer María Rilke.
- 8.- La inclusión al lector, puesto que en *Un lugar ajeno*, la poeta lo hará parte del “juego”, no será éste, del todo, un intruso, “Ofrezco este mundo. Vendo vidas porque he tenido tantas. / Mira.” “Escucha:/ este fin es mi fin:”

## 2.4. Versificación

The distinction between poets and prose writers is a vulgar error.  
SHELLEY

En cuanto a la estructuración de la actitud y la forma del poemario, utilizaré el libro *Interpretación y análisis de la obra literaria* de Wolfgang Kayser, que permanece vigente debido a que contempla una visión de apertura que se adelanta a la fusión actual de géneros.<sup>22</sup>

Wolfgang Kayser defendió el contagio vital entre los tres géneros de las *Bellas Letras*: Lírica, Drama y Épica, de los cuales emergerían: la poesía y la canción; el teatro y la tragedia; y la narrativa: novela y cuento, respectivamente. No podemos cerrarnos a la crítica que afirma que el verso libre es prosa disfrazada y eso la coloca por debajo de la poesía “normativa” u “organizada”. Dentro de esta crítica está el comentario de M. Janakiev:

El verso libre no puede ser objeto de la ciencia del verso, puesto que no difiere en nada del discurso común. Por otro lado, la ciencia del verso debe estudiar incluso el más mediocre “verso no libre”, ya que de este modo puede ser descubierta la organización material del texto, perceptible, aún siendo torpe.<sup>23</sup>

No sabemos qué hubiera pensado Kayser del *Vers libre*, pero en la siguiente reflexión se lee que ya desde entonces daba una visión ampliada de la poesía, más allá de la composición “externa” o “formal”: *hexámetro, soneto, trioletto, madrigal, romance*, etc. *Rima consonante o asonante. Figuras retóricas o de sentido...*

“Teniendo en cuenta que la poesía se caracteriza como potencia especial del lenguaje, su investigación y estudio constituyen una parte de la ciencia lingüística [...] El historiador de la literatura tiene que poseer sólida cultura lingüística, incluso cuando se dedica al estudio de obras en su lengua materna, y el lingüista ganará mucho investigando el lenguaje donde éste vive con mayor intensidad, en la poesía.”<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> No importa tanto, ni desmerece, que la obra de Kayser pertenezca a los años cincuenta, pues desempeña la tarea de iniciar al lector en el estudio y la comprensión del fenómeno literario con precisión e informa sobre las técnicas y métodos precisos para acercarse a la obra de arte, entenderla e interpretarla de manera didáctica y comprensible.

<sup>23</sup> En YURI LOTMAN, *Estructura del Texto Artístico*, Trad. Victoriano Imbert, Madrid, Ediciones Istmo, 1982, p. 132.

<sup>24</sup> WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Trad. María D. Mouton y V. García Yerba, Madrid, GREDOS, 1981, p. 22.

No hay que clasificar al “verso libre” como “prosa artística”, ya que ello implicaría negar el carácter artístico (de artífice) de una novela o un cuento. Asimismo, si este “verso libre” implica una incursión sonora, plástica o pictórica, sumada a una búsqueda semántica dentro del lenguaje, a fin de una reestructuración del léxico mismo y de la simbología del poeta a tratar, es propicio llamarle a su trabajo poesía. Si este poeta posee la actitud lírica por excelencia “la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado”<sup>25</sup>, a pesar de no tener una composición clásica, al interpretar su obra hemos de clasificarla dentro del género poético.

En el caso del poemario a valorar: en cuanto a la musicalidad manejada por la poeta no hallamos una medida estrófica y de sílabas determinada, carece de rimas y por lo tanto de un carácter “formal” normativo pero posee una fuerza de sonoridad léxica en la selección de las palabras, y un ritmo interno delimitado muchas veces en virtud de los acentos. Aparecen “formas” de la tradición oral o mnemónica a ser ellas: “plegaria”, “leyenda”, “moraleja”, “alegoría”, “relato”, “fábula”, “anécdota”, “plegaria”; en orden circular de aparición, enlistado en el que notamos que la poeta abre y cierra con la misma “forma”. Asimismo encontraremos un referente al canto de las aves, el cual queda representado en la presencia de la “urraca”, “el cuervo”, “el tordo”, “el gorrión”, “el zopilote” y “el canario”, igualmente en orden de aparición. A su vez tendrán un valor fundamental: “el sonido”, el “canto coral”, el “ruido” y la “voz”. Escucharemos el “susurro de la abuela” y “la pisada diminuta” de la “ninfa de alcoba”.

En cuanto a las imágenes, la reminiscencia radica en las enumeraciones fraseológicas, pretendidamente alegóricas, a pesar de que la alegoría sea al interior del poema un “cadáver” al cual es preciso [fabricar] un “sudario”.

*Un lugar ajeno* parecería más un poemario que va en contracorriente a la *Memoria* y al *Pasado*. Con esto último he develado uno de los motivos del poemario, sin embargo este motivo es de carácter escatológico. Lo que pareciera ser la parte objetiva del poemario: el recuerdo, la experiencia, la evocación, la estirpe, son, al interior de éste, lo subjetivo, mientras que las siete vidas en que trasmuta el *yo* poético son lo objetivo, asimismo la conversación con el río, “la casa vieja” y “la ventana milagrosa”. Tenemos entonces dos motivos, uno es: la muerte de la *Memoria* pretérita y otro es la *Vigilia* donde acontece lo imaginario.

---

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 445.

## 2.5. Temática

El tema central a seguir es el de la identidad personal la cual está de fondo en todo el poemario, aunque aparecerá citada una sola vez: “Me pronuncié vasalla de una costumbre salvaje:/ No ser salvo en movimiento,/ que concede una identidad menor y disipada, /en el saqueo del porvenir/ cuya constancia opaca el brillo mortal.”<sup>26</sup> Nos enfrentamos a una identidad movediza de la que se desprende un motivo para la escritura: la ausencia de un lugar preciso para el “yo”. No hay pues “tal” lugar. Hallado el motivo hemos de trazar un proceder: la posibilidad de hacer del lenguaje un lugar. La ausencia de una identidad conduce a una especie de extranjería interna vía el enajenamiento del poeta que no halla lugar siquiera en las páginas que se liberan de él a cada hoja. Finalmente, invocando la posibilidad de ese lugar posible estará la sombra, el espectro que parece representar la Memoria, desde la cual se recuerda el pasado y se construye la vía a un futuro. Habíamos encontrado dos actos evocativos: en el primer acto percibimos el punto de partida, “El relato de una tierra”: la genealogía y las voces del recuerdo. En el segundo percibimos la claridad y la posibilidad de la mudanza, “el advenimiento de una tierra”. En el apartado tres, se verá cómo de un acto a otro surge una ruptura temporal de la memoria, el trayecto del “yo” trasmutado en lo otro; el “yo” ocupado y habitado por lo ajeno que no le pertenece pero reconoce irremediamente como propio. En la *otredad* hallaremos el asunto que lleva al motivo de búsqueda del *yo*: la muerte.

El poemario funciona como un descenso al Inframundo, una muerte de la persona determinada por la autora a fin de un renacimiento de la misma. Con este libro, la vida pretérita del *yo* poético renuncia a su futuro, con esto quiero decir que, a partir del punto final, cada nueva experiencia de la autora será enteramente nueva e implicará, en ella misma, su devenir. El poemario muestra una identidad resguardada en el peregrinaje. La poeta establece el viaje como medio de ruptura y “motivo”. El itinerario propuesto es el texto poético. La geografía y la arquitectura son constantes: la primera como ideal de trayecto y la segunda como ideal de construcción. Como muestra están los siguientes versos:

Eso buscabas:  
el mundo cortado como en un mapa  
todo ahí al mismo tiempo  
una geografía simultánea.”

### I. Composición de un lugar/ 2

---

<sup>26</sup> T. López Mills, “Un lugar ajeno”, México, El equilibrista, 1993, 47 p.



Estos versos se enfrentan a la segunda persona directamente: la cual puede ser un fantasma o bien la evocación en sí misma, en espejo. Las imágenes se dan en un mundo fragmentario donde todo ocurre a un tiempo y se suceden simultáneamente los trayectos de un lugar al otro, no ya en el mundo, sino en la memoria discursiva.

La geografía implica el parangón de lugares confundidos entre sí:

Cruzar Insurgentes  
y hundir tu pie del otro lado,  
en tierra toscana [...]   
confundir el Canal de la Mancha  
con una borrosa postal de Acapulco.

#### I. Composición de un lugar/ 2

Podemos percatarnos cómo la geografía es un derrotero en el que toda ruta verídica puede ser transformada en otra por el ensueño. Persiste un enajenamiento de la realidad trastocada por el imaginario. Para la poeta: el ensueño, la vigilia, el sueño y la fantasmagoría, tendrán un carácter crucial. Este carácter se verá tanto en el trayecto como en la edificación. Ejemplo de esto es la siguiente estrofa:

Y en la ciudad de mis antepasados,  
construida con los retazos de una arquitectura  
imaginada en las letras de cada relato,  
tuve en un instante  
el cuerpo de mi apego,  
y me desplomé como un muerto  
en la bruma de mis propios suspiros.

En los versos anteriores notamos la construcción de una ciudad invisible, construida a partir de los relatos referentes a una cultura de la *tradición oral*.

Prosiguen versos definidos por un tenue y fino erotismo, que introduce a esa ciudad la presencia de los amantes e igualmente los separa dejando al yo poético en un soliloquio constante. En esta estrofa será de suma relevancia recuperar la edificación de una ciudad a partir de lo relatado. Los componentes de la tradición oral serán constantes en el poemario y clave fundamental en la construcción de la memoria discursiva del “yo” poético: el relato, la leyenda, la moraleja, la alegoría, la plegaria, la anécdota, la fábula. En el caso de este versículo, aparece el relato

mutando el sentido de la edificación concreta. Trataremos entonces al poemario como un lugar geográfico en el que se traza una arquitectura poética, podría llamársele igualmente verbal, pues esta arquitectura accionará el acto de la lectura.

La escritura del poema implica una estadía temporal. Cada vez que se regresa de la experiencia poética ocurre un desconocimiento del lugar del poema. Encontramos que el viaje a través del lenguaje con la finalidad de buscar el lugar Original o Identidad definitiva, lleva a encontrarse con un “no lugar”. El recorrido de la poeta no termina en el punto que finaliza el poemario *Un lugar ajeno*. Cito a López Mills: “Ya cerca del final,/ cuando llegue yo allá,/ habré recorrido un camino./ Algo sabré decir en mi nombre./ Algo mejor que yo.” El ciclo del “yo” concluye cuando éste se asume como una Identidad *plural* y no como una Identidad *personal*, definida.

## Capítulo III

### La estructura desdoblada (Interpretación estructural de *Un lugar ajeno*)

#### 3.1. La lírica: su carácter dramático y su carácter épico.

Para que el lector pueda hacer una interpretación a fondo de *Un lugar ajeno* ha de comenzar por la primicia de que no es un poemario cien por ciento lírico. Además, cabe aclarar que la lírica cien por ciento pura más bien enmarca a la canción y a la poesía interiorista, donde el poeta expresa su estado de ánimo ante el mundo. El crítico alemán Wolfgang Kayser<sup>27</sup> en su libro *Interpretación y análisis de la obra literaria* mencionado con anterioridad, cuestionó la terminología científica en cuanto al purismo del género. Él afirma que la teoría literaria debe estar consciente del lenguaje como entidad viva, lo que conlleva a hablar de lo genérico también en sentido interno. Ya vimos en el capítulo primero los problemas de relación entre lírica, épica y dramática. Desde esta perspectiva, Kayser encuentra el adjetivo calificativo de lo Lírico en lo lírico, la Épica en lo épico, y la Dramática en lo dramático. De esta manera, el sustantivo designa a la forma de presentación y el adjetivo a la característica. Kayser nos recuerda a Goethe cuando da a estas características el nombre de “especies naturales” de la poesía. No hay que dejar de lado que el poeta romántico estudió Biología, por lo que no resulta extraño que haga la evolución de la poética al modo de la evolución de las especies.

La “especie natural” en la que se ubica el poemario *Un lugar ajeno* es la Lírica, aunque encontraremos que las especies épica y dramática se fusionan y aparecen como “actitudes” de la Lírica difuminadas y confundidas con la “especie” rectora a lo largo del poemario. Kayser escribe que en la lengua están presentes continuamente las tres funciones. *Un lugar ajeno* está a caballo entre la lírica épica y la dramática. Se relaciona a la Épica con la representación de un acontecimiento pretérito, al Drama como una acción extendida hacia el futuro, y a la Lírica como una sensación en el presente.<sup>28</sup> El crítico define tres actitudes líricas: la actitud

---

<sup>27</sup> Crítico alemán nacido en Berlín en el año 1906 y muerto en Göttingen en 1960.

<sup>28</sup> El escritor Jean Paul hace esta división basándose en un criterio temporal, el comentario está en Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 441.

épica es en la que el *yo* está frente a un *ello* o *ente* (tercera persona), lo capta y expresa. Los poemas con rasgos épicos describen con objetividad y tienen actitud narrativa. En *Un lugar ajeno* muestras de esta actitud son: “El patio rectangular de [la] casa vieja”, poema 2 de “Composición de un lugar”, la historia del “viajero” y la “cacería”, poema 2 de “Composición...”, “los susurros de [la] abuela”, poema 2 de “Norte” la conversación con el río, poema III de “Norte”, “la ventana milagrosa”, mismo poema.

La actitud dramática es en la que no se separan la esfera anímica de la objetiva sino que actúan una sobre otra, se desarrollan en el encuentro y la objetividad poética se transforma en un *tú*. Kayser denomina a esta actitud *apóstrofe lírico*, siendo el apóstrofe una figura de pensamiento en la cual el poeta dirige la palabra con viveza, en segunda persona, a una o varias, presentes o ausentes, vivas o muertas, a seres abstractos, o a cosas inanimadas, o en dirigírselas a sí mismo en iguales términos.<sup>29</sup> Helena Beristáin lo maneja como una irrupción a la secuencia normal del poema.<sup>30</sup> Muestras de esta actitud están en la conversación con el “espectro” o “fantasma” de los poemas 1 y 2 de “Composición de un lugar”; y particularmente en “Las Vidas”: en el monólogo del “peregrino”, en el del “hombre que murió quemado” y en el del “hermano menor”.

Finalmente define la actitud fundamentalmente lírica como aquella en la que no hay objetividad frente al *yo* y actuando sobre él; aquí ambos (poeta y *yo*) se funden por completo. La manifestación lírica es la autoexpresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica. Dentro de esta actitud podemos incluir los poemas 1 y 2 de “Norte”, en el poema 2, (el apartado al mismo poema donde se habla de la abuela lo establecimos como un rasgo épico); asimismo, son ejemplo algunos monólogos de los personajes encarnados en “Las Vidas”: “el niño”, “el músico”, “el evangelio en boca pagana”, “el pintor clandestino”; en “Sur”, más claramente en el poema 1 y en “El centro de un lugar”, ambos poemas.<sup>31</sup>

Como podemos ver nos hallamos ante un poemario complejo, no sólo por el léxico y su carácter simbólico, sino por los planos simultáneos de lenguaje que maneja. En el siguiente apartado a este capítulo describiré la propuesta de exposición que encontré para la lectura de éste poemario.

---

<sup>29</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, 21° ed, 2001, t.I, p. 186.

<sup>30</sup> Expuesto por Kayser en *Interpretación de la obra literaria*, pp. 446 y 447.

<sup>31</sup> HELENA BERISTAIN, *Diccionario de Retórica*, México, Porrúa, 2003, p. 59.

### 3.1.1. El poemario monologado en cinco escenas

El poemario muestra un modelo teatral lo que lleva a la propuesta de dividirlo en los cinco actos propuestos por Gustav Freytag. Distinguiremos cuatro actos memorativos o evocativos, siendo estos los apartados “I” y “II”, “IV” y “V” donde la secuencia está definida por los meses del año, a la excepción de enero, noviembre y diciembre: En el “primer acto” se cita el azar, en el “segundo acto” los meses de febrero y marzo, en el “cuarto”: abril, mayo, junio y julio, en el “quinto”: agosto, septiembre y octubre. En la “peripecia” o “tercer acto” la secuencia está definida por los siete días de la semana, cada día tiene asignado un “personaje”. El viaje que el *yo* poético emprende el poemario es un viaje ascendente; “al norte, [...] inventé un infierno hecho a mi medida.”, escribe el/la poeta, “al sur, [...] escuché el minuterero de los actos/ y una claridad definitiva/ asomó en la circunstancia de mis actos.”<sup>32</sup> El *yo* poético irá de la oscuridad a la luz, pasando por un periodo de indeterminación. *Un lugar ajeno* viene a evocar en cierta manera los poemarios: *Paradise Lost* de John Milton y *Waste Land* de T. S. Eliot, debido a que el “lugar ajeno” genera una imagen similar a la de la “tierra baldía” o “el paraíso perdido”. Podemos ver como los tres títulos designan algo “vacío”, algo “perdido”, algo “ajeno”, que no está en posesión o no pertenece al yo. Ese “lugar”, “tierra” o “paraíso” puede ser el propio lenguaje poético, puesto que en él es en donde se sitúa el/la poeta errante, sin poder quedarse, siendo continuamente transitoria su estancia en él.

La base teórica que sostendrá la interpretación arquitectónica o de construcción será de carácter teatral y es la que propone el dramaturgo y novelista alemán Gustav Freytag<sup>33</sup>: él propone la representación del drama en cinco actos que resultan inherentes para una verdadera “acción dramática”, siendo “la acción dramática”, en el poemario a analizar, el “ideal de representación”. Con lo anterior corroboramos que estamos ante un monologo poético que sólo podría ser representado al modo de la pieza teatral *Deux Voices*, escrita por la compañía holandesa *ZH Hollandia*, a partir de algunos diálogos de películas de Pier Paolo Pasolini sumados con artículos y discursos de Cor Herkströter. Esta pieza consta de un acto y es representada por un sólo actor: Jeroen Willems quien a lo largo de la obra trasmuta en cinco personajes diferentes. La obra refleja la vacuidad del presente y es una crítica al sistema capitalista. Las mutaciones del protagonista son las siguientes: un intelectual que diserta sobre el nihilismo social y se entrega a un pragmatismo sin escrúpulos, un personaje que esconde su poder mientras exhibe una hipócrita sonrisa; posteriormente aparece como si fuera un secretario

---

<sup>32</sup> *Idem*

<sup>33</sup> Novelista, dramaturgo y crítico alemán. (1816-1895) En su libro *Die Technik des Dramas* (1863), expone su sistema para la estructura dramática que más adelante fue conocido como *Freytag's Pyramid*, la pirámide de Freytag.

delator que enumera todas las posesiones del anterior, para convertirse en un *travesti* que explica la historia de un intelectual que pactó con el diablo para alcanzar el poder a través de la santidad. Y, finalmente, aparece en la voz de Cor Herkströter afirmando que la primera responsabilidad de una empresa es la de crear un buen producto consiguiendo beneficios razonables. La obra citada con anterioridad se representó en el 58º Festival de Avignon del año 2004. Al lado de *Deux Voices* las “siete vidas” de *Un lugar ajeno* se nos antojan altamente representables. Con esta determinación buscaremos acomodar los cinco apartados del poemario a estudiar, con los cinco actos propuestos por Freytag y que refiere Kayser como característicos del teatro clásico alemán y de la tragedia francesa. A continuación señalaré las características que debe tener cada acto y citaré algún verso del poema que convoque dicha caracterización.

En el “Primer acto” nos enfocaremos en la “exposición” de lo que vamos a presenciar.

El primer apartado de *Un lugar ajeno* se llama “Composición de un lugar”, título que hasta ahora corresponde con la solicitud de Freytag. El poema 1 empieza de la siguiente manera:

Cardinal y virtuosa  
en la soledad misma  
donde me tengo a mí  
sin el recurso del mundo  
más próximo al tacto.

En el “Segundo acto” nos enfocaremos en la “intensificación” de la obra poética. El segundo apartado se llama “Norte” y como ejemplos a él, citaré los siguientes versos del poema 1:

Falso lo que vi  
cuando quise llegar  
a la experiencia, mi tierra prometida,  
y hallé sólo un rostro consumido por la avidez,  
las facciones bruscas de la insidia,  
el claro epigrama de los genes.

En el poema 3 del mismo apartado, con la intención de generar una conexión al fragmento extraído del poema 1, están los siguientes versos.

Río,  
sin ser yo nada

descendí los peldaños de mi edad  
hasta tocar fondo en las pupilas de una niña [...]  
Me deslicé por la cinta del ruido  
y llegué al centro de la persona conjugada.  
Ahí mordí la anécdota como un fruto prohibido.

En los primeros versos la poeta intensifica su ruptura con la tradición genética, la cual sólo puede romper haciendo una regresión del momento presente hacia la infancia. En esta regresión encuentra una relación con “la persona conjugada” que bien puede ser el centro de sí misma en movimiento, en la acción de “algo”; o bien puede referirse a la “segunda persona” o al plural “nosotros” en el cual se manifiesta y concibe la anécdota como algo transmisible, no sólo en el intercambio oral con la persona, sino también en la soledad de la página en blanco.

En el “Tercer acto” nos encontramos ante una “culminación con peripecia” y en *Un lugar ajeno* este “sitio” le corresponde a “Las Vidas”; apartado que bien puede funcionar como “pieza” individual, entendiéndose “pieza” como una obra de cierta dificultad con la que el artífice demuestra o acredita su habilidad, sin embargo, justamente por tratarse de un final con un “giro” que transformará invariablemente la continuación de la obra, es fundamental su presencia en el entramado.

“Preludio” y “Colofón”, que son el poema de apertura y el de cierre respectivamente a este apartado, nos convocan a pensar en un “libro dentro del libro” y en un “poema dentro del poema”, un “poema de cajón” para remontar el nombre que dio la crítica a los “cuentos dentro de los cuentos” en la Edad Media y los Siglos de Oro. A modo de muestra están los siguientes versos de “Preludio”, en los que la misma poeta refiere el posible trueque de los opuestos: Principio y Fin.

Porque florece el motivo  
y se rememora la procedencia  
propongo días,  
opongo principios y finales.

En “Las Vidas” nos encontramos ante una “pieza” inusual representada de tal manera que irrumpe con la composición del resto del poemario y por lo mismo lo transforma y vivifica.

El “Cuarto acto” es el que respecta a la “declinación”, “sitio” que le corresponde al “Sur”. Los versos siguientes del poema 1 son un claro ejemplo de esta traslación en actos:

del otro lado, al sur,  
abrí el compás de las horas  
en los brazos iluminados de una plaza;  
escuché el minuterero de los actos  
y una claridad definitiva  
asomó en la circunstancia de mi paso.

En los versos citados leemos cómo luego de la travesía, luego de seguir los pasos del camino recorrido, éstos declinan en la claridad.

El “Quinto acto” es en el que dará ocasión el “desenlace”. En *Un lugar ajeno* se ubicará en “El centro de un lugar”. La poeta empieza por ubicarse en ese centro. En la transición temporal del poemario, esta sección inicia en agosto, mes natal del *yo*. “Agosto me dio el signo y la ascendencia”. El poemario culmina con la reflexión de la “primera persona” en retrospectiva hacia la infancia. Viendo el transcurrir de ese recuerdo escribe los siguientes versos:

Ahí estoy todavía  
al centro,  
bajó una bóveda imperfecta de eucaliptos,  
el olor a tabique mojado,  
el cigarro humeante de mi padre  
las jaulas de canarios —Orfeos del viento— [...]

Podemos notar en estos versos la presencia del/la poeta niño(a) que se revela desde adentro, se descubre cuerpo de un texto poético y se resguarda en él.

### 3.1.2. La presencia de T.S. Eliot

En una lectura inicial de *Un lugar ajeno*, lo ubiqué como una evocación de Dante en la construcción del mudo ultraterreno. Posteriormente reflexioné que tanto en el norte como en el sur aparecían el “Cielo” y el “Inframundo” o el “Infierno”. Cada dirección: tanto la del apellido paterno, como el del materno: México, Estados Unidos, tienen un “arriba” y un “abajo”. Las siete vidas que encarna la autora podrían evocar, además de los siete días de la semana, los siete círculos del purgatorio. Más adelante, en otra lectura y bajo la pista de que Eliot es el Virgilio



de López Mills<sup>34</sup> en el viaje del poemario a estudiar, estas cinco divisiones también me dieron sentido en la obra *Waste Land* del poeta estadounidense. Cabe señalar que éste no es el único guiño hecho a T.S. Eliot. La “Lírica dramática” del poemario y el recurso del monólogo en *Un lugar ajeno* están influenciados por los apóstrofes del poeta en el transcurso de *Waste Land*, poemario que tiene una alta “actitud” conversacional. La diferencia entre *Un lugar ajeno* y *Waste Land* es que el recurso de la “memoria colectiva” o “inconsciente colectivo” es más claro en Eliot. En el caso de López Mills el lector tendrá un enfrentamiento directo con la segunda persona a la que se dirige el *yo* y éste último se dirigirá a él sin responso, mientras que en T.S. Eliot llega un punto en el que el límite entre un sujeto discursivo y el otro se pierde por completo y hay una multiplicidad de voces a un tiempo. Ahora bien, un tercer referente al poeta son los siguientes versos del poema I. “The burial of the dead”: “What are the roots that clutch, what branches grow./ Out of this stony rubbish?...”<sup>35</sup>. Esta misma pregunta podría ser factor de influencia o una de las primicias de la poeta al escribir el poemario. Esto no es una afirmación, pero no es algo que esté fuera del contexto. Las raíces son las que están resultándole ajenas a la poeta. Es tan ajeno el pasado como el futuro, y el presente, es incierto.

### 3.1.3. Propuesta para el despliegue.

There is no there there  
GERTRUDE STEIN

Para el despliegue interpretativo de *Un lugar ajeno* se propondrán dos “pliegos” que para mayor facilidad llamaremos incisos: En uno de ellos se desplegará el plano de la memoria y en el otro el plano de la vigilia o “noche blanca”. Esta división pretende ser clave en la construcción que utiliza López Mills para la elaboración del entramado poético de *Un lugar ajeno*. Podremos notar bajo esta disposición cómo surge una ruptura temporal con respecto al espacio evocativo. Observaremos que el despliegue memorístico se da en dos momentos interrumpidos. Estos dos momentos se complementarán el uno al otro a pesar de

---

<sup>34</sup> López Mills comentó la existencia de voces y ecos de otros autores en el poemario, los cuales eran clave para su mejor entendimiento. Mencionó específicamente a los poetas T.S. Eliot y Ezra Pound. Le pregunté que cual de los dos era más relevante, cual podía ser una especie de Virgilio, retomando La *Comedia* de Dante, en el poemario. Ella respondió “T.S. Eliot con *Waste Land*”. Primera entrevista del 12 de abril del 2006.

<sup>35</sup> En: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/18993>, 17-feb-09. La traducción de los versos, en la versión de José María Valverde, dicen: “¿Cuáles son las raíces que se aferran, que ramas crecen de esta pétrea basura...?” En T.S. Eliot, *Poesías reunidas 1909-1962*, Madrid, Alianza editorial, 2003, p. 77

su separación, y podrán leerse como un continuo. El pliego de la memoria se compondrá por un tiempo sincrónico y lineal que transcurre del mes de febrero hasta el mes de octubre. En el mes de marzo surge una ruptura que continuará luego de una semana de incertidumbre del *yo* durante la cual será habitado por siete espectros: ya sean fantasmas de personas que formaron parte de su vida pasada o presencias desconocidas que se instalan en su “noche blanca”, o duermevela. En el ensayo *La noche blanca de Mallarmè*, López Mills define dos tipos de noche: “la noche llena” y “la noche blanca”. Para el estudio nos incumbirán las del segundo tipo. Dice sobre ellas López Mills;

[...] hay otras, las noches en blanco, las de los ojos abiertos donde no se duerme y donde el insomnio, desde sus “cumbres peladas”, erige viacrucis y teorías; noches extremas desprovistas del atajo de los sueños y sujetas a las revelaciones que pueden durar de la primera oscuridad al atisbo del amanecer, noches que conforman ya todo un canon y que asombrosamente, también suponen páginas de libros cuyo surgimiento linda con la promesa de su propia desaparición en un silencio pleno y luminoso, como si sólo por medio de lo escrito se recalcará en esa quimera de la expresividad: el todo inefable.<sup>36</sup>

El tercer apartado “Las vidas” representa un monólogo dramático de siete mutaciones del *yo*, siete espectros que aparecen y se suceden en la “noche blanca” del *yo*. Cada espectro tiene un día de aparición en la semana: el “niño” el lunes, el “músico” el martes, el “peregrino” el miércoles y así sucesivamente.

En el “Cuarto acto”, la poeta retoma el pliego memorativo en el mes de abril lo que no es gratuito ya que nos traslada nuevamente al poema de T.S Eliot *Waste Land*, cuyo primer apartado empieza afirmando que “abril es el mes más cruel” pues es el que “mezcla la memoria con el deseo.” Memoria y deseo se nos presentan como realidades alternativas al presente de la poeta. La memoria transita en el “lugar” del pasado, y el “deseo” en el lugar del futuro. Esto último va de acuerdo con las ideas de Teun A. Van Dijk, expresadas en *Studies in the Pragmatics of Discourse*,<sup>37</sup> libro en el cual plantea la existencia de dos realidades posibles: la actual y la alternativa. A las realidades alternativas las califica como abstractas, producto de una construcción semántica. Para Van Dijk las realidades o mundos posibles son “una colección de circunstancias determinadas”. Si la memoria es el pasado y el deseo el futuro, el presente de lo expresado en ese ir y venir de lo que fue “el relato de una tierra” a lo que será “el advenimiento de [otra] tierra”, se ubicaría en la lectura del poemario. El presente es el acto poético en sí mismo. Ahora bien, el poemario *Un lugar ajeno* convoca lo que Van Dijk

---

<sup>36</sup> TEDI LÓPEZ MILLS, *La noche en blanco de Mallarmé*, México, FCE, 2006, p. 59.

<sup>37</sup> TEUN A. VAN DIJK, *Texto y gramática*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1978.

llamó: un *tópico vacío*, puesto que la autora construye semánticamente la simulación de un “lugar” de la memoria el cual queda representado por la palabra escrita. La experiencia transmisible permanece en ese espacio y temporalidad poéticos en los cuales, el *yo* poético, plantea la búsqueda y aclaración de su identidad personal sin aludir al género sino a la persona. El poemario postula un *yo* múltiple que surge a partir de distintas vivencias que de una u otra manera aparecen ligadas a la vida<sup>38</sup> del sujeto del poema. Todo lo anterior a demostrar, lo decanta Carlos Thiebaut cuando retoma que “el texto es el espacio donde acontece el nombre” y nombrar es “ubicar en un texto, <<intertextualizar>>; e inversamente, el texto [es] como un espacio de significaciones [que] puede significar porque ubica: <<contextualiza>>, [lo] nombrado en un conjunto de prácticas, creencias [e] interpretaciones.”<sup>39</sup> Hemos referido a la “memoria” al “deseo” y a la “incertidumbre”: pasado, futuro y presente, sin relacionarlos con el tema elegido para encontrar cuál es la estructura de sentido del libro, que es la identidad. En este punto se dialoga muy bien con Thiebaut cuando agrega a lo descrito con anterioridad que:

La pregunta por nuestra identidad es un proceso de ubicación en un texto (de «intertextualización» y de «contextualización», las formas de construcción de identidad que se expresan o se ponen en juego por medio del nombrar, podrán también entenderse como formas de ubicación textual. Y a la inversa, podemos entender cómo esas formas de textualidad pertenecen a su vez a la historia material misma de nuestro vivir en la que vamos contestando la pregunta por nuestra identidad y en la que vamos creando la ubicación del quién somos.<sup>40</sup>

Este capítulo se delimitará a la «contextualización» en cuanto al manejo espacio-tiempo de la memoria y la vigilia y su concatenación, más que a la «intertextualización». Ciertamente la riqueza de autores a los que la poeta da vida o “hace nuevamente” parafraseando lo dicho por Jorge Luis Borges, es parte de la exquisitez de su obra pero su despliegue implicaría, debido a su capacidad de crear planos simultáneos, y por lo tanto voces simultáneas, un estudio mayor.

«Contexto» será para este estudio: el orden de composición o tejido de un discurso, narración, etc.<sup>41</sup> y al mismo tiempo, en palabras de Luís Prieto, vendrá a ser el conjunto de hechos conocidos por el receptor en el momento en que el acto [de significación] tiene lugar, e independientemente de éste.<sup>42</sup> Con estas dos

---

<sup>38</sup> No es exactamente un conjunto de experiencias vividas autobiográficamente, sino que la poeta se expresa a partir de un *yo postizo*. Primera entrevista con la autora el día 13 de abril del 2007.

<sup>39</sup> CARLOS THIEBAUT, *Historia del nombrar, Dos episodios de la subjetividad moderna*, Madrid, Visor, 1990, p.56.

<sup>40</sup> *Ídem*.

<sup>41</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, 21º ed, 2001, t.I, p.637.

<sup>42</sup> En HELENA BERISTÁIN, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Ed Porrúa, 2003, 109.

variantes de significado del concepto entran en juego tanto el orden textual establecido por el autor como la percepción del oyente, en este caso lector, lo que cierra el circuito de comunicación entre obra poética y lector. En cuanto a la valoración del tema elegido como brújula: la Identidad, nos basaremos en la teoría de Carlos Thiebaut puesto que limita el cambio del “decir antiguo” al “decir moderno”, movimiento gracias al cual acontece la “incertidumbre” o “subjetividad” del sujeto histórico.

El *Leitmotiv*: el asunto que convoca ambos cauces en el viaje es la muerte. De lo anterior procede que la poeta escriba: “Busco pues la remota quietud de un intento contiguo al destierro. El escenario y la tramoya para encarnar las cifras de una pasión”. Al encontrar ciertos valores o motivos como falsos, que en la autora llegaron a ser verdaderos en otra edad, el “lugar” buscado sólo se encuentra en la extranjería, en el “lugar ausente”. En cuanto a la orientación del poema: al “Norte” el yo trazará un camino a partir del cual se intensificará el viaje. El “Norte” es Estados Unidos, la imagen del árbol de secoyas nos ubica en la costa occidental de este país. El “Sur” es la declinación del viaje, es México pero también puede ser España. Notaremos cómo a pesar de ser el “Sur” la dirección en donde declina el viaje será, asimismo la ascensión de la “claridad”, cito: “Por el norte llegué al sur, / cuando la noche comenzaba en las montañas.”

Con respecto del título, Kayser afirma que son los que disponen los ánimos del lector-espectador de manera conveniente y asimismo son los que preparan la entrada<sup>43</sup> al espacio-temporal del poema correspondiente. En el caso de *Un lugar ajeno* la distribución de títulos y subtítulos corresponde a ambas definiciones puesto que la poeta conduce al lector por donde ella quiere que transite, él no es “libre” en este sentido; temporalmente se ve en la necesidad de trasladar el mes en el cual habita por el que evoca la autora, se percatará que su recorrido irá de “Norte” a “Sur” para concluir en el “centro de la persona”, que este recorrido se hará del mes de febrero al mes de octubre, y será partícipe de una irrupción en la cuenta temporal que abarcará siete días y presumiremos que acontece en marzo, aunque la autora nos da más “libertad” en esa suposición. Esta actitud habla de que la poeta sabe que lo que escribe no es un “tiro al azar” como tal ni va a darle al lector un poemario que podrá leer a placer. Ahora bien, existe la teoría propuesta en talleres de poesía de que un buen poema, puede leerse de atrás para adelante e igualmente cobrar sentido. En este poemario ocurre, pero el rigor espacio-temporal no cambia, simplemente la historia se leería al revés: del resultado final iríamos al inicio de la composición. El orden estructural no se

---

<sup>43</sup> WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Trad. María D. Mouton y V. García Yerba, Madrid, Gredos, 1981, p.13.

altera por leer de principio a fin, o comenzar por “el centro”. La autora quizá termine en “el centro”, puesto que así, leamos hacia delante o hacia atrás, el sentido seguirá siendo el mismo pero en retrospectiva.

El *yo* poético del poemario buscará las relaciones entre lo de “arriba” y lo de “adentro”. Buscará los rasgos, actitudes, recuerdos, imaginaciones..., que contengan tanto al “referente” como al “sentido” y gracias a los cuales quede demostrado que es el primero del que surge la construcción del segundo. En cuanto a la *mnemotecnia* y sin dejar del lado el recurso arquitectónico del poemario al momento de gestarse la evocación del *yo*, hay que dejar claro que la técnica de la memoria implica imprimir una serie de imágenes o *locis* en su interior. Quintiliano<sup>44</sup> es quien describe la memoria como construcción edificante. Al respecto escribe:

Para ubicar en la memoria una serie de lugares hay que recordar un edificio tan espacioso y variado como sea posible [...] A las imágenes por las que ha de recordarse el discurso se las coloca dentro de la imaginación en los lugares del edificio que han sido memorizados. Hecho esto, tan pronto como se quiere reavivar la memoria de los hechos, se visitan ordenadamente los lugares y se pregunta a los vigilantes por los diferentes depósitos efectuados.<sup>45</sup>

El planteamiento de Quintiliano funciona como recurso de la “memoria artificial” inventada por la retórica para recordar lo que no puede ser recordado por la “memoria natural” o nata. Muchos retóricos construyeron sus discursos bajo esta norma. La pregunta ahora es qué relación tiene ese “edificio de la memoria” con *Un lugar ajeno*. Con anterioridad mencionamos “el patio rectangular de esa casa vieja”, el que “consagró el ritual de una vida pequeña.” ¿Un patio puede consagrar un ritual? La pregunta parece absurda, pero no lo es. El patio está siendo un “lugar” de la memoria para saber que en la “casa vieja”, se “consagró el ritual de una vida pequeña”. esta casa “se empotró para siempre en el hueco de [los] seis años”, y será referente “espacial” clave para el entendimiento de todo el poemario. Podemos arriesgar la posibilidad de que a pesar de que el móvil del *yo* sea el viaje, imaginariamente la obra fuera escrita desde “la casa vieja”, puesto en el primer apartado del poema se abre con la casa y en el quinto se regresa a ella, ella es punto de partida y de llegada. Esa “casa vieja” puede ser objetivamente “la casa de la infancia” o bien la “memoria vieja” en donde el *yo* ya no se siente ubicado, no encuentra identidad. La imagen de la casa representa el renacimiento, pues es una evocación al origen perdido. Podemos a partir de esto, colocar una escenografía a la representación.

---

<sup>44</sup> Marco Fabio Quintiliano (Calahorra, *circa* 39 - Roma, *circa* 95) Estudió retórica y pedagogía.

<sup>45</sup> En FRANCIS A. YATES, *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005, pp.18-19.

Tercera llamada: empezamos en el “patio rectangular de la casa”. En el escenario una “lona azul” que cuelga desde bambalinas sobre la “casa” de “loseta”. Abre el telón.

## **3.2. Arquitectura y composición de la “memoria”**

### **3.2.1. Exposición: “Composición de un lugar”**

“Composición de un lugar” es donde emergen y se disponen las líneas de fuga del poemario. En este primer apartado interpretaremos el poema 1 completo y fragmentos del 2 y el 3: esto nos dará las líneas compositivas y la “exposición” del recorrido poético. Este acto funcionará a manera del itinerario que se da previamente a la decisión de tomar un viaje. Temporalmente el acto se representa al azar. No se hace mención a ninguna hora, ni mes. En el despliegue que haga el lector podrá descubrir un modo e interpretación de lectura con el cual podrá estar de acuerdo, o disentir.

“Composición de un lugar” tiene un epígrafe de Borges que el lector podrá encontrar en el cuento “La lotería de Babilonia” que dice “He conocido lo que desconocían los griegos, la incertidumbre”. A lo largo de esta “exposición” hemos hablado de la ruptura entre el “decir antiguo” y el “decir moderno”. Como hemos mencionado con anterioridad, aquello que Thiebaut llama “subjetividad” corresponde con lo que Borges, y por similitud López Mills, llaman “incertidumbre”. A estas alturas entendemos “subjetividad” como lo que caracteriza al otro subjetivo y pertenece al sujeto, en oposición al mundo externo; es el modo de pensar o de sentir, y no el objeto en sí mismo. María Moliner en el *Diccionario de uso del español* refiere “incertidumbre” como un estado por el que pasa quien duda o no sabe cierta cosa [situación o circunstancia], con seguridad. Una vacilación. En el caso del libro que estamos tratando, la imagen del avatar es la pertinente para iniciar el recorrido en el sentido simbólico de encarnación y por lo tanto transformación. Es decir, el avatar es a la incertidumbre, como un efecto a una causa. El trazo inicial para fraguar un “lugar”, sea la apuesta a otra pequeña Babel, será primeramente un juego de azar donde se puede ganar o se puede perder; se pueden hacer las justas delimitaciones o errar y tener que empezar de nuevo. El intento de cuestionar el sentimiento de “incertidumbre”, en un juego quizá sea posible, hallar un justo medio en el cual se roce el consenso y surja un confortamiento. A continuación empezaremos la interpretación de los versos.

El poema 1 consta de cuatro estrofas, la primera de ellas tiene trece cortes de verso. El yo poético es tácito, su género es femenino. El lector puede percibir un *yo* elevado y soberbio que se nos presenta con los siguientes versos.

Cardinal y virtuosa,  
en la soledad misma,  
donde me tengo a mí  
sin el recurso del mundo  
más próximo al tacto” [...]

En este ejemplo podemos ver el virtuosismo que parece ocasionado por la soledad. El adjetivo “cardinal” nos convoca una brújula cuya aguja está definida. El *yo* es un peregrino inmóvil ubicado en una ruta “mental” determinada. Podemos notar la negación a cualquier presencia física. La actitud del *yo*, para los fines de este acto, es anti-ascética.

convoco a la embrollada tribu  
que me resume en un gesto  
y me acorrala en el simulacro  
de un proceso incierto  
cuya andanza imito para procurarme  
el detalle de un territorio  
que antes dio abrigo a la desesperanza  
y que hoy colma la elocuencia.

En estos versos nos introducimos en un acto donde el *yo* poético sugiere una convocatoria. La “tribu” en este primer acto bien puede ser la familia genética, pero a su vez el verso “cuya andanza imito” nos hace pensar en la “tribu” poética. Por otro lado, hay un vínculo con el álbum de familia que acontece irremediable en la memoria y no puede detenerse, pero está también esa inclinación innegable por el lenguaje que acontece por mimesis y conlleva el acto de la escritura que posibilita tener “el detalle de un territorio” escrito. Encontramos que esta “imitación” comienza con un acto de “desesperanza” y se transforma, al paso, en “elocuencia”. El “gesto” representa la inseguridad del *yo* a lo desconocido.

Recordemos que todo acto de escritura es finalmente un “simulacro”. En este caso, el poemario tiene su traza a imagen y semejanza de un “momento” al cual se llegará por la vía de un “proceso”. Así que nos enfrentamos con el “simulacro de un proceso” a fin de dar con la traza de un “momento”. En estos versos sí podemos encontrar relación con lo familiar sanguíneo pero en el camino veremos cómo el “recuerdo de familia” se reviste de la “imaginación discursiva” de la autora, veremos cómo justamente “la memoria natural” se ve trastocada por la “artificial” y transforma la memoria en algo inasible, más que en un proceso

interno de reconocimiento. Quiero aclarar que no existe nostalgia alguna en sus versos.

En la última estrofa nos encontraremos con el primer *apóstrofe* del poemario. Hay una irrupción brusca que corta el discurso del *yo* y confiere otra historia. La estrofa consta de nueve cortes de verso y en ella aparece el primer espectro gracias al cual el yo introduce la segunda persona en su monólogo.

Te veo ahora:  
un español cuarentón,  
comerciante de ultramar,  
arrebujado en las carnes blancas de tu traza;  
levita charol negro  
bruñido como el espejo de una diosa a tus pies [...]

En estos versos encontramos la descripción física del “espectro”. Desconocemos de quién se trata, pero sabemos su nacionalidad, su edad, su posible profesión, su atuendo, y el “charol negro” brillante que hace la función de un espejo al nivel de los pies y funciona como evocación a la diosa griega Afrodita.

En la frente las insignias del cálculo,  
en los ojos el brillo de la traición  
que haría temblar esta tímida Arcadia.

En el primer verso la frente significa un estado de la mente. Es una imagen metonímica que nos indica a este personaje como un ser calculador, el cual comete una “traición” desconocida para el lector y pone entre dicho a temblar a la tímida Arcadia que será el significante con la familia.

Como aquella vez que tu mano arrugada y seca  
rozó el fresco idilio de una mejilla,  
y fuiste dios unos segundos, omnisciente,  
dueño de largas avenidas en un paraíso tibio,  
y ella, fragante, existió tocada por la gracia de tus yemas.

Aquí podemos observar una imagen de sublime erotismo con cinco cortes de verso. Aparece la tercera persona y el primer rasgo épico/narrativo del poemario. Esta tercera persona tiene un ‘idilio’ amoroso con la segunda persona en la que habla el *yo*.

El encuentro con “las largas avenidas en un paraíso tibio” nos sugiere a las piernas y su temperatura. El yo ha efectuado tres planos en su interior: ha



establecido contacto con la segunda persona, posteriormente ha desdoblado un suceso en la segunda persona que la involucra a esta última con un tercer plano. La tercera persona es característica de su narrativa interna.

La amenaza de una tradición está en todas partes.  
En mi recuerdo  
el patio rectangular de esa casa vieja  
consagró el ritual de una vida pequeña:  
la lona azul de un cielo sin estaciones  
cubría la loseta a la misma hora en que ella,  
ninfa de alcoba,  
emergió con su pisada diminuta;  
el pelo manso en la repisa de los hombros,  
la cara crepitante de colmenas de sol.  
Y hubo un propósito;  
concordia entre los minutos perdidos  
por el hecho de vivir  
y la providencia aún reticente en el aire.

Ésta es la estrofa más larga del acto. Está compuesta por catorce cortes de verso. En la primera estrofa notamos el claro desacuerdo con la tradición como acto consecutivo y de enlace con las memorias del *yo*. También encontramos un lugar específico que hemos referido con anterioridad en este estudio: el “patio rectangular de la casa vieja”, lo que da ocasión a trasladarnos a un “sitio” que podría convocarnos a la infancia del *yo*. El ritual bien puede ser el de la primera persona solitaria o bien, el de la costumbre familiar. En aquella “casa” no se sienten las estaciones, se ha perdido la conciencia del tiempo cíclico de las mismas; ellas, acaso nos recuerden el título del primer libro de la escritora *Cinco estaciones*, lo que da un valor importante en su poética.

Por otro lado, el cielo se nos presenta como algo plástico: una “lona azul”, sin mención de nubes u otra imagen que enriquezca el paisaje celeste. La “lona” es algo que cubre. Una lectura aún más literal propondría que en el patio realmente hubiese una lona que quizá en un recuerdo infantil era el cielo, o en su defecto, impedía verlo.

En este ejemplo, la tercera persona causa confusión ya que puede ser tanto la figura matriarcal como el *yo*; es alguien que desciende pasado el amanecer. Esta tercera persona es definida como “ninfa”, su cabello es lacio, a la altura del hombro y la cara le brilla debido al sol.

En los últimos versos a esta estrofa, detectamos una irrupción intertextual en el recuerdo, para introducir un propósito gracias al cual se llegará a una solución de

acuerdo con el tiempo perdido, y se esclarecerá la noción de una “providencia” aún presente en el aire”, esto es: una esperanza o un acto de fe.

Hubo una ley en el canto  
y justas porciones de luz  
trascendieron el espacio  
en mi recuerdo.

En estos versos la “ley en el canto”, es la regla impuesta por el *y0* en cuanto a la escritura. Las “porciones de luz” son las adecuadas para que la memoria pueda trascender en el recuerdo, ir y venir en él, con la difusión necesaria para esclarecer la “incertidumbre” y no cegar el presente.

Aparece un interlocutor espectral y la noción de un espacio: “la casa vieja”, una “ley en el canto”. Se establecen las líneas internas dramática y épica. La dramática está en la conversación con el “espectro”; la épica o narrativa en el recuerdo de la “casa” y la inclusión de la tercera persona.

El poema 2 de “Composición de un lugar” está integrado por cuatro estrofas: la primera empieza con una repetición diseminada de la misma frase con la que principia el poema 1: “Cardinal y virtuosa”.

Al principio de la segunda estrofa se repite igualmente la fórmula: “Como aquella vez”. El poema repite la secuencia estructural del anterior hasta su segunda estrofa, en la que entra la voz del *y0* poético y prosigue un apóstrofe a la segunda persona. La línea argumental del *y0*, mantiene una continua irrupción reflexiva, como si de hecho repetir la fórmula inicial implicara volver a la línea argumental desde el inicio. La segunda persona con la que conversa el *y0* es el mismo espectro que en el poema 1. En la primera estrofa la poeta describe el fracaso de los proyectos y las ambiciones establecidas, demuestra un “cinismo amargo,/ quizás lúcido” que “fructificó unos cuantos días” en los cuales el *y0* se ubicó en el triunfo que antes se consideraba inalcanzado.

En la segunda estrofa el *y0* vuelve a la conversación con la segunda persona y aparece por primera vez la alusión al viaje. Podemos suponer que en ese viaje el *y0* también estaba presente. Ya conscientes de la ida nos alcanza la imagen de un “tren destartado” y el *y0*/lector escucha “los nombres de los países tocados con el dedo”. “Los nombres del mundo”, son esos nombres de lugares que hemos oído antes de conocerlos, nombres que tenemos como referencia en el mapa, pero a los que no siempre o nunca asistimos corporalmente. El mundo se extiende hasta los límites que se ha tocado.

Eso buscabas:  
el mundo cortado como en un mapa

todo ahí al mismo tiempo;  
una geografía simultánea.

En este segundo poema de “Composición de un lugar” aparece otra de las características estructurales del poemario: la simultaneidad. Para el caso específico de este poema la característica se dará sólo a nivel geográfico, pero a lo largo de todo el poemario encontraremos este intercambio de planos en lo “temporal” y en lo “corporal”. En lo “corporal”, no sólo está(n) la(s) persona(s) o el *yo*, sino también el cuerpo del texto. Asimismo nos encontramos con uno de los *tópicos* y *leitmotiv* del poemario y de la poesía de López Mills, que como ya delimitamos anteriormente, es “el viaje”.

Cruzar Insurgentes  
y hundir tu pie del otro lado,  
en tierra toscana; [...]  
caminar por una calle de San Ángel,  
bordeando el Sena [...]  
confundir el Canal de la Mancha  
con una borrosa postal de Acapulco.

En estos versos podremos entrever la relación de simultaneidad a partir de trasposiciones de lugares, así tenemos: Insurgentes-La Toscana, San Ángel-Sena, El Canal de la Mancha-Acapulco. Quizá la estrofa más significativa sea la última, pues es donde el espectro, que al parecer es un familiar del *yo*, se transforma en el fantasma de Baudelaire, atributo que desconoceríamos si no es por las cursivas, las cuales pertenecen al poema número LXXVII – *Spleen*, que en la serie de cuatro poemas del mismo título, es el tercero.

Y en los mares del sur  
cuando veas el sol crispado en la arena,  
y la sal te requiebre como un vidrio,  
y en tus labios secos, escamosos  
no entre ya la forma clásica de la plegaria,  
me dirás que eres como *el rey de un país lluvioso,*  
*rico, aunque impotente, joven y sin embargo muy viejo.*  
*Yo te consolaré con mis recuerdos.*

En estos versos no sería extraño preguntarse porqué el *yo* relaciona a la segunda persona interlocutoria con el simbolista francés, quien además fuera precursor del movimiento simbolista en su país: Francia. Y abusando del referente, cabe

destacar que aunque el guía elegido para el descenso al interior de la Memoria, a fin del ascenso del *yo*, haya sido y sea T.S. Eliot, el lenguaje simbólico del *yo* sigue muy contagiado de sus predecesores en este arte: Rimbaud y Baudelaire y menos, aunque también presente: Mallarmé. Este último en *Un coup de des* elabora una lectura del firmamento poético, que el yo de *Un lugar ajeno* quiere imitar en el interior de su persona.

Asímismo, la “plegaria” es la primera “forma” oral citada en el poemario. Con ello la poeta alude al “decir antiguo” o “sacro”, en el que se pide algo con fervor y sin cuestionamiento del porqué. Leemos que la segunda persona del *yo* ha dejado de construir una plegaria humilde, no puede concebir una fe sin cuestionamientos y acude a la poesía para resarcir el vacío.

En el poema 3 finalmente se dará la alusión clara al *leitmotiv* del viaje. Éste, ya sea en su presencia objetiva, o sugerido, será el motor del poemario. También aparece el motivo del poemario: La *Memoria* o el “animal abstracto, /parásito”

El poema está conformado por cuatro estrofas, sólo que éstas están separadas la una de la otra por el punto y coma.

Para que el prodigio de la luz  
vislumbrada a distancia  
restaure con su didáctica simiente  
la lenta imposición de otra sangre;

Nos introduciremos a estos versos remarcando que la “Luz” va a ser una constante en el descenso al interior del *yo*. Será un elemento restaurador, un *emblema*, símbolo insigne en el poema. Tanto en lo visual como en la oralidad existirán alusiones a la luz. Será la luz la que aclare el sentimiento de imposición de una estirpe, de una sangre, incluso de un país de origen y una descendencia.

En los versos que siguen, obtenidos nuestro tópico el viaje y nuestro emblema la luz, hará aparición el motivo: la Memoria, a contraposición en el propio poemario existen calificativos con los que la poeta arremete a fin de corroborar la suposición de un desasosiego: “animal abstracto, / parásito de mis horas.” A continuación, sabiendo que un descenso al pasado de la *Memoria* implica el acompañamiento de la luz, puede reaparecer el viajero, salir de su auto-análisis y “afán de conocimiento”, renunciar al monólogo y trazar un camino, un punto de partida, que es el Norte. Para este entonces el yo poético ubicará la tradición puritana, la entrega del “viajero” al trabajo, la visión de la labranza y la plegaria como credo. La aparición del viajero, otro rasgo épico del poemario.

o para que la memoria,  
esa animal abstracto  
parásito de mis horas,  
reaparezca en las fragatas  
que secretamente promovieron  
una orientación distinta,  
hacia regiones más frías  
donde el viajero,  
mitigado ya su afán de conocimiento,  
renuncia al espejismo de una isla,  
al monólogo del litoral frondoso y solitario,  
y prescribe una recta latitud,  
un norte preciso  
donde rastrea las pistas de su visión puritana  
el basto contorno de los hechos,  
y con la parca imaginación de quien confía  
en que la materia es una verdad suficiente  
traza los rasgos de un futuro en la labranza,  
y la bondad de la faena  
le da las medidas de un dios personal  
y con eso corta la tela blanca de su conciencia;

o para que la cacería  
promulgada por la codicia de una estirpe  
deseosa de levantar su leyenda  
en los despojos de cada víctima,  
pase del monótono ladrido de los lebreles  
al bufón de carnaval,  
a la zapatilla que renace en un vals,  
y trueque la máscara del errante  
por el cálido resguardo de una moraleja,  
y con el pecado de los sentimientos  
en a torcida progeñe  
fabrique el sudario de una alegoría;

Tiro al azar  
Me espera al final  
en la última vuelta,  
lo que es ya ineludible.

En los versos citados anteriormente, siguiendo con la actitud épica, vendrá el tiempo de la cacería de símbolos: bufón/máscara/moraleja/pecado/progenie/alegoría, el motivo: la codicia, los personajes omniscientes: los lebreles y el cazador, los sonidos: promulgación y ladrido, las máscaras que representan las mudanzas: el bufón de carnaval se transforma en la “máscara del errante”, esta última en moraleja, la cual, finalmente, fabrica un sudario. De las formas orales, en este poema es importante aclarar la leyenda escritural, que entenderemos como la relación de sucesos que resguarda al *yo* en su camino, ésta es la tercera forma *oral* que aparece en el poema. El *yo* poético concibe entonces el “pecado de los sentimientos” considerados tales gracias a la “torcida progenie”: quizá la cultura o la moral, y con esa concepción “fabrique” un lienzo para envolver el cadáver de “una alegoría”, la cuarta forma oral que aparece en el poema. El “viajero”, se encuentra tras haber terminado la caza: revestido de “bufón” en pos de “cazador errante”, escucha de la “leyenda” por la cual obtendrá una “moraleja” y tras sentirse culpable de todo lo que le precedió, fabricará el sudario de una “alegoría”: un símbolo que se le revela no como fue revestido, sino como es en realidad. La “alegoría” puede funcionar como símbolo de lo que el “el viajero” supuso como bello. Tras la muerte del revestimiento simbólico, tras toparse con el cadáver al que apuntó durante la caza, “el viajero” deberá comenzar de nuevo e ir hacia abajo: Profundizar. Con ello damos con otro rasgo de la poética de este poemario: no solamente la *Memoria* es escatológica, sino que el mismo acto de escritura lo es.

          tiro al azar.  
Me espera al final,  
en la última vuelta,  
lo que es ya ineludible.

En estos versos, cuando el “viajero” recoge el cadáver obtenido en la cacería, no tiene otra opción que apostar por el azar, la última vuelta de la ruleta. Sólo de esta manera se podrá reconstruir un nuevo destino.

La posible interpretación de los tres poemas es la siguiente: El *yo* en soledad convoca a lo *otro* o los *otros* (personas o cosas), a fin de establecer un “territorio” personal. Al llamado acude una segunda persona; surgirá una irrupción discursiva de la primera persona y ésta se dirigirá a la segunda, y dirigirá a ella su discurso: convirtiéndose el espectro en un espejismo.

La tradición representa el “recuerdo” y a la vez la “traición”. Debido a ésta última debe trabajarse con el “recuerdo” a fin de eximirlo. La “casa vieja” da una ubicación del “lugar” del “recuerdo” al que se volverá. A partir de ese recuerdo se trazará “un propósito” surgirá una “ley en el canto”, la cual, dirigida por

“justas porciones de luz” trascenderá al “recuerdo” mismo. El *yo* partirá de una ambición y un cinismo, al recurso del viaje como forma de cerciorarse de la presencia del “nombre” o los “nombres”; buscará el trazo de una geografía simultánea, consolará a la segunda persona tras considerar que ésta ha perdido el sentido de lo que es la plegaria y para esta finalidad, recurrirá al recurso de la memoria y del recuerdo volcado en poesía. Acaecerá el “prodigio” de la luz impuesto, despertará la “memoria” como “animal abstracto”.

El viajero/poeta renunciará al “monólogo” y al “espejismo”, marcará una orientación hacia el “Norte”, lo que será pista a lo que vendrá: la búsqueda de un “dios personal”. Iniciará la “cacería” poética: que ha generado a una “estirpe” la cual, a lo largo de la historia y la cultura ha contado una “leyenda” que mutó la “máscara errante” por una “moraleja”; y el “pecado” que se implica en los “sentimientos” infundidos por una “progenie”, llevará al encuentro de una “alegoría” muerta, frente a la cual, la única respuesta es el azar.

La “pista” colocada bajo la orientación que define al “Norte” como punto de partida es una referencia para el lector, quien puede sospechar que el viaje propuesto empieza en la parte alta: al Norte, y de allí se irá hacia abajo a “exhumar culpas”.

### 3.2.2. Intensificación: “Norte”

Los Estados Unidos tienen primero que vencerse a sí mismos:  
regresar a sus orígenes. Pero no para repetirlos sino para rectificarlos:  
el *otro* y los otros, existen.

OCTAVIO PAZ, *Tiempo Nublado*

¿Qué oposición designan Norte y Sur? ¿Qué implica tomar el “camino de regreso”? En este poemario la dualidad no es simbólica en el sentido del cómo nacer y cómo morir que depara la dirección oriente-occidente. El planteamiento va más allá incluso de un simbolismo religioso, ya que toca la ética y la historia. Si como bien escribe Octavio Paz en *Tiempo nublado*, la dualidad Norte- Sur opone modos de vida y de sensibilidad, el poemario *Un lugar ajeno* converge con esta oposición. El choque entre este y oeste se da como una coincidencia de opuestos. En el caso Norte-Sur no será en la coincidencia sino en la diferencia en la que surge una dualidad, no sólo históricamente, sino también ética y espiritualmente. Este juego dual es una constante en el poemario que estamos tratando a su vez relacionándolo estructuralmente con el juego, finalmente dualista adentro del *Libro de las mutaciones: I Ching*. Este libro despertó mayor interés en los poetas

después de Octavio Paz, aplicado como una guía o referente, más que como un oráculo, en palabras del propio Paz..

Muestra de este uso poético está en la entrevista realizada por el coreano Joung Kwon Tae a Octavio Paz, referente a su conocimiento acerca del I Ching y el reflejo que éste tiene en su obra poética. Responde Paz al respecto de dicha entrevista:

Podría decirse, [referente al I Ching], que es la teoría de la correspondencia universal, pero en *movimiento*. El I Ching se funda en una filosofía natural: el ciclo de las mutaciones que experimentan el mundo y los hombres. Es, sobre todo, un tratado o guía moral que nos ofrece las respuestas y actitudes que podemos adoptar ante ciertas situaciones arquetípicas, comunes a todos los hombres y a todos los tiempos [en nuestro presente]. Ética y política [...] Los cambios del I Ching no son lineales sino cíclicos. Es un movimiento circular: los signos cambian, pero al final, regresan al punto de partida, a la dualidad primordial del universo.<sup>46</sup>

El *Libro de las mutaciones* está presente en el libro *Un lugar ajeno* por una razón sencilla: en el hexagrama dieciocho, llamado *Ku*: “El trabajo en lo echado a perder”<sup>47</sup>, el dictamen es el siguiente: “El Trabajo en lo echado a perder tiene elevado éxito. Es propicio atravesar las grandes aguas. Antes del punto inicial tres días, después del punto inicial tres días.”<sup>48</sup> El comentario al hexagrama es el siguiente: “Representa a los signos de acuerdo con la secuencia intramundana. El punto inicial es Chen (el este). Si desde ahí retrocedemos tres signos llegamos al trigramo Ch’ien, lo Creativo. Si avanzamos tres signos, llegamos a K’un, Lo receptivo. Ch’ien y K’un son padre y madre, y el signo se refiere a lo echado a perder por el padre y la madre. Esta relación: padre y madre, es una de las oposiciones que tanto obsesionan al yo poético.

En la distribución de las estaciones de acuerdo a este signo, notamos lo siguiente: Antes de los tres meses de primavera cuyos días se llaman Chia e I, se sitúa el invierno. Ahí vemos el final de las cosas del pasado. Cito:

Río,  
ribera parda,  
Dime quién soy  
cuando me regalo mil futuros;

---

<sup>46</sup> *El I Ching y Octavio Paz*, entrevista con Joung Kwon Tae, *Revista Claves de la Razón Práctica*, número 61, abril de 1996, editorial Progreso, Grupo Prisa, s/p.

<sup>47</sup> En una edición de R. Wilhelm del año 1996 se traduce como “Trabajar sobre lo que ha sido dañado. (La decadencia)”.

<sup>48</sup> *I Ching, El libro de las mutaciones*, Trad., y comentarios de Richard Wilhelm, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 16 ed., 2005, p. 154.



dime quién soy  
cuando una letra con alas  
me lleva de la calle manchada de aceite,  
donde trascuro en la dimensión literal de mis padres,  
hacia el renacimiento de estrellas en tu espejo  
cuya indolencia me absuelve de haber tenido ya un pasado.

Estos versos se encabalgan con lo que Paz complementa en su entrevista, cuando expresa que:

el gran misterio es que las cosas duran porque cambian. La vieja metáfora de Heráclito sigue siendo válida: el río nunca es el mismo río..., pero siempre es el mismo río. Hay un elemento permanente y ese elemento es el cambio: el río dura porque fluye.<sup>49</sup>

El río, para el yo poético, significa la duración temporal y el espejo humano por excelencia. Un elemento permanente para la memoria. El río arrastra consigo a los recuerdos.

Asimismo la obra poética a tratar, regresa a las cuatro estaciones, con cierta brújula oriental, que también parece provenir del *Libro de las mutaciones*.

Después de los meses de primavera llega el verano; desde la primavera hasta el verano sucede el nuevo comienzo. Las frases “Antes del punto inicial tres días, después del punto inicial tres días” se explican mediante el comentario: “Que a cada termino siga siempre un nuevo comienzo, he ahí el curso del Cielo”<sup>50</sup>. Esto último si nos enfocamos en que el yo poético se encuentra en el presente del poemario, en el cual efectúa un viaje simbólico por los círculos del purgatorio. Regresando al signo, éste conforma la siguiente imagen: “Lo que debe prevalecer es el amor que ha de extenderse más allá de principio y fin. El noble debe sacudir a las gentes y fortalecer su espíritu. Ha de eliminar el estancamiento sacudiendo a la opinión pública (tal como el viento sacude con su acción) y fortalecer el carácter de la gente, tranquilizándolo.”

Siguiendo la relación con el *Libro de las mutaciones* enlazamos bajo el siguiente orden: antes del que hemos denominado “Tercer acto”, tenemos “tres divisiones”, incluyendo el “Prólogo”; después del “Tercer acto”, tenemos “tres divisiones”, incluyendo al “Epílogo”. Con esto vamos a lo siguiente: el punto inicial es el apartado III. *Las Vidas*. Antes de éste, vienen tres “cantos” o “apartados”: “Prólogo”, I. “Composición de un lugar” y II. “Norte”. Los tres

---

<sup>49</sup> *El I Ching y Octavio Paz*, entrevista con Joung Kwon Tae, *Revista Claves de la Razón Práctica*, número 61, abril de 1996, editorial Progreso, Grupo Prisa, s/p.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, pp.567-569.

“cantos” suman entre sí siete poemas: uno en “Prólogo”, tres en “Composición de un lugar” y tres en “Norte”. Luego del apartado III, tenemos otros tres “cantos” o “apartados”: “Sur”, “El centro de un lugar” y “Epílogo”. Estos tres “cantos” o “apartados” también suman entre sí siete poemas: tres en “Sur”, dos en “El centro de un lugar” y dos en “Epílogo”. En el apartado “Las vidas” el yo reencarnará en siete personas, máscaras o fantasmas. Hasta aquí tenemos los dos números claves en la construcción del poemario: el tres y el siete. Ahora bien, aunque con el “Preludio” y el “Colofón” del apartado “III. Las vidas” tendríamos veintitres poemas en total, debido a que tanto “Preludio” como “Colofón” competen a las siete vidas, pueden sumarse como una unidad, por lo tanto, un número relevante para el poemario será el veintiuno. El poemario se divide en tres estadios de siete poemas, con la diferencia de que en el segundo estadio, los poemas serán escritos por los *otros* del *yo*. Si vamos todavía más allá en lo subjetivo, el veintiuno suele ser el día en el que se da el cambio de estaciones, pero hemos caminado demasiado en nuestras mentes y debemos regresar al invierno, donde veremos “el final de las cosas del pasado.” “Lo firme se halla arriba”. Antes de empezar podemos plantear el juego de oposiciones que se maneja a lo largo del poema, poniendo por delante la oposición cardinal: Norte-Sur, y posteriormente: Arriba-Abajo, Agua-Fuego, Firme-Blando, Femenino-Masculino.

Al “Norte” se le relaciona en el *Libro de las mutaciones* con “el invierno”, “el agua”, “la sabiduría”. En el poemario esto corresponde a lo femenino. El “Sur”, por su parte, es “el verano”, “el fuego”, “la moralidad”. Al ubicarse por debajo de la madre, el padre se encuentra quieto: es lo echado a perder. Curiosamente la fortaleza aquí está en lo femenino. Generalmente en cuanto a la lectura tradicional simbólica, el “Norte” indica lo masculino y el “Sur” lo femenino, al estar relacionado éste punto cardinal con los orígenes y la maternidad, en Occidente. En el signo precedente que nos compete, el trigrama inferior representa la indiferencia y el trigrama superior: la rigidez, rasgos que pudieron ocasionar un estancamiento y a partir de allí una culpa. El signo exhorta a que se las elimine. Pero vayamos lento. Para empezar a hablar del “Norte” recurriré a las líneas que sobre *Un lugar ajeno* escribe Esther Hernández Palacios: “A partir de un epígrafe rimbaudiano su autora emprende con él un viaje a los orígenes, en busca de un lugar propio para su escritura. Así va reconstruyendo su estirpe y componiendo su espacio vital, dibujando el mapa de su genealogía”<sup>51</sup>. Cito:

---

<sup>51</sup> ESTHER HERNÁNDEZ PALACIOS, “Desde la esencia de lo femenino”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, Mayo-Agosto año I, num. 3, El Paso- Texas, University of Texas at El Paso, Grupo Editorial Eón, 1996, p.13.

Cuando la última escarcha  
resarcíó la avaricia del invierno,  
y en los resquicios del hielo moribundo  
se asomó el fantasma de una época menos ríspida,  
y encima del paramos vigilante,  
donde había ahora nacimiento  
en vez de abstención y tregua  
la urraca y el cuervo extendieron sus alas,  
vino otra condena y se inició otra historia.

En la superficie de la nieve  
fueron emergiendo las formas tibias de otro régimen,  
los hábitos aún escasos  
de una temperatura más noble,  
aunque igualmente rutinaria.

Vino febrero con su tributo de sombras  
y la negra serenidad de la reminiscencia.

Falso lo que vi  
Cuando quise llegar  
a la experiencia, mi tierra prometida,  
y hallé sólo un rostro consumido por la avidez.  
Las fracciones bruscas de la insidia,  
el claro epigrama de los genes.

El poema “Norte” nos dará el inicio de juego temporal del poemario. A finales del invierno, en febrero, inicia el viaje del yo poético. La urraca y el cuervo simbolizan aves agoreras, por lo general no de buenos augurios sino de lo opuesto a ello. La poeta menciona *otra* historia a relatar que será la de la familia materna. El “lugar” donde el yo había ubicado su “tierra prometida” era en la “experiencia”. Al hallarse ante la falsedad desanda el camino y observa el rostro de su abuela materna hallándolo “consumido por la avidez”, y encuentra, oculto en esos rasgos “las fracciones bruscas de la insidia”. Para el poemario, este rostro es un “epigrama” de la tradición genética que el *yo* también posee.

A lo largo de *Un lugar ajeno* los referentes al árbol genealógico paterno y materno serán implicaciones del *yo* poético mismo para el desmembramiento del “cuerpo” cultural y social aprendido de los padres, quienes actúan como una voz doble. El “viaje” resulta entonces una “locura” ante el hecho de ver y estar en

tantos lugares sin estar realmente en ellos. Observemos lo anterior, en el fragmento siguiente.

Una locura mi viaje, lo sé ahora,  
pues un delirio incansable dibujó la ruta  
y no fui a ningún lugar  
a pesar de haber estado en tantos.

En los siguientes versos notamos el claro contraste entre lo que se deja antes del viaje y la perspectiva del lugar hacia donde se va. La enumeración funciona como una constante descriptiva y a la vez evanescente.

Esas noches lejos de mí,  
en las inmediaciones,  
septentrión a un costado,  
el desierto enfrente,  
en medio una aduana vacía,  
una fortaleza de humo.  
Nunca volví a tener el cielo tan cerca  
ni fue tan real el silencio, tan enorme.

En la siguiente estrofa comienza el juego de instantáneas fotográficas: el viento del “Norte” a un lado, frente al desierto en medio del vacío y una fortaleza de humo. Dentro de esta imagen en apariencia vacua, el silencio convocó al Cielo. Quizá no hace falta que el silencio sea enorme, con hacerlo real es más que suficiente.

Al “Norte” está la casa de los abuelos. Los árboles de secuoyas que indican, como ya dijimos con anterioridad, cierta orientación hacia la costa occidental de Estados Unidos. El paisaje descrito es tenso. Vayamos a los versos:

Al norte, rumbo al bosque de secuoyas,  
desde el coche de mi abuelo  
vi a los tordos embestir el campo con sus picos,  
y los jornaleros de ese limbo despejado  
arrojaron sus semillas al viento.  
Vi la tensa enramada,  
el perfil severo del cazador moverse entre las ortigas.

En los versos citados con anterioridad la adjetivación nos da un tono tanto pictórico como sonoro de aspereza. Los “tordos” embisten el campo como si

declararan la guerra; el rostro del cazador es “severo” y se mueve entre “ortigas”, lo que indica, además del movimiento literal de caminar entre dichas flores, el que este personaje sea desapacible en el trato y en las palabras.

El paisaje es inquietante, la brisa sopla fuerte, tanto así que “la giralda da vueltas...”

A continuación, nos enfrentaremos, dentro del paisaje masculino del norte, el salto a los siguientes versos:

En los susurros de mi abuela  
aprendí las lecciones de la templanza;  
en su larga silueta  
vi las fábulas de la melancolía;  
una tradición menoscabada  
por la usura de un alma simple.

Percibimos también como, en los “susurros de la abuela”, el *yo* recuerda haber aprendido las “lecciones de la templanza” y ver “en su larga silueta”, “las fábulas de la melancolía”; un recurso más de la conversación y las historias cotidianas o familiares: “una tradición menoscabada/ por la usura de un alma simple.” Podemos notar como estos poemas pueden leerse de manera más literal. Buscan y logran un tono anecdótico que no recurre tanto a la *metaforización* como a la descripción y sucesión de las imágenes en la memoria. La identidad en este despliegue de imágenes está en la respetiva visión estadounidense que es el parteaguas del Norte-Sur.

El poema 2 de “Norte” nos introduce al mes de marzo en el cual supondremos la expiación de las siete vidas. El mes es descrito entre tiniebla, sigiloso como un “gato” —que desciende— “al alba”. Es el mes muerto al que no se puede volver, como tampoco se vuelve a tener contacto físico con lo(s) que muere(n). En este poema podemos tocar cierto augurio de salvación mediante la escritura. El *yo* poético quiere “salvar” a las almas que habitan en su memoria de las culpas que exhumen. Es necesario el “remedo” de lo ocurrido en la vida de esas almas. Remover la “memoria fósil”, que ha hecho un “símbolo” del “recuerdo”. Leamos los siguientes versos.

Cuántas veces  
quise desandar mi travesía,  
retomar los hilos sueltos, rebeldes  
de esa edad gastada y sin redención,  
para que en mí la gente perdida

obtuviera el remedo de cierta eternidad aquí,  
el perdón allá de un castigo más leve; [...]

allá donde anda la gente perdida,  
donde la memoria es un símbolo  
en mí y en mi recuerdo.

El poema 3 tiene una influencia claramente “épica” en el sentido de su narratividad. Ya no es un diálogo hacia el recuerdo, sino que el *yo* efectúa una personificación del río, el cual funciona como su interlocutor en el poema. El agua del río responderá con un movimiento clarificante, en retrospectiva de los recuerdos. Veamos este poema con detenimiento.

Río sin nombre,  
río adentro lo oí correr por las páginas de un libro:  
río Liffey lo llamó el tiempo  
en que mis ojos extraviaron la tierra más cercana a su vista.

En esta primera estrofa tenemos una supresión de la primera persona, o elipsis. Aparece el río, primero sin nombre, como un sonido al interior de un libro. La relación sujeto y espacio es: Río- adentro de- libro. En la siguiente línea se nos revela el nombre del río, que es *Liffey*, ubicado en Irlanda, tierra natal de Joyce. Este nombre, aunado al marcador del tiempo, nos afirma el recorrido que el *yo* poético hace de las páginas de este libro de James Joyce que podemos presumir es: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Al interior de este libro que lee el *yo* poético o rememora, corre un río que Joyce más adelante ubicará geográficamente en Irlanda. El *yo* elegirá entonces al río como dialogante y le hará preguntas referentes a su Identidad. El poema continúa con la adjetivación del tiempo mencionado; su caracterización es la del “tiempo” aquél, “en que mis ojos extraviaron la tierra más cercana a [la] vista.” En el caso de “los ojos”, sabemos que son referente del *yo* poético, debido al pronombre posesivo: “mis”. Al momento de generar la metonimia de “los ojos” el *yo* se vuelve indirecto y les deja a ellos: los ojos, la acción del “extravío” de la “tierra” que estando tan cercana, no se encuentra. Regresemos a los versos ya citados:

Río,  
ribera parda  
dime quien soy  
cuando me regalo mil futuros;  
dime quien soy

cuando una letra con alas  
me lleva de la calle manchada de aceite,  
donde transcurro  
en la dimensión literal de mis padres,  
hacia el renacimiento de estrellas en tu espejo  
cuya indolencia me absuelve de haber tenido ya un pasado.

En estos versos la ribera es la orilla, el camino de tierra que sigue el río. El color pardo da un aspecto de turbiedad. Posteriormente, aparece el *yo* poético, de forma indirecta, interrogando a la ribera, al río, su identidad. La interrogación se repite dos veces, y está hecha en tiempo presente. En la primera se apela al porvenir, en la segunda hay una transposición espacio-temporal del *yo* poético, el cual se encuentra nuevamente implícito. Aparece por primera vez el referente de la “letra”, que tiene alas, para trasladar al *yo* de la realidad actual a “la calle manchada de aceite”, donde el sujeto transcurre “en la dimensión literal de los padres” — la adjetivación: “literal”, concuerda con la concepción de actualidad—, hasta la realidad alternativa: “el renacimiento de estrellas en tu espejo”, en donde el *yo* se refleja en la “indolencia”, el reflejo parece estar en el río. Luego de esta visión del *yo* frente a sí mismo, éste puede absolverse de haber tenido un pasado cumplido. Nótese que de una realidad a la otra el lugar de referencia genera otro lugar/ circunstancia dentro de sí mismo. “La calle” es a “los padres”, lo que “el renacimiento de estrellas” en el “espejo” a la absolución de “haber tenido ya un pasado.”

Río,  
sin ser yo nada,  
descendí los peldaños de mi edad  
hasta tocar fondo en las pupilas de una niña.  
Me detuve en la semejanza:  
las voces hacia las cinco de la tarde en mi recuerdo.  
Me deslicé por la cinta del ruido  
y llegué al centro de la persona conjugada.  
Ahí mordí la anécdota como un fruto prohibido.

En esta tercera estrofa, el río funciona como sustantivo, a su vez, funge de verbo. “Río/ sin ser yo nada”. Al verse desde estos dos puntos de vista, incluso se genera cierta onomatopeya. Volviendo al río como sustantivo, encontramos que el *yo* poético se esclarece, ya sea que le hable al río o al espejo que ríe. El adverbio “nada” empieza a poblarse en el descenso. El *yo* poético baja “los peldaños de su edad hasta tocar fondo en las pupilas de una niña”. En este

“viaje” a la infancia, el *yo* se detiene en la semejanza: “las voces hacia las cinco de la tarde”. Aquí, la Identidad, encuentra una similitud y detiene el tiempo en una hora determinada: “las cinco de la tarde”. Es obvio aquí el referente a la poesía del poeta español Federico García Lorca aunque, igualmente, quien desconozca este referente hilará la detención temporal de las “voces” en el “lugar” de la memoria, en la hora fijada por el *yo*.

Todos los verbos de esta estrofa implican descenso o detención. “Deslizarse” genera la sensación o intención de cautela. La “cinta del ruido” refiere, claramente, a los antiguos casetes de música —otra vez, la recurrencia al sonido— Y entre ese ruido se encuentra la acción, la persona conjugada: el *yo actante*. La acción es un centro, y dentro de él,

—al igual que Adán y Eva con la manzana—, el yo poético, implícito, muerde la anécdota y cae del Paraíso. Lo último es un claro referente al *Génesis*. Cito:

La mujer vio que el fruto del árbol era bueno para comer, y que tenía buen aspecto y era deseable para adquirir sabiduría así que tomó de su fruto y comió.

Luego le dio a su esposo, y también él, comió. En ese momento se le abrieron los ojos, y tomaron conciencia de su desnudez. Por eso, para cubrirse entretejieron hojas de higuera.<sup>52</sup>

En *Un lugar ajeno* de Tedi López Mills las voces son las que:

[...] cinceló el vuelo sucio de un gorrión  
en el portal de la iglesia;  
voces castas  
que arrebató el fuego a la santidad  
hincada bajo un manto negro,  
sustancial;  
voces culpables  
que discurrieron entre las sábanas  
de un hotel de provincia  
acurrucado en un valle  
donde la niebla era el lugar común de la luz;  
voces  
que acarreó el padre con su torpe gesto al amanecer  
cuando quiso acariciar la frente del hijo  
con un beso conciliatorio  
y tomar el atajo de los parentescos;  
voces;

---

<sup>52</sup> *Biblia de estudio NVI*, Génesis, capítulo 3, versículos 6 y 7, 1999.



que desplegó la mirada de la niña  
en la ventana milagrosa,  
y la anestesia del vidrio,  
desbarató las convenciones de la distancia.

En esta estrofa notamos que son “las voces” las que generan la unidad de este poema y lo uniforman. Cada voz tiene una caracterización y un lugar. Las primeras voces son cinceladas por “el vuelo sucio del gorrión”, las otras son “castas”, arrebatadas por la concepción apasionada de lo santo, otras más “visten manto negro y sustancial”, las que les suceden son “voces culpables” del encuentro amoroso, en el hotel provincial, acurrucado/ubicado en el valle de neblina, que finge luz; las últimas voces son “acarreadas por el padre” que quiere acariciar al hijo con un beso conciliador y regresar al atajo de la semejanza, del parentesco. Nuevamente, identidad es semejanza y alternancia a modo de sobrevivencia. Hasta aquí todas las adjetivaciones de “las voces” refieren a la oscuridad, a lo banal, a la culpabilidad, a lo turbio. En los versos que prosiguen “las voces” son “desplegadas” por la “mirada de la niña” en “la ventana milagrosa, la “anestesia del cristal” desbarata las “convenciones de la distancia.” La niña es el *yo* poético en retrospectiva frente la ventana. Sólo la mirada infantil de la poeta puede recuperar la esperanza y generar una mirada simultánea, una realidad alternativa, como dice:

Voces en el río  
y en mi corazón  
y en la tabula rasa donde se inicia una vida.

Vemos como en estos versos concluyentes se unifican el sentido de las dos estrofas anteriores del poema. Sabemos que las voces están en el río, tal vez son las mismas que susurran a las cinco de la tarde, no lo sabemos, pero la autora continúa enumerando: “Voces en el río”, y (a su vez), en “el corazón” y (también) en “la tabula rasa” donde se inicia una vida. El “río” es la vida transcurrida del *yo* poético, el recuento empieza desde “la tabula rasa donde se inicia la vida”. Podemos hacer una concatenación: río-corazón-vida. Lo que corre, lo que late, lo que trascurre. Si nos damos cuenta todos los tiempos verbales a la excepción del “dime”, están en pretérito. El “río” es el que está en el presente.

Corroboraremos lo escrito con lo que Octavio Paz expresa en su entrevista con Joung Kwon Tae:

El gran misterio es que las cosas duran porque cambian. La vieja metáfora de Heráclito sigue siendo válida: el río nunca es el mismo río..., pero siempre es el

mismo río. Hay un elemento permanente y ese elemento es el cambio: el río dura porque fluye.<sup>53</sup>

La tercera estrofa es completamente referencial y aclaratoria.

En el invierno,  
al norte  
conocí la nieve,  
la blancura echada sobre casas y banquetas  
la osamenta de los olmos al descubierto.  
Mi madre fue el arquetipo de ese paisaje.

El yo poético va directamente al recuerdo. Encontramos metáforas de la nieve: “la blancura echada sobre casas y banquetas/ la osamenta de los olmos al descubierto”. Estos versos dan intencionalidad al suceso y lo refuerzan. Sabemos la importancia de este recuerdo, la importancia del paisaje del norte: “Mi madre fue arquetipo...”; ello es, el modelo original o primigenio de un arte, el punto de partida de una tradición matriarcal.

Esther Hernández en su artículo *Desde la esencia de lo femenino*, en el cual dedica unas líneas al poemario que ahora nos compete, dice que las figuras femeninas rigen y son seña y brújula en este poemario. Ello convida a que por elocuencia “las voces” sean el tránsito hacia “la memoria” en “la casa”. La “casa” es el eje o centro del poemario. Tanto la casa física como la casa del cuerpo. Podremos hallar cierta relación de lo femenino con la tierra e incluso leer al hombre como *actante* en esa tierra, como el que gira, trabaja y penetra la tierra: “jornalero”, “cazador”. La nieve implica la blancura y, sí, la frialdad, pero también la pureza. Todas estas características están dentro del punto cardinal “Norte”.

Volviendo a la relación Norte-Sur, Octavio Paz en su ensayo *Tiempo Nublado* advierte la relación del norte con Estados Unidos e Inglaterra respectivamente, y del sur, con México y España. Esta misma relación se puede percibir en *Un lugar ajeno* y al generarla le estamos dando un trasfondo político- social al libro que no debe pasar inadvertido. Esto último le da al poemario una postura ética como factor de enlace. Hay una razón de fondo más que el sentimiento para escribir este poemario. Está la ausencia sí, pero también está ese conflicto cultural entre lo que concurre arriba y lo que concurre abajo, entre lo sagrado del norte y lo profano del sur.

---

<sup>53</sup> *Revista Claves de la Razón Práctica*, número 61, abril de 1996, editorial Progreso, Grupo Prisa, s/p.

Los puntos cardinales no sólo dan una dirección al poemario, sino una historicidad. Dice Paz

Somos un pueblo entre dos civilizaciones y entre dos pasados [...] Los Estados Unidos se fundaron sobre una tierra sin pasado. La memoria histórica de los norteamericanos no es americana sino europea [...] La situación de México, tierra de pasados superpuestos, es precisamente la contraria [...] Si pudiesen condensarse en dos palabras las distintas actitudes del catolicismo hispánico y del protestantismo inglés, diría que la actitud española fue inclusiva y la inglesa exclusiva.<sup>54</sup>

Este contraste entre Norte-Sur se hará más evidente en el apartado “Sur”.

Inclusive en el manejo del cuerpo el *yo* mostrará una actitud puritana tanto ante la muerte como ante el cuerpo y el erotismo. Sin embargo veremos cómo la ausencia de las siete vidas, que en realidad son muertes, darán un giro, una “peripezia” al poemario. Notaremos igualmente como *Un lugar ajeno* parte de cierta “exclusión” de los otros, como apunta Octavio Paz sobre la actitud del “Norte”, hacia una “inclusión” de éstos al llegar al “Sur”.

Para cerrar el punto “Norte” apuntaremos que el “Cielo” del “Norte” será el silencio, y el “Inframundo”: el vacío, lo desierto, características que irán en contracorriente al Sur.

### 3.2.3. Declinación: “Sur”

En el “Sur” podríamos anteponer la premisa de que empezará el camino hacia algo “nuevo” siguiendo el designio del signo Ku del *Libro de las mutaciones*. El “Sur” será un juego de planos sobrepuestos entre España y México. Esto lo sabremos por un dato no tan evidente pero que la curiosidad del lector develará fácilmente. Tanto “las glicinas”, como “los muguets” son flores características de España. En la estrofa donde se refiere a estas flores el *yo* delimita una frontera. Y para este entonces ya podemos definir que esto es una clave de la composición poética de la autora: la delimitación espacio-temporal. En el “Norte” la pista que nos generan un límite es la “aduana vacía”, en el “Sur” esta pista será la “frontera hirsuta” En los versos que citaremos vemos cómo los meses de primavera no son precisamente la revelación de un cambio: “abril mentido en su territorio”, “mayo una silueta en el espejo”: la autora da seguimiento a una mentira y encuentra el contorno de una imagen imprecisa. Veamos la imagen del poemario “una reja, un beso bajo el alero conspicuo...” Bajo esta misma tesitura

---

<sup>54</sup> OCTAVIO PAZ, *Tiempo nublado*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp.146-147.

podemos recordar en “Norte” los versos “tuve entre mis manos un instante/ el cuerpo de mi apego, / y me desplomé como un muerto/ en la bruma de mis propios suspiros”. Y este punto es otra clave para hablar de una manera de rozar, porque no se toca, ciertos temas.

A continuación vamos a intentar develar el porqué de ese roce de lo sensual, de lo corpóreo sin llegar a tocarlo completamente. *Tiempo nublado* podría resolverse esta cuestión. Escribe Octavio Paz:

La muerte mexicana es corporal, exactamente lo contrario de la muerte norteamericana que es abstracta y desencarnada [...] En la conciencia puritana la muerte estaba presente siempre pero como una presencia incorpórea, una entidad moral, una idea [...] El hedonismo norteamericano cierra los ojos ante la muerte — y por lo tanto el culto al cuerpo y al placer quedan cegados al no aceptar que el cuerpo es mortal. Entonces lo que fue una presencia corpórea se convierte en una imagen, un recuerdo vivificado en cada regreso a la memoria, una obsesión — [La conciencia puritana] ha sido incapaz de conjurar la potencia destructiva del instante [...], ignora la templanza: es un recurso de angustiados y desesperados, una expresión del nihilismo que corroe a Occidente.”<sup>55</sup>

Como podremos ver, al sur del mapa nos ubicaremos en “los feudos de la primavera”. Este verso nos ubicará en una clara postura. Al “Norte”: la nieve y la frialdad del invierno, al “Sur”, el país que desconoce la nieve.

La imagen del feudalismo nos lleva a la relación de ese “feudalismo” con el que se mantuvo vigente en España hasta entrado el siglo XVI. Paz recuerda como fue que en España se impuso la Contrarreforma en oposición a Inglaterra que optó por la Reforma. Estos puntos de vista contrastantes entre sí, también determinaron la conquista de los países de América. La imposición de colonias es acaso un impulso influenciado por el despotismo que detuvo los hilos del modernismo en España siglo y medio aproximadamente. Tedi empieza la descripción del Sur, con la siguiente estrofa:

Al sur del mapa,  
en la primera estación  
cuya frontera hirsuta cobró la forma de mi deseo,  
miré las glicinas abultarse  
en la piedra vieja de los muros,  
y el aroma de un muguete,  
atravesó los pilares de mi sentido.

---

<sup>55</sup> *Op.cit.*, pp. 149.

Supé entonces lo que era una presencia  
y lo que fue sacrificarla por un recuerdo;  
aprendí a durar en el consuelo de una pena que no era mía  
y señalé el mundo en un idioma despoblado;  
vi a la muchedumbre llevarse mi historia a cuestras  
¡Cuánta elocuencia vino del cielo esa temporada!

En estos versos comienza a asumirse la carencia de una presencia. El *yo* no concibe hasta este momento a sus muertos como tales, por eso la “peripezia” del poema se llama “Las vidas” y no “Las muertes”, porque no hay una asunción con la muerte de esos siete personajes. Son presencias hedonistas que siguen creyendo en su cuerpo y el cuerpo ajeno, ejemplo de esto lo veremos en la encarnación del niño “encaramado a los anchos faldones/ de una mujer [...]”, versos que se perciben como los más sensualistas de todo el poemario, que más bien se maneja con un sensualismo y erotismo recatados.

La duda nos queda en el “idioma despoblado”. El español despobló las lenguas autóctonas de México, pero es de dudar si el *yo* se refiere a una de estas lenguas o si el idioma despoblado es otra lengua que no es el español ni el inglés y por lo tanto está despoblada de cualquier imagen del recuerdo.

Ahí pasé una mañana breve de mi infancia;  
obtuve la traición del diablo en la comarca más hermosa,  
y la urgencia de partir me llevó a vender mi palabra.  
Me pronuncié vasalla de una costumbre salvaje:  
no ser salvo en movimiento,  
que concede una identidad menor y disipada;  
con el saqueo del porvenir  
cuya constancia opaca el brillo mortal.

Para la interpretación de estos versos empezaremos con la primicia de que el adverbio “ahí” implica una indeterminación del lugar. Presumimos cierta alusión al Inframundo debido a la presencia del diablo. El *yo* poético vende su palabra al diablo, recurso *Faustiano*. En estos versos se nos da finalmente la función del “viaje” que quizá ni el propio *yo* poético percibía al inicio. La falta de una aceptación de la muerte lleva a disipar el movimiento, a querer buscar “algo” que resarza esa ausencia y, ese “algo” es el “viaje”, el movimiento, el saqueo del futuro, la utopía que opaca “el brillo mortal”, la fijación en un presente. La constancia mira al futuro y opaca el “brillo mortal” del presente, reiteremos. Surge entonces el alcance de la utopía como expectativa para el presente.

Cumplí con los designios  
del verano desperdigado en la azotea  
—junio oculto en la parroquia,  
julio la premura en mi semblante —  
y bajo las láminas de un cuartucho  
partí en dos mi ciudad:

En estos versos notamos como todo el tiempo el *y0* tiene una actitud apresurada, y a su vez, a pesar de la incertidumbre y la premura, el designio se cumple. Junio es un mes oculto, hermético, cuya línea designada sólo refiere la presencia del *y0* dentro de una parroquia. Julio es la premura por el devenir. El *y0* volverá a hacer una fractura en la orientación: Dará al “Sur” un “Arriba y un Abajo, un Norte y un Sur. Notaremos que el Inframundo está Arriba y la claridad definitiva, la luminosidad, está Abajo.

al norte  
en la frugal penumbra del crepúsculo,  
pude dormir a los pies de un dios pertinente,  
y en la línea compasiva de su huella  
inventé un infierno hecho a mi medida;  
del otro lado, al sur,  
abrí el compás de las horas  
en los brazos iluminados de una plaza;  
escuché el minuterero de los actos  
y una claridad definitiva  
asomó en la circunstancia de mi paso.

En el poema 2 de “Sur” el *y0* obtendrá una resolución. Encontraremos el referente a la muerte, la cual no había aparecido en el primer estadio de la memoria. De hecho la palabra muerte y su concepción no aparecen hasta el “Tercer acto”. En este poema, tras de este referente intuiremos una asimilación de lo ocurrido. El *y0* finalmente deja insistir en sus muertos, acepta que es él mismo quien los entretiene en su imaginario; no ocurrirá lo mismo con la aceptación de su pasado, el cual sigue y seguirá siendo el recuerdo del “patio”, en “la casa vieja”. Vamos al poema:

2

En la retrospectiva de nombres  
ordinarios, simples

que he encarnado  
por accidente o inconciencia;

en los atributos  
de las personas de mi casa  
y los muertos de aquí y de allá;

en la cortesía a un pasado  
que sigue oficiando en mí  
a pesar de mí [...]

y el patio de siempre  
con las azaleas de siempre,  
la primavera asombrosa,  
el verano injusto;

Haciendo una lectura más circular de este poema, podríamos afirmar que el *yo* interior y lírico ocupa gran parte del apartado “Sur”. A su vez la primavera del *yo* transcurre en España, o en la nostalgia de ese país, que nos refiere al país exterior, es decir, al estadio dramático. El verano transcurre en un “cuartucho de azotea”. El mes de julio veíamos que le resultaba injusto al *yo* puesto que le revelaba algo con lo que éste no podía conciliarse. El *yo* sigue sumergido en la infancia, en la cual resguarda algo intocado aún por las palabras. Al final de los versos referidos, las pausas reiteran una respiración entrecortada, como si se quisiera decir algo que no alcanza a salir, este entrecorte de versos proporciona un recurso del recuerdo irrumpido y cortado. Veamos estos versos referentes al mar:

el patio  
donde se iban acumulando los muebles viejos [...]  
los juguetes de una niñez atolondrada  
que vio antes de tiempo el mar,  
un barco mecido por la orilla,  
y ya no pudo estarse quieta  
y ya no se reconcilió con su suerte.

Nos percatamos cómo “el barco” y “la quietud” invitan a la falta de reconciliación con el futuro, el augurio de una determinada “suerte” que el *yo* no puede asumir o no quiere. El *yo* poético no pertenece a una identidad determinada y explícita.

El último poema de “Sur” tiene dos momentos; notamos en casi todos los poemas del libro, estas dos facetas. En lo que respecta a este poema, ambas se entrelazan en la regresión dentro del espacio memorativo, pero quedan fragmentadas entre sí en la hoja en blanco. En el primer momento del poema 3 leemos una enumeración de objetos y visiones que se registran en la azotea. Estos objetos están adornados metafóricamente o simbólicamente y describen el paisaje desde donde el *yo* vislumbra la ciudad. Las enumeraciones parecen inconexas pero mantienen relación y unión en las conjugaciones de la luz y el agua, en sus derivaciones: “el alumbramiento” y “la espuma”; o en la *metaforización* de la una dentro de la otra: “un arco de luz coloreado de agua”, “una espuma de astros en el piso negro”. La luz y el agua son símbolos persistentes en la poética del poemario y funcionan como hilo conductor de la enumeración. En algunos momentos estas construcciones recrean símiles la una de la otra. El simbolismo del agua y la luz son una reflexión dual del yo, a su vez, la luminosidad de la memoria: la pureza y el alumbramiento.

La higuera simboliza la meditación y la sabiduría. En estos versos la “rama” de “la higuera” tuerce su camino. En el budismo y la cultura India la higuera es el “árbol del mundo” que une la Tierra al Cielo. El Pippal al pie del cual descansa Buda y en cuya sombra obtiene la iluminación. Se identifica a este árbol con el eje del mundo.

En el poemario *Horas*, veremos esta imagen de la higuera y el tinaco repetida. Cito, de *Horas*, la Secuela (segunda)

No sale el mundo hoy, no regresa;  
queda la parodia,  
el trayecto burdo  
entre la mirada al techo  
y el consuelo de una ventana,  
la destreza del fresno,  
la higuera detrás del tinaco  
y la viga en el ojo ajeno.<sup>56</sup>

Observamos cómo la autora resuelve la imagen de la higuera en *Un lugar ajeno* pero esta vuelve a imponerse, a modo de secuela en las *Horas* posteriores a este poemario, con lo que nos demuestra que no hay una sola respuesta a una determinada imagen la cual, vuelve como una constante. A continuación escribe en la Secuela (primera)

---

<sup>56</sup> Tedi López Mills, *Horas*, México, Trilce, 2000, p. 62.



Te escucho porque la hora pasa  
con una voz o un tono verosímil.<sup>57</sup>

Volvamos a *Un lugar ajeno* para leer el poema con las enumeraciones que hilan al paisaje y dan un eje a la azotea desperdigada. El que borda es el ojo que se mueve en paneo hasta dar con la imagen de una “calle”. El poema empieza con minúscula, como si hubieran faltado enumeraciones. De nuevo tenemos la relación de sustantivos femeninos: “la azotea”, “la calle”, “la ciudad”. Lo femenino que se impone en la premura de la mirada.

un sol perenne  
una higuera resuelta entre los tinacos;  
un arco de luz coloreado de agua,  
una serpiente de agua reptando en la azotea [...]  
una soltura de luz que se desliza  
un alumbramiento de escamas [...]  
una espuma de astros en el piso negro,  
una rama que se va torciendo en su camino  
una malla de alambres desquiciados [...]  
la tarde tendida en el empedrado,  
la calle que da vueltas como una mentira [...]

En el segundo momento del poema seremos partícipes de la “pérdida del espíritu” del *yo* poético. Los versos son sumamente escatológicos. Presenciamos la matanza de los animales en el rastro. La visión de los cadáveres recorre la percepción y sensibilidad del espíritu del *yo* para contrarrestarla con la escatología del cuerpo. Ante la visión del cadáver y de las aves de rapiña disputándose la carne hedionda, la imagen abstracta queda diluida y se impone la corporalidad descompuesta. Asimismo se ve la animalidad humana, la brutalidad del animal que mata a otro para alimentarse. Las imágenes son concisas y altamente plásticas y realistas dentro de su contexto poético. Las palabras parecen ser elegidas para el estremecimiento y el escalofrío. Quizá sea este el poema más expresionista de todo *Un lugar ajeno*

Al sur  
en la región alta,  
vi la matanza de los animales,  
el rastro con las puertas abiertas,  
la sangre y el aserrín<sup>58</sup> untados al pavimento.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 59.

Un hombre con un delantal de plástico  
amontonó las pieles junto a una bicicleta.  
Vi la carne limpia  
asirse tercamente a los huesos,  
el tedio hecho polvo en las cornisas,  
los personajes del hambre,  
sus vientres hinchados por la gula imaginaria,  
los cabellos enjutos con el pellejo adherido a la bruma,  
el ojo desencajado en el cráneo de una vaca.

Como podemos ver esta estrofa no guarda la visión hedonista y espiritual de la muerte, no es el “espectro”, el “espejismo” que viene desde lejos, no es la duda que se le pregunta al río, pero sí es la certeza del hambre, la matanza por hambre. En estos versos no vemos el deslizamiento de la mirada por el mundo, las ilusiones, las profecías o frustraciones del viaje, sino el asombro ante el cadáver.

Volviendo a Paz y la visión norteamericana referente a la muerte, referiremos:

Para los norteamericanos, la muerte es lo que no se ve, la ausencia, la desaparición de la persona. En la conciencia puritana la muerte estaba presente siempre pero como una presencia incorpórea, una entidad moral, una idea. Más tarde, la crítica racionalista y cientista del cristianismo desalojó a la muerte de la conciencia norteamericana.<sup>59</sup>

Como escribe López Mills:

Ahí se detuvo el espíritu  
por última vez;  
yo lo vi partir.

Y luego arriba,  
vi la contención de los zopilotes,  
y abajo  
las burdas consignas del cadáver,  
el sentido de una vocación en la rapiña.

Si regresamos un poco en el estudio, recordaremos que el hexagrama elegido como pauta estructural apelaba al amor. Vemos cómo el designio del espíritu se da en la brutalidad. El *yo* poético toma conciencia de la muerte en los cadáveres

---

<sup>58</sup> La edición presenta un error, aserrín está escrito con “c”.

<sup>59</sup> Octavio Paz, *Tiempo nublado*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 149

predispuestos a volverse alimento, reflexiona que no es sabio el hombre en la matanza. El sentido de “la vocación en la rapiña” la aprende en la suspensión del vuelo de los zopilotes en el aire, a fin de asechar el cadáver. De nuevo podemos intuir el poder, arriba de los zopilotes; abajo, “las burdas consignas del cadáver”. Abajo, la agrupación de los cuerpos para ser alimento de los zopilotes que observan desde lo alto. Lo de Arriba acechando para devorar a lo que se encuentra por debajo. Aquí tocamos otra alusión política escondida, y que consigna una agrupación política, el orden que una persona da a sus afiliados o subordinados, entonces lo de arriba está subordinado irremediabilmente a lo de abajo. Nos encontramos ante la afiliación de los zopilotes esperando turno para alimentarse del cadáver.

Por el norte llegué al sur  
cuando la noche comenzaba en las montañas

En estos versos vemos la transición de los pasos del norte al sur, la transición del hedonismo a la fractura del espíritu. El cambio de la visión de la “vida eterna” a la conciencia de la muerte. Pasamos de la blanca pureza de la idea al cadáver putrefacto y amarillento. Nos toca la luz que llega tras la toma de conciencia del cuerpo desencajado de sí. Las montañas parecen ser las que separan un punto cardinal del otro. En el primer momento del poema “la tarde se tendía en el empedrado”. Para cuando se ha llegado al sur, ha oscurecido en las montañas. Así acaece la declinación del espíritu, pero también de la mentira.

#### **3.2.4. Desenlace: “El Centro de un lugar”**

El lector podría preguntarse como se va del “Sur” al “Centro” sin regresar en el espacio y el tiempo y aquí hay un punto a defender en una interpretación. El lector formalista, que quiere encontrar todo en el trazo arquitectónico sin pensar en lo que llevó a la composición de la obra se quedará afuera del teatro pero no entrará a ver la función. A qué vamos con esto. En los motivos, *leitmotivs* y emblemas, particularmente de un poemario, el lector tendrá que recurrir necesariamente al simbolismo, a la emblemática, a la mitología, incluso a la cosmogonía de los pueblos. Se preguntará el lector por qué y la respuesta es sencilla. La poesía es generalmente una búsqueda y/o un reflejo dentro de lo humano: este reflejo o búsqueda nos trasmite un sentido de la verdad, o del amor; de la amada, o de Dios; de una transformación de la persona o del *yo*. El poeta escribe porque quiere decir algo a los *otros* que no puede decir de otra manera más que escribiendo. En la poesía este “no poder decir de otra manera”

se intensifica, apunta Kayser, es en una concepción generalizada, pues cada país y cada lengua tienen su sistema estructural en este sentido”. [El verso] hace de un grupo de unidades menores de articulación (las sílabas) una unidad ordenada. Esta unidad se trasciende en sí misma, es decir exige una continuidad.<sup>60</sup> Cuando nuestra unidad no son las sílabas, lo serán el ritmo y la sonoridad interna del lenguaje, la selección y combinación del lenguaje. Para el *vers libre* será preciso indicar si el poeta quiere dar un sentido hilarante o por el contrario sólo generar una música del lenguaje. La única puerta para acceder a la interpretación simbólica y emblemática de un texto hacia su trasfondo (lo que está detrás de las palabras), es estar consciente del “decir antiguo” del que nos habla Thiebaud; es estar consciente de las historias antiguas de los pueblos, de los textos sacros que infundieron una forma de espiritualidad e incluso de pensamiento.

Ahora bien, la respuesta a cómo es que se concluye en el “Centro de un lugar” un poemario está en la cosmogonía antigua. En el libro *El simbolismo precolombino. Cosmovisión de las culturas arcaicas*, Francisco González, apunta lo siguiente, en relación al significado del centro para éstas culturas:

El eje vertical ubicado en el centro efectúa como intercambio la relación cielo-tierra, alto bajo [...] Le cabe al hombre ser el más alto y completo exponente de la verticalidad pues es él quien corona y acaba la creación, ya que conjuga en sí las energías de lo celeste y lo terrestre, y es a través de su contacto que se recrea perennemente el cosmos [...]

El número cinco que está en la base de la cosmogonía precolombina, los cuatro puntos cardinales y el centro, —o quinta esencia— es por definición el número del hombre, del microcosmos para la simbólica occidental, y también el lugar del emperador en la tradición china. Y este ser humano, imagen de lo vertical, es dual, todo él existe entre dos polos, lo más alto y lo más bajo, lo celeste y lo terrestre, lo vertical y lo horizontal, lo sagrado y lo profano no son sino dos formas distintas de ver una sola realidad [...] Esa potestad está dentro del hombre: a él le toca sacralizar o profanar el mundo y la vida...”<sup>61</sup>

El apartado “El centro de un lugar” empieza con el mes de agosto, mes que le da al *yo* poético “el signo y la ascendencia”, ello quiere decir: su día de nacimiento. Entonces el centro empieza con el mes de nacimiento del *yo*, lo que coloca al “Centro” como el “lugar” del *yo*. El que esté al final del poemario es clave. Es el “quinto” apartado o mejor dicho “quinta esencia” del poemario. Si el lector decidiera ir de atrás hacia delante, no cesaría en el sentido. Veamos que pasa en “El centro de un lugar”

---

<sup>60</sup> Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1981, pp. 104.

<sup>61</sup> Federico González, *El simbolismo precolombino. Cosmovisión de las culturas arcaicas*. Argentina, Kier, 2003, pp. 44, 45.

Agosto me trajo un sueño ardiente  
 como el celo de los gatos;  
 septiembre, una parábola indecisa;  
 octubre, follajes dorados,  
 una confesión intermitente  
 entre las pausas del aire,  
 y las nubes me cedieron su caligrafía  
 en el estaño de los charcos.

El “sueño ardiente” llega al *yo* de forma repentina como se escucha el maullido de los gatos cuando están en celo y te impiden muchas veces conciliar el sueño verdadero. Septiembre es una narración fingida a fin de una enseñanza, pero esta narración es “indecisa”, indecisión con la que, lo que se pone en juego es la enseñanza misma. Octubre es una “confesión intermitente” que nos queda claro que está relacionada al “sueño” y a la “parábola indecisa”. Posteriormente se nos da el dato de que esa confesión se hizo “entre las pausas del aire”, y que las nubes “cedieron su caligrafía/en el estaño de los charcos.” Lo anterior es una alusión metafórica a que esa “confesión” es hecha mediante la poesía. “Las pautas del aire” son las que definen la secuencia del ritmo del poema. Las “nubes” que ceden la “caligrafía” son las que proveen el acto de la escritura, la “caligrafía” representa al puño y la letra con la que se escribe. El “estaño de los charcos” es el reflejo corrugado del designio de la escritura, brindado por las nubes en el agua sucia. El acto de caligrafía no será en momento alguno un reflejo nítido.

Agosto me dio el signo y la ascendencia;  
 septiembre, una espada entre los árboles secos;  
 octubre, las llaves de una ciudad ocre,  
 y extravié los meses  
 en la hoguera que encendió el amanecer.

En estos versos el lector puede leer la identificación del *yo* dentro de un mes específico, el natalicio. Al siguiente mes delimita la llegada del otoño y una espada que supondremos brinda un carácter de justicia al *yo*, le da un emblema. La espada define al *yo* como una mujer que se protege de lo que la rodea, pero que asimismo ha alcanzado un juicio decisivo, lo que le da autoridad para en el mes de octubre, tomar las llaves de una “ciudad ocre” y extraviar el resto de los meses a la luz de una hoguera. Recordemos que la inmolación es un ritual que delimita

el final de una cosa y el principio de la otra. Una purificación. Las llaves de la ciudad nos evocan *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino quien efectúa un viaje por ciertas ciudades de su construcción imaginaria. En el caso del libro *Un lugar ajeno* la vía del viaje es la de la vigilia.

En mi recuerdo,  
desde el balcón de mi infancia,  
vi llegar una mañana a los penitentes:  
hombres santos, dioses y diablos,  
la nave de los locos varada frente a mi puerta.

Azotaron los muros,  
pintarrajearon las paredes  
con un graffiti que creí sublime.  
Frasas que no entendí nunca  
se borraron con la lluvia,  
y sólo quedó el espectro de sus letras,  
su quieto fantasma en la superficie.

Y nada. No pasó nada.  
Esas caras disueltas en el vapor del duerme vela,  
hechas y deshechas en mis horas precoces,  
no fueron más que ensayos  
de una vida aún vacía,  
que en espera de un suceso personal  
reprodujo las evocaciones canónicas de la especie.

Con estas tres estrofas el *yo* da el panorama de una procesión. El *yo*, desde el balcón de su infancia, ve pasar las almas en pena que van a confesarse. Los ve dejar “graffitis” en las paredes y azotar los muros (vibración), lo que da un sentido de modernidad al acto de la procesión e indica, quizá, que son procesiones ciudadinas. La procesión se ha visto como un acto silencioso y de respeto, pero lo que la “niña” ve desde el balcón no es el aparato visual de la procesión, sino la fiesta de los hombres santos que cargan con sus dioses y sus diablos (“Cielo” e “Inframundo”, “Cielo” y “Tierra”, “Adentro” y “Afuera”). No son los penitentes en dolo los que ve la “niña”, sino los penitentes en fiesta por ir a confesar lo que les atañe como malo. Los “graffitis” aparecen a modo de poema incomprensible, de frases que sólo el penitente comprende, pues acaso sea su penitencia la que deja allí escrita. Esas caras van y vienen en el duermevela o “noche blanca” del *yo*. Son fantasía de una infancia imaginativa que traslada la

realidad y la hace acontecer de otra manera en su recuerdo. Esos rostros son ensayos de una lírica, de una épica, de una dramática que termina en una fusión poética con una Identidad. El *yo* reproduce “las evocaciones canónicas de la especie”, es decir, los ecos de los grandes autores, a fin de descubrir, si tras esa mimesis, se encuentra ella entre las letras.

El segundo poema es la confirmación de esa inventiva, de esa imaginación precoz que siente premura por conocer lo que es en “realidad” el mundo. “Mi primera experiencia fue inventar una experiencia.” El yo poético vuelve nuevamente al recuerdo de la “casa vieja”; al “patio”, a la “ventana”, al “balcón”. El *yo* poético vuelve a la casa como quien no puede salir de allí, por tener que acomodar algo con su pasado.

Veo ahora:  
en mi recuerdo  
sigo girando como una paloma  
alrededor de esa casa vieja  
que se empotró para siempre  
en el hueco de mis seis años,  
ya abandonados.

En los siguientes versos volvemos a la intuición del tiempo-espiral. Sabemos la edad de la “niña”. La edad a la cual el *yo* poético desciende y en la cual sigue algo oculto, produce un hueco sin salir en el acto de las palabras.

Ahí estoy todavía,  
al centro,  
bajo una bóveda imperfecta de eucaliptos,  
el olor a tabique mojado [...]

Y en la calle  
la muchedumbre vociferante  
encumbró las coronas de palma  
en un cielo estrecho.  
Su plegaria inútil  
y mi devoción fingida  
se enredaron como un papalote  
en las aspas del fresno.

Escribe Octavio Paz en *Tiempo nublado* lo siguiente:

El cristianismo que trajeron a México los españoles era el catolicismo sincretista romano que había asimilado a los dioses paganos, convirtiéndolos en santos y diablos. El fenómeno se repitió en México: los ídolos fueron bautizados y en el catolicismo popular mexicano están presentes, apenas recubiertos por una película del catolicismo [...] Lo indio impregna no sólo la religión popular de México, sino la vida entera de los mexicanos: la familia, el amor, la amistad, las actitudes ante el padre y la madre, las leyendas populares, las formas de cortesía y la convivencia [...], el trabajo y la fiesta. México es el país más español de América Latina; al mismo tiempo, es el más indio.<sup>62</sup>

Estos versos serán el prelude para entrar al tema del sueño y particularmente de la vigilia. El poemario retoma un modelo que aparece al principio: la plegaria. Al final encontramos “la plegaria fingida” de la “niña”, contra las palabras expresadas al “espectro” en “Composición de un lugar”: “cuando veas el sol crispado en la arena [...] / y en tus labios secos, escamosos / no entre ya la forma clásica de la plegaria”.

El lector notará la oposición con el padre y el credo católico. La plegaria inútil de los penitentes en la calle, en la fiesta de la aparente redención. Ante la incredulidad de este paisaje, el yo afirma finalmente que su “primera experiencia, / fue el recuerdo de un recuerdo.”

Estos versos serán el prelude para analizar la “peripezia” de *Un lugar ajeno*:

María Zambrano en *Los sueños y el tiempo* nos referirá la relación de estos penitentes con la vigilia de los sueños.

Salen los sueños como una procesión [...] Cada figura es una aparición velada cuya identidad en la vigilia es otra. Pues todas las procesiones son representaciones del camino de la vida; y, a su vez, camino en una especie de muerte.

Hay algo, una imagen central que es llevada, arrastrada, sacada en procesión: es el yo revestido. Aparece al fin de una clase de sueños y ahí cesa la procesión, como si todos los personajes enmascarados o descubiertos le hubieran precedido para sacarle. Son personas del pasado que preceden a éste último, diferente en cualidad y en materia, misterioso aunque aparezca limpio y descubierto. En el pasado más ancestral, resuelto en vía hacia el futuro.<sup>63</sup>

Las siete vidas que reencarna el yo vienen en procesión y cargan al yo. Cada “vida” relata su historia a partir del yo. En el siguiente apartado hablaremos del tiempo sin tiempo de la vigilia, sus características en el poemario. La forma en que los representa el yo.

---

<sup>62</sup> OCTAVIO PAZ, *Tiempo nublado*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 145.

<sup>63</sup> MARÍA ZAMBRANO, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 2004, p. 162.



### 3.3. Construcción del tiempo

#### 3.3.1. Culminación con peripecia: “III. Las Vidas”

La peripecia es, desde Aristóteles, el momento en que se genera un viraje decisivo en la acción dramática. Generalmente este giro está ligado al infortunio. Surge como efecto de una acción precedente, la cual produce un cambio radical que influye en los acontecimientos posteriores del protagonista o de los personajes.<sup>64</sup> Hablando en estos términos es que la sección “III. Las vidas” es, además de la “peripecia” de la obra, un monólogo dramático que corrige y transforma el ciclo del poemario: lo que ocurra al yo en este apartado será definitivo en el proceso de mutación del mismo.

A su vez el apartado será clave en la revelación del asunto de la obra: la muerte. A partir de este momento del poemario cobrará otro sentido el *leit motiv* del viaje, este último no tendrá como emblema el recuerdo sino la vigilia: la “noche blanca”. Las siete vidas serán en realidad siete muertes que aparecen como fantasmagorías en el tiempo de la vigilia y, acaso, en el trasfondo de lo autobiográfico. Cada una de las vidas podría ser representable en una adaptación teatral. La estructura temporal de la “pieza”, compuesta por un “Preludio” y un “Colofón”, se caracteriza por una secuencia semanal. Se abrirá con los siete días de la semana y se cerrará con ellos. A cada “personaje” de este acto le corresponderá un día de la semana. A continuación enlistaré los “personajes” de acuerdo con el día de su aparición. Veamos estas relaciones y algunos de los versos que, en cada caso, los acompañan con cierto carácter enigmático.

Lunes: “el niño”. “Fue dichoso en la apetencia; [...] expió la soberbia de lo pequeño”.

Martes: “el músico”. “Voluntarioso en el vacío / astuto en la violencia / sabio en el desorden, [...] alzó la mano para señalar la derrota”.

Miércoles: “el peregrino”. “Morador de la medianía / guardián de la mudanza, [...] rescató una esencia plausible para el pensamiento”.

Jueves: “el que murió quemado”. “Locura y plata, / piel de mis huesos, / negocio de apelativos [...], generó virtud en la superficie.”

Viernes: “el hermano menor”. “Carnaval de diamantes / subasta de genealogías / espiral de perfumes [...], improvisó los ruidos de un banquete.”

---

<sup>64</sup> HELENA BERISTAIN, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003, pp. 310 y 396.

Sábado: “el evangelio pagano”. “Invocación y juicio; / quien va por esta vereda / llega al muro que separa dos países: / cerezos de un lado, estrictos templos del otro [...], resplandeció con un ansia oblicua”

Domingo: “el pintor clandestino”. “Oro y descanso, / pasillos iluminados / que desembocan en una plaza: / alguien se lamenta allí *por el polvo amarillo de los muertos*. / e irá al cielo [...], puso en orden su blancura / y concedió la gracia de haber terminado.”

Puede ser interesante hacer a continuación alguna referencia a la simbología de los días de la semana, cuya etimología proviene del latín, y están acordes con los nombres de los planetas más importantes del sistema solar; tras de revisar su simbología, los relacionaremos con la selección de personajes a los que acabamos de aludir.

El *Diccionario de los Símbolos* de Jean Chevalier refiere algunas de estas presuntas simbolizaciones de los días de la semana. Nos detendremos en ellas brevemente, porque, aunque es absurdo suponer que la autora haya recurrido a esa fuente para hacer surgir el sentido oculto de su poema, pueden darnos una ocasional clave intuitiva. Apuntaremos, por ejemplo, que el número siete viene simbolizando de antiguo un ciclo completo, una perfección dinámica; el acabamiento cíclico y su renovación. Siete indica el sentido de un cambio después de un ciclo consumado y una renovación positiva; una ansiedad ante el paso de lo conocido a lo desconocido. Los siete días de la semana constituyen, pues, una especie de microcosmos en el cual cada uno de esos días dan vueltas alrededor del Sol, bajo el signo de un planeta y en cada uno de ellos ha de realizarse la actividad que, de acuerdo con la divinidad que corresponde a cada planeta, sea más apropiada.

Lunes: El sueño. Conciencia del cuerpo físico: deseos apaciguados de manera elemental o brutal. (Simbólicamente es el día de la Luna, se considera como el dominio misterioso de la fecundidad de la vida, principio pasivo, pero fecundo, *Mater Magna*.) (La nodriza de la que está enamorado “el niño” puede ser un trasunto de la Luna).

Martes: El ataque. Conciencia de la emoción: las pulsiones o emociones se complican con el sentimiento y la imaginación. (Día del dios latino Marte. Representa voluntad, ardor, tensión y agresividad. El abrasado. Se menciona dentro de la caracterología de Marte. (Es, en el poema que estudiamos, “el músico” cuya lucha con su arte y su ideal de lo que éste debe ser es más fuerte que su propio alcance. El antihéroe. El guerrero rendido por su arte).

Miércoles: El negocio. Conciencia de la inteligencia: el sujeto clasifica, ordena, razona. (De Mercurio o Hermes, mediador entre hombres y divinidades. Dios de los viajes.) (“El peregrino” del poema es Hermes, en este caso el “correvedile” de la conciencia).

Jueves: La organización. Conciencia de la intuición: se perciben las relaciones con lo inconsciente. (Día de Júpiter. Encarna el principio del equilibrio, el progreso, la abundancia, la preservación de la jerarquía y la legalidad social, optimismo y confianza.) (En el poema, “el que murió quemado”, la inmolación a causa del accidente implica una purificación del espíritu. El verso “las leyes que hoy mascullo en otra lengua” nos hacen pensar en que el fallecido era abogado. El personaje es, también, quien pide justicia por su recuerdo en la Tierra.)

Viernes: El amor. Conciencia de la espiritualidad: desapego de la vida material. (Día de Venus, emblema de toda belleza natural y del amor. Para los sumerios Venus es la que muestra el camino de las estrellas. El Sol es su hermano.) (“El hermano menor” se desapega de la vida material para subir al Cielo. Muerte por enfermedad de un ser amado. El camino de las estrellas indica que “el hermano” es guiado por la diosa Venus. La belleza está implícita en la acción de ver al hermano convertido en Ángel, elevándose hacia el Cielo.)

Sábado: La evaluación. Conciencia de la voluntad: que hace pasar el saber a la acción. (Entre los judíos corresponde al séptimo día, el de descanso, que implica una santificación. Sin embargo, para los astrólogos, era un día maléfico. Penas y desgracias de la vida.) (“El evangelio en boca pagana” representa las culpas, la doble conversión del yo poético, quizás el avatar religioso, la promulgación de una tradición pagana cuyas leyes se asientan en la poesía. La evaluación de la Vigilia.)

Domingo: El reposo. Conciencia de la vida que dirige toda actividad hacia la vida eterna y la salvación. (Es para los cristianos el día de descanso. También se le relaciona con el Sol. El Sol corresponde a la intelección y la Luna a la memoria.) (Es “el pintor clandestino”. El vagabundo. El que parte en dirección hacia el Sol. ¿La intelección fingida? El que acepta que parte sin conocimientos.)

Cada uno de los “personajes” o “símbolos” tienen una caracterización y una acción final en la “pieza”. Este apartado pone a dialogar tanto el género dramático como el épico o narrativo usando como base la lírica. Vamos a concebir este apartado, por lo tanto, dentro del género del monólogo dramático

el cual ha estudiado Laungbaum para su libro *The poetry of experience*.<sup>65</sup> Él propone que en un monólogo dramático el hablante aparece en el papel de *otro* que no es el poeta. Este tipo de “piezas” no se limita únicamente a un hablante, al poeta o al prójimo, sino que también hay un escucha. Tanto T.S. Eliot en *Waste Land* como Pound en *Personae* implican el monólogo dramático y nos sirven para tratar de definirlo.

En *Waste Land*, Eliot construye un *collage* de voces en el cual el monólogo dramático es reflejo de una conciencia moderna e igualmente una memoria cultural. Esta misma conciencia o “inconsciente colectivo” hablará desde cada una de las siete vidas que encarna el *yo* poético. En las secciones anteriores hallamos las descripciones del *yo* en el viaje, sus recuerdos. El único interlocutor es la segunda persona que aparece en “Composición de un lugar”. En “Las vidas” habrá una mudanza del *yo* poético en los personajes. Presenciaremos un despliegue de fantasmas en la “alcoba”. Ocurre algo particular en “Las vidas” y es que hay un soliloquio en camuflaje. A dónde vamos con esta afirmación. En el soliloquio el *yo* está hablando consigo mismo y hacia sí mismo, el monólogo dramático busca su atención hacia afuera del *yo* poético. Diremos que es un soliloquio en camuflaje ya que, aunque estos personajes aparecen una y otra vez de manera secuencial en la vigilia de la autora, ella los externa y lleva fuera de sí misma. Esos siete personajes son la autora sí, pero no lo son a la vez. Suena complejo pero no lo es tanto. Ocurre que el *yo* ha decidido que esos personajes habiten en ella: el lunes el niño, el martes el músico, el miércoles el peregrino..., cada día un personaje distinto que alguna vez estuvo vivo y ahora sólo puede volver espectralmente y asumirse como un producto de la imaginación simbólica de la autora que tiene la capacidad de hacer esas siete “muertes”, “vidas”. Así que podemos coincidir con Laungbaum<sup>66</sup> en que el monólogo dramático es en esencia un soliloquio puesto que parte de una perspectiva general a fin de irse acercando a cada persona que toca o en este caso tocó su vida.

De este apartado vamos a interpretar cuatro de los personajes: “el niño”, “el peregrino”, “el hermano menor”, “el evangelio”. La selección se basa en la postura que adopta el *yo* poético ante cada una de estas mudanzas o mutaciones. Haremos un desglose de personajes. Veremos cuándo el *yo* poético vuelve en sí, igualmente reafirmaremos si alguno de los personajes toma rasgos de algún mito o se transporta a una persona del pasado, a ser un protagonista arcaico proveniente de un “inconsciente colectivo” que lo hace definirse en otro tiempo. “El músico”, “el que murió quemado” y el “pintor clandestino” son *yos* poseídos con esto queremos decir: personajes que el *yo* poético absorbe completamente

---

<sup>65</sup> Robert Langbaum, *The poetry of experience*, Canada, Penguin University Books, 1974, 69-71, 73.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 148.

como el ejemplo del “niño” que veremos a continuación y será representativo por los otros tres.

### 3.3.2. “El niño” y el *yo* poseído

Fui el niño  
encaramado en los anchos faldones  
de una mujer apenas en retoño  
que a diario me llevaba al pórtico de Catedral,  
ungido por la cordura del Santo Padre,  
su limpio altar,  
el incienso que perdura en mi nariz  
como una fe más nítida,  
y decepcionado por el verbo raquíptico  
que ella ponía en mi regazo  
a la hora de la plegaria  
cuando un rosario de penas colgaba de su cuello:  
*Pater nostrum, pater.*

Podemos notar el cambio en el discurso poético de la lírica evocativa del recuerdo, al monólogo dramático en el que es otro el que habla desde adentro del *yo*. El “niño” toma un papel arquetípico en el poemario, puede ser el “padre” del *yo* cuando era infante, o un “niño” amado por este *yo*. La mujer en retoño está en una actitud narrativa, épica para hablar en términos de Kayser, pero no adentro de la lírica sino adentro del monólogo, donde se mueven ambas líricas como una unidad completa. En la estrofa citada anteriormente hay tres planos: el dramático; dramático-descriptivo y épico-narrativo. El dramático persiste en los primeros tres versos, luego viene el descriptivo: “el pórtico de Catedral, ungido por la cordura del Santo Padre, /su limpio altar”, el épico-narrativo se introduce cuando el “niño” habla de “la mujer apenas en retoño” y refiere que se sentía “decepcionado por el verbo raquíptico/ que ponía en su [sic]<sup>67</sup> regazo”. Los versos muestran la negligencia del “niño” al ir a la iglesia. El “inconsciente” del “niño” evoca el enamoramiento por la nodriza, quien representa a la luna que simboliza al segundo día en las calendas romanas: el día lunes.

Cada noche entraba de puntillas a mi cuarto  
envuelta en su camión de franela  
con un olor de talco en la oscuridad  
me tocaba el pelo con sus dedos largos

---

<sup>67</sup> En el poema el “niño” habla en primera persona y se utiliza el pronombre “mi”.

y el temblor en el reflejo de la ventana  
me hacía voltear a veces  
pero ella cerraba mis ojos  
con un murmullo en cada párpado  
y recorría mi pecho  
como arena entre sus besos  
me desmoronaba yo  
porque cuando ella  
me cortaba en pedazos  
cuando ponía un brazo aquí  
y una pierna solitaria entre sus muslos calientes  
afuera la pureza misma  
relucía como una luna  
y los ruidos del televisor  
se mezclaban con las manchas de luz  
con el taconeo de mi madre en el parqué  
y la tos de mi padre ya viejo y moribundo.

Los versos anteriores son en los que el sensualismo refinado se rompe absolutamente y cobra incluso tintes eróticos. Podemos notar la actitud impúdica del “niño”, el desdén de la moral, de lo social y cotidiano, el deseo. Todos los sentidos despiertos ante cada imagen, cada olor, cada vibración, cada sonido; sin embargo hay una mayor recurrencia al tacto. El poema es perceptivo. Lo visual: “el camisón de franela”, “el temblor en el reflejo de la ventana”, “la pureza misma relucía como luna”; lo auditivo: “un murmullo en cada parpado”, “los ruidos del televisor”, “el taconeo de la madre”, “la tos del padre”; lo táctil: “tocaba el pelo con sus dedos largos”, “recorría mi pecho como arena entre sus besos”, “me cortaba en pedazos”, “un brazo aquí”, “una pierna solitaria entre los muslos”.

Yo no podría atravesar la noche solo  
limpiamente como un cuchillo  
que taja lo negro de la corteza  
y no se detiene si no al otro lado  
donde está la blancura del día  
esa patria inmaculada que ya no poseo nunca.

Los últimos versos son casi imperceptibles, aunque demuestran la dependencia. El cuchillo que rasga la noche para encontrar el día. Un final melancólico donde el “niño” no puede poseer más el día, pues es en la noche donde halla su deseo

inalcanzable. En este poema el *yo* poético está completamente poseído por el “espectro”, eclipsado totalmente por su presencia. Entregado a su historia proveniente de su recuerdo.

### 3.3.3. El peregrino y su conciencia

El personaje del peregrino aparece en un diálogo con su conciencia, o bien con una conciencia que le habla no necesariamente propia, quizá sea la del mismo recuerdo. Esta conciencia le dicta una “primera historia” para contar. Tanto este poema como el del “niño”, “el músico”, “el que murió quemado” y el “pintor clandestino”, presentan cierta influencia del *Testamento de François Villon*; todos estos personajes vienen a relatar una historia de su vida, un recuerdo específico, una obsesión que les persigue quizá desde siempre. La influencia es más evidente en el “peregrino”, “el músico”, “el que murió quemado” y el “pintor clandestino”, pues la sensualidad y erotismo del primero no es perceptible en la poesía del francés. Vayamos a la primera estrofa del poema.

Fui el peregrino,  
el inmigrante en los territorios de la quimera.  
Vi alzarse los mástiles en la tierra dura,  
antes del alba, y durante horas  
caminé hacia el viento descompuesto en las velas,  
pero nunca llegué ni a tocar la orilla del casco.  
Hubo entonces una primera historia que contar.

En esta estrofa podemos observar al hombre que se le disuelven los viajes por mar entre las manos, un “inmigrante” de “quimeras”, constructor de la ilusión de levar ancla. Un personaje que marcha hacia un viaje al mar sin partir hacia él más que en su imaginario.

Ea, viajero.  
Tú que naciste bajo una sombra más limpia,  
di a donde se ha ido el tiempo  
ahora que la amargura viste los rostros  
de una belleza jamás mirada,  
diamante tallado en el cuerpo por la presunción de los sueños.

En estos versos surge una obsesión: el tiempo. Aquí habla el “peregrino” a su conciencia viajera, la trae desde el inconsciente y la vuelve un dialogante. La pregunta se fuga con el recuerdo ¿Cómo es que la “amargura” llega cuando la “belleza” no ocurre más que en la “presunción de los sueños”? El personaje talla un diamante en el cuerpo del deseo imaginario.

Oye: los pasos que andan por esta ruta larga.  
Conoces las ciudades,  
la inmortal muchedumbre  
cuyo ruido se mete en tu boca con un enjambre de moscas.  
A eso sabe esta provincia  
y no termina aún su siglo  
y no acaban de moverse los muertos bajo su lodo.

En estos versos el “peregrino inmóvil” pregunta a su conciencia por las ciudades que desconoce, por la muchedumbre de gente abarrotada, y denigra la provincia en la que vive y en la que los muertos siguen tejiendo memoria.

Ea, viajero, detente.  
Mira el reino fugaz de esta fe  
creada por herejes y principiantes;  
mira los jardines que medran tras las bardas;  
ahí dictó el espíritu las reglas de su juego:  
*Ceniza y tiniebla*  
Eso habrá al final de la memoria  
Cuando caiga el telón, por mera piedad.”

En estos versos el “peregrino” detiene su sueño, llama a su conciencia a mirar el “reino de este mundo”, donde la fe fue creada por una religión que niega a otra que existía previamente. Los “jardines” que medran tras las “bardas”, ocultan tras de sí los cementerios, ahí el espíritu expone su fin: *Ceniza y tiniebla* o “Polvo eres y en polvo te convertirás”.

Eso habrá al final de la memoria: muerte y oscuridad; el telón caerá tras de ambos, piadoso. El peregrino y la conciencia al final son uno solo, el *yo* poético.

### 3.3.4. El reclamo del hermano menor

Este personaje habla directamente al yo poético y lo eclipsa parcialmente. El poema está dividido en cuatro estrofas. En la tres primeras habla el “hermano



menor”, en la última el *yo* poético le responde. La segunda estrofa es de carácter descriptivo.

HERMANO MENOR: “Fui el hermano menor  
muerto de cólera en tus brazos,  
muerto de sueño en un hospital de provincia,  
pudorosa provincia,  
miserable provincia:

rincón de palmeras  
una pared iluminada con su orilla de vidrios rotos,  
el bulevar,  
un trozo de calle,  
el campanario de cal y canto,  
la cabecera de metal frío,  
mi frente hendida por la fiebre.

Nunca entendiste mis últimas palabras:  
quién fue mi padre,  
pregunté,  
y no entendiste;  
no recuerdo quién fue  
ni para qué vinimos.

YO POÉTICO: Te vi salir  
la espalda huesuda,  
la ropa sucia y arrugada.  
Te vi voltear hacia mí mientras cerrabas la puerta.  
Tus hombros se habían convertido en alas.  
No supe ya nada más ni para qué;  
muerto me llevé tu imagen

En este poema se puede leer la presencia de estas “vidas” dentro del *yo* poético. Hay un reclamo del “hermano menor” y una reacción del *yo*. “El hermano menor” tras expresar su dolo al *yo* poético puede ir al Cielo. El *yo* lo escucha, lo ve salir, le ve crecer las alas, finalmente redimida su angustia.

### 3.3.5. El símbolo muerto: el evangelio

El “evangelio pagano” más que un personaje es un símbolo en el que el *yo* poético se reviste. Habrá en el poema algunas regresiones al primer estadio de la memoria, los primeros dos actos. El evangelio podría ser el propio “decir antiguo”. Vayamos a los versos.

Fui evangelio en boca pagana;  
lengua carente que se resumió en pedrería.  
Mis ojos tumbados en la inocencia  
pactaron con un vértigo distinto:  
el valle extenso en mi memoria  
se hizo pequeño con la primera culpa.  
Las otras moldearon mis costumbres.

En esta estrofa parece existir unidad con las “voces culpables” del poema 3 de “Norte”; asimismo con el valle y la primera culpa. El *yo* empieza diciendo: “Fui evangelio en boca pagana”, es decir: las culpas, el abuso y las penas ajenas. La “lengua carente” nos lleva a pensar en una elipsis que suprime el sentido o la coherencia a grado tal que se fragmenta al lenguaje y éste queda convertido en “pedrería”, fracturado.

En el poema 2 los ojos “extraviaron” la tierra prometida. En “evangelio pagano”, “tumbados en la inocencia [los otros], pactaron con un vértigo distinto”: la visión de la muerte. El “valle” en donde, volviendo al poema 3, podemos recordar el hotel de provincia, en el poema “evangelio” se hace pequeño ante la primera culpa, que es indudablemente amorosa: el pecado capital de la carne. Posteriormente, el *yo* refiere otras culpas, a manera de doctrina, de moldura/hechura, de las costumbres.

Dos veces convertida;  
dos veces inferior a mi ideal.  
A media mañana  
la lección del silencio  
cautivo entre las bancas de un parque,  
entre las veredas estrechas,  
en la hoja del castaño a contraluz,  
mostró las cosas del pasado.

En esta estrofa la coherencia se enturbia nuevamente, puesto que el *yo* femenino habla de dos conversiones y de insatisfacción personal a causa de ellas. Puede ser la conversión católica y cristiana, el juego entre contrarreforma y reforma que el *yo* ya no quiere jugar. En los siguientes versos hay un marcador temporal que nos traslada al mediodía, donde podemos imaginar al yo poético presenciando “la lección del silencio, cautivo en las bancas de un parque”, hay una vuelta al genero masculino y la imagen genera la sensación de estatismo; el *yo* fundamenta “el silencio, entre las veredas estrechas”, presente en el “castaño”, a “contraluz”, el silencio que muestra, y aquí es donde claramente hay un verbo de movimiento, las cosas del pasado. El “pasado” viene resguardado en ese “silencio” que especta el *yo* y éste lo conduce desde el “Afuera” hacia su “Adentro”.

    Mi primer altar  
fue la nostalgia abstracta  
de lo no vivido.

    El segundo,  
la medianoche y su áspera pendiente,  
los postigos atrancados,  
las cobijas revueltas con el sueño,  
y el laberinto de almas  
    por el que anduve a ciegas  
con el cuerpo pegado a mí  
como un escudo  
y mi nombre escondido  
en algún lugar recóndito del esqueleto.

En las siguientes estrofas detectamos la invención del mundo alternativo, ubicado en el “primer altar”, donde acaece la “nostalgia abstracta de lo no vivido”, lo imaginario o, mejor dicho, lo vivido por voces de los otros. En los siguientes versos leemos un cambio de estrofa impreciso para delimitar el paso de la “primera culpa” a la “segunda”. En la siguiente estrofa daremos un salto temporal del medio día a la medianoche y nos encontraremos ante el tormento, el encierro, y el desorden: los “postigos atrancados”, las “cobijas revueltas con el sueño”, la alusión a un cuarto oscuro, cerrado; y a una cama revuelta. Las almas a las que refiere el *yo* poético son las “voces”, o las “vidas” que la habitan en la vigilia: los fantasmas, las pesadillas; “el laberinto de almas” del que sólo la defiende el cuerpo. El *yo* poético se escuda con su cuerpo permaneciendo bajo

custodia de su interior, esconde asustado su nombre en algún “lugar recóndito del esqueleto”; y encubre su Identidad, la salvaguarda.

María Zambrano en su libro *Los sueños y el tiempo* menciona cuatro imágenes del sueño. Las imágenes que ensueña el *yo* poético en la vigilia entran en el primer tipo de imágenes que son aquellas en las que el *yo* “se encuentra desposeído por completo: aparecen una o varias imágenes que lo representan o sustituyen, que son su contrafigura”.<sup>68</sup> Estas imágenes son una caricatura del yo. El *yo* desposeído, vacío de sí, permite a otro ocupar su “sitio”, estos *otros* aparecen ostensibles, revestidos de figuras. Este tipo de sueños, refiere Zambrano, dan origen con frecuencia a una “danza infernal”, que Villon denominaría “danza macabra”, en la que varios *yos* revestidos hueca y chocantemente, van y vienen.<sup>69</sup> Ahora bien, el cuarto tipo de imágenes son en las que una historia aparece contada coherentemente, anónimamente, sin autor. *Un lugar ajeno* está a caballo entre el primer y cuarto tipo de imágenes, ya que los personajes cuentan una historia, pero ésta está fragmentada. El *yo* puede saber la identidad de los “espectros” o no. El “niño” “el músico”, “el peregrino”, “el pintor”, están en ese límite entre las imágenes del primer y cuarto tipos. Estos personajes pertenecen a la pantomima histórica, son personajes arcaicos, de recuerdos milenarios. Son la comedia que ha jugado el hombre a lo largo de la historia, el carnaval de la historia, cuando aparecen los muertos.”<sup>70</sup>

En la última parte a la interpretación del quinto acto, hablamos de la procesión de los sueños. Citaré una última vez a Zambrano para esclarecer el sentido de la procesión en *Un lugar ajeno*.

Hay algo, una imagen central que es llevada, arrastrada, sacada en procesión: es el *yo* revestido. Aparece al fin en una clase de sueños ahí cesa la procesión, como si todos los personajes enmascarados o descubiertos le hubieran precedido para sacarle. Son personajes del pasado que preceden a este último diferente en cualidad y en materia, misterioso aunque aparezca limpio y descubierta. En el pasado más ancestral, resuelto en vías hacia el futuro [...] En la vigilia los acontecimientos se mueven y el *yo* permanece fijo, base y fundamento del cambiar.”<sup>71</sup>

El “Tercer acto” será entonces el que definirá el asunto del poemario: la muerte y asimismo la implicación de los *otros* en el texto poético. El *lugar ajeno* del *yo* será él mismo, vacío de una Identidad personal en su memoria, habitado por los otros en la vigilia. Es el “peregrino inmóvil” que viaja sin viajar.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 162, 116.

El *lugar ajeno* podría ser igualmente Francia, por un guiño que el lector podrá encontrar en *La noche blanca de Mallarmé*, donde la poeta devela la ubicación de su ciudad ideal: París. Esta afirmación no es clave para el poemario ya que el *lugar ajeno* se ubica en un sentido más corporal, el de la persona en el territorio del texto. El propio centro será una ruptura si lo entendemos como la voluntad del sujeto del conocimiento. En *Un lugar ajeno* al final del día no hay un *yo* reinante, por lo tanto, la ética del *yo*, su carácter, su proyecto y su fin, radican y se expresan en una pluralidad insoslayable.

## Conclusiones:

### Lo *otro* y el *yo* poético: El *yo* plural

El poeta olvida la identidad del hombre  
y lo crea a su imagen y semejanza.

FERNANDO SÁNCHEZ MAYANS

Después de abandonar la creencia en Dios,  
la poesía es la esencia que ocupa su lugar  
como redención de la vida.

WALLACE STEVENS

La verdad de la palabra es la ausencia del mundo.

GEORGE STEINER

*Un lugar ajeno* se caracteriza por el manejo de dos planos simultáneos contrastivos: la memoria y la vigilia. La poeta esclarece su rompimiento con la identidad de la primera persona. La aparición indirecta del yo es permanente. Existe la necesidad de generar un lugar que no sea el habitado por el escenario de la memoria o la vigilia; la necesidad de una semejanza y de una alternancia con el espacio-tiempo. En el poemario, la idea de la identidad y el *lugar ajeno* parecen corresponderse. El *yo* establece una extranjería en sí mismo al sentirse ajeno a un pasado y sin ver plausible un futuro. La Identidad definitiva, en el poema, es una Utopía a la que no se llega nunca. El *yo* vivirá en constantes rupturas de sí mismo. Nacerá y morirá al empezar y dejar de escribir. Cada entrega de la poeta será un silencio del *yo*, un decir fragmentario de la poesía. El viaje a través del lenguaje y la memoria con fines de buscar el lugar Original lleva, en efecto, a encontrarse con un *No lugar*.

La *otredad* rompe con la ilusión del *yo* individual y como apuntala Thiebaut, “el relato del yo supone a los otros y a sus relatos, y por eso es interacción; pero también indagar quienes somos [...] El relato del yo que recorre una referencia construirá también, un sentido de eso que refiere.”<sup>72</sup> Luego de este recorrido podemos afirmar que el sentido del poemario está definido claramente por los *otros* que aparecen en el viaje poético del *yo*. La presencia de las siete vidas es la “piedra de toque del poemario”. A pesar de esto, en este encuentro con lo *otro* el *yo* poético mantiene cierta reticencia; le cuesta trabajo asimilar la muerte y por eso ve la necesidad del descenso hacia el Centro del Inframundo, como lo hicieron Dante y Virgilio, ese descenso implica, en esta obra, dejarse hundir en las sabanas

---

<sup>72</sup> CARLOS THIEBAUT, *Historia del Nombrar*, Madrid, Visor, 1990, p. 163.

revueltas del ensueño, a fin de, acaecida la muerte del espíritu del pasado, poder ascender nuevamente y ser algo “mejor que *yo*”.

*Un lugar ajeno* maneja una forma culta del lenguaje, una proyección del “decir antiguo”. Con anterioridad vimos cómo esta forma culta de representación se ve modificada, retomemos a Thiebaut, por el texto moderno donde nombrar “no es ya, inmediatamente, identificar; donde tener un nombre no garantiza ser alguien, donde nunca tenemos garantizado llegar a ser nosotros mismos, donde la identidad es tarea ética<sup>73</sup>”. La poesía y cualquier acto de escritura generan un sentido en el presente.

Hay un lenguaje escatológico que cuestiona tanto a la tradición social como poética. Al final, luego de una temporada en el exilio el *yo* asciende y puede verse nuevamente y sugerir un futuro.

*Un lugar ajeno* tiene un carácter ético-estético pero a la vez espiritual-religioso. Esto le da al poemario un carácter emotivo, característico de la lírica. Regresando a Bajtín cuando expresa que “la forma arquitectónica determina la elección de la compositiva”,<sup>74</sup> esto nos servirá para entrar a la relación de la función genérica y, ajustaremos un acuerdo en el cual retomaremos la identidad genérica no como una totalidad sino como un acto de comunicación global, apegándonos a Bajtín, la lírica sería la forma arquitectónica del poemario que nos ocupa, siendo lo épico narrativo y lo dramático formas compositivas de dicha arquitectura. Sin embargo, haremos mención a otro libro que vino a complementar esta triple funcionalidad en bloque de los géneros. No estamos ante una contaminación, ni ante la muerte de un género en manos de otro, sino en una intersección de ellos. Con esto confirmamos que no hay una identidad pura e individual de cada género en el poemario, sino una identidad plural semejante a la misma a la que el *yo* poético llega, en alevosía o ventaja para él. Leamos lo que apunta el libro *¿Qué es un género literario?*, de Jean-Marie Schaeffer al respecto:

Las clases genéricas son a menudo impuras, y sólo un análisis detallado puede dar cuenta exacta del lugar respectivo que ocupan las relaciones de semejanza pura y las relaciones hipertextuales [...] Definimos como relación genérica hipertextual toda posible relación que se pueda establecer entre un texto y uno o varios conjuntos textuales anteriores o contemporáneos de los que, sobre la base de rasgos textuales o índices diversos, parezca lícito pensar que han funcionado como modelos genéricos en el momento de la creación del texto en cuestión, bien imitándolos, bien diferenciándose, bien mezclándolos o bien invirtiéndolos, etc.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 120

<sup>74</sup> M.M BAJTÍN, *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986, p. 26.

<sup>75</sup> JEAN-MARIE SCHAEFFER, *¿Qué es un género literario?*, Madrid, Akal, 2006, pp. 118-19.

Al parecer el concepto de hipertextualidad se introduce a la historia literaria en los años sesenta. Se ha caracterizado bajo este concepto a los poetas mexicanos cuyas obras han sido publicadas a partir de los años cincuentas. Estos poetas recurren a una tradición anterior, recuperada a partir de sus lecturas y le dan un nuevo significado y un nuevo contexto. George Steiner establece en *Presencias reales* que “la mimesis es reposición”<sup>76</sup>.

Habíamos quedado en que esta obra semejaba a las de su generación en cuanto a la búsqueda de una Identidad, con esta palabra queremos decir sí la búsqueda de un origen pero, a su vez de un *continuum*; regresemos a Steiner.

La empresa y privilegio de lo estético es activar en presencia iluminada el *continuum* entre temporalidad y eternidad, entre materia y espíritu, entre el hombre y *el otro*. En este sentido la *poiesis* se abre a lo religioso y lo metafísico, y está garantizada, asegurada por ellos. Las preguntas ¿qué es la poesía, la música o el arte?, ¿cómo pueden no ser? o ¿cómo actúan sobre nosotros y cómo interpretamos su acción?, son, en última instancia, preguntas teológicas.<sup>77</sup>

Este problema teológico está ligado a *Un lugar ajeno* no sólo en cuanto a la pregunta por el *ser en soledad* y el *ser en comunión*, sino en cuanto al enfoque ético del libro. Digamos que los rasgos estético-ético y espiritual-religioso van tomados de la mano puesto que, si unimos esto a los planteamientos de Thiebaut, la pregunta por el *lugar vacío*, la *ausencia real*, el *yo*, son preguntas elaboradas en el presente del poemario. El lector es partícipe de las representaciones que el autor-creador ha formulado a modo de respuesta, es su espectador. Nos apoyaremos en Schaeffer cuando dice: en el momento de la génesis del texto, genericidad autorial y genericidad lectorial se superponen más o menos, no sólo porque el autor también es lector, y que no existen inventos genéricos *ex-nihilo*, sino solamente reajustes, amalgamas o extensiones a partir de horizontes genéricos existentes.<sup>78</sup>

Para este punto hemos roto el triple lazo genérico con que creímos empezar este estudio. Eso no debe desanimarnos, sino todo lo contrario. La historia actual de la poesía está por escribirse, fragmentos de ella se encuentra en revistas literarias, reseñas, introducciones a antologías. El término hipertextualidad aparece en la introducción que escribe Miguel Gómez a la antología *La coma de la luna. Antología Mexicana 1945-2003*, misma que el lector podrá consultar en la antología editada por Hiperion *Tigre la sed. Antología de poesía contemporánea 1950-2005*. En ella defiende que “si estamos de acuerdo en que los poetas “leen” el pasado cuando escriben, si estamos de acuerdo en que responden a él con

---

<sup>76</sup> GEORGE STEINER, *Presencias reales*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991, p. 250.

<sup>77</sup> *Ibid*, p. 275.

<sup>78</sup> pp. 106. Ver referencia en nota 73.



actualización del idioma en su escritura individual, el tipo de historia [poética] que se hace en el México de nuestros días tiene hábitos hipertextuales.”<sup>79</sup>

Todo lo anterior nos lleva a las siguientes conclusiones:

1.- *Un lugar ajeno* es un poemario que en ningún momento está desfasado de la búsqueda de su tiempo. Por el contrario, atañe a la búsqueda de esa eternidad (*lugar ajeno* al hombre), atañe a la búsqueda de la *ausencia real* que trajera a la literatura Mallarmé, en cuanto a la vivificación de la muerte: la posibilidad de volver corpóreo a un fantasma en la propio cuerpo del *yo*: una encarnación. La quinta estación para la poeta, desde su primera entrega poética titulada *Cinco estaciones*, es la muerte.

2.- Representa un texto de la tradición moderna en cuanto a su ruptura con el decir antiguo el cual, fragmentado, regresa resignificado al nuevo texto. Es un poema largo de estructura espiral, ya que no propone un fin determinado, pero sí cumple un ciclo dentro de la trama del *yo* poético

3.- Es un poemario donde la Identidad no es más que otro símbolo de la denominada “Era del signo” donde ésta no puede representarse ni indagarse si no es a partir de un referente que le precise sentido; tampoco puede romperse, ni superarse sin reconocer previamente estos símbolos que le han dado razón de existencia. El *yo* necesita dicho reconocimiento para redefinirla como una Identidad plural del ser.

4.- Los caracteres ético y espiritual están íntimamente relacionados y tienen un carácter no sólo estético y teológico-filosófico, sino también histórico al insertar la problemática entre las ideologías contrastivas del Norte y el Sur.

5.- Es un libro que apuesta por la pluralidad no sólo en el sentido de la persona sino también de los géneros, de las voces, de las tradiciones orales y escritas. Es un poemario que finalmente demuestra que no se puede llegar a ningún lugar, sino que se esta en todos los lugares. Podríamos hablar de los lugares posibles de un viaje. La memoria efectúa una multiplicidad de viajes. Incluso el mismo ir y venir de un pensamiento a otro, de un recuerdo a otro, es un viaje. La apuesta es, finalmente, que no se llega a ningún lugar, pero se puede estar en una multiplicidad de ellos, ya que la memoria y la imaginación no difieren. Sin

---

<sup>79</sup> *La coma de la luna*, Comp. Víctor Manuel Mendiola, et al, Colombia, Común Presencia Editores, 2005, p. 35.

embargo, en cuanto a la persona respecta, la pluralidad sólo es plausible en cuanto a que es el *yo* el que da unidad.

6.- Una multiplicidad de lugares implica una abolición del tiempo. Así, tras dejar el autor-creador el acto de escritura y se lleve acabo la génesis poética, sólo el lector puede precisar el tiempo en que volverá a ocurrir el presente poético.

## Bibliografía citada

### Libros:

- BAJTÍN M.M, *Problemas Literarios y Estéticos*, Trad. Alfredo Caballero, Ciudad de la Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986.
- BERISTAIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2003
- BRINK, André, *Los hacedores de mapas*, México, FCE, 1988
- CHOUCIÑO FERNÁNDEZ, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites, poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM, 1997
- COHEN, Jean, *El lenguaje de la poesía*, Madrid, Gredos, 1982
- CHEVALIER Jean, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986
- DEWEY, John, *La experiencia y la naturaleza*, México, FCE, 1948
- ELIOT, T.S *Poesías reunidas 1909-1962*, Trad. José María Valverde, Madrid, Alianza editorial, 2003
- GONZÁLEZ, Federico, *El simbolismo precolombino. Cosmovisión de las culturas arcaicas*, Argentina, Kier, 2003
- I Ching, El libro de las mutaciones*, Trad., y comentarios de Richard Wilhelm, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 16 ed., 2005
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Trad. María D. Mouton y V. García Yerba, Madrid, Gredos, 1981
- LAUGMAN, Robert, *The poetry of experience*, Canada, Penguin University books, 1974
- LÓPEZ MILLS, Tedi, *Horas*, México, Trilce ediciones, 2000
- LÓPEZ MILLS, Tedi, *La noche blanca de Mallarmé*, México, FCE, 2006
- LÓPEZ MILLS, T, *Un lugar ajeno*, México, Ediciones del equilibrista, 1993
- LOTMAN, Yuri, *Estructura del Texto Artístico*, Trad. Victoriano Imbert, Madrid, Ediciones Istmo, 1982
- PAZ, Octavio, *Tiempo nublado*, Barcelona, Seix Barral, 1983
- RIMBAUD, Arthur, *Obra poética y correspondencia escogida*, Trad. José Luis Rivas y Frédéric-Yves Jeannet, México, UNAM / Embajada Francesa de México/ Alianza Francesa de México, A.C, 1999
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *¿Qué es un género literario?*, Trad. Juan Pablo Castillo y Nicolas Campos Plaza, Madrid, Akal, 2006
- STEINER George, *Presencias reales*, Trad. Juan Gabriel López, Guix, Barcelona, Editorial Destino, 1991
- THIEBAUT, Carlos, *Historia del Nombrar*, Madrid, Visor, 1990
- VAN DIJK, Teun. A, *Texto y gramática*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1978
- YATES, Francis A., *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005
- ZAMBRANO, María, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 2ª ed, 2004

## Artículos de revistas

HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther, *Desde la esencia de lo femenino*, en Revista de Literatura Mexicana Contemporánea, Mayo-Agosto año I, num. 3, El Paso-Texas, University of Texas at El Paso, Grupo Editorial Eón, 1996

## Páginas de Internet

9º international literatura festival Berlin:

[http://www.literaturfestival.com/bios1\\_3\\_6\\_454.html](http://www.literaturfestival.com/bios1_3_6_454.html)

ABELLEYRA, Angélica, Mujeres insumisas, Tedi López Mills: Cultivar la duda; La jornada semanal, 9 de octubre de 2005, núm. 553:

<http://www.jornada.unam.mx/2005/10/09/sem-abelleyra.html>

ELIOT. T.S, *Waste Land*, <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/18993>

GIL, Eve *Atelier: Leer está de moda*, la entrada titulada *Silencios que estallan* s/f., <http://la-trenza-de-sor-juana.blogspot.com/2007/02/silencios-que-estallan.html>

PÁGINA DE CONACULTA, Estados:

[http://www.conaculta.gob.mx/estados/jun08/18\\_jal01.html](http://www.conaculta.gob.mx/estados/jun08/18_jal01.html)