

**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**La poética de Max Rojas en *Cuerpos***

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

José Ernesto Martínez Cedeño

Asesor: Dr. Pablo Mora Pérez Tejeda

MÉXICO D.F.

2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## Índice

### **Capítulo I: Max Rojas: datos biográficos e influencias**

- 1.1. Entorno familiar, formativo y político
- 1.2. Max Rojas: su generación
- 1.3. El poeta social

### **Capítulo II: Sus primeros poemarios y afinidad de *Cuerpos* con otros poemas**

- 2.1. El turno del aullante
- 2.2. Ser en la sombra
- 2.3. Características generales de la obra de Max Rojas

### **Capítulo III: Temática y contextualización poética:**

#### **El desamor como impulso poético y los signos de la ciudad**

- 3.1. Una introducción a *Cuerpos*
- 3.2. *Cuerpos*: contextualización y algunas influencias
- 3.3. La temática del desamor
- 3.4. Tema: El amor perdido
- 3.5. El tiempo es una nulidad que lo fastidia todo
- 3.6. Sólo el círculo salva
- 3.7. En las botellas de mezcal se detiene el tiempo
- 3.8. Los quejidos del trombón

3.9. Los huesos del poeta

3.10. Los signos de la ciudad

#### **Capítulo 4. Algunos elementos retóricos y recursos poéticos de *Cuerpos*.**

4.1. Los diferentes usos del significante «cuerpos»

4.2. Usos del común hablar

4.3. Barbarismos como recurso poético

4.4. Metaplasmos

4.5. La repetición como recurso poético de saturación

4.6. Tropos

4.7. Prosopopeya

4.8. El peculiar sonido de Max Rojas y el uso de algunas figuras de dicción

#### **Conclusiones**

#### **Bibliografía**

## Introducción

La idea de este trabajo es hablar de *Cuerpos*, la obra más extensa del poeta Max Rojas; sin embargo, para llegar a este poema y analizar sus recursos, es imposible entenderlo con claridad si no hablamos antes tanto de rasgos de su vida que lo determinaron, así como de sus poemarios anteriores.

El planteamiento parte de reconocer la poesía de Max Rojas como un trabajo sólido y coherente, y que, aunque ha tenido poca crítica, poco a poco se va reconociendo su importancia dentro de las letras mexicanas. Y cuando se habla de un discurso sólido, no sólo se hace referencia a la idea poética general de toda su obra, sino a los recursos sonoros que hacen su poesía *sui generis*.

No puedo dejar de decir que mi conocimiento de la poesía de Max Rojas parte de un acercamiento circunstancial que tuve con él y que a lo largo de los años hemos llevado a una amistad. Esta situación me ha dado la ventaja de poder charlar con él y utilizar entrevistas hechas en su domicilio, así como discursos públicos y documentos personales del poeta.

El análisis de este trabajo comienza con la afirmación de que Max Rojas comenzó a publicar muy tarde, alejado de otros poetas pertenecientes a su generación. En este sentido, el análisis principia contextualizando a otros poetas que nacieron alrededor de 1940, año en que nació Rojas. Dentro de la metodología, se utiliza la teoría de conjuntos a través de diferentes antologías en donde Max Rojas ha sido incluido. De esta manera se van cerrando las coincidencias hasta llegar a un subconjunto de cuatro poetas que comparten su temporalidad y su participación en las mismas antologías, para después hablar de algunas coincidencias estructurales entre *Cuerpos* e *Incurable* de David Huerta. Otro de los análisis que se hace es cómo la formación intelectual y política de izquierda dio a Rojas un sentido de rebeldía que marca su poesía.

La tesis está estructurada en cuatro capítulos. El capítulo I aborda aspectos biográficos y cómo es que Rojas desde su infancia se vio envuelto en un medio

propicio no sólo para leer y escribir, sino también un entorno que definió sus ideas políticas de izquierda revolucionaria.

En el capítulo II se habla de sus dos únicos poemarios (*El turno del aullante* y *Ser en la sombra*), se analiza tanto los recursos poéticos que utiliza cada uno de ellos, así como el momento en que fueron escritos. Se analizan las coincidencias y diferencias entre estos dos poemarios y se trata de encontrar en cada uno de ellos cuáles son los recursos que son usados también en *Cuerpos*.

En el capítulo III se trata la temática del desamor como el principal motor poético de Max Rojas a través de los tres poemarios y cómo es un punto concordante en toda su poesía. Asimismo, se habla de algunos de los signos de la ciudad que enmarcan el contexto en donde Rojas ha vivido y desde donde escribe. Se analizan algunas de las metáforas más usadas a lo largo del poema, que tienen que ver con el modo de vivir del poeta y con algunas experiencias que lo marcaron.

Finalmente, el capítulo IV se desarrolla a través de un análisis de elementos propiamente lingüísticos: cómo es que la palabra «cuerpos» al ser usada a lo largo del poemario cambia de categoría gramatical, las figuras retóricas más usadas en el poemario, los metaplasmos y las figuras de dicción como un elemento esencial en la poética de Rojas.

Es una pena que su muerte se haya adelantado a la culminación de esta tesis. Sólo el tiempo dirá si este espacio que ha ido ganándose la poesía de Max Rojas dentro de las letras mexicanas, sobrevivirá al tiempo. Por lo pronto, este trabajo intenta ser un reconocimiento y una aportación al entendimiento de su discurso poético y de una vida de lucha y resistencia.

# Capítulo I

## Max Rojas: datos biográficos e influencias

### 1.1. Entorno familiar, formativo y político

Max Rojas es un poeta que parece caminar en solitario. Nacido el 4 de junio de 1940 en la ciudad de México, no proyecta su escritura a la par de otros poetas de su generación.

Hijo de madre cubana, aunque radicó desde niño en la ciudad de México, pertenece a una familia de clase media razonablemente ilustrada, de izquierda, y vinculada con escritores y militantes políticos, como Demetrio Vallejo y Valentín Campa, líderes de la disidencia sindical del movimiento ferrocarrilero a mediados de los años sesenta.<sup>1</sup>

En la infancia, Max Rojas tuvo contacto con intelectuales y políticos exiliados de la España republicana y de la revolución Cubana. A su casa llegaban a comer personalidades de la intelectualidad y la vida política revolucionaria. Esta convivencia marcó el rumbo ideológico de Max Rojas. De hecho, su nombre completo Jorge Juan Máximo Rojas Proenza es el resultado de diferentes ideologías: Jorge por seguir con la tradición liberal y adoptar el nombre de su padre; Juan por las creencias católicas y haciendo referencia a San Juan Bosco, y Máximo por la parte marxista de su familia y en honor al escritor ruso Máximo Gorki.

A pesar de que sus padres no pertenecieron al Partido Comunista, la familia mantuvo relaciones con muchos de sus miembros y con otras organizaciones de ayuda, como el Comité Rusia Ayuda en Guerra; el Comité Hermanos Fuera de Nicaragua, cuando César Augusto Sandino estaba allí; el Comité España en Guerra. Asimismo, su padre fue secretario del Socorro Rojo Internacional, una especie de Cruz Roja para ayudar a los exiliados políticos. Dentro de este entorno creció Max Rojas. Finalmente, años después, ingresó al Partido Comunista:

---

<sup>1</sup> Max Rojas, "Entrevista". Por José Cedeño. Iztapalapa, D.F. Domingo 27 de noviembre de 2011. (Documento inédito).

En 1959, con triunfo de la Revolución Cubana, más los antecedentes familiares y el medio social en que me venía desarrollando, me lanzan a la lucha política. Ingresé al Partido Comunista Mexicano del que guardo tan buenos recuerdos que aún ahora, muchos años después, me considero (así sea a nivel personal) un comunista de cuerpo entero.<sup>2</sup>

El perfil y la historia de Max Rojas es *sui generis*. Detrás de él hay una historia que lo determina incluso antes de su nacimiento:

Nieto, por el lado paterno, de un indio zapoteco. Su padre, mexicano, se educa en Cuba y tiene que salir precipitadamente de la isla, perseguido por la policía del dictador Gerardo Machado y regresa a su país de origen. Su madre, cubana, comprometida también en la lucha contra Machado, abandona su patria envuelta en la bandera mexicana y llega aquí como asilada política. Se conocen en la sexta delegación de policía, en 1937, cuando, en el transcurso de un acto homenaje al dirigente comunista cubano Julio Antonio Mella, irrumpe la policía y los lleva detenidos.

Max se cría en la colonia Cuauhtémoc, en el seno de una familia de intelectuales y revolucionarios; se nutre no sólo de lecturas que el ambiente familiar propicia, sino también de la presencia de algunos exiliados políticos de la España republicana o de la Cuba revolucionaria: León Felipe, Juan Marinello, Pedro Garfias, Nicolás Guillén. Todos ellos serán presencias notables durante la infancia y la adolescencia de nuestro autor.<sup>3</sup>

El primer escritor del cual se nutrió Max Rojas fue del cubano José Martí, quien no sólo lo impactó por su poesía y su prosa, sino también por su papel preponderante en la independencia de Cuba. Rojas recuerda con precisión alguno de los cuentos de *La edad de oro*, periódico editado por Martí durante su último exilio en 1889 en Nueva York. Recuerda lo que él llama temas impresionantes para

---

<sup>2</sup>Max Rojas, "Proyecto de ingreso al Sistema Nacional de Creadores", 2009. (Documento del archivo personal de Max Rojas).

<sup>3</sup> Miguel Ángel Galván, "Max Rojas: la pureza del encabronamiento", en *Deriva*, núm. 16 (número especial dedicado a Max Rojas), México, marzo de 2004.

niños como "Tres héroes" que habla de Hidalgo, Bolívar y Sucre, sobre las pirámides de México, sobre la India, sobre la vida de los anamitas, entre otros.

Martí está reconocido como uno de los fundadores de la prosa y la poesía modernista. Sus versos libres son sensacionales; sus crónicas periodísticas, cada una de ellas es una obra de arte, en tanto renovación del lenguaje, los giros que emplea.

Lo hacen corresponsal, publica en periódicos de Argentina, de Chile, de Colombia, de Venezuela, en fin. Es un personaje clave en las letras hispanoamericanas y en la política latinoamericana.<sup>4</sup>

Algunas otras lecturas orientadas por sus padres fueron de Romain Rolland, *Juan Cristóbal*; de Herman Hesse, *El lobo estepario*, un libro iniciático; del escritor rumano Panait Istrati, *La kira kiralina*; del escritor noruego Knut Hamsun, *Un vagabundo toca con sordina*; así como la obra completa de Miguel de Unamuno y de José Ortega y Gasset. Ya entrando en la adolescencia leyó poesía y ensayo latinoamericano, novela mexicana de la Revolución, novela argentina, los poetas de la generación del 27 y los de la generación del 98, Pablo Neruda y César Vallejo, así como los Contemporáneos Carlos Pellicer, Torres Bodet y Salvador Novo. En esa época de adolescente es cuando conoce a los exiliados cubanos y españoles.

En lo que respecta a sus diferentes trabajos, colaboró con el Movimiento Obrero Independiente en el área de prensa obrera; de 1981 a 1985 trabajó en la Subsecretaría de Educación Superior e Investigación Científica de la SEP, como responsable de proyectos con medios de comunicación masiva con universidades públicas del todo el país. El resultado de este trabajo fue la producción de cerca de 150 programas de radio, difundidos por Radio Educación y Radio UNAM. Después, con el apoyo de ambas instituciones, produjo 58 programas de una serie titulada: *¿Descubrimiento, invención, encuentro, encontronazo? 500 años de un largo viaje, ¿hacia dónde?* Fue miembro del Consejo de Fomento Cultural en la Delegación Iztapalapa; pero, sin duda, el trabajo que mejor lo mantuvo vinculado con artistas e intelectuales fue el nombramiento, en 1994, como director del Instituto del

---

<sup>4</sup> Max Rojas, "Entrevista", *art. cit.*

Derecho de Asilo y las Libertades Públicas-Museo Casa León Trotsky. Ahí llevó a cabo una labor de difusión de la cultura, a pesar del sistema burocrático del cual no tuvo ningún apoyo. Transcribo un texto escrito por Rojas, con el fin de escuchar con sus palabras el carácter de su pensamiento y su desenfadada retórica sobre el trabajo de esos años. Asimismo, se puede ver en dicho texto una actitud muy singular frente al mundo, en donde Max Rojas se resiste a ser derrotado por una burocracia que lo acorraló:

En 1994 fui nombrado director del Instituto del Derecho de Asilo y las Libertades Públicas-Museo Casa de León Trotsky, larguísimo nombre que, en ese tiempo, no correspondía para nada con la realidad a la que tuve que enfrentarme. Había un subsidio, no servía de mucho pero era lo suficiente para la operación diaria. Había otros apoyos, tanto del Gobierno del Distrito Federal como de la Delegación Coyoacán, pero estos desaparecieron seguramente un día antes de que tomara posesión porque, en los cuatro años que duré al frente, no me llegó ni un centavo ni ninguna otra cosa que pareciera un apoyo serio, por lo que supongo que, quienes me nombraron, y aparte de alguna innegable virtud mía, me vieron la cara de pendejo. Cualquiera otro, un poco menos loco que yo, hubiera agarrado sus cosas al día siguiente, y dejado que la institución siguiera su camino hacia una muerte casi inexorable.

Pero no, el sitio era fascinante y los temas que competían al Instituto y a la Biblioteca adjunta me tocaban muy de cerca. No en balde era yo casi un experto en cuestiones de exilios y migraciones, y me había pasado algo más de la mitad de mi vida luchando por las libertades públicas. Se contaba, también, con un auditorio para más de cien personas y una sala de exposiciones, y por ahí comenzamos, en el intento de darle vida a un muerto, con conciertos, conferencias, presentaciones de libros y revistas, exposiciones, cine y todo lo que se nos ocurría a mis colaboradores y, sobre todo, a los múltiples amigos y a los amigos de los amigos que nos ofrecieron toda clase de apoyos. De casi cero eventos antes de mi llegada, el último año hubo cerca de cuatrocientos, y de 6,000 visitantes al Museo en 1993 se llegó a 30,000 y la institución era casi autosuficiente.

Entonces, llegaron los cretinos. Fui sacado de allí sin mayores miramientos y trasladado, en calidad de producto refrigerado, a una congeladora burocrática que al año desapareció tan turbia como misteriosamente. Desde entonces, ando (andamos, porque mi familia está, desgraciadamente, envuelta en este juego), dando saltos en el vacío.<sup>5</sup>

Por la forma de referirse y evocar estos hechos, podemos destacar la ironía de algunos adjetivos, pues éstos los encontramos en su obra poética. Construcciones adjetivas como: «producto refrigerado» o «congeladora burocrática» podrían ser incluidas en *Cuerpos* y no serían ajenas a la poética que allí se usa.

Asimismo, podemos ver cómo es que Rojas vivió en el abandono burocrático, y cómo su vocación altruista lo llevó, a pesar de estar marginado, a trabajar y desarrollar proyectos culturales gracias a su convicción comunista y como promotor del arte.

## 1.2. Max Rojas: su generación

¿Y por qué parece caminar Max Rojas desfasado de su generación? ¿Quiénes son los poetas mexicanos que caminaban también en esos días? Por ejemplo, si tomamos como referencia la antología *Poesía en movimiento*, Max Rojas correspondería a la generación más joven de este libro; sin embargo, la compilación realizada por Octavio Paz, Homero Aridjis, José Emilio Pacheco y Alí Chumacero, apareció en 1966, año en el que nuestro poeta aún no publicaba. Los poetas que corresponden a su generación por su fecha de nacimiento y que aparecen en dicha antología son: Homero Aridjis (1940), José Emilio Pacheco (1939), Francisco Cervantes (1938), José Carlos Becerra (1937), Sergio Mondragón (1935), y el grupo denominado "La espiga amotinada", formado por Jaime Labastida (1939), Oscar Oliva (1938), Juan Bañuelos (1932), Jaime Augusto Shelley (1937) y Eraclio Zepeda (1937); sin

---

<sup>5</sup> Rojas, Max (2009), *op. cit.*

embargo, los primeros textos de Rojas fueron publicados por Juan Rejano, otra figura del exilio español, en el suplemento cultural de *El Nacional*, hacia 1973.<sup>6</sup> Algo parecido le ocurrió a poetas de otras generaciones, como por ejemplo a Eduardo Lizalde (1929), quien publicó *Cada cosa es Babel* en 1966 y por lo tanto aún no alcanzaba el reconocimiento necesario como para ser incluido en dicha antología. A pesar de esto, con el paso del tiempo, y por la calidad de su obra, estos dos autores se han integrado a las antologías de poesía mexicana y cuentan con una buena cantidad de lectores.

A Max Rojas lo podemos encontrar en algunas antologías posteriores, como la de Jorge González de León (con prólogo de Vicente Quirarte), *Poetas de una generación (1940-1949)*, 1981;<sup>7</sup> o bien la realizada por Eduardo Hurtado, *Ciudad escrita, 35 poemas de la Ciudad de México*, 1998,<sup>8</sup> o la de Juan Domingo Argüelles, *Dos siglos de poesía mexicana, Del XIX al fin del milenio*.<sup>9</sup>

En el prólogo a *Poetas de una generación*, Vicente Quirarte hace algunas precisiones sobre los poetas seleccionados: "Los veintidós poetas incluidos en la presente antología tienen, por lo menos, una cosa en común; han rebasado los treinta años y continúan escribiendo poesía, lo cual quiere decir, como quería Chejov, que ya no tienen remedio".<sup>10</sup> Los poetas incluidos en dicha antología son: Marco Antonio Campos, Elsa Cross, Antonio Deltoro, José Ramón Enríquez, Evodio Escalante, Miguel Ángel Flores, Mariano Flores Castro, Orlando Guillén, Francisco Hernández, David Huerta, Carlos Isla, Antonio Leal, Carlos Montemayor, Raúl Navarrete, Maricruz Patiño, José Manuel Pintado, Jaime Reyes, *Max Rojas*, Francisco Serrano, Mario del Valle, Luis Roberto Vera y Ricardo Yáñez.

En cuanto a los escritores que integran la antología *Ciudad escrita* de Eduardo Hurtado son: Max Rojas, Octavio Paz, Efraín Huerta, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines, Tomás Segovia, Eduardo Lizalde, Juan Bañuelos, Gabriel Zaid, Isabel Fraire, Gerardo Deniz, Hugo Gutiérrez Vega, José Carlos Becerra, Jaime Labastida, Alejandro

---

<sup>6</sup> Miguel Galván, *art. cit.*

<sup>7</sup> González de León, Jorge, *Poetas de una generación (1940-1949)*. México: UNAM, 1981.

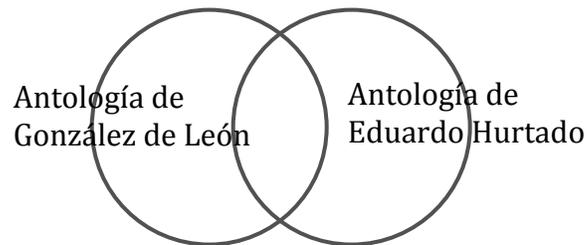
<sup>8</sup> Eduardo Hurtado, *La ciudad escrita*. México: Gobierno de la Ciudad de México, 1998.

<sup>9</sup> Juan Domingo Argüelles, *Dos siglos de poesía mexicana, Del XIX al fin del milenio*. México: Océano, 2001.

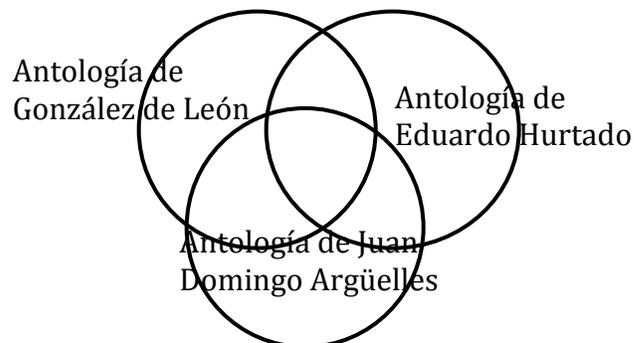
<sup>10</sup> Jorge González de León, *op. cit.*, p. 11.

Aura, Francisco Hernández, Antonio Deltoro, Jaime Reyes, Carlos Montemayor, Marco Antonio Campos y David Huerta. Se trata de una antología cuya selección ha sido determinada por los temas, escritores que han caminado la ciudad de México y la han dibujado, la han habitado y, desde allí, han escrito su discurso poético.

Las antologías se complementan, pues una está formada a partir de la fecha de nacimiento de sus poetas y la otra agrupada por los temas. Si pudiéramos en práctica la teoría de los conjuntos veríamos que hay una intersección formada por poetas de ambos libros, y en donde Max Rojas es uno de ellos. Los otros poetas en la intersección son: Marco Antonio Campos, Antonio Deltoro, Francisco Hernández, David Huerta, Carlos Montemayor, Jaime Reyes.



La antología realizada por Juan Domingo Argüelles es mucho más extensa, pues abarca los siglos XIX y XX; sin embargo, si tomamos el resultado de la intersección anterior y hacemos un segundo ejercicio con los poetas incluidos en la antología de Juan Domingo Argüelles tenemos como resultado: Max Rojas, Marco Antonio Campos, Francisco Hernández, David Huerta, Jaime Reyes. Este filtro adicional ya nos ofrece una idea más clara de la generación a la que podría pertenecer Max Rojas, por una afinidad o empatía temática, por la década en que nació y por la consolidación de sus poemarios.



Llama la atención que en este conjunto de cinco poetas, hay una diferencia muy marcada en la fecha de nacimiento entre Max Rojas y el resto del conjunto:

Max Rojas (1940)

Francisco Hernández (1946)

Jaime Reyes (1947)

Marco Antonio Campos (1949)

David Huerta (1949)

Así, encontramos que Max Rojas es un poeta asociado más a la generación de los cuarenta; una generación nacida después del fin de la Segunda Guerra y que publica por primera vez alrededor de 1968.

El contexto histórico de estos poetas lo define con precisión Vicente Quirarte en el prólogo que hace a la antología de Jorge González de León:

Un año decisivo y una época memorable: 1968. Independientemente de su grado de participación política en el movimiento, aquel despertar de la conciencia los convenció de que el poema es una forma de entrada absoluta en la vida. Su trabajo poético comienza cuando no existe la proliferación de talleres, premios, becas, revistas y editoriales que caracterizará a la década de los setenta. En una palabra: comienzan a escribir cuando la poesía aún no está de moda. No hay que perder de vista esta marginalidad aceptada, pues de ella dependerá en gran medida su poética.<sup>11</sup>

Esta época de conciencia y rebeldía social se ve reflejada en la poesía de Rojas a través de un "cansancio personal", una resignación a seguir viviendo debido a un sentimiento de culpa por la insatisfacción amorosa provocada por él mismo. Es un no entregarse, ni a la burocracia institucional, ni al amor de pareja por sentir que

---

<sup>11</sup> González de León, *Ibidem.*, p 8.

también se pierde la libertad o que se quedará atrapado irremediabilmente. Max Rojas defiende su libertad y se niega a cualquier situación que la limite.

Así, cuando leemos:

Ayuntamiento de cuerpos que perdieron cuerpo  
y se ayuntan sombras,  
se acarician sombras,  
se desaman sombras pérfidas  
que engañan a su propia sombra,  
las destierran y las vuelven sombras lúbricas  
que acosan los desvelos del sonámbulo  
que padece los ilícitos actos delictivos que competen  
a terrores ya gastados por el uso,<sup>12</sup>

Estos versos podríamos leerlos desde el punto de vista amoroso o de insatisfacción social, una rebeldía que la voz poética no puede dejar de expresar. Así, los cuerpos parecen ser aquí ambivalentes: los cuerpos que se dieron en el amor y que ahora se pierden, o los cuerpos que corrompen a los otros cuerpos y que a base de los actos ilícitos cotidianos, terminan por corromperse.

Esta gran temática de imposibilidad amorosa que ciñe toda la obra de Rojas, ¿se puede desdoblar, entonces, en una segunda lectura como el desencuentro con la realidad?, un resultado de su convicción comunista y una insatisfacción al ver la descomposición social y, al mismo tiempo, esta tendencia de la típica personalidad comunista al reclamo y a la insatisfacción social se convirtió en insatisfacción amorosa y reclamo interior por no llevar a buen fin las relaciones amorosas. Parece que su poesía encierra ambas: el cuerpo del amor imposible y el cuerpo de una sociedad en estado de descomposición. Una doble decepción que nuestro autor vive y plasma en sus versos.

---

<sup>12</sup> Max Rojas. *Cuerpos*, México: CONACULTA, 2011, p. 391.

Asimismo, Quirarte concluye que esta generación produce libros ciudadanos, una ciudad reflejo del movimiento del 68, "la ciudad es en ellos no un tema, sí una razón de ser [...] El lenguaje de la calle entra en la poesía, pero transformado".<sup>13</sup> Sin embargo, Max Rojas afirma haber participado poco en el movimiento debido a que sus fuerzas estaban encaminadas a crear, en ese entonces, el Movimiento Obrero Independiente, cuando tenía veintiocho años.

Quirarte descubre algo fundamental para la generación de 1940, y que en el caso de Max Rojas es incuestionable: la soledad desde donde se escribe:

Desde su primera juventud, esta es una generación de soledades, y hay que subrayar este aislamiento para explicar la intensidad, la búsqueda de una voz propia, el carácter auténtico que ahora ya brindan sus mejores frutos. Sin manifiestos ni declaraciones de grupo, encauzan sus respectivas individualidades en ese espacio en donde se hace colectiva la rebeldía solitaria: el poema.<sup>14</sup>

Dentro de esta generación, uno de los poetas con quien Max Rojas se relacionó y con quien tuvo cierta cercanía fue José Carlos Becerra, un poeta que nació cuatro años antes que Rojas, en 1936. Ambos vivían en la colonia Cuauhtémoc, Becerra en Guadalquivir casi esquina con Pánuco, y Rojas en Pánuco casi esquina con Guadalquivir. Rojas conoció el primer poemario inédito de Becerra. Y si bien es cierto que sus temáticas pueden ser antagónicas y su lenguaje distinto, coinciden en el uso del versículo withmaniano.

### 1.3. El poeta social

En entrevista para *El Financiero* (18 de julio de 1997), realizada por Oscar Enrique Ornelas, Rojas afirma que su poesía refleja sus obsesiones, que siguen siendo las

---

<sup>13</sup> Jorge González de León, *op. cit.*, p. 9.

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 11.

mismas desde "Las estaciones del olvido" de 1958, perteneciente a *El turno del aullante*: "Estos poemas los podría escribir hoy exactamente igual". Ornelas hace un par de interesantes preguntas que reflejan algunas particularidades del perfil de Rojas: "¿Es cierto que usted funge como una especie de «zar» de la cultura en Iztapalapa" o "¿A usted le publican porque es famoso por otras causas?".

¿Cuáles son esas causas que lo acusan de ser famoso? Sin duda es este perfil venido de la colaboración altruista y de convicción comunista. Rojas de alguna manera permaneció vivo dentro del círculo de poetas y artistas marginales debido a ser un asiduo promotor cultural. Max Rojas tiene un especial sentido de humanidad para relacionarse y apoyar a los escritores jóvenes. Max es querido en los estratos de los "tugurios poéticos", allí donde se le puede ver siempre acompañado de un mezcalito, un tequila o una cerveza, allí donde la poesía se lee y donde germinan los poetas. Este ha sido el lugar donde Rojas ha decidido habitar; sin embargo, en los últimos años, sin que él se lo propusiera, ha ido ganando reconocimiento su labor poética, debido a su solidez temática y al uso muy particular del lenguaje; un uso del lenguaje que se ha adaptado en cada uno de sus cuatro libros —incluyendo la novela inacabada *Vencedor de otras batallas*—. Y, sin embargo, aunque los libros pertenecen a momentos poéticos diferentes, Rojas mantiene un tono reconocible que —como se verá más adelante con detalle— tiene que ver con las figuras de repetición, el uso coloquial del lenguaje y su gran temática de la separación de los amantes.

Así, no sólo por su concisa obra poética publicada hasta entonces —estamos hablando de dos poemarios de apenas cuarenta páginas—, sino por su labor social, Max Rojas comenzó a recibir homenajes: en junio de 2003, en el Museo de Culturas Populares, se le reconoció como filósofo, luchador social, periodista, poeta y promotor cultural. Eventos similares realizaron el Centro Cultural Vicente Lombardo Toledano, ese mismo año, y el Museo Fuego Nuevo en 2004.

La revista *Deriva* dedicó su número 16, edición especial, en marzo de 2004, para mostrar, en forma de homenaje, la trayectoria de Max Rojas.

Es curioso que la labor social de Rojas haya sido a través de utilizar a la misma burocracia que le dio la espalda —podríamos decir: una ironía—. El haber sido

director del Instituto del Derecho de Asilo y las Libertades Públicas-Museo Casa de León Trotsky le abrió la posibilidad de ayudar y promocionar a un sinnúmero de artistas. Ésta fue su lucha, llevarle la contraria a las instituciones gubernamentales y demostrarles que a pesar de ellas era posible promover a artistas en un espacio abandonado.

Un rasgo singular de la biografía y la trayectoria literaria de Max Rojas es el uso del seudónimo Carlos Manrique. Este seudónimo lo utilizó nuestro autor como un homenaje a uno de sus grandes amigos durante los años sesenta y setenta, el filósofo Carlos Pereyra, con quien se reunía en el café de las Américas, en avenida Insurgentes y Baja California. En ese entonces, ambos publicaban en la revista Solidaridad del Sindicato de Trabajadores de la Electricidad de la República Mexicana (STERM). Juntos, Pereyra y Rojas, planearon publicar varios libros que nunca hicieron. ¿Y por qué utilizar un seudónimo? Aunque pareciera que una de las razones pudiera ser un aparente anonimato para protegerse ante la represión de aquellos años, según palabras del propio Rojas, la causa fue más una ocurrencia que un motivo político.<sup>15</sup> Este seudónimo lo utilizó para escribir la novela *Vencedor de otras batallas*, en donde Max Rojas es un personaje. El título de la novela, *Vencedor de otras batallas*, dice mucho de esta lucha marginal de Max Rojas. ¿Cuáles son esas otras batallas? Quizás sea seguir viviendo en paz consigo mismo a pesar del desorden burocrático y el abandono social.

Aunque esta novela no fue terminada debido a su muerte el 24 de abril de 2015, Rojas trabajó en ella gracias a la Beca de Creadores del FONCA.

Pero, de repente, yo... como soy un producto del mito, del mito popular, un día escribí unas prosas dedicadas a la muerte de una persona que fue muy importante para mí. Se las pasé a un amigo que en ese entonces editaba una revista: *La Zorra Vuelve al Gallinero*, las publica y en la nota bibliográfica, aparte de autor de *El turno del aullante*, *Ser en la sombra*, etcétera, es autor de una novela inédita que se llama *Vencedor de otras batallas*. Que de hecho, no está escrita por Max Rojas, aunque hayan puesto allí mi nombre. Está escrita

---

<sup>15</sup> Max Rojas, "Entrevista telefónica". Por José Cedeño. jueves 12 de julio de 2012.

por uno de mis múltiples seudónimos que es Carlos Manrique, y Max Rojas es un personaje de la novela. Pero me harté de ser autor de una novela inexistente por completo, y hace poco le dije a Iván Cruz: "Voy a escribir la canija novela, para dejar de ser autor de una novela inexistente. Voy a escribirla y que me quiten el ridículo papel de inédita y me puse a escribir. Con las mismas obsesiones de *Cuerpos*, sobre todo, y a lo mejor va a seguir siendo inédita o va a acabar, como acaba *Cuerpos* que me hartó. Por fin un día dije: "ya al demonio con los cuerpos", y, también quizá, en algún momento, me hartará *Vencedor de otras batallas* y terminará mi existencia en el campo de las letras.<sup>16</sup>

Max Rojas es un poeta que caminó la ciudad de México. Sus descripciones llegan a ser muy precisas: "Yo la iba a invitar a un restaurante que creo que existe el edificio, pero ya no el restaurante, El Cucú, en Coahuila e Insurgentes; donde, entre otras cosas, tenía una cerveza de barril espléndida y unas salchichas Frankfurt, maravillosas".<sup>17</sup>

Max Rojas se caracterizó, desde que publicó sus primeros versos, por ser un poeta alejado de los grandes reflectores; fue un poeta que escribió y dejó que los poemarios sobrevivan por sí mismos. De hecho, las reediciones publicadas de sus diferentes libros no fueron promovidas por el poeta. Al final de su vida Max Rojas se convirtió en un "fenómeno literario" con cierta presencia, y es, en alguna medida, un referente dentro de la poesía mexicana contemporánea. Incluso, fue invitado en abril de 2012 a la Feria Latinoamericana del Libro de Bogotá, Colombia; así como a la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, y de los últimos homenajes recibidos podemos mencionar el organizado por el INBA en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes el 5 de junio de 2011, y el recibido en el Museo del Fuego Nuevo en Iztapalapa, en julio de 2012, en donde se realizó un video y una exposición pictórica formada por cuadros que hacen referencia a versos de *Cuerpos*. Fue de los pocos poetas en la ciudad de México que puedo presentar sus libros y tener el aforo

---

<sup>16</sup> Max Rojas, "Proyecto de ingreso al Sistema Nacional de Creadores", *art. cit.*

<sup>17</sup> Max Rojas, "Entrevista...", *art. cit.*

lleno, tener gente en pie escuchando su lectura.<sup>18</sup> Max Rojas fue un poeta que cautivó a los jóvenes:

Me aprecio de mis lectores, que en una inmensa mayoría son jóvenes. Y esto me da gusto porque a la larga los papás lo van a pasar a los hijos... tanto es así que *El turno del aullante* lleva cinco ediciones, son cinco con la clandestina de cien ejemplares, estamos hablando de cinco mil ejemplares, más o menos, que para un libro de poesía son muchos ejemplares.<sup>19</sup>

¿Cómo se explica el fenómeno Max Rojas? ¿Cuáles son algunas de sus singularidades y atractivos para un público lector de jóvenes?, ¿y por qué es reconocido por las más altas instituciones culturales del país al grado de que CONACULTA publicará su obra completa?<sup>20</sup>

La obra de Max Rojas es singular dentro de las letras mexicanas por su desparpajo y la libertad para expresar un lirismo que es también reclamo social. Rojas recrea el lenguaje según sus propias necesidades expresivas y no se detiene frente a los límites de éste. Explota y crea su propia prosodia y neologismos. Su "Caidal mi pinche extrañación vino de lejos", de *El turno del aullante*, es un ejemplo de esas libertades. ¿Por qué «caidal» y no caída, si dicho por el propio poeta caidal no es sino caída? Sin duda que tiene que ver con la necesidad de cambiar la acentuación.<sup>21</sup>

La poética de Rojas es un discurso que, a través de ciertas figuras retóricas de repetición, satura el sonido y el concepto:

Está la enredadera  
y su feroz lumbraje,  
y está el molusco aquel

---

<sup>18</sup> Debo hacer notar que este texto está escrito en presente a pesar de la muerte de Rojas, pues durante el transcurso de este trabajo falleció el 24 de abril de 2015.

<sup>19</sup> Rojas, Max. "Discurso". INBA, Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, 05 de junio de 2011.

<sup>20</sup> El 2 de diciembre de 2011 fue presentado en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, el primero de cuatro tomos de su poema *Cuerpos*.

<sup>21</sup> En el cuarto capítulo analizaremos la prosodia con mayor detenimiento.

y está la noche  
como atroz caracol llegando todo;  
está también el viento  
y sus hogueras,  
y allá en el fondo está el erizo  
ardiendo entre cenizas,  
y están con él sus lumbres  
y sus fríos... <sup>22</sup>

Aquí en este fragmento vemos cómo a través del uso de anáforas, polisíndeton, la aliteración del fonema /r/ y la repetición del verbo, se va acumulando la tensión tanto sonora como conceptual, y semeja, también, el cansancio y la saturación ante un sistema en decadencia. Así, su sonido y su prosodia atrapan. Max Rojas tiene en su poesía esa intuición sonora que hermana a la poesía con la música.

Sin duda que la trayectoria social y el entorno de Max Rojas son determinantes en la construcción de su discurso poético. Esta personalidad revolucionaria y de reclamo social se percibe a lo largo de toda su obra desdoblada a través del desamor en donde el cansancio denotado a través de esta repetición no es sino la resignación ante un sistema social y político desgastado.

---

<sup>22</sup> Fragmento del poema IV de "Escrito al borde del los pozos", de *Ser en la sombra*. México: Verso destierro, 2006.

## Capítulo II

### Sus primeros poemarios y afinidad de *Cuerpos con otros poemas*

La obra poética de Max Rojas consta de tres poemarios: *El turno del aullante* (Claves Latinoamericanas, 1983), *Ser en la sombra* (Claves Latinoamericanas, 1986) y *Cuerpos* (2011), aún sin editarse en su totalidad. El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) ha publicado apenas el primero de cuatro tomos que abarca este extenso poema. Este tomo I, de 651 páginas, contiene los primeros seis apartados del poema.

Debemos decir que la temática general de su obra completa es el *desamor*. Un desamor visto desde adentro de la voz poética, desde el sufrimiento que representa la separación de las mujeres amadas. Sus tres libros de poesía abordan esta temática, aunque el tratamiento poético es particular en cada uno de ellos. En *El turno del aullante* el desamor es presente:

El grito, no el deseo  
contenido de morder  
a la estatua,  
no la forma lejana  
de un cuerpo acariciado;  
sí la constante  
destrucción de la noche,  
la piedra silenciada  
por el inmóvil caminar  
de tu destierro.<sup>23</sup>

En *Ser en la sombra* este desamor lo encontramos en estado aquiescente:

Algo cruje, ciertamente algo cruje.

---

<sup>23</sup> Max Rojas, *El turno del aullante* (La Centena). México: Conaculta-Verdehalago, 2003, pp. 15-16.

Madera o mundo o muerte ya cansada  
cruje;  
ciertamente algo cruje, roe campanas,  
masca niebla; algo mastica huesos  
de angustiadas palomas.<sup>24</sup>

y en *Cuerpos*, más que el desamor en sí mismo, es el sufrimiento que le provoca a la voz poética los gritos y el eco de los cuerpos que se niegan a morir, a pesar de que la voz poética trata de huir desesperadamente de ellos:

Porque ya no hay cuerpos sino sólo un poema  
que habla de los cuerpos que se fueron alejando y ahora sólo  
queda memoria de los cuerpos hechos un desastre.<sup>25</sup>

Estas son las tres estancias desde donde el poeta mira, tres momentos de su desamor a lo largo de cincuenta años, desde el primer poema de *El turno del aullante* en 1958, hasta la culminación de *Cuerpos* en 2011.

## 2.1. El turno del aullante

*El turno del aullante* es un libro que abarca diecisiete años de creación poética, de 1958 a 1975. Está compuesto por cinco poemas: "Las estaciones del olvido", 1958-1961; "Elegía como un grito para una tarde de diciembre", 1965; "Canciones para esperar la muerte", 1968; "El turno del aullante", 1965-1971; "Escritos al borde del pozo", 1971, y "Trenos", 1975.

Sin duda, el clímax del libro se encuentra en "El turno del aullante". Dicho por el propio Max Rojas, "ya en 'Trenos' se siente un declive de intensidad". Aunque en la primera mitad del libro encontramos el poema "Elegía como grito para una tarde de diciembre", un poema que hiperboliza la repetición, por medio de la anáfora y de la

---

<sup>24</sup> Max Rojas, *Ser en la sombra*. México: Verso destierro (colección: Las Cenizas del Quemado), 2006, p. 20.

<sup>25</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, *op. cit.*, p. 429.

repetición entera de frases, razón por la cual es singular entre todos los demás que componen el libro.

La temática de este libro es el desasosiego, el cual viene hacia la voz poética por dos causas: el desamor, en la primera parte del libro ("Las estaciones del olvido" y "Elegía como un grito para una tarde de diciembre"), y el malestar social en la segunda ("Canciones para esperar la muerte", "El turno del aullante" y "Trenos").

Este libro de escasas cuarenta páginas mantuvo a Max Rojas con cierta presencia entre los lectores durante veinte años, hasta que apareció *Cuerpos. El turno del aullante* fue un libro provocador no sólo por sus palabras "malsonantes" en la parte X del poema con el mismo nombre (célebre en algunos círculos por su verso "Caidal mi pinche extrañación vino de golpe"), sino también por la decisión con la que la voz poética habla sobre su estado abyecto. El poema X, al que se hace referencia, fue escrito de golpe después de una depresión de veinte días en los que Max Rojas no hizo otra cosa sino beber:

Ese poema nació como una explosión. Me pasé veinte días bebiendo —sin perder la cabeza— y al vigésimo primer día, estaba encerrado en mi cuarto, bebiendo, a las once y media de la noche y de repente sale el poema tal cual [...] y hasta la fecha así se publica [...] allí hay un montón de palabras que no existen: extrañación, cuecerío, velorearemos, vidriaremos, pero salió de una crisis brutal, bajé cerca de veinte kilos en esos días en los que el volcán estaba rugiendo pero no explotaba.<sup>26</sup>

Y sin duda que esta vida de autodestrucción o de depresión recuerda a muchos poetas que han escrito algunos de sus mejores poemas envueltos en estos estados de miseria. Desde luego sin dejar a un lado a "esta vida maldita" con la que se definieron los poetas franceses del siglo XIX. Arthur Rimbaud decía que el poeta debía hacerse vidente por medio de un largo, inmenso y racional desarreglo de

---

<sup>26</sup> Max Rojas, "Entrevista...", *op. cit.*

todos los sentidos.<sup>27</sup> Estos son momentos en el que el poeta se sume en una extraña concisión espacio-temporal y desde donde es capaz de hacer una lectura del mundo con una *sui generis* intensidad para crear un poema. Y entre más intenso es este estado de catarsis emocional, los poemas son más vívidos. "Elegía como grito para una tarde de diciembre" se escribió bajo el influjo de este estado depresivo, en donde la espera de seis horas por una de sus amantes (María Elena) hizo sucumbir a Max Rojas para crear este poema. Esta es la actitud del poeta ante el mundo, un comportamiento bohemio que es reflejo de una actitud crítica ante el sistema social, una protesta en donde el poeta se sume en el auto abandono, en una espera que no llegará nunca:

la he buscado en todas las grietas de la tarde, no la encuentro,  
la he buscado en todos los hoyos de la noche, no la encuentro  
estoy palpándome ceniza y no la encuentro<sup>28</sup>

*El turno del aullante* fue un libro apreciado no sólo por los diferentes lectores, sino criticado benévolaemente por escritores como el cubano Cintio Vitier.<sup>29</sup> En carta fechada en La Habana el 16 de septiembre de 1971 el poeta y crítico escribe:

Querido poeta amigo:

Al fin, a vueltas de enfermedades y trabajos, puedo hacerle estas líneas para agradecerle su carta y sus poemas; que me han llevado *in crescendo* desde una fuerte ceniza hasta un aullar que ha cogido su lenguaje por el tronco del dolor, por lo indecible.

Sí, ese poema VII ya es, en su poesía, la otra cosa, el otro plano al que tenía que salir para romper los límites de tanta noche: ha habido un salto: allí está la

---

<sup>27</sup> *La máquina del tiempo*, Revista de literatura. Carta del vidente por Arthur Rimbaud, <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/cartasvid.htm>, consultada el 01 de mayo de 2012, 21:26.

<sup>28</sup> Max Rojas, *El turno del aullante*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>29</sup> En agosto de 1971, Max Rojas realizó una edición de autor de *El turno del aullante* que constó de 100 ejemplares impresos en papel de estraza. Presumiblemente esta edición llegó a manos de Cintio Vitier por la intermediación de Teresa Proenza, tía de Max, por lo cual el poeta cubano redactó esta carta.

ira que logró su hijo presentado a los abismos. Lo anterior es buena poesía; ésta es óptima por la miseria radical, y su tenaz orgullo, sacados a la luz. Qué agria luz, qué luz tan hermética de México sale por las grietas de violación de su palabra.

Y muy bien eso de poner a Martí en la contemporaneidad que le corresponde, con Vallejo el padre amarguísimo de nuestra gloria. Pero en Martí hay otra gloria, otra luz, otro padre: búsquelo como yo lo estoy buscando siempre, a ver si un día nos curamos y salimos con él al prado de los rayos del candor, a la armonía.

Fraternalmente lo abraza

Cintio Vitier<sup>30</sup>

Dichas palabras sin duda revelan y fechan esa explosión lírica de la originalidad de Max Rojas, una poética con un gran cúmulo de "orgullo" y "agria luz".

El primer tiraje de este poemario (1972, edición de autor) fue tan sólo de cien ejemplares. Después de que se agotó, el libro sobrevivió a base de fotocopias porque los poetas noveles y aficionados a la poesía que conocían a Max no tenía otra forma de acceder a él. De 1981 a la fecha, se han realizado cinco diferentes ediciones (1983, Claves Latinoamericanas; 1997, Trilce; 2003, Verdehalago-CONACULTA; 2006, Verso Destierro; 2011 Malpaís). Próximamente habrá una nueva edición, pues CONACULTA publicará, a partir de octubre de 2011, la obra completa de Rojas.<sup>31</sup>

En *El turno del aullante* encontramos una uniformidad temática que tiene que ver con el desamor y el abandono. Estos motivos temáticos los podemos percibir gracias al constante uso de significantes específicos que permean no sólo este libro, sino el grueso de su obra. Algunas de las palabras más reiterativas en este libro son: silencio, ceniza, sombra, hueco, polvo, muerte, noche, crujir, entre otras. Estos significantes perlados y dispuestos en los diferentes poemas que constituyen el libro, nos dan el carácter temático de desolación, ya sea amorosa o social.

---

<sup>30</sup> Rojas, Max, *Obra primera (1958- 1986)*. México: Malpaís ediciones, 2011.

<sup>31</sup> Hasta el 2015, sólo se ha publicado el primer tomo, que contiene los primeros seis libros de *Cuerpos*.

Para hablar de la parte formal del libro, tenemos que considerar que en su totalidad abarca diecisiete años de producción. Esta es la explicación *a priori* de las variantes métricas y sintácticas entre las diferentes partes del libro. Lo primero que salta a la vista es el uso de versos más cortos en “Las estaciones del olvido” y en “Canciones para esperar la muerte”, en donde los versos están escritos con un rigor formal más de acuerdo con la tradición, como si el poeta no tuviera aún libertad plena. Incluso, algunas de las estrofas las encontramos con una métrica homogénea:

Sólo los dedos ávidos  
Que recorren la sombra  
Esperan tu regreso;  
Sólo la noche —centro  
De todo lo que acaba—  
Acaricia mi frente.<sup>32</sup>

En contraste, encontramos, sobre todo, en “Elegía como un grito para una tarde de diciembre” y en “El turno del aullante”, el uso del versículo. Es importante hacerlo notar, porque será el tipo de verso que desarrollará Max Rojas en su extenso poema *Cuerpos*.

Asimismo, podemos encontrar desde *El turno del aullante* significantes que se repiten a lo largo de toda su obra. Veamos el primer poema de este su primer libro:

Pero color *ceniza* todo,  
me atardezco,  
color *ceniza* todo, me anochezco,  
y soy de *sombras*  
entre *sombras* perseguido  
—color *ceniza* todo, desde adentro—  
y soy de *hueca* noche  
oscuro *hueco*.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Max Rojas, *El turno del aullante*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 9.

Aquí, en este fragmento, encontramos palabras como ceniza, sombras, hueco, que serán esenciales en toda la obra de Max Rojas, y que nos dejan ver el carácter oscuro y melancólico en el que se desarrolla. Parecería que estamos viendo *Cuerpos* en un hervidero de donde salen las primeras señales de estas obsesiones del autor.

Como dije, la temática de desamor y decadencia ciñe la poética de Rojas. En la edición de Trilce de *El turno del aullante* (1997), se incluye un prólogo de Carlos Mapes que puede aplicarse para toda su obra:

La poesía de Rojas surge en el amanecer del cuerpo femenino. En cambio, en el momento que las vicisitudes de la vida lo alejan de este recinto de belleza, y hay una separación del ser que vive en su cuerpo, su persona se torna crepuscular. Allí el tiempo sigue su curso natural. El poeta poco a poco se desintegra, se parte en pedazos, hasta perder su totalidad y convertirse en una grúa oxidada. "Debo encontrar un cuerpo que me aguante".<sup>34</sup>

La pregunta es: ¿no estamos en realidad en *El turno del aullante* ya ante su poema *Cuerpos*? A partir de esta pregunta podemos identificar dos elementos específicos característicos de toda la obra de Rojas:

I. Las repeticiones típicas del discurso de Rojas tienen el efecto de "cuchilladas" que se clavan una y otra vez en la misma herida, en la misma llaga del desamor o el alejamiento de la amada.

El mismo Max cuenta una anécdota que ilustra este efecto en los lectores:

De aquellas luchas, guardo un recuerdo imborrable: Una noche, durante la guarda en la huelga de una línea de camiones (los San Rafael-Aviación y Anexas), se me ocurrió leer uno de los poemas de *El turno del aullante*. Hubo un silencio largo y denso después de la lectura y, por fin, uno de los camaradas dijo: "No le entendí ni madres, pero sentí que me daba un chingadazo". Más tarde, para mis adentros, pensé que esa era la verdadera función de la poesía, de la mía, al menos. No curar heridas, sino abrirlas, no tener compasión por nada ni

---

<sup>34</sup> Max Rojas, *El turno del aullante*. México: Trilce, 1997.

por nadie, sino rasgar las vestiduras que ocultan la verdad de las cosas y mostrarlas.<sup>35</sup>

II. Las figuras retóricas de repetición a partir de la creación de neologismos, derivaciones, variaciones lexicales, repetición de frases enteras, metaplasmos, etc. Dos de los poemas más representativos con estos elementos son: "Elegía como grito para una tarde de diciembre"<sup>36</sup> y el poema II del "Turno del aullante":

Debo decir que era una lluvia oscura la de anoche  
(no sé si me entendáis, quiero decir que era una lluvia  
venida de muy lejos, venida desde abajo de la tarde  
como un montón de niebla sollozante, como un grito; no se si me  
entendáis, era como una mujer que llega a  
despedirse);  
debo decir que era una lluvia fría la de anoche,  
un encontrarse de pronto en un espejo, llamando a no sé  
quién  
con qué silencio, llamando a no sé quién con qué alarido.  
Debo decir que era una lluvia hosca la de anoche.<sup>37</sup>

III. El otro elemento es el temático. La conexión entre sus tres libros es el desamor. Aunque, como se ha dicho, con un manejo diferente.

Así, parece que la repetición en todas sus formas y caminos es el elemento que ciñe la obra completa de nuestro poeta, pues la encontramos en sus tres libros.

muslos como una flama hendida o fuego en plena brama,  
cuerpos en corporación continua,

---

<sup>35</sup> Max Rojas, "Proyecto...", *op. cit.*

<sup>36</sup> Uno de sus poemas más importantes debido a la cadencia rítmica dentro de esa espera de Elena. En este poema Rojas utiliza la saturación en su máxima expresión a la manera de *Fuga de la muerte* de Paul Celan.

<sup>37</sup> Max Rojas, *El turno del aullante*, *op. cit.* p. 26.

movilidad de lo continuo que sólo se presiente,<sup>38</sup>

Podemos ver en el primer verso la asonancia entre flama y brama; es decir, una repetición sonora (similicadencia). En el segundo verso Rojas usa la repetición al variar la palabra cuerpos a corporación (metaplasmo); repetición, en este caso, de elementos más pequeños. Asimismo, tenemos la repetición en dos versos diferentes de la palabra continua con su variación continuo.

## 2.2. Ser en la sombra

Se trata de un poemario más contenido, en donde la puntuación y el verso corto son definitivos, pues tienen que ver con la concisión en que las ideas son expuestas. Un libro más pequeño que el primero, escasas cuarenta páginas y dieciocho poemas. *Ser en la sombra* fue publicado tres años después de *El turno del aullante*, en 1986. Su tema central: también el desamor; pero, como ya se dijo, el desamor que encontramos en este segundo libro está inmóvil, congelado, quizá esperando a ser despertado (ese despertar-exploración que devendrá en *Cuerpos*). Este estado de "pasma" e inmovilidad es uno de los motivos por los cuales los versos de este libro son más cortos y la puntuación juega un papel fundamental en la estructura sintáctica y en la creación de imágenes concretas. *Ser en la sombra* tiene que ver con un poeta que se detiene a voluntad en su recuerdo de la mujer amada y del sufrimiento que su abandono le provoca:

### **Viaje, al fin**

He de cortar amarras. Anclas:  
cómo duele dejar estas orillas.  
Qué valaramen ya derruido.  
Cómo duele alejarse de ese cuerpo ya sombra

---

<sup>38</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, *op. cit.*, p. 539.

que fue isla.  
Ya no hay nada.

Despedazado caracol: cuánto silencio.  
Estuve. Qué tristeza. Este destierro.  
Amor:  
isla que ya.  
Qué naufragio.  
Adiós.<sup>39</sup>

Pero parece que *Ser en la sombra* no nació con la buena estrella del *Turno del aullante*:

*Ser en la sombra* no tanto porque es un libro muy seco, pero aún así lleva tres ediciones. La primera edición tuvo la mala suerte de que poco después de publicada, el terremoto del 85 hiciera que unos meses después se desplomara el edificio donde la editorial tenía su almacén, o sea que muchos ejemplares no alcanzaron a distribuirse, se los llevó el terremoto.<sup>40</sup>

A pesar de este destino, el libro se ha publicado en tres editoriales: Claves Latinoamericanas, 1986; Trilce, 1997, y Verso Destierro, 2006. Se trata de un poemario publicado en editoriales marginales que apenas recientemente ha encontrado algunas reseñas y un trabajo de tesis de la UNAM de Gustavo Alatorre sobre *Ser en la sombra*.

¿Pero por qué *Ser en la sombra* no tuvo la acogida inmediata de *El turno del aullante*, al grado de no haber sido incluido ninguno de los poemas en alguna antología?

*Ser en la sombra* es un libro de concisión extrema. Parece como si el poeta supiera que no volvería escribir en los veinte años siguientes, por ello se detiene en

---

<sup>39</sup> Max Rojas, *Ser en la sombra*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>40</sup> Max Rojas, Discurso, INBA, sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, 05 de junio de 2011.

cada imagen con el propósito de cortar las ideas de tajo y seguir con otra imagen diferente que también detiene de tajo.

He de cortar amarras. Anclas:  
cómo duele dejar estas orillas.  
Qué valaramen ya destruido.  
Cómo duele alejarse de ese cuerpo ya sombra  
que fue isla.  
Ya no hay nada.<sup>41</sup>

Podemos observar aquí el uso del punto para separar cada idea y cada imagen, de tal manera que el lector debe detenerse. De esta forma cada imagen parece hiperbolizarse en el tiempo.

Explica Rojas en entrevista<sup>42</sup> que la razón del cambio de estilo retórico se debe a que con el poema X de *El turno del aullante* dio fin a dicha veta. Afirma que a partir de ese poema hay un descenso en el tono del resto del libro: "El poema X me agotó como aullante". Y ciertamente "Trenos", la última parte de *El turno del aullante*, parece ser un atisbo a *Ser en la sombra*, pues los versos son más mesurados en lo que se refiere a la expresión desbocada.

Escucha, escucha:  
caen ansias o desastres,  
caen sonidos,  
alguien licúa jugos de limones,  
se soba sus dientitos con cebolla,  
masaja toronjiles con azufre.  
Caen desastres.<sup>43</sup>

Veamos el uso de la puntuación al principio del libro:

---

<sup>41</sup> Max Rojas, *Ser en la sombra*, op. cit., p. 30.

<sup>42</sup> Rojas, Max, "Entrevista..." op. cit

<sup>43</sup> Rojas, Max, *Ser en la sombra*, op. cit., p. 49.

Sé que estás:  
pared entre lo oscuro.  
Amaso mundos;  
soy  
—qué destrozo.  
Palpo ansias o paredes  
(toro muge).  
Acumulo tinieblas; luciérnagas ya  
crepitan tristes.  
Pero el muro.<sup>44</sup>

Concretamente, el libro, a diferencia del primero, no usa recursos como la inclusión de expresiones o léxico coloquial. En *Ser en la sombra* el autor busca una concisión de imagen y de pensamiento a partir de un verso breve, que pretende también una concisión del tiempo y el espacio:

Fue, o este desastre.<sup>45</sup>

Esta concisión de tiempos y lugares la logra utilizando la elipsis. El poeta consigue un tiempo y una imagen que transcurren y se acaban en un instante, para dar paso a otros nuevo, y así sucesivamente:

Pájaros son sarcófago: son silencio.  
Trino ya no; aquél sollozo.  
Laúd, o quién dolido ya no tañe,  
si solloza.  
Son silencio.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Max Rojas, *Ser en la sombra*, op. cit, p. 18.

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 14.

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 18.

En todo caso, las semejanzas de *Ser en la sombra* con *El turno del aullante* y *Cuerpos* radica en el uso de figuras retóricas de repetición, una muestra la tenemos en el poema "Luz, luz enemiga":

La brasa me llagó: me fui al olvido;  
llagué al olvido, me volví a la sombra;  
Llagué a la sombra: me adentré en la noche;  
llagué a la noche: me incrusté en la nada;  
llagué a la nada:  
ya de la nada nada queda.<sup>47</sup>

Vemos aquí el uso de la anáfora y la epifora: dos de los recursos constantes en la poética total de Max Rojas. Se trata de recursos encadenados en secuencia con el propósito de crear un efecto de juego y de desgaste.

El desamor en estado aquiescente que encontramos en *Ser en la sombra*, de alguna manera representa el silencio y el estado de esterilidad poética de veinte años que guardará el poeta. "En *Ser en la sombra* hay mucho de aquello: 'ven, mi sombra ya no te hará más daño', todas las referencias de las guitarras es a Elba. Todo *Ser en la sombra* está plagado de evocaciones de Elba Carrillo".<sup>48</sup>

El poeta expresa el sufrimiento del amor perdido a partir de una sonoridad particular en los versos. En este poemario el uso del punto tras elementos cortos es clave. Así, hace que la poética sea completamente contraria a la de *El turno del aullante* y a la de *Cuerpos*. En *Ser en la sombra* hay medida y una intelectualidad que articula las palabras; es decir, que hay más razonamiento en el momento de verter los versos.

Sed. Cuánta. Qué ansia. Cómo quema  
este hierro en la garganta,  
este alarido.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>48</sup> Max Rojas, "Entrevista...", *op. cit.*

Qué de ansias de apagar esta llaga. (fragmento)<sup>49</sup>

Aquí podemos ver la llaga que ha dejado el amor perdido, una llaga que fue alarido en *El turno del aullante*, y que aquí parece ser vista más a distancia. La diferencia esencial con la que Rojas logra dar un tratamiento diferente a la temática del desamor de un libro a otro es sobre todo la puntuación, la cual provoca, como dijimos, un cambio de ritmo, tiempo y espacio, una búsqueda por detener las imágenes, fijarlas. En cambio en *Cuerpos* pasa todo lo contrario, allí nada se detiene, todo cae sin medida y el intento del poeta es, en todo caso, detener el alud de imágenes que parecen irrevocables.

Sin embargo, buscando puntos de unión entre *Ser en la sombra* y *Cuerpos*, encontramos el poema "Cuerpos ya no", que bien podría ser un texto que anuncia —veinte años antes de su escritura— la temática y el léxico utilizado en *Cuerpos*, pero con este uso de la puntuación del que hemos hablado:

### **Cuerpos ya no**

Cuerpos ya no gimen; entrelazados no, sí cenizas;  
sombras deshechas bajo el musgo pastan  
cal o labios degollados. Brasa quisieron ser,  
ahora rescoldo.  
Injuria o sed de amor: carne molida.  
Se hizo el silencio.

Cuerpos que no, que ya no gimen.  
Carne que fue pájaro picoteado por navíos.  
Aquel naufragio.  
Isla que se hunde triste entre ateridas brasas.  
Súbita soledad emplaza todo.

---

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 38.

Es preciso recordar, entonces, que Rojas vive ese desamor como un "ser en la sombra" y veinte años después reaparece en *Cuerpos*. El mismo autor confiesa que:

1990 es un año clave, porque siete años después de la publicación de *Ser en la sombra*, en una tarde lluviosa, entré al Sanborns de los azulejos a tomar unos vodkas tónico. Estaba desierto el bar. Le pido una hoja y una pluma a la mesera y me pongo a escribir:

Se deja la piedad  
y lo inmisericorde es lo que suena  
como trombón hastiado.  
Lo palpable es cemento,  
asunto pedregoso.

Como trombar hastiado,  
lo real  
—o lo que dicen que es lo real—  
se tromba en sus propias mismidades,  
se cuece en el frial  
que desamor dejara.

Lo fundamento es gris  
como pared con meningitis.

Rumórase que llueve  
—pero no,  
ni un chorro de agua cae  
sobre el fogón para medio apagar la herida.  
Cemento y el trombón,  
tromboso,  
tose,  
carraspea,  
amablemente obsequia misas de difunto,  
cuerpo ausente de mujer amada,

pedacitos de cal,  
buen ron para ir con gusto a los velorios.

Carraspea  
    se crispa  
        —crispado el del trombón  
tromba  
    y enciende un cigarrillo,  
mezcaleando, estropajeando,  
monocorde,  
    tenso.

Lo tósesse que avanza  
    entre esternones lívidos  
lívida luz que deja cuerpo ausente,  
    lívida liviandad,  
    densa noche.

Tromba, el del trombón,  
    como fogón en llamas.  
Luego de la impiedad,  
lo impío que cae como un caldero hirviente.  
Cuerpo que fue carne y que es  
sólo una forma abstracta,  
    leve,  
como trombón que certifica defunciones.

Cemento es cualidad de olvidos,  
de desgajes,  
cuerpo es cemento inventariado  
    —remembranzas.

El sonidazo del trombón que finiquita  
callado y mustio

—y muere.

Continúa el poeta:

Ya en 1990 pensé que estaría dedicado a los cuerpos que amé y a los que no supe corresponder. Pero pasaron trece años antes de que comenzara la escritura de *Cuerpos*. Creo que ahí están mis dos gemelos principales: la vida beata y la vida depravada. Es muy carnal en muchos sentidos, muy sexual, muy lujurioso incluso. Por otro lado es, al mismo tiempo, esa vida beata y es como dijo Dolores Castro la visión del mundo en el que estamos metidos. Este caótico mundo en el que las cosas pierden su valor, se desajustan, en el que todo está sometido a una subversión total de los valores. En ese sentido es como un anticipo del Apocalipsis.<sup>50</sup>

Este es el momento en que Rojas escribió, sin saberlo, el punto de unión de toda su obra. Versos que quedaron quiescentes como crisálida durante trece años, pues debieron esperar como en un capullo para ver la luz en *Cuerpos*, en donde la vida beata representada por la no entrega a los cuerpos y la vida depravada —como dice el propio Rojas— representada por la búsqueda de los éstos, se contraponen en un choque de fuerzas en donde al final nadie gana.

### 2.3. Características generales de la obra de Max Rojas

Si recapitulamos algunas de las cualidades que identifican la poética de Max Rojas en sus tres libros, podríamos enumerar, grosso modo, las siguientes:

*i) El tema central* es el desamor, convertido en un proceso que va de esa pérdida del propio amor expresado en la mujer perdida y después en las consecuencias de

---

<sup>50</sup> *Ibidem*.

ese dolor. Sin embargo, como ya se dijo, en cada uno de los libros se aborda el desamor en diferentes etapas: en *El turno del aullante* es presente, en *Ser en la sombra* se encuentra en estado quiescente y en *Cuerpos* es el sufrimiento en sí mismo de la voz poética ante la negativa de los cuerpos a irse, esos cuerpos que fueron mujeres abandonadas por el poeta, pero que su recuerdo parece perseguirlo hasta el punto de crearle una angustia por no poder alejarse de ellos y en ese sentido es una huida mal lograda. El «cuerpo» o «cuerpos» es muy diferente en los tres libros. Cuando utiliza esta palabra en *El turno del aullante* hace referencia al cuerpo físico y emocional de la voz poética; en *Ser en la sombra* es cuando transfiere esta palabra a quienes fueron sus amantes, y en *Cuerpos* esta palabra es el eco de aquellas amantes que fueron en un pasado y que ahora son el sufrimiento de la voz poética por no tenerlos, pero al mismo tiempo porque no quieren desaparecer. En este último poemario, el uso del significante «cuerpo» o «cuerpos» actúa en principio como acusativo pero se transforma a lo largo del poema en núcleo de las diferentes funciones gramaticales. En este sentido, «cuerpo» es también la palabra erosionada que tiene sus evidencias a partir de los efectos buscados por esta descomposición lexical.

ii) Las variantes y derivaciones de las palabras buscan la aliteración y el juego que sustituye a la rima y que, al mismo tiempo, imitan la angustia amorosa en el sentido de un repetir la imagen de la mujer amada ante una pérdida o un quebranto.

propio en su propicia propiedad amable  
e impropio, al mismo tiempo en tanto ajeno,<sup>51</sup>

Observamos aquí una derivación de las palabras por el sonido mismo, que provocan una acumulación y una saturación aliterada. Esta característica es sin duda fundamental para reconocer la voz de Max Rojas.

iii) El sonido de Rojas es singular. El uso constante de la vibrante /r/ da un ronco tono a su sonido:

---

<sup>51</sup> Max Rojas, *El suicida y los péndulos (Cuerpos tres)*, México: Fridaura, 2008, p. 10.

canto de los muertos lóbregos que pierden compostura  
y se hunden en un destartalado mar  
que guarda pocas restricciones<sup>52</sup>

iv) La inserción de partículas del uso cotidiano de la lengua le dan cierta familiaridad y un tono popular a su discurso:

o exijan que vengan en montacargas y lo lleve  
a la sala de emergencia donde se hospeda el deterioro<sup>53</sup>

En estos versos, tanto la palabra «montacargas», así como «la sala de emergencia» están insertados al lado de figuras retóricas de pleno uso poético como esta prosopopeya<sup>54</sup> en donde se personifica al deterioro: "donde se hospeda el deterioro". Esta combinación de frases del uso común de la lengua al lado de figuras retóricas es una de las características principales de la obra de Rojas, quizá con el propósito de no despegarse de la gente ni de la cotidianidad en que ésta vive.

v) Otro de los rasgos singulares en toda la poética de Rojas es el uso de las diferentes figuras retóricas de repetición como pueden ser la asonancia, la anáfora o la epifora. Su sonido y su insistente repetición es el camino que Rojas utiliza para representar el sufrimiento por el amor perdido y al mismo tiempo esas constantes quejas por el resquebrajamiento social, una insatisfacción que se manifiesta a través del grito.

vi) En los textos utiliza la asonancia y los metaplasmos como recursos para la invención de neologismos y encontrar así el sonido que necesita. Muchas de la veces que Rojas utiliza este recurso cambia de categoría gramatical partiendo de una primera palabra:

Como trombar hastiado,

---

<sup>52</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, *op. cit.*, p. 348.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>54</sup> Figura retórica en donde se personifica a los animales o a las cosas.

lo real  
—o lo que dicen que es lo real—  
se tromba en sus propias mismidades,<sup>55</sup>

En este ejemplo encontramos esta combinación entre trombón, tromba (sustantivo) y trombosis, al mismo tiempo que cambia la categoría gramatical de adjetivo a sustantivo al inventar la palabra mismidad.

vii) La irreverencia y la libertad que utiliza el poeta —y que sin duda tiene su clímax en el poema X de *El turno del aullante*— se puede ver con mayor medida a lo largo de toda su obra. Llama la atención que esta característica se exprese con gran soltura y naturalidad.

viii) De manera significativa en la poesía de Max Rojas existe el uso esporádico de diminutivos, ofreciendo un tono de ternura pero sin caer en lo cursi, sobre todo en los poemas de desamor, y no así en los de reclamo social en donde no los usa. Max Rojas utiliza este recurso con gran precisión, pues, aunque lo usa poco, causa una gran fuerza expresiva ante el lector: “una amalgama informe de pequeños *payasitos fúnebres*”.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Max Rojas, *Cuerpos, op. cit.*, p.15.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 48.

## Capítulo III

### Temática y contextualización poética:

#### El desamor como impulso poético y los signos de la ciudad

##### 3.1. Una introducción a *Cuerpos*

En este capítulo hablaremos del tema principal de *Cuerpos*: el desamor, y cómo es que Rojas consigue traducir en una expresión poética concreta el sentimiento de distancia del amor representado en los cuerpos. Max Rojas utiliza la palabra «cuerpos» como una metáfora de la imposibilidad amorosa con aquellas mujeres que deseó y amó; es decir, los «cuerpos» que en el pasado fueron tangibles, ahora en el presente son sólo recuerdo.

donde antes estuvieron cuerpos que son símbolo  
o metáfora de símbolo y metáfora de cuerpo,  
imagen,  
palabra que imagina ser espejo y entra en el espejo  
y queda para siempre vocablo que designa cuerpos  
que son invención de la mejor metáfora,<sup>57</sup>

Esos «cuerpos» que, como he dicho, representan un proceso en la poética de Max Rojas; es decir, primero se alejan en su inicial poemario *El turno del aullante*, entran en estado quiescente en *Ser en la sombra*, y en *Cuerpos* se convierten en una gran culpa y como consecuencia en un querer huir de los daños que éstos producen, sin poder realizarla. Así, *Cuerpos* está hecho por bloques de palabras que persiguen y ahuyentan al poeta a lo largo de dos mil cuartillas; sin embargo, se trata de un

---

<sup>57</sup> Max Rojas (2011). *Op. cit.*, p. 295.

recinto donde el poeta también parece quedar atrapado, una fosa de palabras, un lugar de hacinamiento donde habitan los propios «cuerpos».

Hondo espacio que jamás empieza pero jamás termina  
y sigue siendo cuerpo que son todos los cuerpos,  
cuerpo Uno en que todos los cuerpos se confunden,  
se asimilan en esa soledad inmensa que conforma un hueco,  
un bramido que se hunde probablemente en nada  
como cosa endeble, transitoria,  
cuerpo todos conformando uno  
destruyendo a otro  
coronando a un tercero,  
otro a punto de venirse abajo,  
un quinto en fuga permanente,<sup>58</sup>

En este recinto —esta fosa— Rojas la resuelve con otro elemento decisivo en la poética de *Cuerpos*: la forma del tiempo, es decir, un tiempo circular en el que el poeta queda atrapado, un tiempo en donde la huida es imposible, pero un tiempo en donde la resignación a vivir atrapado en sus culpas es la única salida. El tiempo es, entonces, un elemento inherente a la pérdida amorosa y a la desaparición de los cuerpos, o mejor dicho a ese intento de desaparecer a los cuerpos, ese intento fallido que deja a la voz poética habitando en un círculo, en un vaivén entre lo ido y la negación a aceptar la huida, un vaivén entre el deseo de los cuerpos y el deseo de perder ese propio deseo. Un desamor que provoca deseo y un sufrimiento del que la voz poética quiere alejarse. Ese es el nudo que el poeta intenta deshacer a lo largo de dos mil cuartillas. Y si bien es cierto que el tiempo cura las heridas, en *Cuerpos* el tiempo las agranda, pues el remordimiento de no haberse entregado en el pasado se agranda con el tiempo, o parece que ante la imposibilidad del olvido de los cuerpos, el tiempo multiplica las llagas de la voz poética.

---

<sup>58</sup> Max Rojas, *op. cit.*, p. 160.

Esta situación de desamor la muestran sus dos poemarios anteriores, pero en *Cuerpos* agrega a su discurso poético el sentido de culpa. Los recursos que Rojas ocupa los convierte en metáforas que categorizan los diferentes estados anímicos del poeta.

Este nuevo elemento poético —el sentido de culpa— genera y desarrolla metáforas que giran en torno a ideas como el círculo, el hueso, el mezcal, el trombón. Así, por ejemplo, el mezcal refleja el entorno socioeconómico desde donde habla el poeta y es también un artificio para detener el tiempo por un momento; el trombón es un elemento que representa el sonido de la ciudad en donde se escribe el poema; el hueso lo utiliza como sustancia corporal que tiene la capacidad de hacerse polvo hasta el grado de desaparecer; el círculo es sin duda la cárcel donde habita la voz poética, donde se refugia de perderse a sí misma al ver la posible lejanía de los cuerpos. Por supuesto que podríamos encontrar más metáforas, pero aquí sólo se tratarán las que el poeta utiliza con mayor frecuencia.

### 3.2. Cuerpos: contextualización y algunas influencias

*Cuerpos* es, sin duda, uno de los poemas más extensos escrito en lengua española, un libro *sui generis* que tiene pocos referentes formales. Dentro de la literatura mexicana podemos encontrar poemas "extensos" desde *Primero sueño* de sor Juana, pasando por *Muerte sin fin* de Gorostiza, hasta *Piedra de sol* de Octavio Paz. Sin embargo, cualquiera de estos poemas están muy lejos de semejarse a *Cuerpos* en su extensión. En cualquiera de estos poemas se alcanza a vislumbrar el final desde el principio. Estos poemas mencionados tienen una extensión de alrededor de treinta páginas; *Cuerpos*, más de dos mil. Asimismo, *Cuerpos* está escrito en versículo,<sup>59</sup> y estos poemas mencionados están escritos en versos medidos: silva en el caso del poema de Sor Juana, endecasílabo en el caso del poema de Paz, y Gorostiza utiliza diferentes medidas.

---

<sup>59</sup> DRAE: 3. m. Cada uno de los versos de un poema escrito sin rima ni metro fijo, generalmente largo y con unidad de sentido.

La extensión de *Cuerpos* es incomparable. En cambio, tendríamos varios ejemplos de poemas escritos en versículo en la literatura mexicana: *Picos pardos* de Gerardo Deniz, *Contracorriente* de Tedi López Mills, o en general los poemas de *El otoño recorre las islas* de José Carlos Becerra, por mencionar algunos.

De todos los poemas encontrados, el que más se acerca a *Cuerpos*, por estar escrito en versículo y por su extensión, es *Incurable* de David Huerta — curiosamente uno de los cinco poetas que entran en la intersección de las tres antologías mencionadas.

*Incurable* fue editado en 1987 y su extensión es de 350 páginas. De *Cuerpos* e *Incurable* podemos sacar algunas similitudes y características en cuanto a su estilística poética, o bien, podríamos analizar cuáles son algunos recursos que ambos poetas utilizan para dejar llevarse por las palabras sin un freno aparente de sus lucubraciones y de sus sensaciones. Aunque, siguiendo la afirmación de Angélica Tornero en donde dice que David Huerta "encuentra en la desorganización del mundo la reorganización de su ser poeta";<sup>60</sup> en *Cuerpos*, en cambio, Rojas encuentra a través de la organización del mundo, la desorganización de su voz poética, pues el desamor y la angustia enloquecen a la voz poética, que tiene que luchar contra los signos del tiempo. La forma de construir el poema es la deconstrucción del mismo poeta. Por esta razón, el poeta se parte en lo que él mismo llama entelequias y a partir de allí dialoga consigo mismo y con los cuerpos.

*Cuerpos* e *Incurable*, dos poemarios de gran extensión que tienen un punto concordante: son fractales;<sup>61</sup> es decir, ambos son un conjunto de versos compuesto por miles de ideas e imágenes independientes que se multiplican para formar el todo. En el libro de Angélica Tornero *Las maneras del delirio (las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández)*, abre con un epígrafe de Charles Baudelaire en donde

---

<sup>60</sup> Angélica Tornero, *Las maneras del delirio (las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández)*. México: UNAM, 2000.

<sup>61</sup> Esta teoría fue desarrollada por el matemático Benoit Mandelbrot en 1975 en *La geometría fractal de la naturaleza*, Madrid: Tusquets, 1997. El principio básico es el de la multiplicación de una forma o modelo sobre sí mismo para formar una estructura más compleja. Las ramas de los árboles es un ejemplo; de una nace otra, y de ésta otra y así sucesivamente. El romanescu es otro ejemplo que sigue este mismo principio.

se describe la posibilidad poética de versos largos y sin medida o de poemas en prosa que son fractales:

Observe, se lo ruego, qué admirables comodidades nos ofrece a todos esta combinación: a usted, a mí y a el lector. Podemos cortar, donde queramos yo mi ensueño, usted el manuscrito, el lector su lectura; ya que no suspendo la reacia voluntad de este último al hilo interminable de intriga superflua [...] Si se le quita una vértebra a esta fantasía tortuosa, sus dos fragmentos volverán a unirse sin dificultad. Despedácela en numerosos fragmentos y verá que cada cual puede existir por sí solo.<sup>62</sup>

Esta fractalidad es una de las formas de mantener un poema extenso de estas dimensiones. Y quizá no podría ser de otra manera si pensamos que dichos poemas —no siendo poemas narrativos— fueron concebidos a lo largo de años de trabajo y que cada trozo escrito representa y refleja estados de ánimo e intelectuales diferentes. Sin embargo, esto no significa que no haya una sucesión lógica y ordenada. En el caso de *Cuerpos*, hay una evolución de la angustia provocada por la ausencia de los cuerpos; conforme el poema avanza, también avanza el tiempo y con la angustia el olvido se agranda en un sentimiento de pérdida, de ablación, de evaporación del todo.

Tratando de buscar otros puntos señeros en la poesía de Max Rojas —y más específicamente en *Cuerpos*—, y habiéndolo cuestionado sobre sus posibles influencias, reconoce haber leído con obsesión a Vicente Aleixandre y específicamente *La destrucción o el amor* (1935) de donde trata de adoptar esta forma de disyuntivas.

Allá por las remotas  
luces o aceros aún no usados

El mar o una serpiente,

---

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 43.

el mar o ese ladrón que roba los pechos,  
el mar donde mi cuerpo  
estuvo en vida a merced de las ondas.<sup>63</sup>

Este tipo de disyuntivas aparecen constantemente en el discurso de *Cuerpos*, aunque con un uso más mesurado:

y alguien grita o teje  
las fúnebres coronas que celebran toda mortandad  
corpórea que salga de los cuerpos  
o regrese a ellos... <sup>64</sup>

*Cuerpos* está escrito en versículo, forma utilizada por Walt Whitman en *Hojas de hierba* en 1835. Sólo que los versos de Rojas son tan largos que la línea del libro no alcanza, teniendo que seguir abajo y convirtiéndose por momentos casi en prosa poética, sobre todo a partir de *Cuerpos cuatro (La prosecución de los naufragios)*:

- a. caos tras caos que el réprobo dicente creó
- b. por donde huyeron sus pisadas siempre huyentes,
- c. sus pasos siempre perdedizos que buscaban siempre
- d. no dejar ninguna huella para que nunca lo encontraran
- e. pero pedía a gritos que los cuerpos idos volvieran a buscarlo,
- f. regresaran a girar alrededor del poste en que el suicida
- g. daba vueltas por ver si los veía acercarse,<sup>65</sup>

Vemos en estos versos cómo algunos de ellos tienen autonomía de idea y de imagen (a, b, e), pero otros se prolongan a través del encabalgamiento al verso siguiente (cd, fg) a la manera de la prosa.

Lo que es significativo es que a pesar de las diferentes influencias que Max Rojas

---

<sup>63</sup> Vicente Aleixandre. <http://www.poesi.as/va32030.htm>. 17 de mayo 2015, 23:24.

<sup>64</sup> Max Rojas, *Memoria de los cuerpos (Cuerpo unos)*, México: Verso destierro, 2008, p. 89.

<sup>65</sup> Max Rojas, *Cuerpos, op. cit.*, p. 531.

pudo haber tenido, consciente o inconscientemente, encontró su propia retórica y sus propias convicciones y singularidades poéticas.

Sin duda que de las influencias que él mismo hizo consciente fueron los dos poetas a quienes reconoce como sus maestros:

De lo poquísimo que conoció de mi obra, León Felipe nunca se metió conmigo: "tú síguele, punto". Pero yo lo veía más como hombre. Yo, a León Felipe poeta, llegué a conocerlo casi simultáneamente con el hombre, porque varios de sus libros estaban en mi casa. Pero a mí me interesó más el hombre. En el caso de Efraín Huerta —que fueron mis dos únicos maestros— también me atrajo el hombre comprometido, el poeta comprometido, pero también el poeta amoroso: esa declaración de odio, esa declaración del amor. Para mí, *Los hombres del alba*, junto con *Libertad bajo palabra* son los dos grandes libros de la poesía mexicana del siglo XX.<sup>66</sup>

Rojas comparte con Huerta, y en específico con *Los hombres del alba*, el ambiente de esa sombra antes de comenzar el alba, las 5:00 de la mañana, hora en que Max Rojas solía escribir y en donde los cuerpos que se mueven a esa hora son como sombras que crujen en silencio:

Ciudad que llevas dentro  
mi corazón, mi pena,  
la desgracia vercosa  
de los hombres del alba,  
mil voces descompuestas  
por el frío y el hambre.<sup>67</sup>

Además de su amistad, sus poesías comparten una retórica en donde las palabras parten de las sensaciones y así se plasman alejadas de un procedimiento de rebuscamiento —como podría ser el de Octavio Paz—; es decir, las palabras fluyen

---

<sup>66</sup> Max Rojas, "Entrevista..." , *op. cit.*

<sup>67</sup> Efraín Huerta, *Poesía 1935-1968*, México: SEP, (col. Lecturas Mexicanas) 54, 1986.

antes que la misma reflexión poética y en ese proceso se descomponen. En ambos poetas —y sin duda aquí el joven Rojas se vio influido por el Huerta decano— el mundo es quien les dicta las palabras. No existe en ellos ninguna influencia parnasiana,<sup>68</sup> sus lenguajes son en principio desbocados —aunque en Rojas diríamos que es exacerbadamente desbocado.

### 3.3. La temática del desamor

*Cuerpos* tuvo un proceso de germinación interna, mientras que el poeta mantenía un aparente silencio de más de una década. ¿Cuáles fueron las razones para dejar de escribir tanto tiempo? Parece que Rojas tiene bastante claro ese proceso, pues dicho silencio es parte de su biografía. Su alejamiento de la escritura tiene que ver con su matrimonio en 1980, y sobre todo con el nacimiento de sus hijos en 1982 y 1988. Recordemos que sus dos primeros libros fueron publicados en 1983 y en 1986. Así, parece que al encontrar una vida familiar plena, no necesitó escribir, lo cual muchas veces es frecuente en algunos escritores, pero sobre todo refleja a un escritor moderno, romántico, en el que vida y obra son la misma cosa.

Siendo el desamor el motor de la poesía de Max Rojas, es bastante comprensible que al encontrar una estabilidad emocional haya dejado de escribir —mas no de ser poeta—. Dicho por el propio Max Rojas: él es un ser terriblemente solitario,<sup>69</sup> y sin duda que esta soledad en la que ha intentado vivir ha definido el tono de su obra. Esta soledad que provocó una incapacidad para darse él mismo, y más específicamente en sentido amoroso:

espejos destinados a vivir en un brutal desvelo  
que los hace sentir todo el tiempo amorsomados  
y sin ganas de apresar las inconstantes  
formas transitorias que pasan por afuera

---

<sup>68</sup> El movimiento parnasiano en donde la perfección geométrica y la sutil exactitud arquitectónica de las palabras mostraba la belleza a través de la propia perfección formal.

<sup>69</sup> Max Rojas, "Entrevista...", *op. cit.*

y retenerlas dentro,<sup>70</sup>

"Y sin ganas de apresar las inconstantes formas", refleja el cansancio y resignación para dejar escapar a las mujeres pretendidas y que en este último poemario de Rojas aparecen como «*cuerpos*»; estos «*cuerpos*» que son la mayor metáfora del poemario y a partir de los cuales encontramos los intentos de olvido y el estado de deseo al mismo tiempo. Estos «*cuerpos*» como metáfora no son sino las mujeres amadas que se tuvieron y que dentro de este discurso poético funcionan a veces como entes quietos que sólo son descritos o a veces como partículas que actúan y parecen mutarse según los estados anímicos por los que va pasando la voz poética.

Cuerpos,  
tan extraños,  
tan perdidos, a veces, en la ebriedad orgiástica  
que augura los placeres,<sup>71</sup>

---

la estampida de los búfalos que huyen para ponerse a salvo  
del ataque de los cuerpos que amenazan arrasar  
con la constante soledad que guarda al *Uno* y a los *Otros*<sup>72</sup>

La negación del poeta para entregarse a una relación amorosa creó un tipo de desamor provocado, desamor que muchas veces se traduce en sentido de culpa.

cantos del amante perdido en la nostalgia irremediable  
que producen las estatuas  
cuando su palidez alcanza un tono agrio que provoca

---

<sup>70</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, *op. cit.* p. 279.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 322.

el temor de que pudiera fallecer inopinadamente<sup>73</sup>

Sostenido en este sentimiento de culpa, Rojas va y regresa constantemente del querer asir los cuerpos a aceptar que es mejor alejarse y perder su recuerdo para siempre. Sin embargo, ese sentimiento de culpa es, antes que un signo de fracaso, un signo que en su poesía se torna vital, pues en éste encuentra el signo ambivalente que por momentos lo resigna y por momentos le hace negarse a la pérdida de los «cuerpos». Este sentido de culpa es un signo ambivalente que lo hace huir y regresar intermitentemente de lo «cuerpos»:

No huyan,  
Cuerpos  
o huyan, si así lo consideran necesario,  
pero no modifiquen su estructura  
queden sombra, o barco encobijado en sombra,<sup>74</sup>

Incluso, Rojas da los nombres de esos amores que se tornaron en desamor: Elba, Alejandra, Gabriela, María Elena, Rocío. Esa incapacidad para darse a una relación amorosa causaba en el poeta alguna forma de auto expiación. El poeta crea un mecanismo circular en donde el tiempo y el espacio regresan, y permite situar así a la mujer entre el objeto deseado y su distanciamiento. De esos amores que se fueron —pero no terminan de irse—, está lleno *Cuerpos* y su motor es el remordimiento.

Esta falta de entrega —de alguna manera abandono— cimbró la conciencia del autor, creando este sentimiento de culpa:

(Es difícil amar.  
Lo amante escalda y fomenta, más después,  
una ardiente chamusquina que apavora  
la coincidente ubicación de las calderas  
a toda prisa y deja todo escalofriado

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 56.

[...] Amor es una ahogación desde mucho antes que el naufragio  
o fallecer estando en lo mejor de la agonía.)<sup>75</sup>

En todo caso, *Cuerpos* representa el intento de recuperación de un tiempo de conjura amorosa. *Cuerpos* parece ser un rezo a esos cuerpos abandonados, esos amores no perdidos sino despreciados por el poeta sin ninguna razón aparente. El siguiente texto, sacado de una entrevista con Max Rojas, muestra ese sentimiento de culpa que lo agobió durante tantos años y la razón por la cual después de *Ser en la sombra* dejó de escribir:

Un poco por mi culpa Alejandra murió por lo menos en la guerrilla guatemalteca con una pareja decente, que era comandante de una de las fracciones guerrilleras de Guatemala. Elba se mató en un accidente y a cada rato pienso que hubo algo de suicidio en eso. Rocío quedó devastada cuando la dejé de ver. María Elena sé que quedó mal, que me anduvo buscando, siguiendo, y yo sin dar la cara. Esto me creó el complejo del círculo infernal, remordimiento, culpa, expiación de la culpa de la cual está llena *Cuerpos*. Yo me la pasé girando, incluso ya con Tere [su esposa] en ese círculo. Y ya casado con Tere pensé: "ya encontré suelo firme, para qué escribo".<sup>76</sup>

En *Cuerpos*, sin embargo, son escasas las referencias directas a los nombres de las diferentes mujeres que protagonizaron los intentos amorosos de Max Rojas:

una tras una y desastre tras desastre sin faltar ninguno,  
caos tras caos que el réprobo dice creó  
por donde huyeron sus pisadas siempre huyentes,  
sus pasos siempre perdedizos que buscaban siempre  
no dejar ninguna huella para que nunca lo encontraran  
pero pedía a gritos que los cuerpos idos volvieran a buscarlo,  
regresaran a girar alrededor del poste en que el suicida

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

daba vueltas por ver si los veía acercarse  
saludarlo,  
entonar sus cantos funerales,  
despedirse,  
cuerpos de Alejandra,  
de Gabriela,  
sombras de una Blanca oscura,  
sombra María Elena,  
cúmulo de sombras sobre el cuerpo roto de Elba,  
cuerpo de Roxana y cuerpo de María,  
rotundidad de los espacios que se angostan,  
se clausuran,  
terminan en no-espacios,  
sí cajones encerrados en sí mismos donde el poeta  
desarchiva sus memorias y se vuelve hacia lo ido,<sup>77</sup>

Así, son pocas las referencias directas que tiene *Cuerpos* sobre los nombres de mujeres. Y del conjunto de estos nombres se desprenderá la metáfora «cuerpos».<sup>78</sup>

#### 3.4. Tema: El amor perdido

Para entender *Cuerpos* hay que preguntarse: ¿qué es lo que encierra esta palabra en el mundo poético de Max Rojas?, ¿cómo la traduce? y ¿cuáles son los giros más usados por el poeta a lo largo de dos mil cuartillas? Ya mencionamos algunos, en todo caso, agreguemos que este significante «cuerpos» parece ser uno y muchos al mismo tiempo, parece desdoblarse y someterse, parece ser un ente libre y a veces ser esbirro. «Cuerpos», como metáfora, encierra suicidio y esperanza al mismo tiempo.

---

<sup>77</sup> *Ibid*, p. 531.

<sup>78</sup> En el capítulo IV se analizará cómo esta metáfora es usada con diferentes funciones gramaticales.

*Cuerpos* inicia con versos que exponen y cifran la idea central de la maquinaria poética de Max. *Cuerpos* es la apuesta a huir del tiempo lineal, aquel que nos lleva a la caducidad, para anteponerle con un tiempo circular que permita que todo vuelva cíclicamente de distintas maneras. Este mecanismo es el que permite mostrar la fecundidad de una poesía interminable; sin embargo, uno se pregunta, ¿qué tanto es un riesgo y una apuesta? El poemario comienza:

Cuerpos

hay que abolir el tiempo,

regresar a la esfera.

Sólo el círculo salva

y no hay sino la urdimbre fantasmal

de los regresos y los viajes,

las huidas.<sup>79</sup>

Los «cuerpos» a los que se refiere Rojas en su largo poema, son los cuerpos idos, son esos cuerpos que fueron, pero que ya no son sino en un intento de recordarlos o en un intento de no ser olvidados; sin embargo, «cuerpos» no se refiere sólo a lo físico del cuerpo, sino a un ente global que encierra tanto lo físico como lo espiritual, así como a la historia compartida en el pasado. *Cuerpos* es un poemario en donde la voz poética habla a través de la angustia que provoca la pérdida de esos «cuerpos».

En los primeros versos podemos ver la temática del libro, así como el carácter y el tono con el que la voz poética llevará el discurso.

Crujan

En lo eternal el tiempo no transcurre,

el devenir deviene en lentitud pasmada,

en la detenida cualidad de nada,

en incorpóreo cuerpo de vidrio machacado.

---

<sup>79</sup> *Ibid*, p. 21.

No crujan,  
pero chirrien,  
cuerpos que están después de haberse ido,  
como el aire,  
como la luz,  
inmóviles.<sup>80</sup>

Rojas propone sustituir ese paso del tiempo y ese pasado por un presente que le ofrece el tiempo circular en el cual ni el olvido ni el deseo prevalecen, sino que se mantienen en un equilibrio; es decir, se van remplazando o, si se quiere ver así, se dejan vivir en alternancia uno al otro. Por esta razón, los «cuerpos» se convierten en el eje motor, a éstos se les habla y se les deja hablar, así los impulsos van y vienen desde los «cuerpos» hacia la voz poética y viceversa.

Y cuando decimos «esos cuerpos», ¿podemos precisar mejor a qué cuerpos nos referimos? Esos «cuerpos» son los cuerpos de mujeres. Bajo ese intento de retener los cuerpos, el tema central del poema es el desamor a través de la pérdida amorosa y un enfrentamiento con la muerte o la posibilidad parcial de ella.

El filósofo Igor Caruso, en *La separación de los amantes*, plantea la separación de los amantes como una estancia anterior a la muerte. En su teoría, Caruso afirma que la separación de los amantes y la muerte son cómplices; la separación es un indicio de la muerte, y afirma que estudiar la separación amorosa de alguna manera es estudiar la presencia de la muerte en nuestras vidas.<sup>81</sup> Por esta razón, a lo largo del poema, el poeta intenta no separarse por completo de los cuerpos, por eso les pide que chirrien, que hagan ruido, para así alejarse de esa aparente muerte que representa la separación, pero que nunca llega porque el poeta no se decide a soltar por completo a los «cuerpos». Y siendo «los cuerpos» el eje sobre el que está construido el poema, éstos sufren modificaciones a través del tiempo, lo cual provoca la distorsión de la voz poética que camina en círculo agobiada por no poder dejarlos de amar, pero tampoco poderlos olvidar.

---

<sup>80</sup> *Ibid*, pp. 24-25.

<sup>81</sup> Igor Caruso, *La separación de los amantes*. México: siglo XXI, 2010, p. 6.

Otro autor que aborda este tema es Octavio Paz, quien habla de los «cuerpos», el deseo y el erotismo en *La llama doble* y aborda el tema del cuerpo deseado, ese mismo cuerpo deseado que habita en *Cuerpos*. Sin embargo, el tratamiento es diferente, pues mientras que en Paz hay culminación del encuentro amoroso, en Rojas éste nunca se da:

El cuerpo erótico comienza con la visión del cuerpo deseado. Vestido o desnudo, el cuerpo es una presencia, una forma que, por un instante, es todas las formas del mundo. Apenas abrazamos esa forma, dejamos de percibirla como presencia y la asimamos como una materia concreta, palpable, que cabe en nuestros brazos y que, no obstante, es limitada. Al abrazar a la presencia, dejamos de verla y ella misma deja de ser presencia.<sup>82</sup>

Estas palabras de Paz definen el eje motor de la temática de *Cuerpos*, pero en el caso de Rojas tienen una orientación distinta. En este texto Paz utiliza algunas palabras claves que Rojas desarrolla en el poemario: «cuerpo», «cuerpo deseado», «presencia», «concreto», «palpable», sólo que estas palabras son utilizadas por Rojas de manera obsesiva creando paulatinamente un estado de tensión anímica que lleva a la desolación. Son estas palabras las que establecen la contradicción en la que se desarrolla *Cuerpos*: la presencia concreta de los cuerpos en el pasado (pues en este tiempo convivió con las mujeres amadas), que se confronta a la presencia intangible en el presente (pues son sólo recuerdos) y la cual provoca el deseo. Sin esta presencia pasada —este ser concreto— el deseo no existiría. La causa de la angustia son estos cuerpos que sí existieron y se dejaron ir, y que recriminan a la voz poética esta separación sin razón aparente.

A partir de la afirmación de que «todo artista tiene sus propias obsesiones», motivos o rasgos característicos que se repiten a lo largo de sus obras, debemos suponer o dar por hecho que Max Rojas no está exento de esta máxima.

Cuáles podemos decir que son esas palabras o rasgos característicos de Max Rojas en *Cuerpos* y que definen el tema del poema. Sin duda que en algunas de las palabras

---

<sup>82</sup> Octavio Paz, *La llama doble* (Obras completas tomo X). México, FCE, 1996, p. 347.



Así, los cuerpos son cambiantes, se mueven de ser objeto de deseo a ser deseo del olvido, o en ocasiones parecen estar presentes y en otras ocultarse:

Pero están, Cuerpos, lo sé  
(o lo intuyo, más bien,  
puedo olfatearlo en la acre mirada que los lobos  
encauzan en la debida dirección nocturna)<sup>85</sup>

Igor Caruso dice que "la catástrofe de la separación generalmente se agudiza aún más porque no sólo constituye la frustración de una necesidad, sino que representa también la frustración de un intento de curación".<sup>86</sup> Este intento fallido de curación es justo en el que habita la voz poética de *Cuerpos*, y queda entonces encerrada en una rara patología entre buscar la cura a través de concretar una relación amorosa y la autoexpiación para no curarse y quedar encerrada en sí misma.

El tiempo envejece a los cuerpos, los convierte en deseo; un deseo que mantiene al poema y le da solvencia; un deseo asido de un recuerdo al que la voz poética se aferra. De allí viene la angustia, pero no es una angustia por el propio envejecimiento. Lo que realmente angustia a la voz poética es que al pasar el tiempo los cuerpos no sólo se desmoronen, sino que también se olviden.

después de mucho cavilar,  
después de darle muchas vueltas al asunto,  
funda  
su condición de amante desastrado  
o ciudadano del olvido en busca de recuerdos.<sup>87</sup>

En el discurso de *Cuerpos*, se percibe una constante infelicidad y angustia, pues la voz poética se resiste a hacer comunión con los cuerpos. Octavio Paz reconoce

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>86</sup> Igor Caruso, *op. cit.*, p. 121.

<sup>87</sup> Max Rojas, *Memoria de los cuerpos* (Cuerpos uno). México: Verso destierro, 2008, p. 90.

también la desdicha en que el amor nace, y atina a decir cuál es la causa de dicha infelicidad: "Todos los amores son desdichados porque están hechos de tiempo".<sup>88</sup> Es decir que el amor sólo puede ser feliz en un tiempo congelado —o más preciso en el instante—. Podríamos desdoblar de esta afirmación de Paz: *El amor tiene dicha sólo en el instante, o en fracciones de instantes*. Éstos son a los que la voz poética de *Cuerpos* se aferra, y desde donde crea su propia angustia:

conviértanse en fuga permanente  
pero no se entretengan en la terrible indecisión de irse,  
sean volubles y piensen en las posibles formas de regreso,  
las no-huidas que, a veces,  
logran detener el tiempo o hacen que se vuelva a su estado  
de nonato intemporal y no suceda nada<sup>89</sup>

Esos instantes son instantes idos, o recuperables sólo a través del recuerdo; es decir, son recuerdos de instantes en los que se tuvo dicha, pero que fueron desechados quizá por la misma intuición de saber que el tiempo los desgastaría:

Pero los cuerpos seguirán llamando fuertemente a puertas  
hasta que el todo se convierta en Nada  
y nada sea un cuerpo más que se hunda en el vacío  
y ahí concluya.<sup>90</sup>

Esta es la gran tesis que Rojas desarrolla a lo largo de dos mil cuartillas. Igor Caruso en *La separación de los amantes*, pregunta; "¿Existe en realidad una curación?" y dice ante la pérdida:

La ambivalencia encontró su expresión repitiendo sus frustraciones y sus antiguas defensas. La soledad y la problemática del Yo, la búsqueda de la

---

<sup>88</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 347.

<sup>89</sup> Max Rojas, *Cuerpos, op. cit.*, p. 42.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 103.

maduración, de desarrollo, de identidad e integridad, ocasionaron una mezcla entre vida y muerte, donde ninguno de los elementos predomina. La repetición de la separación original y de la unión original —del narcisismo infantil temprano— está en un diálogo ambiguo entre el instinto de vida y [...] el instinto de muerte, entre el avance hacia la madurez y el regreso a lo inconsciente e infantil.<sup>91</sup>

Este desdoblamiento de Caruso los podemos percibir en el poema de Rojas, pues a lo largo de *Cuerpos* vemos este vaivén entre querer que los cuerpos sigan sonando o que enmudezcan para siempre:

Chirrien, mejor, y crujan a la vez, Cuerpos,  
sean y no sean al mismo tiempo o den ánimo  
y desánimo a la vez al poblador de los pasillos  
que nadie más que él  
puede saber que están ustedes en alguna parte.<sup>92</sup>

Esta pérdida del amor es muy peculiar, pues se tenía la consagración del amor en las manos y el poeta la dejó ir sin aparente explicación. Esto es justo lo que causa una serie de culpas de las cuales el poeta no puede despegarse:

Cuestiones que estremecen,  
que sacuden las viejas tapaderas  
que se abren sólo para poner a remojar en los vinagres rancios  
las heridas que son como rescoldos que se asientan  
en el fondo del fogón y no se mueven  
por más que los cuchillos intenten rescatar las bienandanzas  
que quedaron olvidadas en alguna parte<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Igor Caruso, *op. cit.*, p. 145.

<sup>92</sup> Max Rojas, *Sobre cuerpos y esferas (Cuerpos dos)*. México: Verso Destierro, 2009, p. 10.

<sup>93</sup> Max Rojas, *El suicida y los péndulos (Cuerpos tres)*, México: Fridaura, 2008, p. 7.

Estas heridas se quedan pegadas en la conciencia de la voz poética, quien intenta curarlas inútilmente. Ésta es la razón por la cual Max Rojas se extiende en la escritura del poema, pues esas heridas —que no son sino la incapacidad de olvido de las mujeres amadas— no encuentran el camino para ser cerradas. Diez años de escritura y más de dos mil cuartillas le tomó a Max Rojas estos intentos, y al final no consigue el olvido sino la resignación. El poeta trata de sacudirse esas heridas y lo intenta por diferentes caminos. Y siendo los poemas cuestiones y objetos del lenguaje, éste se prolonga en el tiempo en la medida que la voz poética trata de sacudirse sus recuerdos. Esto es lo que da la intensidad al poema, pues en ese intento de desprender las heridas causadas por el desamor autoprovocado, el poeta se desgasta sin conseguir su propósito.

Octavio Paz, en *La llama doble*, nos habla del encuentro de los amantes a través de la cercanía de los cuerpos, nos hace ver cómo éstos al estar tan cerca parecen desvanecerse y fundirse en uno para convertirse en materia intangible. Paz en el siguiente texto nos entrega imágenes en torno a los cuerpos de los amantes, imágenes similares a las de *Cuerpos*:

Dispersión del cuerpo deseado: vemos sólo unos ojos que nos miran, una garganta iluminada por la luz de una lámpara y pronto vuelva a la noche, el brillo de un muslo, la sombra que desciende del ombligo al sexo. Cada uno de estos fragmentos vive por sí solo pero alude a la totalidad del cuerpo. Ese cuerpo que, de pronto, se ha vuelto infinito. El cuerpo de mi pareja deja de ser una forma y se convierte en una sustancia informe e inmensa en la que, al mismo tiempo, me pierdo y me recobro. Nos perdemos como personas y nos recobramos como sensaciones. A medida que la sensación se hace más intensa, el cuerpo que abrazamos se hace más y más inmenso. Sensación de infinitud: perdemos cuerpo en ese cuerpo. El abrazo carnal es el apogeo del cuerpo y la pérdida del cuerpo. También es la experiencia de la pérdida de la identidad: dispersión de las formas en mil sensaciones y visiones, caída en una sustancia oceánica, evaporación de la esencia. No hay forma ni presencia: hay la ola que nos mece, la cabalgata por la llanura de la noche. Experiencia circular: se inicia por la abolición del cuerpo de la pareja, convertido en una sustancia infinita

que palpita, se expande, se contrae y nos encierra en las aguas primordiales; un instante después, la sustancia se desvanece, el cuerpo vuelve a ser cuerpo y reaparece la presencia. Sólo podemos percibir a la mujer amada como forma que esconde una alteridad irreductible o como sustancia que se anula y nos anula.<sup>94</sup>

Sólo que estos cuerpos, al ser trabajados por Rojas, se vuelven vívidos y funcionan como vocativos. Y ciertamente, los cuerpos que desarrolla Rojas son —como afirma Paz— irreductibles, pues han provocado en la voz poética sensaciones también irreductibles. Rojas sigue a Paz cuando dice que los cuerpos se pierden como personas y se recuperan como sensaciones. Sin embargo, mientras en Paz se cumple la conjura de los cuerpos, en Rojas la no concreción del acto amoroso se convierte en culpa. Un sentimiento de culpa debido a que la voz poética no culmina el proceso en que para Paz se abrazan los cuerpos. Hay en el discurso de Paz un momento carnal que potencializa la espiritualidad de los cuerpos: "El abrazo carnal es el apogeo del cuerpo y la pérdida del cuerpo". Pero en *Cuerpos*, los cuerpos son cuerpos idos y esa es la tragedia. Y si bien la voz poética llega a la dispersión de las formas en sensaciones y visiones —como afirma Paz—, no consigue alejar la esencia ni de los cuerpos ni de ella misma, lo que provoca que se queden —voz poética y los cuerpos— estancados sin poder caminar ni para atrás ni para adelante, razón por la cual el círculo es la única salida.

Sin embargo, mientras Paz utiliza el término circular al describir su experiencia con ese cuerpo; es decir, una experiencia en que los cuerpos parten de ser sustancia tangible para después, ante el encuentro, convertirse en "sustancia infinita", y siguiendo la línea del círculo volver los cuerpos a su estado tangible; Rojas, en cambio, utiliza el círculo como salvación: "sólo el círculo salva", pues sólo regresando al mismo punto de donde se partió se evitará el dolor, es decir que al dar vuelta al círculo nunca se está lo suficientemente lejos para dejarse morir, ni lo suficientemente cerca para perder el deseo.

---

<sup>94</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 341-342.

### 3.5. El tiempo es una nulidad que lo fastidia todo

Con el tiempo los cuerpos se carcomen. El tiempo acaba con todo, lo erosiona, vence a cualquier intento o amor perdurable. Por eso los cuerpos se someten, pues ya saben de antemano que se perderá la batalla. En *Cuerpos* se plantea un tiempo adverso al poeta que es doblemente negativo porque él se reconoce culpable por haber cedido los cuerpos, su deseo, su vitalidad, a ese tiempo. La voz poética siente que el tiempo está contra él y contra ese gran sentido de culpa de haberle regalado los cuerpos al tiempo. El tiempo parece irreversible e imbatible porque va devorando el recuerdo material de los cuerpos para dejar sólo vestigios, llagas, naufragios, quemaduras y remanentes que se transforman en combustible para hacer arder a la voz poética. Es el tiempo sobre lo que está construido el poema, pues, mientras más avanza, la voz poética se siente más desesperanzada frente a una culpa que no tiene cura.

Deseamos lo que no tenemos y la voz poética ha perdido los cuerpos, los quiere olvidar, pero el no tenerlos provoca un deseo perenne hacia ellos, y, al mismo tiempo, un sentido de culpa hacia ella misma por no haberlos tomado en su momento. En este sentido, el tiempo los acerca a través del deseo, pero simultáneamente aleja su materialidad:

Se acercan  
—y se alejan,  
un poco enfurecidos y sacuden las alfombras con coraje,  
muchísimo coraje y un fastidio inmenso  
y salen dando grandes voces  
o tañen broncamente las guitarras  
como un aviso terrible de que llegan  
y lo terrible que acontece cuando, al rato,  
retiran los anuncios y se marchan,

se van sin despedirse,  
se alejan simplemente y se dispersan,  
hundiéndose en el tiempo,  
abriendo grandes agujeros en el tiempo<sup>95</sup>

Se establecen, entonces, dos entidades que se contraponen y que el tiempo empuja en sentido inverso: el olvido y el deseo, que da como resultado el sentido de culpa.

deseo + olvido= sentido de culpa

"El tiempo es una nulidad que lo fastidia todo", sin embargo, en el poemario, los cuerpos no dejan de "chirriar", contravienen en este sentido al tiempo, y de esta manera atormentan a la voz poética:

Chirrien, mejor, y crujan, a la vez,  
Cuerpos,  
sean y no sean al mismo tiempo o den ánimo  
y desánimo a la vez  
al poblador de los pasillos en los que nadie más que él  
puede saber que están ustedes en alguna parte<sup>96</sup>

Pero también, como vemos en estos versos, la voz poética no quiere que los cuerpos desaparezcan, los invita a que sigan crujiendo ante este tiempo que los va debilitando. El tiempo, entonces, hace su trabajo de ir borrando lo tangible, pero es la voz poética quien se rehúsa a que se vayan difuminando por el efecto del tiempo. En este sentido, la voz poética tiene una poderosa fuerza en su voluntad, en su enunciación, pues lucha a la par contra ese tiempo que lo "fastidia todo".

Esta nulidad del tiempo es ambivalente, pues paralelamente la voz poética intenta a toda costa olvidar a los cuerpos sin conseguirlo. Las fuerzas se

---

<sup>95</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, op. cit., p. 107.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 90.

complementan: las de los cuerpos por chirriar y la de la voz poética por su incapacidad de olvido. Es una convivencia que abre las heridas, y en este sentido cumplen la función de lo que Max Rojas reconoce en su poesía: "No curar heridas, sino abrirlas, no tener compasión por nada ni por nadie".<sup>97</sup>

Hay abundantes ejemplos de esta afirmación a lo largo de su obra:

augur de todas las desgracias que pactan una tregua  
y resuelven constituirse como una gran desgracia sola,  
una desgracia que la Historia escriba con mayúsculas  
y sea solemnemente recordada cada día y cada noche<sup>98</sup>

"El tiempo es una nulidad que lo fastidia todo" porque parece que no pasa. Si normalmente con el tiempo olvidamos —hasta es bien conocida la frase: "El tiempo lo cura todo"—, en *Cuerpos*, Max Rojas lo maneja de manera inversa: El tiempo lo daña todo, y más cuando se refiere a los cuerpos, las amantes, las culpas, ese tiempo cobra un sentido exponencial y negativo, pues agranda las heridas y las hace más dolorosas.

Max Rojas juega con el uso categórico del tiempo, pues no sólo no cura las heridas, sino que además las renace, las abre, las enciende, las hace más heridas. Se trata de un fatalismo que Rojas combate con la posibilidad que ofrece el lenguaje en tanto que éste le permite proyectar un tiempo circular. Así, el poeta busca mantenerse en una suerte de "pira del lenguaje", que, al mismo tiempo que aniquila, revive y mantiene la presencia de la herida, y con ello mantiene otro fuego: el que ofrece el lenguaje con sus metáforas, un fuego vivo que representa el de los «cuerpos».

Ese funcionamiento del amor y la vitalidad de los «cuerpos» en la poesía de Rojas recuerda la afirmación de Pascal Bruckner en *La paradoja del amor*, en donde dice que el alejamiento del cuerpo es un camino para llegar al ascetismo: "Librarse de la

---

<sup>97</sup> Max Rojas, "Proyecto...", *op. cit.*

<sup>98</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, *op. cit.*, p. 639.

materia era evadirse de lo perecedero, de manera que la sexualidad [...] era esa cicatriz fatal que nos separa de la perfección".<sup>99</sup>

¿Cómo funciona en *Cuerpos* este alejamiento de los cuerpos —lo material— en búsqueda de una aparente perfección espiritual?, ¿si la voz poética no se ha entregado a los «cuerpos» es porque encuentra un mejor estado en su "soledad"? Al decidir no tomar a lo cuerpos, el poeta parece entender que en la negación encuentra un bienestar; sin sospechar que será la ausencia provocada por la negación la que le abrirá las heridas.

Éste es el vaivén que mantiene la tensión literaria del poema. El deseo y la carencia, dos fuerzas muy poderosas que marcan al hombre como individuo. Estos dos elementos conviven como fuerzas contradictorias dentro de la poesía de Max Rojas. Aunque en el discurso de *Cuerpos* pareciese que lo que está en lucha es el deseo por el amor representado en los «cuerpos» contra el deseo de ausencia de amor sexual —físico— para conseguir quizá un ascetismo inconsciente, a la manera de Bruckner.

### 3.6. Sólo el círculo salva

Dice Rojas: "sólo el círculo salva". Esto es lo único que le da cierta tranquilidad. El círculo representa la posibilidad de regresar en el tiempo a la presencia de esos «cuerpos» tal y como existían. El círculo es la posibilidad de caminar sin un desgaste aparente porque se regresa al mismo punto. El círculo es la salvación, la cura momentánea ante la pérdida. El círculo representa la posibilidad de recorrer cuantas veces se quiera el mismo camino y recuperarse de todo el daño recibido después de un recorrido de 360 grados. El círculo es, en realidad, una forma que adopta la poesía de Max Rojas para establecer un tiempo circular que logra a través de la insistente evocación, de un recurrente lenguaje y una recurrente

---

<sup>99</sup> Pascal Bruckner, *La paradoja del amor*, México: Tusquets, 2011, p. 174.

metaforización: una cura momentánea que se encuentra en el regreso a los «cuerpos»:

y mueren  
o devoran en silencio su inhábil esqueleto,  
su potencia destructora,  
y todo acaba de la peor manera que es posible llegar  
a los velorios,  
irremediablemente mal y sin ninguna excusa  
que ayude a los difuntos a salir de su mal paso,  
su pisada errónea  
y regresar a Cuerpos.<sup>100</sup>

Hay siempre un intento de regreso, esto representa el círculo. Incluso un ánimo circular en donde se desea la pérdida y se vuelve al deseo de la presencia. Es un vaivén perpetuo. A lo largo del círculo hay un cambio de intensidades en la presencia de los cuerpos y de su ausencia, estas dos fuerzas son inversamente proporcionales y están representadas en el círculo: a mayor presencia de los cuerpos menor ánimo de poseerlos, y a menor presencia de los cuerpos mayor ánimo para no olvidarlos:

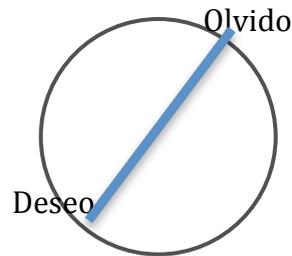
adictorio modo de no-ser,  
pero seguir jugando a los espantos,  
salvar lo que no tiene manera de salvarse  
y continuar en la jugada,<sup>101</sup>

Así, el círculo se vuelve la estancia perpetua; un ciclo en donde entre más cerca se está del olvido, mayor es el deseo y viceversa.

---

<sup>100</sup> Max Rojas, "Memoria...", *op. cit.*, p.91.

<sup>101</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, *op. cit.*, p. 208.



Estamos hablando de dos fuerzas físicas que permiten al poeta la tensión, una suerte de combustión:

craso error de que los cuerpos pueden comprenderse  
cuando arden,  
sueltan flamas,  
se calcinan,  
pero quedan,<sup>102</sup>

Cuando la voz poética viaja en el círculo, se ve atrapada; sin embargo, es su única solución pues —ante el gran sentimiento de culpa que encuentra en el olvido— el mismo círculo lo vuelve al deseo. Y en sentido opuesto pasa lo mismo: ante ese sufrimiento por un deseo que no puede ser satisfecho, el mismo círculo lo lleva al olvido. Así, no importa en qué punto de la circunferencia se encuentre, la voz poética está destinada al sufrimiento.

la historia de los cuerpos como forma  
que asume la demencia  
como muestra de que, a veces, conserva algo de cordura  
y resiente la errancia de los cuerpos que se vuelven  
como un planeta frío,

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 638.

deshabitado,  
que flota en un vacío de agua estupefacta y muda,  
ardor friolento,  
zona de tinieblas,  
luz espesa como un fogón  
que apenas empieza a comprender  
su devoción a carne que sólo hacia sí misma se contempla  
como carne,  
se palpa como carne en la mejor disposición de darse entera,  
entendimiento de lo ávido que lleva a los alambres  
a ejercer presión sobre los cuerpos  
y asumidos como cosa propia,  
lo deseante con la fuerza que anuncian los crepúsculos  
en previsión de que la noche llegue demasiado pronto  
y los destierre,<sup>103</sup>

En torno a esta aspiración de tener los cuerpos cerca se escribe el poema. Los cuerpos fueron experiencia vertiginosa que a la larga han sumido al poeta en un abandono lleno de indecisión entre el olvido y el deseo.

### 3.7. En las botellas de mezcal se detiene el tiempo

Una de las formas que tiene el poeta para detener el tiempo en *Cuerpos* es mediante la presencia de la ingesta alcohólica. En *Cuerpos* se detiene el tiempo con un trago, así se sobrellevarán las penas.

lengua muda que comienza por estrechar el círculo,  
estrecharlo,  
dejarlo al borde de la asfixia por falta de alimento espiritual  
que venga envuelto en forma de botella con alcohol adentro,<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 630.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 581.

Este uso del *mezcal* en forma figurada es el camino para detener el tiempo un instante. El tiempo, en el instante que se bebe, se fija, se detiene:

el agua aguardentosa y la ebria compañía de los gemelos  
que alivianan el pésimo pasar del tiempo incontrolable,<sup>105</sup>

El uso del *mezcal* está relacionado también al tipo de imágenes que Rojas contextualiza dentro de un ambiente urbano de clase media baja y en donde...

...lo trascendente, la copa de *mezcal*, el cigarrillo, la taza de café, ciertos  
cuerpos que se hunden en la noche y nunca vuelven  
y dejan a su paso todo sólo abandonado.

En realidad, es todo lo que importa),<sup>106</sup>

El *mezcal* funciona como sinécdoque, representando el total del contexto, provoca imágenes muy claras dentro de esa ciudad "roída".

Con la presencia del *mezcal* y, como consecuencia de sus efectos, el tiempo, suspendido, se pone a salvo el poeta. En ese segundo congelado, el poeta respira y ni el olvido ni el deseo tienen algún movimiento.

No se separen de las botellas de *mezcal*  
que es donde el tiempo, a veces, se detiene un poco  
a meditar en el porqué de las hornazas  
que calientan tanto el mundo por un rato,  
pero, después, se enfrían.<sup>107</sup>

Este *mezcal* es el punto donde el círculo parece detenerse un momento, pues la voz poética se sabe consciente de que llegará de nuevo el sufrimiento. Ese *mezcal*, ese punto cero, ese tiempo detenido, es en el que se tiene aún a los cuerpos, en

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>106</sup> Max Rojas, "*Sobre cuerpos...*", *op. cit.*, p. 17.

<sup>107</sup> *Idem.*

donde no se ha negado su presencia ni la entrega. Ese mezcal es el punto donde la muerte atrapa a la voz poética para que no sufra más. Pero este mezcal es en realidad un espejismo, pues es incapaz de detener en realidad al tiempo. El caminar dentro del círculo será inevitable, y con ello el vaivén entre el deseo y el olvido.

Estos momentos del mezcal son sin duda un desdoblamiento del gusto de Max Rojas por el aguardiente, quizá uno de sus mayores placeres junto con el cigarro. Son esos momentos en los que el poeta respira el mundo, solo, taciturno, y encuentra sus reflexiones y sus propias preguntas..

sus formas elegantes que concluyen en algo así  
como un alcohol muy desusadamente incierto  
en sus efectos alcoholíferos sobre el amante que cae en la locura<sup>108</sup>

### 3.8. Los quejidos del trombón

Otro de los elementos que introduce Max Rojas para provocar efectos de circularidad, de repetición, de incandescencia, es el de los instrumentos musicales, particularmente los metales y en específico el trombón, quizá porque con esta palabra desarrolla metaplasmos combinándola con las palabra trombosis y tromba:

Trombón que tromba,  
como impermeable descosido  
o exequias de alguien que no acaba nunca de morir  
o resucita de repente<sup>109</sup>

-----

Tromban trombas,  
hecatombes

---

<sup>108</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, op. cit., p. 33.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 165.

catástrofes tal vez pequeñas, pero catástrofes

a fin de cuentas,<sup>110</sup>

Rojas utiliza la imagen sonora del trombón porque éste traduce su propia voz. La voz se "carraspea", se desliza en un vaivén a través de diferentes tesituras. Es un ronco quejido que al sonar hiere por dentro. Es una voz que cimbra y se queda resonando como si quisiera lastimar la carne por dentro. "Tromba el trombón como fogón en llamas [...] El sonidazo del trombón que finiquita/callado y mustio".<sup>111</sup>

Es peculiar cómo Rojas consigue, a través del trombón, hacernos saber el tipo de voz que dirige el discurso, una voz maleable que con la pérdida de los cuerpos suena llorando hasta convertirse en una tromba.

suenan los trombones

tromban vitalmente con jolgorio inmenso

o cántico de júbilo

por la existencia de los cuerpos.<sup>112</sup>

El timbre y las características del trombón se relacionen indiscutiblemente con la soledad y la nostalgia, así como la libertad que da el hecho de que la varilla del instrumento sea capaz de ascender y descender sin necesidad de cortar el sonido. Al mismo tiempo, el metal del instrumento hace referencia a lo que Max Rojas denomina como "metalífero", que no es sino una sinécdoque de la ciudad de México desde donde el poeta camina y escribe su obra. El sonido del trombón es un sonido urbano, pero también construye la imagen de una ciudad solitaria en la madrugada. Así, esta voz poética camina entre los reflejos del cemento húmedo. Camina solitaria, cabizbaja, ensimismada en esos «cuerpos» que se van, en esos «cuerpos» que en su momento fueron carne y que ya no lo son más:

---

<sup>110</sup> *Ibid*, p. 163.

<sup>111</sup> Max Rojas, "Memoria...", *op. cit.*, p. 12.

<sup>112</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, *op. cit.*, p. 66.

Luego de la impiedad,  
lo impío que cae como un caldero hirviente.  
Cuerpo que fue carne y que es  
sólo una forma abstracta,  
leve,  
como trombón que certifica defunciones.<sup>113</sup>

A partir del trombón, Max Rojas desarrolla la sinécdoque de la ciudad. Esta combinación de sonidos /t/r/o/m/b/ es la voz del poeta que se arrastra, "carraspea", es el pecho del propio poeta que vibra como un trombón, que sufre mientras camina solitario por las calles de la ciudad. Esta combinación sonora es el timbre metálico y vibrante del trombón que comparte esa misma sonoridad con la voz de Max Rojas por las calles de la ciudad. El trombón es el timbre que consigue el poeta para la voz poética y con la cual mira a los «cuerpos» de lejos.

Asimismo, las derivaciones que utiliza Rojas del significante «trombón» para llevarla hacia la «trombosis» o la «tromba», semejan la varilla del instrumento que va hacia adelante o hacia atrás para producir los diferentes sonidos, o en este caso los diferentes metaplasmos derivados del sonido original.

Tromba, el del trombón,  
como fogón en llamas.  
[...] El sonidazo del trombón que finiquita  
callado y mustio  
—y muere.<sup>114</sup>

Con el trombón, la voz de *Cuerpos* se va desgastando hacia una resignación de no llegar a ninguna parte, ni lograr curar el desamor que provoca la lejanía de los «cuerpos».

---

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, *op. cit.*, p. 16.

### 3.9. Los huesos del poeta

Como hemos visto, en la poesía de Max Rojas hay una tendencia permanente por la derivación de una misma palabra. Unas de las más frecuentes son las derivadas de la palabra «hueso» (huesitos, huesario, huesumbre...). La voz poética utiliza quizá los huesos por tener éstos la posibilidad de hacerse polvo y que se los lleve el viento y con ellos a las culpas.

Sin duda que esta imagen del hueso es resultado de una experiencia que dejó gran impresión en Max Rojas, no sólo por el impacto físico, sino también por lo que le significaba ideológicamente el periodista y revolucionario Julio Antonio Mella:

Después del asesinato de Julio Antonio Mella, lo incineran en el único horno que había en el panteón de Dolores. Mella era un atleta enorme, fuerte como un roble, lo matan a los veintinueve años justamente, y todo el montón de huesos y dientes que no se incineraron se los llevaron a mi casa, y la parte católica de mi familia —mis tías, dos viejitas maravillosas— con el molcajete se ponen a moler los huesos que no se habían cremado para convertirlos en polvito, pero cuando llegan al fémur de Mella, se conoce que se hartaron: "esto ni madres, nos vamos a pasar la vida moliendo el pinche fémur". Lo envuelven en periódicos y lo meten en un mueble que había en la sala de mi casa. Muchos años después, por 1960, se me ocurre revisar ese mueble. Había muchos discos de 78, montones de periódicos de aquella época. Veo el envoltorio, lo saco, lo desenvuelvo y me encuentro con el fémur de Mella: "¡En la madre!".<sup>115</sup>

Este pedazo sin demoler de Julio Antonio Mella se convirtió en la metáfora de muchos versos en donde ya no son los cuerpos, sino sólo pedazos de éstos que guardan la esencia de los cuerpos idos. Es la forma que el poeta utiliza para partir los cuerpos y encontrar su esencia. Los huesos o las derivaciones de esta palabra terminan siendo un sinnúmero de señales:

---

<sup>115</sup> Max Rojas, "Entrevista...", *op. cit.*

(los huesos sirven para muchas cosas,  
sostienen edificios o apuntalan amores  
a punto de venirse abajo,  
se trasladan  
por su cuenta de un farol a otro en busca  
del traje del señor que fue su propietario  
desde antes de colgarse y lograr que los focos  
se fundieran),<sup>116</sup>

El hueso y sus derivaciones son, entonces, parte de esa convicción que determina al propio autor. Cernirlo en su poesía es verter su propia esencia, su propia idea sobre sí mismo. Tratar de partir los cuerpos hasta encontrar sus huesos es encontrar la esencia de éstos y, al mismo tiempo, la esencia de la voz poética que también se va despedazando.

como señor inverecundo que pasea con su perro diariamente,  
le da a roer los huesos que el tiempo no alcanzó a llevarse,<sup>117</sup>

### 3.10. Los signos de la ciudad

¿Y dónde es que el poeta vive el amor y el desamor? ¿Dónde es que el poeta pepena y reconstruye sus residuos de mujer? ¿Cuáles son esas calles por las que el poeta intenta encontrar la resignación a un pasado perdido? No por accidente, Eduardo Hurtado incluyó a Max Rojas en su antología *Ciudad escrita*. Hay en *Cuerpos* un sinnúmero de objetos pertenecientes a la ciudad y que dan el entorno urbano: "porque creyó que aún podía salvarse/ pero sólo encontró *semáforos* que apenas

---

<sup>116</sup> Max Rojas, "El suicida y los péndulos...", México: Fridaura, 2008, p. 7.

<sup>117</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, op. cit., p. 524.

balbuceaban,/ su decisión de no buscar la trascendencia/ sino quedarse en medio de la *calle*".<sup>118</sup>

Se puede abrir cualquier página del libro y encontraremos una referencia a la ciudad. Veamos azarosamente:

un carácter de asiduos concurrentes a los cafés<sup>119</sup>

---

y en moneda constante y resonante<sup>120</sup>

---

la violencia como un encendedor cansado de encender<sup>121</sup>

---

ese sonido de metal que nadie más sino uno escucha<sup>122</sup>

---

y no se puede ni mover un dedo para encender un cigarrillo<sup>123</sup>

Como vemos, en todos estos ejemplos obtenidos con el azar de las páginas, hay referencias a la ciudad. Es *Cuerpos* un poema que refleja la vida misma del poeta en la ciudad. Y al utilizar objetos y situaciones citadinos, las imágenes en su mayoría producen sonido: el ruido del café, el sonido de las monedas, el sonido de un encendedor al encenderse, el sonido del metal, y la ausencia de sonido por no poder moverse. Sin duda que los sonidos que se escuchan detrás de la penitencia del desamor, son representativos de estas calles por donde el poeta suele entrar a beber un trago de cerveza o mezcal, o de estas "funerarias chafas" que reflejan no sólo el desamor en que vive el poeta, sino las carencias y la forma de vivir de manera taciturna en busca de un bienestar que nunca llega.

¿Y no es lo "metalífero" —a que tanta referencia hace Rojas— el mismo sonido venido de la ciudad? Una ciudad real en el pasado en donde los cuerpos reales

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>119</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, *op. cit.* p. 430.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 564.

habitaron, y una ciudad real en donde los cuerpos tratan de ser olvidados. Una ciudad que fue testigo de ese dejar a los cuerpos y una ciudad en donde las culpas han quedado esparcidas.

"Lo metalífero resuena gravemente", ¿No es acaso lo metalífero un desdoblamiento del trombón? Y así a "chisquetazos" —como diría el poeta—, encontramos algunas de estas referencias metalíferas, que suenan a cencerros, que cortan como navajas o incluso "las puertas de metal selladas por secos alambrones". Estos entornos metalíferos, cantados a través del trombón, dibujan esa ciudad en donde Max Rojas vivió el amor y por consecuencia —al no entregarse— el desamor.

## Capítulo IV

### Algunos elementos retóricos y recursos poéticos de *Cuerpos*

En este capítulo hablaremos de la palabra «cuerpos» como uno de los elementos más importantes dentro del proceso de creación de Rojas. Cómo es que este significante define y constituye la poesía de Rojas a partir de su uso en diferentes categorías gramaticales. Asimismo, trataremos algunos de los recursos retóricos que dan singularidad al discurso poético; me refiero a las expresiones coloquiales; los barbarismos como virtud, pues de esta manera Rojas desdobra y reinventa el lenguaje creando neologismos; los metaplasmos como función sonora, pues éstos refuerzan el sentido de repetición del sonido a la manera de la antigua rima, y el uso de las figuras de repetición como la asonancia, la anáfora o la epifora, que tienen el propósito de insistir en un mismo sonido o una misma idea.

#### 4.1. Los diferentes usos del significante «cuerpos»

Hay en todo poeta un motor que dispara una percepción de la realidad o una idea sobre la cual se construye el poema. Esta parte del proceso discursivo que en la retórica conocemos como *inventio*, no es sino la búsqueda y la selección de los materiales apropiados para el discurso.<sup>124</sup>

En el caso de Max Rojas, es singular cómo desde el inicio de su producción poética ya se germinaba la existencia del significante «cuerpos», un significante hecho metáfora y que, como vimos en el capítulo anterior, no es más que lo amorfo y todo aquello que no acabó de concretarse de lo que fue la mujer amada. Desde *El turno del aullante* (1983) lo encontramos:

---

<sup>124</sup> José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid: Síntesis, 2005, p. 16.

¡De prisa, que duele el alma!  
¡De prisa, que ya la muerte  
por estos huecos se acerca,  
y he de nacer de tu cuerpo  
antes de perder el mío!<sup>125</sup>

Y de igual forma en *Ser en la sombra* (1986):

Me acribilla tu luz, luz enemiga,  
la rencorosa luz que de tu cuerpo llega.<sup>126</sup>

o

Cuerpos ya no gimen; entrelazados no, sí cenizas; <sup>127</sup>

En *Cuerpos*, este significante —esta metáfora— es el motor y centro del discurso poético. El significante «cuerpos» se convirtió en la metáfora del deseo y del deseo del olvido, y con esto en un querer y un no querer al mismo tiempo. Esta indecisión, este vaivén, es la razón por la cual el poema se alarga tantas páginas: ese desear al «cuerpo» en un momento para después desear su olvido y luego seguir en este círculo de donde no se tiene salida, o como se diría coloquialmente: "caer en un círculo vicioso".

y no sucede nada sino el ruido  
de los cuerpos que golpean del modo  
que acostumbran los cuerpos  
cuando quieren llegar y despedirse al mismo tiempo<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Max Rojas, *El turno del aullante*, op. cit., p. 23.

<sup>126</sup> Max Rojas, *Ser en la sombra*, op. cit., p. 22.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>128</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, op. cit., p. 100.

El significante «cuerpos» es una metáfora de las mujeres a quienes se amó, las mujeres con quienes no se llegó a ninguna parte, las mujeres con las que se desea regresar a alguna parte, pero de quienes se desea alejarse para siempre, siendo esta contradicción la que mantiene la tensión del poema.

El significante «cuerpos» se comporta de manera peculiar, en ocasiones es emisor y en otras receptor. También desempeña funciones sintácticas y categorías gramaticales diferentes. Max Rojas —frente al desamor, la pérdida y la extinción del tiempo— concibió este concepto como un destinatario. En él encontró su discurso poético, pero, además, encontró un ente que se transforma. Veamos algunos usos de «cuerpos» dentro de este extenso poema:

Cuerpos,  
hay que abolir el tiempo<sup>129</sup>

En este ejemplo, casi al inicio del poema, los cuerpos a quien se dirige el poeta desempeñan la función de vocativo. Parece una oración imperativa que los «cuerpos» deben realizar para salvar al poeta. Mas adelante dice:

Fervor hacia los *cuerpos*<sup>130</sup>  
(Complemento indirecto, aunque la preposición española señala complemento circunstancial de lugar).

-----

Vislumbre de lo que ya dejó  
de ser *corpóreo*<sup>131</sup>

(Adjetivo como categoría gramatical y su función sintáctica es de atributo)

-----

Fe en la contemplación de *cuerpos* de mujer<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> Rojas, Max (2008). "*Cuerpos I...*", *op. cit.*, p. 15

<sup>130</sup> *Ibidem.*

<sup>131</sup> *Ibidem.*

(Complemento adnominal, aunque semánticamente  
complemento directo)

-----  
Manías del extraviado en los espejos  
que contempla los *cuerpos*<sup>133</sup>

(Complemento directo)

-----  
[*Cuerpos*] No crujan<sup>134</sup>

Vocativo

-----  
Sólo lo quieto salva y purifica,  
*Cuerpos,*  
lo móvil contamina y roe ácidamente  
todo lo que semeja *cuerpo*  
o imagen susceptible de volverse *cuerpo*<sup>135</sup>

(Vocativo),

(Complemento directo)

(Complemento predicativo)

Así, vemos cómo Rojas establece distintos mecanismos para referirse y aludir a esos «cuerpos», según sus necesidades expresivas. Bajo este recurso, los «cuerpos» parecen ser un caleidoscopio que se mueve entre los entes quietos que sólo escuchan y los seres en movimiento que actúan con voluntad propia, pasan de ser acreedores a deudores, siendo así seres prosopopéyicos al hacer uso de dicha voluntad para acercarse o alejarse de la voz poética. Y con esta ambigüedad y mutabilidad de cómo se quiere que actúen los cuerpos, se recorren dos mil cuartillas con elementos retóricos que podemos identificar y que nos definen la poética de Max Rojas.

---

<sup>132</sup> *Ibid*, p. 17.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 19.

En este capítulo hablaremos de: i) Locuciones comunes en el México de Max Rojas, ii) Desviación del uso lingüístico, iii) Metaplasmos, iv) Figuras de pensamiento, v) Prosopopeya, vi) Figuras de dicción.

#### 4.2. Usos del común hablar

Una de las características estilísticas de Max Rojas es el uso del habla cotidiana, y particularmente un distintivo del hablante común en México: el diminutivo: “llenándose la calavera de huesitos”.<sup>136</sup>

Max Rojas utiliza este recurso con gran precisión, pues, aunque lo usa poco, causa una fuerza afectiva, casi paternal: “una amalgama informe de pequeños payasitos fúnebres”.<sup>137</sup> Nótese aquí que Rojas no se conforma con el adjetivo pequeños, sino que añade el diminutivo, encontrando así un nuevo matiz:

Si en el habla cotidiana escuchamos payasos o payasitos identificamos de inmediato el tono y la intención con las que nos habla el emisor. Asimismo, cuando pedimos una tacita de café en lugar de una taza de café, dejamos la formalidad y buscamos ser familiares y excesivamente amables. Esto es lo que Rojas busca. En este caso, dar un tono de cierta amabilidad hacia algo que es fúnebre, así que lo muy triste, lo luctuoso, lo funesto, se transforma en una imagen más bien irónica.

Veamos otro ejemplo:

(los cuerpos tan tentados,  
los pobres cieguécitos tientan tanto, sufren tanto),<sup>138</sup>

Aquí otros versos con este tono paternal, en donde parecería que el poeta quiere abrazar a los cuerpos ciegos y consolarlos.

---

<sup>136</sup> Max Rojas, “Cuerpos I ...”, *op. cit.*, p. 25.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>138</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, *op. cit.*, p. 143.

Otro de los recursos esenciales dentro de la poética de Rojas es el uso de palabras con una connotación del uso cotidiano de la lengua. Palabras que normalmente no identificamos con la imagen poética ni con el léxico que ciñe la poesía como género literario, veamos un ejemplo:

La perdición es cosa buena,  
Cuerpos,  
salva al alma de hallar la salvación eterna  
—siempre tristona—  
y la conduce de manera rápida a residir en los infiernos,<sup>139</sup>

El adjetivo «tristona» que modifica al «alma» es sin duda de uso popular. Este adjetivo está formado con un sufijo que no está dentro de los parámetros de la gramática española. Parece difícil encontrar palabras que utilicen este sufijo: *dulzona*. Es curioso cómo en el DRAE, sí aparece la palabra *dulzona* y no *tristona*. Este caso en particular es un sufijo bastante extraño que no proviene ni de los sufijos de origen griego ni latino.<sup>140</sup> Pero Rojas, al igual que los diminutivos, inserta estas partículas con mesura inteligente, lo suficientemente espaciada para que no se convierta en un efecto meloso, reiterativo o vicioso. La riqueza retórica de *Cuerpos* está en un equilibrio del uso de tropos y figuras retóricas, al cual se le suma el uso de partículas del habla popular que en ocasiones no son sino metaplasmos.

Y si bien no hay un límite establecido entre el uso literario de la lengua y la expresión coloquial, sí podemos reconocer cuando una palabra o una frase son de uso común o si solamente se utilizan en discursos literarios formales:

La esfera asustadiza que se aleja,  
la temblorienta crujidera de cuerpos y de esferas  
que parten la tristeza y la reparten envuelta en sus  
cobijas frías,

---

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> Cultura general.net. Lengua. <http://www.culturageneral.net/prefijossufijos/>. 24 de junio de 2012, 21:31.

el último escalón  
el círculo que estalla hecho pedazos y, al fondo del final,  
el Cero que señala que en él termina el mundo  
y empieza la ceniza.<sup>141</sup>

En este grupo de versos, destaca el adjetivo «temblorienta», un adjetivo intencionalmente mal pronunciado, como tantas veces podemos escuchar estas pronunciaciones en la vida cotidiana y sobre todo en el hablar de gente de escasos recursos en la ciudad y que muchos de ellos no son sino gente venida del campo o indígenas que no dominan del todo el castellano.

Y modificando el adjetivo «temblorienta» al sustantivo «crujidera», se duplica la fuerza de este sonido del hablar cotidiano, pues la palabra «temblorienta» no está aceptada por la Real Academia Española, sino que es una palabra proveniente de los hablantes.

Asimismo, en el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra crujidero aparece como adjetivo: **1.** adj. Que cruje.

Sin embargo, al ser la «crujidera» modificado por «temblorienta», ésta se convierte en sustantivo, utilizando —como ya se vio— no sólo el uso del común hablar, sino al mismo tiempo el cambio de categorías gramaticales.

El uso coloquial del lenguaje que utiliza Rojas hacen fáciles las imágenes:

pedacitos de cal  
buen ron para ir con gusto a los velorios<sup>142</sup>

Al mismo tiempo, el uso de frases populares como la anterior nos ofrece el entorno socioeconómico en donde se mueve la voz poética.

---

<sup>141</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, op. cit., p. 130.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 15.

### 4.3. Barbarismos como recurso poético

Los barbarismos y los solecismos son parte fundamental de la estilística de Max Rojas. Con ellos consigue regenerar y dar vitalidad a un lenguaje que pareciese desgastado. Con estos barbarismos y solecismos nuestro poeta encuentra un sonido y una prosodia característicos.

Repasemos las definiciones de estas dos incorrecciones gramaticales que se vuelven herramientas retóricas en *Cuerpos*. Según el DRAE:

**Barbarismo:** **1.** m. Incorrección que consiste en pronunciar o escribir mal las palabras, o en emplear vocablos impropios.

**Solecismo:** **1.** m. *Gram.* Falta de sintaxis; error cometido contra las normas de algún idioma.

Veamos algún ejemplo de *Cuerpos*:

Lo tóse se que avanza

entre esternones lívidos<sup>143</sup>

En este ejemplo podemos observar cómo Rojas crea a partir del verbo toser un sustantivo que en sí mismo está en movimiento. En «tóse se» —sustantivo— hay insertado una acción —la de toser— que al mismo tiempo avanza. En este barbarismo creado por Rojas se conjuntan dos categorías gramaticales para crear una nueva: el verbo-sustantivo o sustantivo-verbo, reanimando el lenguaje al encontrar nuevas palabras y nuevas combinaciones de categorías gramaticales. Sin embargo, habrá que diferenciar este mecanismo que usa el poeta del uso frecuente de sustantivación de un verbo, pues en estos ejemplos de Rojas no sólo se cambia la categoría gramatical, sino que la palabra y el uso que le da lo hacen pertenecer a dos categorías al mismo tiempo.

Este es una de las grandes virtudes de *Cuerpos*: *los vicios son vueltos virtud*:

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 16.

que se queden bien dudantes<sup>144</sup>

Aquí, el sujeto x en lugar de quedarse con duda —que sería la forma en que normalmente se usa el lenguaje— se queda en una acción de duda, en una extraña categoría gramatical de sujeto-adjetivo. La creación de esta palabra, siendo un vicio del lenguaje, un barbarismo, se convierte en una virtud en donde el sujeto en sí mismo está en movimiento.

Otro barbarismo en donde se cambian las categorías gramaticales:

del trampolín que va del existir al tremendal del hueco<sup>145</sup>

Este «tremendal» obtenido del adjetivo tremendo parece convertirse en un sustantivo intangible, igual a «existir». El «tremendal» es una estancia hiperbólica del existir, un existir en su máxima expresión en donde sólo el círculo —el retorno— es capaz de salvar.

Otro ejemplo de este vicio:

un alcohol muy desusadamente incierto<sup>146</sup>

Este es un caso diferente al anterior. El uso de adverbios terminados en mente es común durante el desarrollo de *Cuerpos*. Mas éstos en realidad parecen funcionar como una onomatopeya del caminar cansado y resignados por el paso del tiempo irreversible y la pérdida del amor. La construcción de este verso es muy interesante sintáctica y semánticamente. Rojas utiliza el lenguaje de una manera única. Veamos: El poeta no dice «un alcohol incierto», sino que agrega dos adverbios que buscan la hipérbole. Este es un solecismo sacado del habla popular que Rojas explota para hacer sentir en su discurso un acercamiento a estos barrios de “funerarias chafas” y conseguir su sonido y su prosodia característicos.

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>146</sup> *Ibidem.*

Los barbarismos que Max Rojas utiliza constantemente, más que funcionar como tales los convierte en neologismos que tienen esta característica de mezclar categorías gramaticales y funciones sintácticas.

Estos barbarismos y neologismos también le sirven al poeta para encontrar una nueva sonoridad y prosodia al utilizar acentuaciones esdrújulas:

en sus efectos alcoholíferos sobre el amante que cae<sup>147</sup>

Si Rojas tuviera que decir las significaciones exactas del verso anterior, tendría que decir: «en sus efectos provocados por el alcohol sobre el amante», y este «provocados» da un carácter duro y burocrático, contrario a la retórica de Rojas.

Y aunque ortodoxamente la construcción parece incorrecta —pues la terminación «fero», proveniente del latín, en realidad significa «que lleva o que provoca», como el caso de petrolífero, aurífero, mortífero—, dicha construcción está hecha a partir del habla cotidiana y entendemos que son los efectos provocados por el alcohol.

Es, entonces, común ver en *Cuerpos* construcciones con el sufijo «fero» como el caso de “metalífero”, creando así acentuaciones esdrújulas, aunque quizá no con el uso ortodoxamente gramatical de este sufijo latino, sino con un significado sacado del habla popular que significa «estar hecho de».

Sin duda que todos estos vicios hechos virtudes tienen que ver con la intuición prosódica del poeta, pues con la construcción de estos barbarismo Rojas cambia la acentuación construyendo —contrario a la tendencia del castellano— palabras esdrújulas, como en la creación de «tósese» o el adverbio sacado del sustantivo desuso: desusadamente que se vuelve sobre esdrújula.

Otros adverbios terminados en mente:

- “que se escurren de un modo exasperadamente lento”<sup>148</sup>
- “y de todos los cuerpos, aunque no en lo general, sino discriminadamente, con un rigor estético bastante

---

<sup>147</sup> Rojas, Max (2008), "*Cuerpos I...*", *op. cit.*, p. 30.

<sup>148</sup> *Ibid*, p.31.

intolerante”<sup>149</sup>

- “bajo una noche desesperadamente muerta”<sup>150</sup>

Sin embargo, éstos no son descuidos, son palabras que por su extensión dan un tono de cansancio e hiperbolizan al adjetivo que le sigue. Se trata de una esdrújularización de su poesía que tiene propósitos prosódicos.

Estos barbarismos-vicios son neologismos-virtud, y son la esencia estilística de Max Rojas, son el “urdimbre fantasmal”, los hilos que dan forma a esta madeja y, al mismo tiempo, los sonidos que descubren la sorda y ronca voz del poeta. Este mecanismo tiene que ver con la paradoja del aniquilamiento y la recuperación, sostén tanto formal como temático sobrepuesto sobre la idea de un camino en círculo.

#### 4.4. Metaplasmos

Una de las licencias poéticas aceptadas es el uso de los metaplasmos, que no es más que la alteración que sufre una palabra al agregarle, quitarle o cambiar el orden de sus sonidos.

Desde “Caidal mi pinche extrañación vino de golpe” del poema X de *El turno del aullante* podemos definir a Max Rojas como un hacedor de neologismos. Este «caidal», que no es sino caída, al agregar la /l/ hace cambiar la acentuación, y con esto propone el rompimiento del uso tradicional y ortodoxo del lenguaje para inventar sus propias palabras y su propia acentuación. Este «caidal» que sin duda hace referencia a la palabra caudal, y en donde utiliza el extraño sufijo «al» que indica conjuntos, lugar o pertenencia, como se usa por ejemplo en trópico-tropical, municipio-municipal, instrumento-instrumental. Estos “errores” del lenguaje, en realidad no son sino herramientas retóricas muy precisas que en el caso de «caidal» no es sino un metaplasmo.

---

<sup>149</sup> *Ibid*, p.28.

<sup>150</sup> *Ibid*, p. 25.

En *Cuerpos* también podemos encontrar un sin número de estas palabras inventadas y que no hacen sino asentar una especial prosodia como herramienta retórica.

Siendo este fenómeno uno de los elementos fundamentales en la poética de Max Rojas, debemos detenernos en la definición y clasificación del mismo. "En la tradición se llamó [metaplasmo] al barbarismo o vicio contra la pureza (puritas) de la lengua, tolerado como licencia poética en atención a las necesidades del ornato o a las del metro".<sup>151</sup>

Aunque existen varias clasificaciones de los metaplasmo, las podemos resumir en tres grupos: las que insertan partículas fónicas o las quitan al principio de la palabra, las que lo hacen en medio, o las que lo hacen al final:

Al principio: asentarse (prótesis por adición la /a/ al principio de sentarse)

amá (aféresis por supresión en mamá)

En medio: apretujar (epéntesis por inserción en apretar)

navidad (síncopa por supresión en natividad)

Al final: felice (paragoge por adición en lugar de feliz)

bici (apócope por supresión en bicicleta)<sup>152</sup>

Así, su «Caidal» del poema X de *El turno del aullante*, no es sino un metaplasmo, una paragoge para ser más precisos. Para encontrar su sonido, Rojas hace uso de los metaplasmos (paragoge y prótesis), muchos de ellos desdoblados a partir del significativo «urdimbre», como «huesumbre», «reciedumbre», «heladumbre» o «enhebrarse». El poeta utiliza constantemente estos sonidos sacados de la combinación fónica de las nasales sonora /m/ /n/ con bilabiales oclusivas /p/ /b/, combinadas a su vez con la vibrante /r/, como en trombón, trombosis, crujen o la

---

<sup>151</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2003.

<sup>152</sup> Para esta clasificación se utilizó el diccionario de Helena Beristáin y los ejemplos de la página:

Ejemplos de.com [http://www.ejemplosde.com/12-clases\\_de\\_espanol/1179-ejemplos\\_de\\_epentesis.html](http://www.ejemplosde.com/12-clases_de_espanol/1179-ejemplos_de_epentesis.html), 22 de junio de 2012, 23:14.

misma urdimbre. Esa es su voz, una voz que carraspea, una voz vibrante que encuentra su acústica en las cavidades nasales y guturales.

Algunos ejemplos más:

alquileraje (paragoge)

heladumbre (paragoge)

ardífero (paragoge)

estertorar (paragoge)

Al mismo tiempo, estas partículas añadidas parecen descomponer las palabras de la misma manera que se descomponen metafóricamente los «cuerpos» a lo largo del poema. Y también prolongan las palabras, así como el poema prolonga el daño causado por el desamor; es decir, hay una prolongación tanto a nivel semántico como a nivel temático.

#### 4.5. La repetición como recurso poético de saturación

Otra de las singularidades en la poesía de Max Rojas es la frecuencia con la que utiliza, por un lado, la repetición en sus diferentes modalidades (anáfora, epanadiplosis, anadiplosis, epífora, complexión, epímone, aliteración, similicadencia...) <sup>153</sup>, y, por otro, la derivación de las palabras y los metaplasmos. Quizá estos recursos son dos elementos que hacen identificar al lector el discurso poético escrito por Max Rojas. La forma como usa la repetición sonora y formal parecen elementos esenciales que dan identidad a la poesía de Max Rojas. Estas repeticiones causan una obsesiva incisión en el lector quien termina siendo atrapado por la angustia del poeta, o por ese afán de repetir la imagen o la idea. Y si bien es cierto que estas figuras de repetición son parte de la tradición poética, Rojas las utiliza de una manera muy singular, pues las lleva a una saturación sonora y de imagen.

---

<sup>153</sup> Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 322.

Estas repeticiones las podemos encontrar en la mayoría de los poetas, no así la saturación característica de Max Rojas. Veamos un ejemplo de Octavio Paz en "Piedra de sol" de *Libertad bajo palabra*:

no hay nada frente a mí, sólo un instante  
rescatado esta noche contra un sueño  
de ayuntadas imágenes soñado  
duramente esculpido contra el sueño<sup>154</sup>

Encontramos en estos cuatro versos tres epíforas con la misma raíz de "sueño". Veamos la saturación de repeticiones en Rojas:

Palpa el demente nada pero palpa,  
con avidez, la nada  
y sorbe lo fantasmal que permanece de los cuerpos  
cuando huyen  
y sorbe entre los huesos el hueco que dejaron  
y sorbe la caída  
y sorbe los contornos de lo ido y lo quedado  
—lo perenne,<sup>155</sup>

Encontramos aquí en el primer verso una epanadiplosis con la palabra «palpa», y en los siguientes versos cuatro anáforas con «y sorbe». Además de las aliteraciones entre «palpa» y «nada», así como entre «huesos» y «hueco». A esto nos referimos cuando hablamos de saturación por medio de la repetición en sus diferentes modalidades.

---

<sup>154</sup> Octavio Paz, *Obra poética*, Barcelona: Seix barral, 1990, p. 264.

<sup>155</sup> Max Rojas, *Cuerpos*, *op. cit.*, p. 22.

#### 4.6. Tropos

Los tropos —aquellos que cambian el significado de las palabras a través de la relación con ellas misma o con otras palabras—, son esenciales en cualquier discurso poético, o casi podríamos decir que estos tropos (metáfora, metonimia y sinécdoque)<sup>156</sup> son los que hacen la poesía. En Max Rojas no es la excepción y los encontramos como parte fundamental de su discurso:

Lo palpable es *cemento*  
asunto *pedregoso*<sup>157</sup>

Aquí la metáfora «cemento» es obtenida a través de las cualidades de dureza. En este sentido, Rojas obtiene estos desdoblamientos que transmiten el significado y la esencias de las cosas y los muestra a través de imágenes y sensaciones. El «cemento» nos ofrece una clara imagen de inmovilidad y dureza; es decir, que lo palpable está inmóvil, petrificado.

Del mismo modo podemos ver la claridad de la metáfora «pedregoso», aquí podemos concluir que el asunto es vibrante y causa un paso tambaleante y poco firme.

En este sentido, Rojas cumple su búsqueda y su hallazgo a través del uso de las figuras de pensamiento, y logra un sólido discurso poético, dibujando lo que significa la pérdida y la desesperanza de un tiempo que se agota. Para no ir tan lejos, encontramos en el «mezcal» una metonimia en donde el símbolo representado por el mezcal sustituye a ese congelar el tiempo, o, a saber, el efecto aparente es sustituido por la causa:

Cuerpos,  
todo es falso,

---

<sup>156</sup> Rafael Lapesa, *op. cit.*, p. 49.

<sup>157</sup> Max Rojas, "*Cuerpos L...*", p. 9.

Embotellarlos en garrafas de mezcal  
fue un intento algo conmovedor, sin duda,  
pero carente de sentido y, además, impráctico,  
de conservarlos frescos o, al menos,  
con los signos vitales necesarios  
para dar la impresión de la viveza  
pero inútil,  
el mezcal sólo conserva al que lo ingiere<sup>158</sup>

Asimismo, «el hueso» o «los huesos» no son sino una sinécdoque que el poeta utiliza para representar a esos cuerpos que se van desgastando, debilitando y haciéndose polvo hasta evaporarse:

y encontró unos cuantos huesos que el viento se llevaba<sup>159</sup>

#### 4.7. Prosopopeya

Para Rojas los objetos no están quietos, ni los tangibles ni los intangibles. Los objetos tienen la capacidad de actuar y de pensar. Las metáforas que encuentra a través de algún rasgo de los objetos, como puede ser lo metalífero o lo rancio, por ejemplo, u objetos inanimados como el fuego o incluso conceptos morales como el pecado, tienen cualidades humanas, pues pueden beber, agonizar, morir, purificar o arrepentirse. Cualquier objeto, entonces, tangible o intangible, físico o metafísico, actúa en busca de la purificación y la sanación de las culpas.

(Lo metalífero resuena gravemente  
—y agoniza,  
se hace el muerto y busca una pensión  
donde alquilar una corbata nueva)<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Rojas, Max, *Cuerpos*, op. cit., p. 115.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 581.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 89.

Lo metalífero es un ente que agoniza, se hace el muerto e incluso busca una pensión; es, en otra palabra, prosopopéyico. Max Rojas hace a los objetos moverse constantemente, e incluso los enfrenta a la muerte o hacia su propia búsqueda.

[...] las cosas rancias  
que solamente beben vasitos de agua pudorosa y tibia<sup>161</sup>

Este actuar de aparentes entes inanimados es recurrente a lo largo de todo *Cuerpos*.

El fuego purifica  
Cuerpos,  
abre llagas  
crea zonas de emergencia sin servicio médico<sup>162</sup>

El fuego aquí actúa, siendo un purificador que para hacerlo debe abrir las llagas.

con la esperanza de que el pecado se arrepienta  
de no haber pecado mucho<sup>163</sup>

Este uso prosopopéyico en donde el sujeto realiza la misma acción que él mismo representa, es muy usado por Rojas, como en este pecado que es capaz de realizar la acción de pecar.

#### 4.8. El peculiar sonido de Max Rojas y el uso de algunas figuras de dicción

Para escribir en verso libre se cuenta con algunas figuras de dicción que repiten el sonido a la manera de la antigua rima. Una de estas figuras es la asonancia:

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 150.

Cemento y el trombón  
tromboso,  
tose,  
carraspea,

---

Carraspea  
se crispa  
—crispado el trombón<sup>164</sup>

Ya se ha hablado de los sonidos característicos en la voz de Rojas. Son sonidos que carraspean y de voz ronca (como en el ejemplo anterior). Para crear dichas asonancias, Rojas crea metaplasmos y barbarismos, o, incluso, utiliza el recurso de la repetición de las palabras, como la anáfora o la epífora:

*cuerpos que se revuelven en ceniza,  
cuerpos que acaban convertidos en ceniza,  
cuerpos ceniza pero enlamados por la lengua,<sup>165</sup>*

La derivación es otro recurso que Rojas utiliza. Esta figura retórica consiste en repetir el lexema o parte invariable de una palabra, sustituyendo alguna de sus partes gramaticalmente variables<sup>166</sup>; es decir, se utilizan diferentes giros de la misma palabra:

pero impuros en toda su pureza

y así Max Rojas encuentra un buen sonido —o la sustitución de la rima— por medio de estas asonancias encontradas en la derivación.

---

<sup>164</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>165</sup> *Ibid*., p. 24.

<sup>166</sup> Helena Beristáin, *op. cit.* p. 133.

## Conclusiones

Max rojas trata el tema del desamor al adoptar la palabra «cuerpos» como la metáfora que encarna a las mujeres amadas por él. La poesía de Max Rojas busca recuperar además, mediante la metáfora de los «cuerpos», la experiencia con esos amores idos que él mismo dejó escapar.

El uso de figuras retóricas de repetición es el método que Rojas usa para hacernos sentir la angustia que le provoca la cercanía de los cuerpos, y al mismo tiempo un posible olvido al verlos alejarse. Esta repetición se da en tres sentidos: la temática, la retórica (con el uso anáforas, asonancias, epíforas, epanadiplosis...) y con la creación de metaplasmos, que, al mismo tiempo que redundan en un sonido, crean neologismos que renuevan el lenguaje.

La propuesta poética de Max Rojas se da también a través del mecanismo de la repetición de imágenes usadas como metáforas (el mezcal, el hueso, la ciudad...), se ciñe de ellas para crear el cariz que quiere habitar. En estas imágenes se resume tanto el contenido temático como el formal en donde el poeta parece quedar atrapado.

El recorrido de la poesía de Max Rojas es un trayecto permanente y sin fin a lo largo de un círculo, en donde será imposible alejarse demasiado de lo cuerpos para conseguir su olvido. El desamor del poeta insertado en el tiempo que quiere condenar y alejar a los cuerpos, encuentra en el círculo la solución, pues andando a través de él no se alejarán los cuerpos, pero tampoco estarán tan cerca como para que el poeta se rinda ante ellos.

Y para transitar en este círculo, el poeta utiliza formas figuradas para hacer su estancia menos sufrible. Tal es el caso del mezcal, que funciona como artificio para detener a ese tiempo y vencerlo momentáneamente. La voz poética se queja y grita sus quejidos con un timbre tan ronco que no es sino la del mismo trombón que se desdobra en esta tromba que enferma en una trombosis a la cual se trata de sobrevivir. En este andar en círculo, esta enfermedad obsesiva, la voz poética va encontrando los huesos de esos cuerpos que parecen ser los del mismo poeta en un desgajamiento que llegará hasta los "huesitos partidos en pedacitos", pero que

nunca hacen desaparecer al poeta que camina por las calles de la ciudad entre funerarias "chafas" y en donde a pesar de estar a punto de dejar su propio cuerpo: nunca lo hace.

En cuestión a la forma y extensión, el poema es tan largo que es imposible leerlo de principio a fin en una sola sesión; sin embargo, la fractalidad con la que está hecho permite degustarlo por segmentos largos o cortos. Dicho por el propio Max Rojas, el lector puede comenzar a leer el poema después de cualquier coma y acabarlo antes de otra.

Con la reciente muerte del poeta el 24 de abril de 2015, el tiempo dirá hasta dónde la solidez de su obra y su trabajo como promotor cultural y social lo determinarán como un punto señero dentro de la cultura y la escritura en México.

## Bibliografía

### Libros de Max Rojas:

- Rojas, Max. *Cuerpos*, México: CONACULTA, 2011.
- *Ser en la sombra* (Colección: Las Cenizas del Quemado), México: Verso Destierro, 2006
- *El turno del aullante*, México: Conaculta-Verdehalago, 2003 (Colección La centena).
- *Obra primera (1958- 1986)*, México: Malpaís Ediciones, 2011.
- *El turno del aullante*, México: Trilce, 1997.
- *Memoria de los cuerpos (Cuerpos uno)*, México: Verso Destierro, 2008.
- *Sobre cuerpos y esferas (Cuerpos dos)*. México: Verso Destierro, 2009.
- *El suicida y los péndulos (Cuerpos tres)*, México: Fridaura, 2008.

### Libros de otros autores

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2003.
- Bruckner, Pascal. *La paradoja del amor*, México: Tusquets, 2011.
- Caruso, Igor. *La separación de los amantes*, México: siglo XXI Editores, 2010 . Traducción de Armando Suárez (primera edición en alemán 1968).
- Domingo Argüelles, Juan. *Dos siglos de poesía mexicana, Del XIX al fin del milenio*, México: Océano, 2001.
- González de León, Jorge. *Poetas de una generación (1940-1949)*, México: UNAM, 1981.
- Huerta, Efraín. *Poesía 1935-1968*, México: SEP, 1986 (Colección Lecturas Mexicanas, 54).
- Hurtado, Eduardo. *La ciudad escrita*, México: Gobierno de la Ciudad de México, 1998.

Lapessa, Rafael, *Introducción a los estudio literarios*, Madrid: Cátedra, 2004.

Mayoral, José Antonio. *Figuras retóricas*, Madrid: Síntesis, 2005.

Paz, Octavio. *Obra poética*, Barcelona: Seix Barral, 1990.

Paz, Octavio, *La llama doble* (Obras completas tomo X), México: FCE, 1996.

Real Academia Española. *Diccionario*, Espasa Calpe, 2002.

Tornero, Angélica. *Las maneras del delirio (las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández)*, México: UNAM, 2000.

### **Mesografía**

Cultura general.net. Lengua. <http://www.culturageneral.net/prefijossufijos/>. Consultada el 24 de junio de 2012, 21:31.

Ejemplosde.com [http://www.ejemplosde.com/12-clases\\_de\\_espanol/1179-ejemplos\\_de\\_epentesis.html](http://www.ejemplosde.com/12-clases_de_espanol/1179-ejemplos_de_epentesis.html), consultada el 22 de junio de 2012, 23:14.

La máquina del tiempo, Revista de literatura. Carta del vidente por Arthur Rimbaud, <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/cartasvid.htm>, consultada el 01 de mayo de 2012, 21:26.

### **Otras fuentes**

Miguel Ángel Galván, "Max Rojas: la pureza del encabronamiento", en *Deriva*, núm. 16 (número especial dedicado a Max Rojas), México, marzo de 2004.

Rojas, Max. "Discurso". INBA, sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, 05 de junio de 2011.

——— Entrevista. Por José Cedeño. Iztapalapa, D.F. Domingo 27 de noviembre de 2011.

——— "Entrevista telefónica". Por José Cedeño. jueves 12 de julio de 2012.

——— "Proyecto de ingreso al Sistema Nacional de Creadores", 2009. (Documento del archivo personal de Max Rojas). Max Rojas, *Cuerpos*, México: CONACULTA, 2011.

