



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
CAMPO DE CONOCIMIENTO: LITERATURA Y CRÍTICA LITERARIA EN AMÉRICA LATINA

**UNA LECTURA DE POEMAS JURÍDICOS:
DEL DERECHO A LA JUSTICIA EN AMÉRICA LATINA**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
Manuel de Jesús Jiménez Moreno

TUTOR PRINCIPAL:
Dr. José Rafael Mondragón Velázquez (IIF/ UNAM)

COMITÉ TUTOR
Dra. Aleida Hernández Cervantes (CEIICH/ UNAM)
Dra. Patricia Cabrera López (CEIICH/ UNAM)

LECTORAS
Dra. Liliana Weinberg Marchevsky (CIALC/ UNAM)
Dra. Mariana Moranchel Pocaterra (UAM-Cuajimalpa)

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

Diciembre 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Esta tesis, como ocurre con toda escritura, sucedió gracias al apoyo colectivo de muchas personas, colegas, amigos y familia. Algunos ya no se encuentran entre nosotros, pero su letra y espíritu viven en este texto. Como muchos trabajos académicos elaborados en estos tiempos, esta tesis tuvo que desarrollarse desde el confinamiento y lo que supuso la transformación de nuestras vidas.

Primero agradezco a mi tutor, Rafael Mondragón, quien desde un inicio se comprometió con mi proyecto sin otro motivo más que la fraternidad intelectual. Sin sus seminarios, libros y enseñanzas el corazón de esta investigación no hubiese bombeado ideas.

A mi Comité Tutorial, Aleida Hernández y Patricia Cabrera, quienes siguieron la evolución puntual de este trabajo y aportaron muchos saberes con sus ópticas, jurídica y literaria respectivamente.

A Liliana Weinberg y Mariana Moranchel, por la lectura comprometida de este trabajo y fortalecer las afinidades jurídico-literarias desde sus quehaceres intelectuales.

A mi familia, gracias Jocelyn por el amor traducido en comentarios atentos y sugerencias; a mis padres María Elena y Manuel, mi hermana Kari, mis suegros Evangelina y Jerónimo. Todos ellos siempre buscan lo mejor de mí.

Agradezco también a colegas sin cuyo apoyo esta investigación no hubiese tenido la misma fisonomía: Jamila Medina, Enrique Saínz y Susana Haug en La Habana; Carmen Berenguer, Claudio Castañeda y el colectivo Jornadas de Derecho y Literatura en Santiago de Chile; Paul Guillén, poeta y editor peruano; en México me ayudaron con referencias Roberto Cruz Arzabal, Emiliano Álvarez e Iván Cruz Osorio; compañeros del Doctorado con quienes compartí camino como Víctor Romero, Andrea Candia y Alfredo Leal.

a José Calvo y Óscar Correas, *in memoriam*

Esta tesis fue realizada dentro del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM en el proyecto IN403220 "Las ciudades invisibles. La literatura como refugio en contextos de violencia"

ÍNDICE

Introducción [pág. 6]

- I. LA TRADICIÓN POLÍTICO-JURÍDICO DE LA POESÍA LATINOAMERICANA
 - 1.1. La ciudad letrada y los poetas [pág. 13]
 - 1.2. Palabra del poder y poder de la palabra [pág. 23]
 - 1.2.1. Los poetas como legisladores apócrifos [pág. 25]
 - 1.2.2. Los poetas como testigos populares [pág. 31]
 - 1.3. Poesía política: compromiso social, testimonio y revolución [pág. 39]
 - 1.4. El imaginario jurídico en la poesía latinoamericana [pág. 50]
 - 1.4.1. Poesía que ilustra conceptos y concepciones jurídicas [pág. 54]
 - 1.4.2. Poesía que usa figuras e instituciones jurídicas [pág. 60]
 - 1.5. Otro modo de leer derechos: iuspoética y poemática-jurídica [pág. 69]

- II. POESÍA SOBRE ENSEÑANZAS Y TRADICIONES JURÍDICAS
 - 2.1. Evidenciar pedagogías jurídicas [pág. 78]
 - 2.1.1. “Muero estudiando leyes para vivir la vida” [pág. 79]
 - 2.1.2. Pensar en Lisa durante una clase de derecho civil [pág. 98]
 - 2.2. Evidenciar tradiciones jurídicas [pág.120]
 - 2.2.1. *Jus, juris* y la tradición romanista [pág. 122]
 - 2.2.2. La justicia inmanente: un caso de *wishful thinking* [pág. 144]

- III. POESÍA SOBRE DERECHOS HUMANOS Y JUSTICIA
 - 3.1. Evidenciar derechos sociales [pág. 169]
 - 3.1.1. La huelga también crece como una flor [pág. 170]
 - 3.1.2. El acuilillado y la jauría tras los escritorios [pág. 190]
 - 3.2. Evidenciar derechos humanos [pág. 213]

3.2.1. La justicia juguetea en las fojas [pág. 214]

3.2.2. La escritura de un testamento poético [pág. 236]

CONSIDERACIÓN FINAL. LA PALABRA POÉTICA QUE FUNDA LA PATRIA DE JUSTICIA [pág. 260]

Conclusiones [pág. 278]

Fuentes de consulta [pág. 281]

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se inserta en un esfuerzo colectivo de varios estudiosos e investigadores para afianzar una vertiente de estudios de Derecho y Literatura (DyL) en perspectiva latinoamericana. En este sentido, ofrece un giro decolonial de lo que se conoce en el mundo anglo como *Law & Literature movement*. Bajo esta metodología, la tesis se situaría en la intersección derecho *en* la literatura (*law in literature*). Sin embargo, se podría pensar más en nuestra lengua, particularmente en lo que el profesor José Calvo González identifica como cultura literaria del derecho. Incluso a esta categoría académica podría efectuársele un retruécano: cultura jurídica de la literatura o, en su caso, la tesis podría moverse simplemente en lo que Liliana Weinberg ha sugerido como afinidades jurídico-literarias.

Generalmente desde la óptica de la academia jurídica y en ciertas tendencias filológicas, se exigen una serie de requerimientos formales y teórico-metodológicos. En este sentido, si se solicita un objetivo general de esta investigación, podría ser enunciado de la siguiente manera: analizar con las herramientas interdisciplinarias de DyL un corpus poético de autores latinoamericanos que aborde distintos tópicos a través de la conceptualización y problematización de ideas clave para realizar un tránsito del derecho a la justicia. Lo anterior, como el título de la tesis lo indica, proyecta la categoría literaria de “poema jurídico”.

En este sentido, dicho objetivo puede enlazarse con una serie de preguntas metodológicas, estas pueden formularse progresivamente: ¿Dónde está el elemento jurídico en la poesía? Para dar respuesta esto, hay una tendencia de evidenciar temas jurídicos en la tradición de la poesía política y los poemas seleccionados. ¿Qué logra expresar la poesía que no hace la prosa jurídica? Para ello, es importante leer los efectos del lenguaje poético al abordar los temas del derecho que no registra a cabalidad la dogmática jurídica. ¿Cómo la poesía abre la temática de la justicia de otro modo y problematiza al derecho? De tal suerte que, si se piensa la relación binaria y neutral de DyL como tradicionalmente se viene haciendo, la presente investigación coloca un tercero en discordia en la ecuación, que es la presencia del problema de la justicia. Este elemento es necesario para reflexionar verdaderamente las afinidades jurídico-literarias en nuestros países, asolados por la injusticia y el autoritarismo.

La estructura de la investigación, es decir, su ordenación o *dispositio*, se comprende más desde el enfoque jurídico. Cada apartado, salvo el primer capítulo que es un repaso de tradiciones poéticas e historia de la poesía política en América Latina durante el siglo XX, puede vincularse a la lógica del expediente y el archivo –cuestión que también ha sido abordada desde la teoría literaria–, en ese sentido, los poemas analizados representan un análisis de casos. Estos poemas, como se observará, no están aislados entre sí, sino que se unen en relación a temas particulares (pedagogías y tradiciones jurídicas; derechos sociales y derechos humanos) que son su hilo conductor. Además, se entrelazan ramas, figuras y tradiciones del derecho y la literatura de nuestra realidad latinoamericana. Es importante considerar que los poemas analizados en el capítulo segundo están orientados hacia las problemáticas jurídicas, mientras que en el tercer capítulo se abre el abanico hacia consideraciones de la justicia/injusticia.

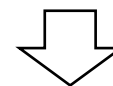
De tal suerte que cada análisis de poema/caso representa una lectura singular del mundo del derecho y la justicia, donde a veces se concilian y en otras se contraponen. El esfuerzo es generar un comentario interdisciplinario que sirva de puente entre ambos saberes; una interpretación que valga tanto para el estudioso de la literatura como para el estudioso del derecho, a partir de un análisis retórico y estilístico de cada una de los textos. En muchos sentidos, la tesis se inspira en el trabajo que, en condiciones adversas, elaboró Erich Auerbach –cuya formación es jurídica– en su clásico *Mimesis*, donde coloca por encima los fragmentos literarios anteponiéndolos a cualquier ejercicio interpretativo. El poema, en nuestro caso, aparece del mismo modo y es el que dicta con cada palabra los tránsitos de la lectura. Por otra parte, algo fundamental en los estudios literarios es la formación de cánones y corpus, ¿por qué estos poemas/poetas y no otros? Fue difícil elegir un corpus versátil (temática, extensión, desarrollo y género) ante la inmensidad de poemas susceptible de ser *leídos* como “poemas jurídicos”. Por ejemplo, Ernesto Cardenal y Raúl Zurita entran en la categoría, pero el análisis de sus poemas largos requiere una profundidad que desbordaba la conjunción de “análisis de caso” y sus textos abrevan una dosis de la hipertextualidad que demanda investigaciones por separado.

Ante ello, el *corpus* de la investigación fue el siguiente: “Al margen de mis libros de estudio” de Nicolás Guillén (Revista *Alma Mater*, 1922; *Cerebro y corazón*, 1927), “Poems in Law to Lisa” de Roque Dalton (*La ventana en el rostro*, 1962), “Ejemplos de literatura

latina” de Fina García Marruz (*Nociones elementales y algunas elegías*, 1994), “De la Justicia” de Gerardo Deniz (*Gatuperio*, 1978), “La huelga” de Alejandro Romualdo (*Edición extraordinaria*, 1958). “La sequía” de Enriqueta Ochoa (Revista *Estaciones*, 1956; *Los himnos del ciego*, 1968). “Fojas 0” de Carmen Berenguer (*Huellas de siglo*, 1986). “Materia de testamento” de Gonzalo Rojas (*Materia de testamento*, 1988). Estos ocho poemas, como se observa en el índice, se encuentran divididos en pares temáticos y representan, en la medida de lo posible, la heterogeneidad de las tradiciones poéticas latinoamericanas (vanguardia, conversacionalismo, neobarroco, etc.) y su historia. Del mismo modo, se apelan a formaciones intelectuales disímiles y el *corpus* enfoca tradiciones poéticas nacionales: Cuba (2), México (2), El Salvador (1), Perú (1) y Chile (2). Además, como ya se apuntó, hay un cambio de tratamiento entre el capítulo segundo y tercero que se traduce en el puente del derecho a la justicia. La estructura de expediente también buscó dar cuenta de un ejercicio vital: inicia con el estudiante (Nicolás Guillén) y termina con el testamento (Gonzalo Rojas). Para visualizar gráfica y simbólicamente lo anterior, se puede recurrir al siguiente cuadro:

Capítulo 2

DERECHO		
CARPETA DE INVESTIGACIÓN PEDAGOGÍAS JURÍDICAS	Expediente A1. “Al margen de mis libros de estudio” de Nicolás Guillén	Expediente A2. “Poems in Law to Lisa” de Roque Dalton
CARPETA DE INVESTIGACIÓN TRADICIONES JURÍDICAS	Expediente B1. “Ejemplos de literatura latina” de Fina García Marruz	Expediente B2. “De la Justicia” de Gerardo Deniz



Capítulo 3

JUSTICIA/INJUSTICIA		
CARPETA DE INVESTIGACIÓN DERECHOS SOCIALES	Expediente C1 “La huelga” de Alejandro Romualdo	Expediente C2 “La sequía” de Enriqueta Ochoa
CARPETA DE INVESTIGACIÓN DERECHOS HUMANOS	Expediente D1 “Fojas 0” de Carmen Berenguer	Expediente D2 “Materia de testamento” de Gonzalo Rojas

Para evitar equívocos teóricos, hay que anotar que la relación de derecho y poesía que se explora en la investigación, no es una relación disciplinar o conceptual, sino de carácter retórico y, desde cierta lectura, la vinculación sucede en la tesis desde un planteamiento historicista, no necesariamente diacrónico. Mención aparte merece la pregunta sobre ¿qué concepción del derecho se emplea aquí? Sólo para dar una dirección en el pensamiento jurídico latinoamericano, el marco teórico se sitúa en una concepción de teoría crítica, especialmente la de corte iusnaturalista liberador (De la Torre Rangel e Ignacio Ellacuría), aunque también otras concepciones más cercanas al iusmarxismo (Óscar Correas).

Dicho lo anterior, esta tesis se aleja del lugar común que observa una visión monolítica del iusnaturalismo, como una teoría metafísica y tomista, pues los iusnaturalismos desarrollados en nuestros países por casi cinco siglos son una tradición intelectual de increíbles aportes y que se actualizó en la tradición iberoamericana de derechos humanos, como lo observan De la Torre Rangel y otros juristas. Sobre el posible problema analítico entre derechos sociales y derechos humanos, únicamente se adelanta que se acudirá a una perspectiva cronológica de los derechos sociales, entendidos como una parte de los derechos humanos en función de la Declaración Universal de 1948. Habría que agregar que formalmente en ciertos casos los derechos sociales se establecieron antes que los derechos humanos en las Constituciones latinoamericanas, como sucedió con la mexicana de 1917. Aquí se puede reflexionar bastante sobre las colindancias entre derechos humanos, garantías individuales y sociales, derechos fundamentales, etc., cuestión que no se abordará en la presente investigación, pues no se trata de una tesis de filosofía del derecho o de derechos humanos.

Como se mencionó con anterioridad, este trabajo inicia con un repaso conceptual e histórico, partiendo del desarrollo de la ciudad letrada y el papel que jugó el tema de la República de las Letras para avivar un conflicto entre la Letra –con mayúscula– y las escrituras. Aquí se abordará el tema del papel que jugaron los poetas en la construcción y legitimación de la ciudad letrada (Ángel Rama) y, en este sentido, las consecuencias de la formulación de ciertos códigos de prestigio y especialización, además de las tensiones y, hasta cierto punto, conflictos entre un orden dado por la Letra y las resistencias operadas por las escrituras (Cecilia Sánchez), es decir, los movimientos revolucionarios dentro y fuera de la República de las Letras. Aquí se ejemplificará la crisis del letrado que justo se ve en el

hecho de que tres autores analizados en el *corpus* ingresaron sin concluir la carrera de derecho (Guillén, Roque y Rojas).

Asimismo, en el primer capítulo, se reconoce la tradición política que da cuenta de participación de poetas en Congresos constituyentes dentro de las coordenadas de la ciudad letrada e inclusive cómo estos intervinieron el lenguaje constitucional en favor de la poesía, ya sea satirizando o con objetivos de divulgación pedagógica. Además, desde el punto de la ordenación letrada, la figura de Andrés Bello y otros más consagraron paralelamente una gramática lingüística y legal. Después se desarrollan en la investigación ciertos tópicos que potencializan la alianza entre los poetas y el poder, donde la coerción y los efectos performáticos de la palabra serán fundamentales para el contexto del *corpus*. De esta manera, se observarán las tensiones/choques entre la coercitividad jurídica y la libertad literaria o, en su caso, los problemas de la enunciación de la palabra poética de justicia ante el régimen de signos estatales.

Del mismo modo, se centrarán dos tópicos que se extraen de la tradición de la poesía política latinoamericana: los poetas como legisladores apócrifos y los poetas como testigos populares. El primero es un tema emanado de la ficción política de la República de las Letras; mientras que el segundo busca salir o, por lo menos, estar al margen de dicha estructura normativa, ya que los poetas actúan desde la horizontalidad del testimonio. Como se verá particularmente en el tercer capítulo, los poetas como testigos del pueblo dan voz a las demandas colectivas, expresan dolores comunes y denuncian injusticias.

Para esbozar la idea del poema jurídico, hay que acudir antes a la rica tradición de la poesía política, que en esta tesis se atenderá como un género robusto que a su vez agrupa otras expresiones, subgéneros y/o categorías. Aquí se expondrá conceptualmente las características de la poesía política latinoamericana en clave histórica como género metodológico que permite al lector comprender expresiones contiguas como los son poesía social, poesía comprometida, poesía testimonial y poesía revolucionaria. De este modo, después de localizar los rasgos de estas categorías poéticas, se propone la necesaria incorporación de la categoría de *poema jurídico*.

Una vez comprendida la idea de poema jurídico se propondrá su conceptualización en lo que se entiende como “iuspoética”, neologismo y concepto trabajado desde hace un tiempo por quien escribe esta introducción para entender la convivencia entre el léxico

jurídico y poético dentro de un poema. Sin embargo, como se verá en el apartado en cuestión y en el análisis del *corpus*, el diálogo no sólo se dará a nivel léxico, sino en los niveles semántico y pragmático. En este sentido, la “poemática jurídica” es una adjetivación que describe un ejercicio hermenéutico para leer un poema en perspectiva de DyL. Esta estrategia interpretativa requiere un cuidado de la palabra que implica el balance entre el saber literario y el saber jurídico, en otras palabras, tomarse en serio la tarea interdisciplinar. Dentro del *corpus* se observará que no siempre son tan visibles los lazos entre uno y otro, por eso hay que *evidenciarlos* en varios niveles. Todo lo anterior puede ilustrarse con el siguiente diagrama:



Después de localizar los “poemas jurídicos” dentro del universo de la poesía política, la investigación se centrará en el desarrollo interpretativo del *corpus* bajo una lógica archivística de ordenación. Posteriormente se redondeará la tesis con una consideración final donde, entre otras cosas, se rescata la idea de “Patria de Justicia” de Pedro Henríquez Ureña y se actualiza como un tópico que puede usarse para que los poetas transiten del referente letrado de la República de las Letras hacia una Patria a Justicia, involucrando el desarrollo de una nueva sensibilidad y un modo diferente de entender la escritura en un sentido social.

Finalmente, hay que advertir que muchas de las ideas presentadas en esta tesis fueron trabajadas a lo largo de los años y es inminente que sufran cambios en el futuro. Varios apartados contienen reminiscencias de textos anteriores que debidamente se encuentran referenciados en el aparato crítico. Entre ellos, se encuentran algunos apuntes preliminares

de esta tesis en el seminario del Dr. Sergio Ugalde, que después se presentaron como ponencia dentro del Coloquio de Doctorantes del Posgrado de Estudios Latinoamericanos de la UNAM y en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Posteriormente derivaron en el artículo “Dos poetas-estudiantes criticando la educación jurídica: Nicolás Guillén y Roque Dalton”, publicado en *Debates actuales en la crítica jurídica latinoamericana* (2019).

I. LA TRADICIÓN POLÍTICO-JURÍDICA DE LA POESÍA LATINOAMERICANA

1.1. LA CIUDAD LETRADA Y LOS POETAS

Una de las nociones a las que se acudirá constantemente en esta tesis es la «ciudad letrada», pues en ella se encuentra el espacio activo o el lugar para pensar el entrecruzamiento de la ley y la letra en América Latina o, si se quiere, el lugar desde donde se piensa el devenir histórico del derecho y la literatura en nuestros países. La categoría desarrollada por el intelectual uruguayo Ángel Rama ayuda no sólo a mapear una edificación cartesiana significativa o figurar una comunidad simbólica traspasada por saberes y poderes, sino a situar a un personaje que ejerció durante mucho tiempo los conocimientos político-jurídicos conjuntamente con los literario-gramaticales: el letrado. El letrado, excusando una anacrónica visión, puede entenderse como la primera subjetividad en América Latina en pensar el mundo en clave de Derecho y Literatura.¹

La ciudad letrada es la puesta en marcha de una visión moderna, lógica y ordenada en los centros de poder que se fundaron después de la Conquista. La cuadrícula urbana, los órganos administrativos como las Reales Audiencias y las burocracias llegadas desde España son las herramientas que permitieron la confección de un nuevo *status*. Rama aborda analógicamente una ciudad ordenadora y una ciudad escrituraria para comprender el proceso que significó la confirmación de la ciudad letrada. “Fue evidente que la *ciudad letrada* remedó la majestad del Poder, aunque también puede decirse que éste rigió las operaciones letradas, inspirando sus principios de concentración, elitismo, jerarquización. Por encima de todo, inspiró la distancia al común de la sociedad. Fue la distancia entre la letra rígida y la fluida palabra hablada que hizo de la *ciudad letrada* una *ciudad escrituraria*, reservada a una estricta minoría”.²

¹ Para revisar el desarrollo formal del movimiento de Derecho y Literatura, desarrollado en varias etapas durante el siglo XX, teniendo los trabajos de Benjamin Cardozo como los primeros antecedentes y posteriormente la obra de James Boyd White, ver Karam Trindade, André y Magalhaes Gubert, Roberta, “Derecho y Literatura. Acercamientos y perspectivas para repensar el derecho”, en *Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones “Ambrosio L. Gioja”*, Universidad de Buenos Aires, año III, núm. 4, 2009, pp. 168-172.

² Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, pról. Carlos Monsiváis, Santiago, Tajarar editores, 2004, p. 71.

Es una «ciudad escrituraria» porque, como bien afirman otros autores como Roberto González Echevarría,³ fue el registro documental y la lógica notarial lo que se usó para llenar, validar y certificar la “hoja en blanco” que supuso el territorio, las poblaciones y los recursos americanos. En este sentido, los letrados fueron pieza clave para realizar esta tarea imperial. “Todos ellos ejercían esa facultad escrituraria que era indispensable para la obtención o conservación de los bienes, utilizando canónicos modos lingüísticos que se mantenían invariables durante siglos.”⁴ Estos «canónicos modos lingüísticos» propiciaron el código letrado que sería válido en el Nuevo Mundo, es decir, las características estilísticas del lenguaje jurídico que también se observó fuera de la documentación oficial en la literatura epistolar y la crónica de la Conquista, entre otras.

Este lenguaje jurídico, arcaizante, litúrgico y normativo, coadyuvó en nutrir los fines de la *Letra*. Cecilia Sánchez, dentro de los territorios de lo escriturario, identifica los valores y significaciones de la articulación de la *Letra* al interior de las sociedades intelectuales americanas. “En el caso de la *letra moderna*, su orden lógico se inviste del valor de la *permanencia* mediante la *deducción*. Por esta vía, se pone a resguardo de la realidad cambiante de los lenguajes puramente pasionales. Su poder se muestra en la *legalidad* que alcanza todo lo que procede de la *palabra escrita*, en especial la propiedad económica y el poder político”.⁵ Como se observa, la *Letra* buscó consagrar una lógica binaria, sin embargo, el gran problema acontecía cuando la prescripción letrada se aplicaba en la práctica, ocasionando entre otras cosas, un alejamiento entre el mundo del deber ser y el ser:

La letra fue siempre acatada, aunque en realidad no se la cumpliera, tanto durante la Colonia con las reales cédulas como durante la República respecto a los textos constitucionales. Se diría que de dos fuentes diferentes procedían los escritos y la vida social pues los primeros no embonaban de la segunda

³ Existen puntos encontrados entre Rama y González Echevarría, por ejemplo, este último achaca al primero recurrir a los postulados de Descartes cuando la fundación de las ciudades americanas es anterior a la publicación de sus obras. Sin embargo, la profesora Cecilia Sánchez concilia de la siguiente manera: Sobre conciliar la visión de Rama y González Echevarría “Por mi parte, sostengo que ambos planteamientos no se contradicen porque la *escritura notarial* es entendida por Rama como *letrada*, debido a su nivel de *abstracción* y su *operación a distancia*. Rama enmarca su concepción de la letra en el planteamiento de Foucault relativo a la aparición de la “*episteme* clásica” del humanismo abstracto, marcada por la desconfianza con la semejanza natural entre las palabras y la credibilidad que entregan los sentidos respecto de las cosas.” Sánchez, Cecilia, *El conflicto entre la letra y la escritura. Legalidades/ contralegalidades de la lengua en Hispano-América y América-Latina*, Santiago, FCE, 2013, p. 51.

⁴ Rama, Ángel, *op. cit.*, p. 73.

⁵ Sánchez, Cecilia, *op. cit.*, p. 52.

sino que procuraban imponérsele y encuadrarla dentro de un molde no hecho a su medida. Hubo un secular desencuentro entre la minuciosidad prescriptiva de las leyes y códigos y la anárquica confusión de la sociedad sobre la cual legislaban.⁶

Esto se hace patente con el uso recurrente de la fórmula medieval “cúmplase, pero no se acate”⁷ y posteriormente con la metáfora “letra muerta” o la falta de vigencia que tuvieron muchos proyectos constitucionales, sancionados sólo en papel. Aunque nunca se le negaba validez a la *Letra*, se reconocía que su acatamiento representaba problemas insalvables para realidades que sobrepasaban el razonamiento hipotético y el cuidado formal. De tal suerte que, dentro del uso idiomático, se gestaba un espacio fuera de la legalidad letrada que sería ocupado por otros sujetos de enunciación heterodoxos y heterogéneos. En cambio, la pauta del letrado permeó en las sociedades desde lo lingüístico hasta lo semiótico. A partir de Walter Benjamín, Cecilia Sánchez reflexiona sobre el código de vestimenta letrada que puede verse presente hasta la actualidad en la toga judicial o el traje-terno del abogado. “Por una parte, desde el punto de vista político “el traje negro” y la “levita” expresan la “igualdad universal”. Por otra parte, desde el punto de vista poético, el traje negro representa al “sepulturero burgués”, ya que mediante el color y el corte se expresa “alma pública” que oculta sus sufrimientos privados”.⁸

Todo lo anterior posibilitó la formación de una cultura letrada en la intelectualidad americana. En este contexto, bajo una referencialidad europea, los letrados –esta vez en su modalidad de escritores y poetas– instauraron alegórica y paralelamente la jurisdicción estatal, una República de las Letras para afianzar la alianza trasatlántica, las reglas de la lengua culta y establecer las pautas del canon literario. Esto se puede observar nítidamente con la petición lírica que realiza Andrés Bello en “Alocución a la Poesía”, donde solicita a la musa abandonar Europa y cruzar el océano, legitimando así una vía americana para el arte

⁶ Rama, Ángel, *op. cit.*, p. 72.

⁷ “Cuando las disposiciones reales eran dirigidas al presidente y la Audiencia no cabía al presidente voto decisivo, aunque el asunto hubiera llegado a ser litigioso (*Ree. Ind.* 2, 15, 33). En caso de estimarse inoportuna la ejecución de la orden regia, se suplicaba de ella al monarca, dándole las explicaciones pertinentes. Entre tanto, la disposición se acataba, mas no se implementaba. El dicho de rigor era: ‘Se acata, pero no se cumple’.” Dougnac Rodríguez, Antonio, *Manual de historia del derecho indiano*, 2ª ed., UNAM-Mc Graw Hill, 1998, p. 114-115. La fórmula procede de las Cortes de Burgos de 1379, Cuaderno de Peticiones 37, donde se enuncia como “Acerca del obedézcase pero no se cumpla”. Para revisar el texto ver Moranchel Pocaterra, Mariana y Losa Contreras, Carmen (comps.), *Instituciones político-administrativas de la América-Hispánica. Tomo II Antología de textos*, Madrid, Facultad de Derecho de la Universidad Complutense, 1999, p. 26.

⁸ Sánchez, Cecilia, *op. cit.*, p. 96.

poético.⁹ “Para Bello, el campo intelectual que le interesa formar responde al espíritu del sistema organicista de la República de las Letras; defendido con fervor hasta el período positivista, entre cuyos representantes en Chile se encuentra Lastarria y Letelier”.¹⁰ Esto también se ve con el cultivo de la poesía cívica y nacionalista de letrados que, como Bello, participaron en la redacción de leyes y Constituciones. En el caso mexicano, se puede pensar en figuras como Fray Servando Teresa de Mier y Andrés Quintana Roo.

La tarea era doble y paralela. Por un lado, contribuir a la formación simbólica de la República de las Letras y, por otro lado, auxiliar en la conformación y consolidación de los Estados nacionales. Sobre este punto, Ángel Rama apunta la justificación jurídica de la ciudad letrada:

En el caso de los códigos y las constituciones, el rígido sistema semántico de la *ciudad letrada* encontraba justificación plena pues resultaba obligado que respondieran a un unívoco sistema interpretativo. Éste sólo podía fundarse en los dos principios lingüísticos citados (origen etimológico y uso constante, o sea secular, por una comunidad), por lo cual remitían fatalmente a la tradición de la lengua, religaban con los ancestros ultramarinos. De aquí procede la nota tradicionalista corrientemente anexa al funcionamiento de la *ciudad letrada* y también la importante contribución que a su sostén dieron los estudiosos de la lengua americana, visto que era el instrumento que con mayor alcance regía el orden simbólico de la cultura.¹¹

La Constitución, por antonomasia, es el documento fundante de las Repúblicas y se entiende como el mecanismo cultural que amalgamó los tres elementos: *ciudad letrada-Constitución-República de las letras*. Para el temperamento letrado, las Constituciones no sólo se reducían a la promulgación de una nación independiente, ni mucho menos al documento político que reconoce libertades públicas y sistematiza la organización estatal, sino que significó la consagración simbólica de una gloria civil. Las Constituciones, desde este enfoque, son documentos legales que representan la escritura de una épica nacional. No es casual que muchos preámbulos en la tradición constitucionalista americana mantengan

⁹ “Divina Poesía,/ tú de la soledad habitadora,/ a consultar tus cantos enseñada/ con el silencio de la selva umbria,/ tú a quien la verde gruta fue morada,/ y el eco de los montes compañía;/ tiempo es que dejes ya la culta Europa,/ que tu nativa rustiquez desama,/ y dirijas el vuelo adonde te abre/ el mundo de Colón su grande escena”. Bello, Andrés, *Poesías*, 2ª ed., Caracas, La Casa de Bello, 1981, p. 43.

¹⁰ *Ibidem*, p. 169.

¹¹ Rama, Ángel, *op. cit.*, p. 110.

una textura poética.¹² El profesor alemán Peter Häberle sugiere que estas piezas oscilan entre la prosa política y literaria, dotadas de un *quantum* utópico.¹³

El preámbulo de varios proyectos constitucionales latinoamericanos entrañó una fundamentación de creencias y, al mismo tiempo, un basamento de fe y esperanza. “En ocasiones se encuentran caracteres, rasgos, casi himnicos, que transmiten el carácter de un estado de ánimo y en general irradian brillo”.¹⁴ El poeta si bien ayudó a poetizar la ley fundamental, también realizó críticas al contenido y forma de las Constituciones. Estas inconformidades no fueron sólo expresadas desde la tribuna, sino en la “jurisdicción” de la República de las Letras, es decir, desde el trabajo poético. Una de estas fue la sátira constitucional que realizó el letrado peruano Felipe Pardo Aliaga en 1859 con la publicación en verso de su *Constitución Política*. La sátira constitucional se observa desde el preámbulo: “Lo extra-oficial: audaces mozalbetes/ que festejan cual farsas de histriones,/ con guiñadas y dimes y diretes/ de la Iglesia las clásicas funciones./ Repiques, tamboriles y cohetes,/ chirimías, buñuelos, camarones,/ y en pueblo de Indios, quiere nuestra dicha,/ que el culto nade en piélagos de chicha”.¹⁵ Para el famoso filólogo Cornejo Polar:

¹² Unos ejemplos recientes del valor poético de los preámbulos constitucionales son la Constitución de Bolivia de 2009 y la Constitución Política de la Ciudad de México en 2017. “En tiempos inmemoriales se erigieron montañas, se desplazaron ríos, se formaron lagos. Nuestra amazonia, nuestro chaco, nuestro altiplano y nuestros llanos y valles se cubrieron de verdes y flores. Poblamos esta sagrada Madre Tierra con rostros diferentes, y comprendimos desde entonces la pluralidad vigente de todas las cosas y nuestra diversidad como seres y culturas. Así conformamos nuestros pueblos, y jamás comprendimos el racismo hasta que lo sufrimos desde los funestos tiempos de la colonia” (Bolivia) y “Guardemos lealtad al eco de la antigua palabra, cuidemos nuestra casa común y restauremos, por la obra laboriosa y la conducta solidaria de sus hijas e hijos, la transparencia de esta comarca emanada del agua. Seamos ciudadanas y ciudadanos íntegros y leales al nuevo orden constitucional. Espejo en que se mire la República, digna capital de todos los mexicanos y orgullo universal de nuestras raíces” (Ciudad de México).

¹³ “El tema del Estado constitucional toca al mismo tiempo a la *ratio* y la *emotio*, e implica al principio esperanza. Tanto la teoría de la Constitución como el tipo del “Estado constitucional” deben conceder al ser humano espacio para un “quantum de utopía”, no sólo en forma de la ampliación de los límites de las libertades culturales y su promoción (¡también de las religiones!), sino incluso de una manera más intensa, en la medida en que los textos constitucionales normen esperanzas (por ejemplo, antiguamente la unidad de Alemania o ahora la de Irlanda), que constituyan por lo menos “deseos de utopía” concretos. El “principio esperanza” (E. Bloch), el “principio responsabilidad” (H. Jonas), como por ejemplo, en la protección del ambiente, estimulan una fructífera evolución constitucional, porque el ser humano necesita la esperanza como el aire que respira y porque la comunidad vive en libertad responsable. En la medida en que los textos constitucionales se encuentren fundamentalmente apartados de las utopías en su dimensión jurídica, y por su naturaleza propia así deban mantenerse, pueden, no obstante, ser “utopía” en algunas de sus partes.” Häberle, Peter, *El Estado constitucional*, trad. Héctor Fix-Fierro, México, UNAM-IIIJ, 2001, p. 286.

¹⁴ Häberle, Peter, *op. cit.*, p. 214.

¹⁵ Pardo y Aliaga, Felipe y Fuentes, Manuel Atanasio, *Sátira constitucional peruana*, Lima, intro. Carlos Ramos Núñez, Tribunal Constitucional del Perú, 2019, p. 36.

la crítica de costumbres terminó siendo antesala de la crítica política (aunque en otros escritores ambos tipos de censura se dan mezclados). Pardo, sin embargo, distingue claramente ambas actitudes y por ello, en la advertencia previa a la *Constitución Política*, que es su “opera magna” en la vertiente cívica o política de su producción dice: “Y para no andarnos con metáforas, yo, que soy una misma cosa con El espejo de mi tierra, aunque no he considerado a nuestra sociedad de mis primeros ensayos, sino en sus relaciones familiares, me atrevo hoy a penetrar en la región de la política”.¹⁶

Por su parte, para Carlos Ramos Núñez, actual magistrado del Tribunal Constitucional de Perú, el gesto de esta reescritura es “una muestra de irreverencia y burla a ciertas actitudes esencialmente limeñas que tenían relevancia en la vida sociopolítica. En ella, el autor pretendió reflejar la realidad institucional del país antes que los ideales del Estado-nación, los cuales pretendían ser implantados por la nueva clase dirigente peruana”.¹⁷ Aunque separa prosa y poesía, Pardo Aliaga rompe con el discurso épico constitucional y rasga la utopía desde su posición aristócrata al colocar un cuadro de realidades populares.

Por su parte, a finales del siglo XX –ya en los estertores de la cultura letrada– la poeta y primera gobernadora mexicana Griselda Álvarez Ponce de León realizó un ejercicio de reescritura poética de la Constitución mexicana en una glosa.¹⁸ En este caso, la idea no fue satirizar el articulado, sino apalear el problema del alejamiento significativo de la Constitución con la población, dado por el léxico y la técnica. Álvarez acerca los contenidos constitucionales de una manera lúdica a lectores nuevos, sobre todo, a los jóvenes ciudadanos. Por cada artículo constitucional, la maestra elabora un soneto a manera de reto del ingenio: “que puedo hacer a base de sonetos, / una glosa total firme y sentida/ de la Constitución que nos presida/ y llegue hasta la edad de mis bisnietos”.¹⁹

La tarea que se propuso Griselda Álvarez fue *traducir* disciplinariamente el texto constitucional de un lenguaje jurídico-constitucional a un lenguaje literario-poético. La finalidad fue desmontar el enunciado jurídico y emplear la forma del soneto, por lo que el

¹⁶ Citado por Ramos Núñez en la Introducción en Pardo y Aliaga, Felipe y Fuentes, Manuel Atanasio, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷ *Ibidem*, p. 16.

¹⁸ Se trata de *Glosa de la Constitución en sonetos* (1999). Para un acercamiento a este tema, se puede consultar el trabajo Jiménez Moreno, Manuel de J., “Traducción disciplinar: del lenguaje constitucional al lenguaje poético en *Glosa de la Constitución en sonetos* de Griselda Álvarez” en Jiménez Moreno, Manuel de J. y Caballero Hernández, Rafael (coords.), *Derecho & Literatura. Implicaciones derecho-literatura*, México, Libitum, 2020. (En imprenta)

¹⁹ Álvarez, Griselda, *Glosa a la Constitución en sonetos*, México, Edición Benjamín Rocha Hernández, 1999, p. 20.

gesto sigue siendo preponderantemente letrado. Ante el ejercicio eventual de glosar una norma jurídica, la mentalidad legalista de Sergio García Ramírez le exigió a la poeta en el prólogo que actualizara sus sonetos en función de las modificaciones al texto constitucional; que el poema siga –de algún modo o forma– las reformas constitucionales, pues los “sonetos constitucionales deben tener, como la Constitución las tiene, ediciones numerosas, cada mes o cada semana, que nos traigan novedades, gallardas y jocundas, en hojas sustituibles. Veamos, Griselda, qué nuevos sonetos formulas. Faltará la tinta. Faltarán las hojas. Pero no faltarán reformas. Tampoco sonetos que las compongan”.²⁰

Como se observa, el texto constitucional es digno de ser poetizado por la subjetividad letrada en atención a sus valores simbólicos y culturales. Sin embargo, subsisten sujetos de enunciación que hablarán y escribirán poesía fuera de los marcos normativos de la *Letra*, siendo las voces disidentes de la República de las Letras y, en muchos casos, de las Repúblicas liberales. De tal suerte que “la *letra* y la *escritura* polemizan al interior de una *comunidad de seres parlantes*. El conflicto se establece entre una lengua letrada universal, cuyo dominio es el espacio público y las memorias, ritmos y rememoraciones locales que dificultan el ideal de claridad de la comunidad republicana”.²¹ A la par de las gramáticas emitidas por la *Letra*, surgen *escrituras* libres en sintaxis y reglamentación.

Se pueden considerar un sinfín de *escrituras* que convivieron o se antepusieron a las órdenes académicas de la *Letra*. Esto puede reconocerse desde el habla gauchesca en el *Martín Fierro*, la literatura en lenguas indígenas o afrodescendientes y la poesía popular, representadas por canciones, coplas, cuecas y corridos que, en muchos casos, dan cuenta de micro-historias que se desenvuelven en las comunidades pobres, en las provincias y las zonas urbanas que han quedado marginadas como barrios de estratos bajos y proletarios. Estas formas literarias continuaron sus flujos y recepciones sin ser reconocidas por los cenáculos y parnasos que veían paulatinamente en el modelo español, inglés y francés las concepciones para una posible literatura propia o las tendencias a seguir desde una mentalidad aún colonial.

Las representaciones poéticas de las *escrituras* ejecutaron un contrapeso a la cultura letrada, pero también la contracultura se dio al interior de la República de las Letras y esto se puede historizar a finales del siglo XIX, cuando los ejes trazados en la ciudad letrada

²⁰ Álvarez, Griselda, *op. cit.*, p. 16.

²¹ Sánchez, Cecilia, *op. cit.*, p. 89.

sufrieron una modificación sustancial producto de un giro económico y el empleo de la tecnología derivada de las revoluciones industriales. Esto se patentizó con la formación y vigencia poética del modernismo dariano. En la edición chilena de *La ciudad letrada*, Carlos Monsiváis lo dice de este modo en el prólogo: “Con rapidez, se pasa de la poesía que aconseja o apadrina emociones rituales al nuevo estremecimiento que se inicia como un fenómeno acústico. De la *ciudad letrada* vienen también otras formas de enriquecimiento de la vida cotidiana”.²²

En el libro *Rubén Darío y el modernismo*, Ángel Rama señala cómo el cambio en el paradigma económico-político modificó la imagen y el mundo del poeta, quien ya no podía sobrevivir valiéndose exclusivamente de una cultura de la bohemia, la vagancia y los ideales revolucionarios heredados del romanticismo y los parnasianos franceses. En este punto, se le exige al poeta ser económicamente productivo y que sus textos sean intercambiables como mercancías, en una dinámica de valores de uso y valores de cambio. En este contexto, “Buena parte de los poetas deriva hacia la autonegación, destruyendo en sí al artista. Las profesiones liberales, especialmente la abogacía, la nueva clase autónoma de los políticos a la que sí concedía sitio la sociedad burguesa, las ocupaciones redituables económicamente, se nutren de muchos ex poetas, que, incapaces de sostener la dura lucha como marginados de la sociedad, deciden acatar sus exigencias dedicándose a otras tareas”.²³

El letrado, quien sabía armonizar en su vida ser poeta y abogado, es decir, balancearse entre actividades espirituales y materiales, tuvo que renunciar en este contexto adverso al oficio de poeta o, en su caso, reducir considerablemente las horas del día para escribir y corregir versos. Lo esencial fue ser abogado, político o periodista, y lo secundario fue ser poeta. De allí, entre otros factores, que en la actualidad las artes y las humanidades no se consideren trabajos plenos y devengan en pasatiempos bajo la lógica replicante del sistema. El proceso lo describe lúcida y magistralmente Rama:

En las últimas décadas del si XIX y comienzos del XX, en ese período propiamente modernista que se cierra en 1910, no sólo es evidente que no hay sitio para el poeta en la sociedad utilitaria que se ha instaurado, sino que ésta, al regirse por el criterio de economía y uso racional de todos sus elementos para los fines productivos que se traza, debe destruir la antigua dignidad que le otorgara el patriciado al

²² Rama, Ángel, *op. cit.*, p. 19.

²³ Rama Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Barcelona, Alfadi Ediciones, 1985, p. 58.

poeta y vilipendiario como una excrecencia social peligrosa. Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen de él se construyó en el uso público fue del vagabundo, del insocial, la del hombre entregado a borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del droguista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra –y es la más fea del momento– la del improductivo. Quienes más contribuyeron a crear esta imagen fueron, porque no pueden ser otros, intelectuales, en especial los críticos tradicionalistas, verdaderos ideólogos de esta lucha contra el poeta que orienta la burguesía hispanoamericana, porque no distinguía mucho entre el peligro de un hombre dedicado a la poesía y el de un anarquista con su bomba en la mano.²⁴

No sólo es el desprestigio a la figura del poeta como «excrecencia social» lo que resulta de los mandatos de la «sociedad utilitaria» a los que se opusieron algunos modernistas. Siguiendo las ideas de Rama, Cecilia Sánchez interpreta además un conflicto entre legalidades y contra-legalidades dentro de las comunidades literarias. Desde las normas de la *Letra*, se tipifican conductas que no serán propias de la República letrada y que contradicen el canon impuesto por las autoridades en juego. Aparecen los sujetos ilegales de las *escrituras*. De este modo, el letrado “en la forma de un sujeto nacional y continental gramaticalizado, a fines del siglo XIX pasa a interrogarse desde el lado de quienes experimentan la *exclusión* a nivel de la *lengua*. (...) Si bien suscribo la aparición de un *sujeto ilegal* en la escritura que contradice la ley de la lengua reglada en la literatura hispanoamericana, descartó que su jerga corresponda a una lengua oral originaria”.²⁵

La profesora Cecilia Sánchez no se detiene en el fenómeno de las lenguas originarias y sus literaturas, porque el problema de éstas entraña otras categorías y estructuras que rebasan la lógica letrada. Más allá de esto, lo interesante es reflexionar ese «*sujeto ilegal* en la escritura que contradice la ley de la lengua». Esa ley de la lengua, identificada con la gramática, ¿cómo se traduce en la poesía? Se trata de los cánones y tradiciones literarias hegemónicas que se identifican con reglas estéticas, empleos convencionales de metros, temas admitidos y, en general, con la colección de autores/obras fundamentales en un ámbito literario oficial. Empero, en un proceso paulatino de desgaste, esa ley canónica fue minándose por una serie de sujetos legales e ilegales que abrieron el horizonte de lo poético. Los rumbos del conflicto dicotómico entre la *Letra* y las *escrituras* adquirieron otras

²⁴ Rama Ángel, *Rubén Darío... op. cit.*, p. 57.

²⁵ Sánchez, Cecilia, *op. cit.*, p. 173.

categorías. “Si en la escena del *deslumbramiento de la letra* el conflicto se suscita entre los principios utilitarios del *positivismo* y las *inutilidades* o el *desinterés*, defendido por los *modernistas* como definición de la cultura *latina*, en la primera mitad del siglo XX la confrontación involucra a los defensores del *regionalismo* y a los así llamados *vanguardistas*”.²⁶

En esta nueva etapa, algunos poetas irán abandonando su lugar como potentados de la República letrada, al darse cuenta que las consideraciones literarias se encuentran en otros sitios y la urgencia revolucionaria exige la construcción de una nueva intelectualidad combativa. Ya sea con la ruptura del canon –creando vanguardias endémicas– o con la defensa de los valores lingüísticos de las regiones –cultivando la poesía conversacional y la antipoesía–; los poetas contribuyeron a ese lánguido «deslumbramiento de la letra». A lo largo de la presente investigación se constatará, como dice Ángel Rama, que “debe convenirse que los miembros menos asiduos de la *ciudad letrada* han sido y son los poetas y que aun incorporados a la órbita del poder siempre resultan desubicados e incongruentes”.²⁷

²⁶ *Ibidem*, p. 260.

²⁷ Rama Ángel, *La ciudad letrada... op. cit.*, p. 129.

1.2. PALABRA DEL PODER Y PODER DE LA PALABRA

En el apartado anterior se esbozó el vínculo entre los poetas y el poder, particularmente a partir de la tradición latinoamericana del letrado. Asimismo, se consideró el proyecto intelectual de la modernidad que buscó fundar, paralelamente a la legalidad estatal dada por las Constituciones de los Estados-naciones, una República de las Letras que fue común a los intelectuales. Para instaurar dicha territorialidad, en América Latina los poetas letrados y otros venidos de distintas tradiciones, no se conformaron con participar activamente en los proyectos de nación desde asambleas constituyentes, el servicio público o la militancia política, sino que pusieron en marcha diversas estrategias para politizar la literatura con nuevas cargas simbólicas en concordancia con los estragos de la II Guerra Mundial y los efectos de la Guerra Fría.

De este modo, dentro de las pretensiones nítidamente estéticas, se avivaron flujos narrativos que buscaron posicionar una expresión más sensible a la realidad social o, en su caso, anteponer una motivación ideológica a la actividad creativa. Esta posición, que tuvo un auge entre ciertos poetas en el contexto de la Guerra Civil española, se puede comprender con el conflicto entre poetas sociales y poetas puros. En América Latina, la discusión también se dio, pero en un contexto más amplio y rico, donde las vanguardias y neovanguardias jugaron un papel activo con los mecanismos y los agentes de poder, así como con las ideologías políticas. En su antología *Poesía testimonial latinoamericana*, elaborada a fines de siglo, Saúl Ibagoyen y Jorge Boccanera buscaron mediar las dos posturas y reconocer en la figura de poetas fundacionales el antecedente de dicha conciliación. “El conflicto *poesía social-poesía pura* aún sobrevive, pero la confrontación queda más o menos resuelta a partir de 1960, época en que numerosos poetas comprenden la coexistencia dialéctica de la vanguardia con el compromiso, como ya lo habían anticipado las voces de González Tuñón, Vallejo, Guillén, Neruda y otros”.²⁸

Más allá del desarrollo de este debate y las posturas que fueron adquiriendo los intelectuales en nuestros países, hay que apuntar que los poetas tomaron para sí las palabras del discurso jurídico-político para recrearlas y darles insospechados bríos enunciativos, es

²⁸ Ibagoyen, Saúl y Boccanera, Jorge, *Poesía testimonial latinoamericana*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1999, p. 11.

decir, transitar de un lado a otro del retruécano que va de la “palabra del poder”, el “poder de la palabra” y viceversa. Esto afirmó la idea de que la poesía, como “poder de la palabra”, mantiene la posibilidad de influir en las subjetividades lectoras y en las decisiones políticas. Finalmente, el trabajo del poeta podía coadyuvar en la adquisición de conciencia de clase o cambiando la realidad social. Por su parte, la “palabra del poder”, dada mayormente por el código legal, debía ser tomado por el poeta para trastocar su univocidad, torcer sus sentidos formales y denunciar injusticias.

Además, el poeta tendría a su disposición una serie de tópicos tradicionales, ya sea afines al mundo literario o al mundo jurídico, que podía explotar y usar para desarrollar su mensaje con los signos clave de una poesía política. El poeta, como sujeto de enunciación, podía colocarse como un combatiente, obrero o estudiante politizado, impostando la voz de una víctima o como un juez moral de los acontecimientos. Quizás los dos modos más significativos usados por los poetas, especialmente reveladores para esta investigación, son el poeta como “legislador apócrifo” y el poeta como “testigo popular”.

Estas dos modalidades son esfuerzos separados por abordar el fenómeno político desde diferentes tópicos y niveles (verticalidad/horizontalidad). Asimismo, se pueden comprender los dos sujetos de enunciación de modo análogo a la subjetividad del yo poético. William Rowe, dentro del campo literario chileno, observa lo siguiente: “(...) mientras que en Neruda el hablante se presenta como una encarnación del poeta, cuyo ‘yo’ –que deviene en sí mismo trascendente– compensa la ausencia de valores trascendentes en la naturaleza o en la sociedad, en Parra el hablante suele ser alguien grotescamente atrapado en el trabajo agobiante, la obsesión o la paranoia. Esta falta de trascendencia acaba liberando (...) una energía que anteriormente estaba atrapada en la religión, el patriotismo, la familia, la política”.²⁹ En este caso, Neruda estaría cercano al legislador apócrifo por esa trascendencia grandilocuente y Parra al testigo popular por ser un hablante determinado por la circunstancia social. A continuación, se desarrolla las características de ambas posturas con algunos ejemplos.

²⁹ Rowe, William, *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, trad. Claudio Canaparo, México, FCE, 2014, p. 247.

1.2.1. LOS POETAS COMO LEGISLADORES APÓCRIFOS

El tópico del poeta-legislador es antiguo en la historia occidental y, fuera de ella, se puede observar desde la antropología y la etnología cómo en muchas culturas antiguas y presentes el personaje que en la colectividad dice la ley es el mismo que *canta* los ritos de la tribu, quien incluso conoce la lengua de los animales y la naturaleza. Figuras como Solón o Salomón dan cuenta de un tópico antiquísimo que implica que el soberano dicte leyes y cante poemas, ya sea al mismo tiempo o en actos separados. Inclusive, Andrés Bello, quien distingue analíticamente la labor del poeta y el legislador,³⁰ imagina en “Alocución a la Poesía” una «Divina Poesía», a quien ruega venir al «mundo de Colón», entonando las «primeras leyes» escuchadas por el humano: “No tal te vieron tus más bellos días,/ cuando en la infancia de la gente humana,/ maestra de los pueblos y los reyes,/ cantaste al mundo las primeras leyes.”³¹

Pero el tópico da un giro en el romanticismo, cuando los poetas –cansados de ser expulsados de la República platónica y la racionalidad jurídica– tienen que *legislar* en la clandestinidad, al margen de la palabra oficial. En el famoso ensayo *A Defence of Poetry* de Percy B. Shelley se realizó una apología de la sensibilidad poética, afirmando en la peroración que los poetas son *unacknowledged legislators of the world*.³² A veces se ha traducido o matizado esto como «legisladores incomprensidos», aunque más interesante sería pensar como «legisladores no reconocidos» del mundo. Esto debido a que es el reconocimiento y no tanto la incomprensión, lo que tensa las intenciones discursivas.

³⁰ Dice Fernando Paz Castillo sobre Bello: “Poeta y legislador... Con ser nobles las dos actividades, sin duda tienen diferentes categorías en la conciencia del hombre. La poesía es individualista, por ello es la mayor expresión de dignidad del ser humano. El hombre ante el infinito crea la poesía. Primero mito, luego oración. Desde los comienzos del mundo se acerca a Dios confiadamente por la palabra. La ley, por el contrario nace de la sociedad, de la imperiosa necesidad que han tenido los hombres de respetarse los unos a los otros”. Bello, Andrés, *Poesías*, 2ª ed., Caracas, La Casa de Bello, 1981, p. CXXX.

³¹ Bello, Andrés, *op. cit.*, p. 44.

³² Sobre la idea de Shelley, en su discurso del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2019, el poeta David Huerta dice: “Renunciar al pensamiento y al lenguaje articulado en los altares de la obediencia ciega, del irracionalismo que convierte a la tribu en un rebaño, manso o feroz, según convenga a los poderosos, significa renunciar a la humanidad misma. ¿Cómo legislan los poetas? Nos dan las leyes de la mente: imaginar, juzgar, discernir, sentir el mundo y traducirlo en palabras para compartirlo con nuestros semejantes”. Consultado en: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=18956&fbclid=IwAR1s-Q8_b-6XulBzRwzVI6wW5IUFlm-EeGZixu0gtAkk_mCPgFPX3RqsiyM>

Al hablar de “legisladores apócrifos” se baja otro nivel. Los poetas no sólo son incomprendidos y no reconocidos, además sus palabras están ocultas y no pueden ser categorizadas a través del binomio racional y luminoso de la verdad/falsedad. Aquí lo *apócrifo* funciona en varias direcciones semánticas. Por un lado, los poetas emplean para legislar un discurso fingido o, si se quiere, alegórico. El sentido de las palabras nunca será unívoco. Asimismo, no buscan autenticación de la labor legislativa dada por una técnica, sino que abren dudas en el escucha o lector. Finalmente, lo *apócrifo* serían aquel conjunto de textos –poemas– que no están necesariamente reconocidos por el canon literario como ocurre con los “evangelios apócrifos” en la Biblia. Para ejemplificar la densidad poética del tópico, se usará algunos aspectos de las escrituras de Gabriela Mistral (en pro de cambiar la legislación estatal), Roque Dalton (en pro de intervenir poéticamente la legislación estatal) y Enrique Verástegui (en pro de constituir una legislación poética).³³

Gabriela Mistral es una de las poetas que influyó ampliamente en nuestros países en la construcción de un modelo de intelectualidad latinoamericana, a la par de su trayectoria como poeta y su labor en el servicio exterior chileno, mantuvo un activismo constante en favor de los derechos de los oprimidos y los derechos humanos. Su poesía canta las cosas simples y, gracias a ese impulso vital, afianza un compromiso social con los derechos humanos en el momento histórico cuando estos no eran reconocidos ampliamente en las Constituciones latinoamericanas. “Yo sería feliz si vuestro noble esfuerzo por obtener los Derechos Humanos fuese adoptado con toda lealtad por todas las naciones del mundo. Este triunfo sería el mayor entre los alcanzados en nuestra época”.³⁴ El triunfo se logrará con la adopción de los derechos humanos y las garantías dadas por el Estado. El mecanismo más efectivo para alcanzar esto se da por medio de la reforma legal.

Aunque su poesía no puede catalogarse deliberadamente política, después de una lectura atenta de sus poemas, se pueden observar indicios de sus posturas en favor de los derechos humanos, sobre todo, al retratar a personajes como los niños, las mujeres y los indígenas. Lo que es un hecho es que desde su prosa se despliega un pensamiento crítico para

³³ Para el caso de Dalton y Verástegui, quienes tiene varios textos que hacen un cruce con el derecho y la política, se recuperan algunas ideas publicadas en Jiménez, Manuel de J., “Anomalía: la norma que opera en poesía”, *Crítica*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, núm. 163, febrero-marzo 2015.

³⁴ Mistral, Gabriela, *Escritos políticos*, Selección, prólogo y notas de Jaime Quezada, 2ª edición, México, FCE, 1995, p. 143.

cambiar la realidad de nuestros países, particularmente en Chile, donde coadyuvó en la creación de una legislación en favor de los derechos de la mujer y el voto femenino. El movimiento sufragista chileno tuvo en la poeta a una aliada que cuestionaba la legalidad estatal, en especial la Ley de Elecciones de 1884 que impedía a la mujer.³⁵ Esta lucha conjunta la realizó de la mano de Inés Echeverría de Larraín, Delia Matte de Izquierdo, Sara Hübner de Fresno, Amanda Labarca y Elena Caffarena. Esta última, abogada de profesión, en *Un capítulo en la historia del feminismo*, vinculó la lucha con los derechos sociales: “El movimiento obrero y el movimiento feminista son, pues, hermanos gemelos, aunque suelen no reconocerse entre sí. El hecho es que las mujeres arrancadas por el régimen capitalista de su hogar, o más exactamente, —ya que la mujer ha trabajado siempre—, del taller familiar, soportaban condiciones aún más precarias que el hombre y no tenían ni siquiera derecho a disponer de sus salarios”.³⁶

En sus poemas, Mistral retrata las desventajas de las mujeres en un mundo donde los estereotipos colocan a los personajes sociales en lugares predeterminados. En su libro póstumo, *El poema de Chile* (1967), que fue escribiendo a lo largo de su vida, la poeta da voz a una mujer estereotipada: “Yo, chiquito, soy mujer:/ un absurdo que ama y ama,/ algo que alaba y no mata,/ tampoco hace cosas grandes/ de esas que llaman «hazañas»”.³⁷ Al visibilizar el imaginario machista, la poeta realiza una especie de “exposición de motivos”³⁸ para lograr el voto femenino, cuestión que será alcanzada plenamente hasta 1949. Mucho antes, en *El Mercurio*, la poeta publica “El voto femenino” el 17 de junio de 1928. Allí da cuenta de la lucha jurídica: “El voto femenino es cosa para discutirla en lenguaje de derecho. En sistema de sufragio universal o restringido, desde que la revolución que llaman grande,

³⁵ ART. 39. La junta debe inscribir en el registro de electores a los chilenos naturales o legales que lo soliciten y que reúnan los siguientes requisitos:

1.º Veinticinco años de edad si son solteros, y veintiuno si son casados;
2.º Saber leer y escribir;
3.º Habitar en la subdelegación respectiva. (...)

ART. 40. No serán inscritos, aun cuando reúnan los requisitos enumerados en el artículo anterior:
(...)

8.º Las mujeres; y

9.º Los eclesiásticos regulares.

³⁶ Caffarena de Jiles, Elena, *Un capítulo en la historia del feminismo. Las sufragistas inglesas*, Santiago de Chile, ediciones Mench, 1952, p. 30.

³⁷ Mistral, Gabriela, *El poema de Chile*, Barcelona, editorial Pomaire, 1967, p. 136.

³⁸ “Preámbulo de un texto normativo en el que se hace constar su motivación” Muñoz Machado, Santiago (dir.), *Diccionario panhispánico del español jurídico*, Madrid, RAE-Santillana, 2017, p. 1000.

clavó con picota rotunda el principio de representación popular, quedó por entendido que el voto correspondía... al género humano. Discutir sobre la extensión de este derecho no es serio y cuando no prueba malicia, prueba estupidez”.³⁹

Sin embargo, la poeta se reafirma indirectamente en ese mismo artículo como «legisladora apócrifa». Al desconfiar de la abstracción institucional y el maniqueísmo sexual, se aparta de la palabra oficial. Incluso ve una falta de claridad en el lenguaje de la Constitución de 1925.

El derecho femenino al voto me ha parecido siempre cosa naturalísima, pero, yo distingo entre derecho y sabiduría; y entre “natural” y “sensato”. Hay derechos que no me importa ejercitar porque me dejarían tan pobre como antes. Yo no creo en el parlamento de las mujeres porque tampoco creo en el de los hombres. Cuando en ese Chile nuevo que me encontré a mi regreso y en el que tuve el gusto de no creer se hablaba de la nueva constitución, yo acogí con mucha simpatía aunque poco o nada entiendo de ello.⁴⁰

Otro modo poético de legislar es con el material existente y realizando una “códigofagia”.⁴¹ En *Historias prohibidas del Pulgarcito* (1974), Roque Dalton realiza un collage varios materiales textuales, incluyendo fragmentos de reglamentos y decretos. El objetivo es contar parte de la historia jurídica de El Salvador y *reformular* sus leyes. Para ello, el poeta irónicamente transcribe un apartado del Reglamento de Prostitución formulado por el poder ejecutivo en mayo de 1888. Hay que decir que el texto estaba vigente en ese momento y dicta una moral decimonónica discriminando con la categoría jurídica de «mujer pública»: “Son mujeres públicas las mayores de catorce años que notoriamente hacen ganancia con su cuerpo, entregándose a cualquier hombre, haciendo del vicio de la lascivia una profesión”.⁴²

³⁹ Mistral, Gabriela, *Escritos políticos... op. cit.*, p. 261.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 265.

⁴¹ Se trata de un concepto desarrollado por Bolívar Echeverría para nombrar el proceso semiótico dado durante la Conquista entre el código de los conquistadores y los conquistados, produciendo un mestizaje cultural. “El mestizaje, el modo de ida natural de las culturas, no parece estar cómodo ni en la figura química (yuxtaposición de cualidades) ni en la biológica (cruce o combinatoria de cualidades), a través de las que se lo suele pensar. Todo indica que se trata más bien de un proceso semiótico al que bien se podría denominar “codigofagia”. Las subcodificaciones o configuraciones singulares y concretas del código de lo humano no parecen tener otra manera de coexistir entre sí que no sea la del devorarse las unas a las otras; la del golpear destructivamente en el centro de simbolización constitutivo de la que tienen enfrente y apropiarse e integrar en sí, sometiéndose a sí mismas a una alteración esencial, los restos aún vivos que quedan de ella después”. Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, 2ª ed., México, Era, 2000, pp. 51-52. El concepto sirve aquí para ilustrar cómo el código poético «devora» el código legal.

⁴² Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. III, San Salvador, CONECULTA, 2008, p. 239.

Asimismo, expone el caso de la reforma a la ley agraria en 1932 que agudiza la represión en el campo, expulsando a los pequeños propietarios de sus parcelas. El artículo 69 dice a la letra: “Los agentes de la Guardia Nacional perseguirán constantemente en los campos, caminos, hatos, haciendas, heredades, villorrios y caseríos donde haya Municipalidad, a los jornaleros, quebrantadores, jugadores de juegos prohibidos, ebrios de profesión, vagos de todo género, calificados de tales por las leyes de policía”.⁴³ No únicamente se trata de una criminalización del campesino sino también de facultades omnímodas del Estado y la exposición brutal de los factores reales de poder. “Art. 71- Los agentes de la Guardia Nacional, al primer requerimiento de cualquier hacendado o agricultor, capturarán a la persona o personas que éste les indique como sospechosas”.⁴⁴

El sarcasmo de Roque Dalton se hace patente con los actos “humanitarios” del régimen. Con el título “Poema vegetal” se reproduce un decreto presidencial de Maximiliano Hernández Martínez quien instituye el día 22 de junio como “Día del Árbol Nacional” que para ese efecto serán el bálsamo y el maquilishuát. “CONSIDERANDO: que por razones anteriores es necesario rendir a dichos árboles un homenaje de consagración nacional, a fin de que las generaciones presentes y futuras les dediquen esmerada atención para que se conserven y se propaguen en mayor escala en el país”.⁴⁵

Pero quizás el acto materialmente legislativo más interesante de Dalton fue contra la República letrada de su país, es decir, lo que él juzga como los literatos conservadores enquistados en la academia. En 1956 Dalton funda junto con otros jóvenes de la Facultad de Derecho el Circulo Literario Universitario que, entre otras cosas, propuso:

Al Supremo Gobierno, al Ejército Nacional, al Club de Prensa, a la ciudadanía salvadoreña toda:

- 1) Degradar del rango de Patrono Nacional a El Salvador del Mundo. A la Constitución de la República deberá agregársele un artículo inderogable que prohibirá al país tener en el futuro toda clase de patronos de esta u otra índole.
- 2) Cambiar el nombre de nuestra república, adaptando de nuevo como tal el fonema indígena *Cuzcatlán*, el cual, si bien no deja de ser feo, es por lo menos nuestro y de nuestros verdaderos abuelos.⁴⁶

⁴³ Dalton, Roque, *op. cit.*, p. 289.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 290.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 296.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 346.

Por su parte, en *Monte de goce* (1991) Enrique Verástegui invita a “una Constitución de un Nuevo Modo de Producción Ecológico al mismo tiempo que fundamentación del Derecho Utópico”. Se trata de una legislación apócrifa en un sentido superlativo, donde el poeta crea sus propias leyes, con poder amplios y obviando cualquier marco jurídico previo. A partir de esta idea, el poeta peruano escribe un artículo poético-legal que posee varias disposiciones legales. Comienza con la base de su sistema jurídico: el derecho fundamental al sexo en reminiscencia a una contracultura erógena y hippie.⁴⁷ Este se describe ampliamente del siguiente modo: “a) El derecho a la cópula, cualesquiera sea el objeto elegido, cualesquiera el lugar y cualesquiera el momento —sin perjuicio del sujeto”.⁴⁸ Esta será la regla general de donde se desprende todo el cuerpo normativo.

Además, se establecen derechos a la vagancia, a recibir una módica y decente pensión económica para la subsistencia personal. Sin embargo, como en toda ley, constan deberes para los sujetos: “d) Es deber del objeto satisfacer plenamente los deseos del sujeto —en bien de la armonía comunal; e) Es deber del objeto transformarse en sujeto cuando el sujeto contrario manifieste el deseo de transformarse en objeto —en bien de la armonía comunal”. Pero, ¿qué es la armonía comunal? Verástegui la define con el lenguaje descriptivo de los juristas, conociendo perfectamente la técnica legislativa: “p) La armonía comunal es un sistema de mallas clandestinas y situadas tanto en oriente como en occidente, tanto en el sur como en el norte, en sistemas capitalistas como en sistemas socialistas o de democracias populares, en países del primer mundo, segundo y tercer mundo”.⁴⁹ En dicho modo de producción el sistema alimenticio sería macrobiótico; se eliminaría la moneda como forma de valor ficticia y corruptora, por lo que todas las transacciones económicas serían mediante trueque; no se aplicarían gravámenes e impuestos; quedarían también abolidas las burocracias y borradas del diccionario las palabras “poder” y “Estado”.

⁴⁷ De acuerdo con el especialista, Paul Guillén, “La poesía de Enrique Verástegui traza un paralelo a partir de una realidad fragmentada, híbrida y con nuevos actores sociales que nos informa y reconviene sobre el supuesto progreso tecnológico de la sociedad actual. *Monte de goce* es, de esa manera, un libro liberador al erigir el pecado como máxima propuesta política y social. Esto claramente se aprecia en la propuesta de una ciudad nueva en contraposición de una ciudad vieja”. Guillén, Paul, *Poesía y psicoanálisis: falo/escritura en Enrique Verástegui*, Lima, Perro de ambiente editor, 2015, pp. 79-80.

⁴⁸ Verástegui, Enrique, *Splendor*, México, 2.0.1.3. editorial-Proyecto Literal, 2013, p. 136.

⁴⁹ Verástegui, Enrique, *op. cit.*, p. 136.

Aunque el sistema participa de un utopismo poético-legal, no significa que adolezca de una estructura orgánica y planes programáticos. “s) Las mallas clandestinas son células hedonistas constituidas por no más de 20 personas; (...) u) Cada célula hedonista crecerá en proporción geométrica según desaparezca uno de sus miembros, entendiéndose que al alcanzar el máximo tope de 20 personas la célula madre da origen y presta las mayores facilidades para la creación de una nueva célula”.⁵⁰ Asimismo, el sistema de mallas clandestinas, establecidas en los puntos estratégicos de las ciudades, no podrá ser detectado por ningún gobierno. El sistema de mallas clandestinas impregnará, si es preciso, esferas gubernamentales hasta extenderse por el mundo.

La teleología legal busca garantizar el derecho fundamental al sexo: “z) Toda espera es estratégicamente valiosa porque el fin, el objetivo último y final de la armonía comunal es lograr un estado de paz eterna entre los hombres, la eliminación de la idea de guerra, de la idea de lucro, de la existencia de clases sociales, de la injusticia por medio de la única práctica que disuelve la desconfianza entre la humanidad: la práctica del sexo”.⁵¹ Finalmente, en un gesto performático, el autor menciona que la Constitución fue extraída de un misterioso manuscrito cuyos pasajes y fechas son ilegibles.

1.2.2. LOS POETAS COMO TESTIGOS POPULARES

Además de fungir desde la verticalidad omnímoda del legislador, el poeta también puede colocarse a ras de la tierra, siendo un observador de los acontecimientos de la vida cotidiana, sobre todo, cuando el marco de esa vida involucre abusos e injusticias. Recoger y denunciar los problemas de la gente no es tarea sencilla para estos poetas, mucho menos, dar voz a los personajes de un pueblo traspasado por la violencia y el terror, pues implica un desgaste emocional que puede notarse en el tratamiento estilístico del poema. Hay que notar que se trata de ofrecer un testimonio verosímil y, en algunos casos, simbólico de los hechos. No es la extrapolación del sentido jurídico del testimonio lo que dará valor al testimonio poético, es decir, las características legales de ser un relato verdadero, racional y validado por reglas

⁵⁰ *Ibidem*, p. 137.

⁵¹ *Idem*.

probatorias; sino la suficiencia narrativa de ese poema-testimonio en el contexto del sujeto de enunciación y, hasta cierto punto, que el decir del poeta (*dictum*) esté acompañado de lo que Foucault entendió como la veridicción⁵² y la revitalización de la antigua idea de *parresía*,⁵³ es decir, literalmente «decirlo todo».

Del mismo modo, la poesía como género y arte literario, puede ser considerada como un registro testimonial. En *El Deslinde*, Alfonso Reyes trata el aspecto de la superabundancia literaria, pues la literatura universal puede comprenderse como un «testimonio humano» que lleva en sí datos históricos y noticias de cada época y cultura. De tal suerte que se abre un inmenso archivo de testimonios que pueden ser invocados perpetuamente para hacer prevalecer la memoria. “La literatura puede ser citada como testigo ante el Tribunal de la historia o del derecho, como testimonio (...), como cuerpo de experimentación del sabio. Cuando parecen haberse agotado sus documentos más externos, todavía puede dar indicios sobre la conciencia profunda, sobre el estado mental de un hombre, sus asociaciones metafóricas”.⁵⁴ Siguiendo esta idea, la poesía como testimonio no sólo opera alegóricamente como una prueba anamnética ante el juicio de la historia, además es un expediente vivo para percibir el drama de los sujetos y dar dimensión a los miedos, alegrías, triunfos y derrotas de una determinada subjetividad.

En *Ocupación de la palabra* (1965), segundo y último libro de grupo La Espiga Amotinada,⁵⁵ en la solapa se recuperan las palabras de Vicente Aleixandre para hacer una

⁵² Sobre el concepto de veridicción y verdad formal, Foucault dice: “el objetivo de una filosofía crítica de las veridicciones no es constituir una ‘policía general’ de lo verdadero o una instrumentación bastante general para fijar las condiciones formales bajo las cuales esos enunciados podrán ser verdaderos. Se trata más bien de definir en su pluralidad los modos de veridicción, explorar las formas de obligación por las cuales cada uno de esos modos vincula al sujeto del decir veraz, especificar las regiones a las que ellos se aplican y los dominios de objetos que ponen de manifiesto, y por último las relaciones, conexiones, interferencias que se establecen entre ellos”. Foucault, Michael, *Obrar mal, decir la verdad*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014, pp. 29-30.

⁵³ “Para el parresiasta –puesto que Foucault practica la *parresia* antes de utilizar la palabra–, el desafío es difícil: mostrar el sujeto y su esquizia, la invisibilidad de ambos y la invisibilidad de su invisibilidad. No menos difícil, sin embargo –es la regla del juego del coraje de la verdad–, es el desafío lanzado a quienes deciden escucharlo: aceptar preguntarse lo que protegen otras tantas defensas; condescender, más allá de la forma del conocimiento, a poner en cuestión su goce”. Foucault, Michael, *op. cit.*, p. 296.

⁵⁴ Reyes, Alfonso, *El Deslinde*, México, El Colegio de México, 1944, p. 56.

⁵⁵ Sobre el movimiento, dice Patricia Cabrera López: “Al grupo, formado por cinco poetas nacidos en los años treinta (Juan Bañuelos, Jaime Labastida, Óscar Oliva, Jaime Augusto Shelley y Eraclio Zepeda) y apoyado por el poeta catalán Agustí Bartra, le corresponde haber irrumpido en la década de los sesenta con una propuesta abiertamente impugnadora de las normas poéticas y los valores dominantes en el México del paso de los años cincuenta a los sesenta, y haber creado una poesía arriesgada en su circunstancia histórica y en el mundo cotidiano, colectivo y en crisis. Aparte de proclamar su izquierdismo (Bañuelos, Labastida y Zepeda no negaban su militancia) y una posición crítica frente a ciertos poetas que gozaban de reconocimiento”. Cabrera López,

imagen del colectivo, quien reconoce en los poetas mexicanos una personalidad propia, con “testimonios tan abultados y eficientes (...) realmente, son testimonios sobre lirismo, exaltación sobre la alegría, fe y amor sobre ira y desesperanza”.⁵⁶ Con ello, se reconoce el lugar que poseen los poetas como testigos populares. El poeta es un testigo que escribe un testimonio conversacional de los sucesos de una colectividad. El valor de los testimonios vitales está en función de lo que el poeta español adjetiva como «abultados» porque dicen mucho o *lo dicen todo*, en clave parresiástica; a la vez, son «eficientes» porque el mensaje es recibido por el lector en su integridad dramática. Para bosquejar el tópico, se ejemplificarán tres mecanismos: Alfonso Hernández (testimonio poético no ficcional), Jaime Reyes (testimonio poético anti-lírico) y Carmen Berenguer (testimonio poético codificado).

La posibilidad más próxima para pensar al poeta como testigo es aquella donde se recoge la realidad tal cual aparece en el mundo, interviniéndola lo menos posible y otorgando un testimonio que sea lo más fiel posible a los hechos, puesto que la realidad es más fuerte que cualquier ficción creada por el poeta. Aquí no hay que confundir con el tópico de la “superación” de la ficción o con la novela de no ficción. El poema “En un campamento de refugiados” de Alfonso Hernández, recogido en *Esta es la Hora* (1989), ofrece al lector un crudo testimonio de los crímenes cometidos por los militares salvadoreños durante la guerra civil como lo afirma su amigo el poeta Alfonso Quijada Urías “La poesía es el testimonio de la inocencia original. Y la historia una pesadilla, de ahí que el trabajo del poeta consista en transformar la historia por medio de la poesía en visión”.⁵⁷

El poeta guerrillero, convertido en vida en un personaje mítico como el comandante Gonzaga,⁵⁸ al igual que toda una generación de poetas centroamericanos, llevaron el compromiso ideológico más allá y abrieron el camino de la lucha armada. A la par del trabajo intelectual, el poeta tomó las armas hasta que fue asesinado el 10 de noviembre de 1988 cerca de Quezaltepeque, donde fue torturado y decapitado por efectivos militares. En la contratapa

Patricia, *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*, México, UNAM-Plaza Valdés, 2006, pp. 73-74.

⁵⁶ Ver Bañuelos, Juan *et al.*, *Ocupación de la palabra*, México, FCE, 1965.

⁵⁷ Hernández, Alfonso, *Esta es la hora*, México, Ediciones Roque Dalton, 1989, p. 11.

⁵⁸ En el texto introductorio de *Esta es la Hora*, el poeta Alfonso Quijada Urías dice sobre Alfonso Hernández: “Personaje rocambolesco y rimbaudiano, su fama de terrorista sobrepasa a la del poeta, en una de estas cartas me envía su retrato recortado de La Prensa de Costa Rica, no por haber ganado el premio de Educa, sino por sospechosos de jefear una banda de “asaltantes” (terroristas).” Hernández, Alfonso, *Esta es la hora*, México, Ediciones Roque Dalton, 1989, p. 16.

del libro, donde pueden leerse otros textos testimoniales de la guerra, se dice acerca de su compromiso revolucionario que “realiza diferentes actividades en San Salvador y otras ciudades del país, en Guazapa y otros frentes de guerra, y en el campo internacional, dejándonos ricas experiencias expresadas en cuentos testimoniales y poesía, además del aporte de su militancia revolucionaria, desde la resistencia Nacional, partido del FMLN al que perteneció”. Sobre el poema previamente apuntado, habrá que transcribirlo en su totalidad para valorar debidamente su aspecto testimonial.

Soy de Valle Nuevo.

Me vine del cantón porque unos agentes nos acusaban de pertenecer a las Comunidades Cristianas.

Mi marido me dijo que no les tuviéramos miedo.

Esto fue en el mes de agosto del año pasado.

A los pocos días volvieron,

pero por suerte no estábamos en casa.

Entonces llegó la Guardia Nacional con los patrulleros de Orden

al rancho de una campesina que tenía ocho meses de embarazo.

A ella la mataron. Primero la violaron entre todos,

Después le cortaron la cabeza de un solo tajo,

luego, con el mismo corvo le rajaron el estómago,

sacaron la criatura y la tiraron a unos perros hambrientos...⁵⁹

La carga violenta en el testimonio rompe la predisposición literaria del lector, pues lo que se cuenta sobrepasa cualquier comentario estilístico por acercarse a lo *indecible*. Por eso el poeta no se preocupa de consideraciones retóricas o métricas, pues sólo sobrevive el testimonio de la mujer que cuenta un crimen atroz. Probablemente sea el recuerdo doloroso de Hernández al escuchar de viva voz de la mujer el trauma de la masacre de la Guardia Nacional lo que apenas pasó al poema. Esto atestigua no sólo el crimen inhumano, sino los efectos de la intervención militar y política del gobierno norteamericano,⁶⁰ particularmente, las técnicas del terror ideadas por la Escuela de las Américas que se observaron en la región

⁵⁹ Hernández, Alfonso, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁰ En carta dirigida a Quijada Urías de junio de 1988, el poeta dice: “las mamases organizan turbamultas frente a las cortinas lapidarias de la Corte de la Injusticia, frente a los muros acerados de los cuarteles los refugiados combaten. El fuego corre subte como las Siete Plagas de Egipto, como las correntadas de gritos y rostros del 32; No es culto el que tiene cáncer, sino el sistema, se pudren en la miseria de los dólares.”. *Ibidem*, pp. 195-196.

como apuntó Ricardo Falla en un testimonio mórbidamente similar de *Masacres de la selva*, el 15 de febrero de 1982 en Santa María Tzejá: “Una mujer gritó al verlos y ¡qué balacera se hizo! Unos entonces no hallaban cómo retirarse y cayeron en mano del ejército. Allí fue donde murieron 13 personas. Había una mujer embarazada. Le rajaron el estómago y le sacaron el chiquito. A otro le quitaron la cabeza y se la metieron en el estómago de la mujer”.⁶¹

Hay otras maneras de dar testimonio de los acontecimientos por parte de los poetas. Una posibilidad es reajustando el tono lírico del discurso poético en favor de un realismo más acorde con el contexto político y social. Así lo hace Jaime Reyes en su poema “Los derrotados” que publicó en *Isla de raíz amarga, insomne raíz* (1976). La estrategia del poeta es confrontar un discurso poético idealizado con los movimientos sociales que vienen desarrollándose en México a partir del magisterio y los ferrocarrileros, teniendo como punto de inflexión el movimiento estudiantil de 1968. Jaime Reyes reescribe políticamente el multicitado poema “Los amorosos” de Jaime Sabines, quien ya era un poeta famoso para ese momento. Hay que notar que la estrategia busca incomodar al *establishment* literario y, al colocarse el testimonio social en los lectores de este poema, el mensaje se divulga más y llega a personas de otras clases e idiosincrasias.

El esfuerzo de Reyes se une a un testimonio poético colectivo de autores emergentes y anónimos. Después de la matanza de Tlatelolco, surgieron poemas en varias publicaciones periódicas que daban cuenta de un sentimiento colectivo que era tamizado por las palabras del poeta: indignación y denuncia. Entre los primeros en manifestarse, se puede considerar a José Emilio Pacheco y José Carlos Becerra, quienes publicaron en el número 30 del suplemento *La Cultura en México* dos poemas: “Lectura de los Cantares Mexicanos” y “El espejo de piedra”, respectivamente. El *Otro informe*⁶² de los poetas continuó en los años siguientes, denunciando la represión gubernamental y la estigmatización oficialista de los estudiantes. Aquí se puede considerar el exhorto poético “A quien corresponda” de Elsa Cross, aparecido cuatro años después en *53 poemas del 68 mexicano* de Miguel Aroche Parra,

⁶¹ Falla, Ricardo, *Masacres de la selva. Ixcán, Guatemala (1975-1982)*, Guatemala, Editorial Universitaria, 1992, p. 57.

⁶² Una aproximación a la poesía escrita con motivo del movimiento mexicano de 1968, de la que se recogen algunas ideas, es Jiménez, Manuel de J., *El otro informe. Palabra poética del 68 mexicano*, México, AEMAC-Secretaría de Cultura CDMX, 2018.

y el poema “No consta en actas” de Juan Bañuelos, dado a conocer en la décima conmemoración de la matanza.

En “Los derrotados”, poema cuya dedicatoria es para un intelectual que había seguido el pulso de los acontecimientos: Carlos Monsiváis; el poeta mimetiza el estilo del bardo chiapaneco para dotarlo de nuevas significaciones. La referencia al poema de Sábines se palpa desde los primeros versículos: “Van hacia atrás, atropellándose,/ y nada sino la mueca del dolor en que se hallan les importa./ Semejante a los amorosos no oyen, no ven, están llenos de polvo, de viejo miasma y de calor”.⁶³ Desde el fraseo y la ausencia de pronombres se observa cómo Reyes descoloca a la pareja bucólica y tardo-romántica de una provincia idealizada y pone en el centro a la multitud estudiantil que había sido derrotada de la peor manera, expresándose sentimientos entrecruzados de coraje, impotencia y tristeza.

Es una realidad descarnada, producto del profundo desencanto de haber participado de un movimiento frustrado por la violencia gubernamental. En “Los derrotados” los estudiantes toman la ciudad en la desesperación: “Nada les importa, están solo, son como locos, ensorberbecidos, gritando,/ aullando encolerizados. Prendidos a la furia van secuestrando camiones,/ levantan adoquines, atacan y casi en la victoria se sienten impotentes/ Lo saben. Saben que nada podrán hacer y por eso nada les importa./ Porque han descendido hasta el fondo de sí mismos y han encontrado infiernos”.⁶⁴ En su testimonio, Reyes da cuenta de la radicalización de los estudiantes, que bien puede ser el reflejo de la Liga Comunista 23 de Septiembre y lo que ocurrió con la Guerra Sucia de los años setentas: “Asesinan, y saben que hacerlo es dar amor, el amor, el bendito fuego del arrasamiento./ Los derrotados abren la boca para recibir veneno,/ abren los brazos para recibir cadáveres de arena/ y se sienten felices, insoportablemente felices”.⁶⁵

La idealización lírica no es el único problema para que surja un testimonio poético de lo social; a veces el Estado impide la articulación testimonial del poeta. Por esta razón, el testimonio, para evadir la censura, debe acudir a un lenguaje encriptado. Este es el caso de algunos poemas de Carmen Berenguer, quien en “Molusco” hace una alegoría codificada de los estragos de la dictadura chilena en los cuerpos. Esta pieza puede leerse de una manera paradigmática para entender la escritura codificada en Estados autoritarios; publicado en

⁶³ Reyes, Jaime, *Isla de raíz amarga, insome raíz/ A vuelta el espejo de un río*, México, FCE, 1985, p. 32.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 33.

Huellas de Siglo (1986),⁶⁶ el poema tiene que valerse de un código para evadir la censura o la metacensura del régimen pinochetista, pues en aquellos tiempos de represión a la libertad de expresión y el derecho a disentir de un grupo de intelectuales, la normativa administrativa exigían un permiso de la Dirección Nacional de Comunicación.⁶⁷

El Estado obra para que únicamente exista un discurso exclusivo de la realidad social del país. A partir de la poética de Raúl Zurita, compañero generacional de Berenguer, William Rowe describe el monolingüismo biopolítico del Estado y su poder en la producción de la comunicación social. “Una de las estrategias claves del régimen fue el intento por monologizar el lenguaje, convirtiendo a sus interlocutores mismos en mensaje, (...) los sonidos internos que los inician, se encuentran interferidos. Si las palabras tuvieran un significado único, lo por decir podía ser reducido a una esquemática impuesta por el Estado”.⁶⁸ En “Molusco” la poeta se atreve a atentar contra el sistema monolingüe para resignificar con otra voz las violaciones de derechos humanos y las detenciones arbitrarias:

Concholepas, concholepas.
Me sacaron de mi residencia acuosa
Lo hicieron con violencia, a tirones
(...)
Me golpearon (“para ablandarme”)
Me lavaron (“para limpiarme”)
Entonces, golpeado, ultrajado, semiblando
y limpio
me colocaron en una olla con agua hirviendo
y sal.
Ahora estoy en la cocina
con mayonesa, cebolla y perejil.
Ahora estoy en la vitrina.
Ahora estoy en un cartel.
¡Me van a comer!⁶⁹

⁶⁶ En el capítulo III (3.2.1.) de la presente investigación, se desarrolla la idea de la escritura en código empleada por Carmen Berenguer. Asimismo, se analiza el poema “Fojas 0”, incluido en *Huellas de Siglo*, que retrata la acción de los tribunales en dictadura, su coacción por parte de poderes que reprimen cruelmente a los opositores y la “prostitución” de la justicia.

⁶⁷ Esta cuestión será ilustrada y tratada en el punto 3.2.1.

⁶⁸ Rowe, William, *op. cit.*, p. 310.

⁶⁹ Berenguer, Carmen, *Huellas de siglo*, 2ª ed., Santiago de Chile, editorial Cuneta, 2010, p. 16.

El testimonio poético desarrolla una alegoría codificada con el proceso industrial y gastronómico que sucede con los moluscos. Estos productos “alimenticios”, una vez procesados, finalmente quedan expuestos en una vitrina para después ser engullidos simbólicamente por el Estado. De tal suerte que “un poema como ‘Molusco’ no puede sino ser leído como un subterfugio expresivo, para aludir y nombrar la represión, eludiéndola, aunque casi se limite a describir el rudo proceso de ablandamiento del ‘concholepas’ o loco.⁷⁰ El testimonio poético de la represión estatal, en este caso, se codifica para sobrevivir y llegar en clave al lector, quien tiene que leerlo “entre líneas”.

⁷⁰ Bianchi, Soledad, *Libro de lectura(s). Poesías poetas poéticas*, Santiago de Chile, editorial USACH, 2013, p. 38.

1.3. POESÍA POLÍTICA: COMPROMISO SOCIAL, TESTIMONIO Y REVOLUCIÓN

Existe en América Latina una fuerte corriente de literatura libertaria que puede rastrearse desde los movimientos independentistas de principios del siglo XIX. La poesía, como género literario, ayudó a difundir el mensaje emancipatorio de las naciones americanas. Emilio Carilla, en la nota crítica de la edición de la extraordinaria *Poesía de la independencia*, explica el valor de estas piezas históricas. “Se trata, ni más ni menos, de la poesía de comienzos del siglo XIX. Época un tanto alejada ya de nuestros días, con distancias que no borran el injusto olvido, total o casi total, en que hoy se la tiene. Como he dicho, no es necesario hinchar exageradamente sus méritos (cosa difícil), sino de recordar, siquiera como deuda de gratitud, aquellos tributos literarios que nos dejaron los hombres que combatieron por nuestra independencia política”.⁷¹ Gracias a estas expresiones poéticas no sólo se coadyuvó a la generación de nuevos Estados-naciones, además se fue configurando paulatinamente un sentimiento nacionalista que derivó en lo que se conoce como poesía cívica o poesía patria.⁷²

En el siglo XX se conformaron y robustecieron una serie de categorías que pueden enunciarse como “poesía comprometida”, “poesía social”, “poesía testimonial” y “poesía revolucionaria”, sin ser limitativas. De hecho, como se verá a continuación, muchos de estos motes representan modos alternativos –con algunas diferencias conceptuales– de referirse a un movimiento continental para reconfigurar intelectualmente la literatura y politizar los medios de la creación poética. En este sentido, la propuesta de abordaje es pensar que todas estas categorías conceptuales, que hasta cierto punto operan como etiquetas, conforman una categoría mayor que puede comprenderse como “poesía política”. Dentro de ella, además de las ya anunciadas, se puede incorporar la noción de “poesía jurídica”.

Para darle un sentido metodológico a la aproximación conceptual, se inicia con la idea del compromiso para finalizar con la categoría de lo revolucionario. ¿Qué quiere decir poesía

⁷¹ Carilla, Emilio (ed.), *Poesía de la independencia*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. XXXVI.

⁷² “Si se piensa en el siglo XIX, no podrían describirse adecuadamente ni el proceso de la independencia, ni el drama de nuestras guerras civiles, ni la construcción de los estados nacionales, sin referencia al punto de vista de los hombres de saber, a los letrados (...) juristas y escritores pusieron sus conocimientos y sus competencias literarias al servicio de los combates políticos, tanto en las polémicas como en el curso de las guerras, a la hora de redactar proclamas o de concebir constituciones, actuar de consejeros de quienes ejercían el poder político o ejercerlo en persona. La poesía, con pocas excepciones, fue poesía cívica”. Altamirano, Carlos (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Buenos Aires, Katz editores, 2008, p. 9.

comprometida? ¿Compromiso con respecto a quién o qué? En este sentido, habría que puntualizar que el *compromiso* en poesía es una especificación de una idea más amplia que enuncia una postura escritural relativa a la “literatura comprometida”. Sin embargo, aunque dentro de esta concurren diversas expresiones literarias, géneros y subgéneros, interdisciplinas y transdisciplinas; el compromiso se mantiene con ideas y contenidos similares; es decir, no hay una distinción materialmente significativa entre la poesía y la literatura comprometida.

Jan Lechner, en su libro *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, habla de “dos clases de poesía comprometida, según el lugar de composición de los poemas: por una parte, la poesía se hace *in situ*, que es ditirámica, que canta el sufrimiento o la victoria de los soldados; por otra parte, la poesía que se escribe lejos del teatro de la guerra, que habla más bien de las consecuencias de la población civil, del hambre, de las bombas, de la pérdida”.⁷³ Atendiendo a esta diferencia metodológica –ya que los poetas no piensan en esto al momento de escribir sus poemas políticos– se asumen, en cualquiera de las dos clases, que el compromiso es con una causa política. Léase aquí *causa política* como una motivación fundamental para alcanzar un cambio social. En efecto, existen poetas que luchan en el frente y otros que luchan desde el escritorio. Atendiendo al contexto de la cita, se puede identificar a Miguel Hernández y, por otra parte, poetas que atestiguan las «consecuencias de la población» como lo hizo García Lorca.⁷⁴

Por supuesto que la lucha de la Guerra Civil española fue fundamental para comprender la historiografía literaria del siglo XX, no sólo por la pugna que ella originó entre poetas puros y poetas sociales, sino porque muchos intelectuales y poetas hispanoamericanos

⁷³ Esta división metodológica para comprender la poesía comprometida es usada por Nuria Rodríguez Lozano en su texto “Nicolás Guillén y Luis Cernuda: la escritura poética del compromiso” en una obra que nos ayuda a comprender el análisis del poema “Al margen de mis libros de estudio” en el capítulo II: Barchino Pérez, Matías, y Rubio Martín, María (coords.) *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 495.

⁷⁴ En el contexto de la poesía española y posterior al estallamiento de la Guerra Civil, Juan Cano Ballesta, menciona las dos subjetividades que cultivan la poesía comprometida: “La poesía comprometida se inicia con gran vigor y vitalidad, atrae a sus filas a figuras de extraordinario relieve y logra gran difusión y un cierto prestigio, que se aumenta vertiginosamente desde el comienzo de la guerra. Procede de dos núcleos sociales muy diversos: el escritor culto, que rompe sus lazos con alta o baja burguesía para convertirse en portavoz del pueblo (...) y el obrero o campesino inculto que se atreve a darle a la palabra una función de testimonio o protesta”. Cano Ballesta, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, 2ª ed., Madrid, Siglo XXI, 1996, pp. 221-222.

se involucraron activamente con la causa, como Pablo Neruda y César Vallejo,⁷⁵ dos poetas fundacionales para nuestros países y que influyeron en la creación de nuevas pautas de poesía política latinoamericana. En la antología *Poesía testimonial latinoamericana*, los poetas Saúl Ibargoyen y Jorge Boccanera hablan alegóricamente del poder combativo de la poesía y toman el tópico literario como arma para decir que “La unidad de los poetas debe adscribirse al combate global de nuestros pueblos: el poema apunta a la cabeza, al entendimiento, a la eficacia intelectual de la gente. Nadie puede pretender que un disparo con pólvora poética, cambie al mundo o le rompa el corazón a un dictador”.⁷⁶

Los antólogos apelan, dentro del compromiso, a una conformación militante de los poetas para salir victoriosos de ese «combate global» que supuso la Guerra Fría. Aunque la alegoría de la «pólvora poética» puede parecer forzada, el hecho de que este tipo de poesía atacó dictaduras es un hecho que puede estudiarse histórica y filológicamente. Los poetas también vincularon pragmáticamente el sentido de ese compromiso con el hecho y circunscribieron el marco de la “poesía social” dentro del universo de la «poesía política»: “Aunque toda poesía es un hecho social, ya que se manifiesta por medio de un instrumento colectivo como es el lenguaje, y delata condicionamientos sociales y relaciones de clase, el rótulo de ‘social’ ha terminado por estrecharse en el de ‘poesía política’ y en la denuncia de las peripecias socio-económicas de los sectores explotados”.⁷⁷

Por su parte, para comprender la idea de “poesía testimonial” puede ser útil lo que se revisó en el apartado anterior al ejemplificar el tópico del poeta como testigo, donde además se reflexionó sobre las características y posibilidades del testimonio poético en concordancia con la prevalencia de la memoria. Este tipo de poesía no sólo ha sido asimilada por los poetas en antologías, puesto que en la academia se pueden observar varias aproximaciones. Una de ellas la hace la profesora Idalia Morejón Arnaiz, quien dentro de un texto que trata sobre las transformaciones poéticas en Cuba, ofrece algunas características de lo que puede comprenderse bajo el rótulo de «poesía testimonial»:

⁷⁵ El proceso del conflicto entre poesía pura y poesía social se desarrolla con más detalle en el comentario al poema “La huelga” de Romualdo en el capítulo III (3.1.1.), así como el papel e idearios de Neruda y Vallejo.

⁷⁶ Ibargoyen, Saúl y Boccanera, Jorge, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁷ *Idem.*

La poesía testimonial instaura una noción de lo poético que apela a lo documental –el narrador del poema nos ofrece los datos necesarios para que podamos verificar su autenticidad en el periódico–, al tiempo que descomplejiza el lenguaje, que se vuelve narrativo y directo. Nos dice que la poesía se encuentra en la realidad, y que la función predominante en el poema debe ser la comunicativa. Por lo tanto, el poeta trata de ‘ver poesía’ en la esfera específicamente revolucionaria, a través de la acción de los jóvenes protagonistas de la historia loca.⁷⁸

La conceptualización dada por la profesora Morejón Arnaiz implica por lo menos dos cuestiones. Primero, que al tener el poema una función comunicativa, es decir, «que se vuelve narrativo y directo», la poesía testimonial emplearía el uso del conversacionalismo; y, segundo, imprimiría una visión dentro de la esfera revolucionaria, es decir, en favor de una causa *revolucionaria*, ya no solamente *social*. Como se observó con el poema “En un campamento de refugiados” del poeta-guerrillero Alfonso Hernández, allí opera un tratamiento de denuncia y no ficcional al recogerse los relatos. Para el caso de otros poetas como Roque Dalton o Alejandro Romualdo, se emplean materiales narrativos de periódicos, cartas o informes. “El poeta no sólo cita el texto del periódico, sino que lo transforma en verso; con esto se convierte en editor del testimonio, y lo real revolucionario se transforma en acervo documental”.⁷⁹

El testimonio sirve para avivar la causa de la Revolución, tanto en Cuba como en otros países. De tal modo que también se puede pensar la categoría de “poesía revolucionaria” después de la “poesía testimonial”. El investigador Juan Cano Ballesta traza los efectos del «poema revolucionario» elaborado por el poeta militante: “El poema revolucionario desplaza el centro de gravedad de lo estético a lo social. Trata de ser fiel reflejo de la realidad pasajera de un momento histórico, con lo que renuncia al ideal de universalidad e intemporalidad. Busca un lenguaje inteligible a las masas, apropiado a sus gustos y eficaz para transmitir su mensaje y con ello se carga de impurezas terrenas y tiene que alejarse de los ideales celestes y absolutos de la poesía pura”.⁸⁰

La primera parte de las características son compartidas con la poesía testimonial en los relativo al carácter social, comunicación del mensaje y uso del lenguaje. Sin embargo,

⁷⁸ Morejón Arnaiz, Idalia, “*Eppure si mouve*: Las transformaciones de la norma poética en Cuba”, en *Cuba. Poesía, arte y sociedad. Seis ensayos*, Madrid, Verbum, 2006, p. 25.

⁷⁹ Morejón Arnaiz, Idalia, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁰ Cano Ballesta, Juan, *op. cit.*, p. 221.

después se habla de «impurezas terrenas» que van a ser un contrapeso a la poesía pura. Para este autor, más que la “poesía social”, es la poesía revolucionaria la que tensa la cuerda en contradirección a la “poesía pura”, impuesta por aquellos poetas que elaboran versos asépticos, atendiendo preponderantemente a la dimensión formal y estética de la composición. La revolución en el campo literario, se podría pensar, únicamente es contra estas subjetividades.

La exploración de cada una de estas categorías –social, comprometida, testimonial y revolucionaria– que se reúnen dentro del universo de la poesía política puede ser artificiosa y sólo funcionan para efectos analíticos, metodológicos y descriptivos. Como efectivamente apuntan los poetas Saúl Ibargoyen y Jorge Boccanera, en realidad, “Dicha poesía, cualquiera que sea el nominalismo, responde por un lado a una comprobada tradición de fondo popular –aun en aquellos autores más refinados– y por otro resalta, fuera de toda génesis espontaneísta su coherencia general junto a las tendencias democráticas, progresistas y de avanzada”.⁸¹ En este sentido, más que una conceptualización nominal, se tendría que hacer un esbozo de cómo esta poesía se desarrolló en la región. Jean Franco, quien ha sabido leer los efectos mundiales en la literatura latinoamericana, observó que la poesía es el vehículo común para representar las utopías de la izquierda:

No fue la novela realista sino la poesía la que vino a representar las esperanzas utópicas de la izquierda comunista. Existe una fuerte tradición de poesía visionaria en español, en la cual el poeta adopta el papel de profeta y vidente. *Contracanto a Walt Whitman*, del poeta dominicano Pedro Mir, publicado en Guatemala en 1952, y *Canto General* de Pablo Neruda, compuesto en los años cuarenta y publicado en 1950, reunieron la visión utópica del marxismo, un manifiesto estético y la polémica antiimperialista en una narrativa nacional y continental. Dos décadas más tarde y tras la Revolución cubana, *El estrecho dudoso*, de Ernesto Cardenal y *El diario que a diario*, de Nicolás Guillén, publicados ambos en 1972, fragmentaban la totalizadora narrativa ilustrada de la liberación y cerraban aquel particular corpus.⁸²

La cita busca fijar los extremos de un modo de escribir poesía política. Únicamente hay que precisar que el libro de Cardenal publicado cerca del año señalado por Franco es *Homenaje a los indios americanos*, en 1969, ya que la primera edición del *Estrecho dudoso*

⁸¹ Ibargoyen, Saúl y Boccanera, Jorge, *op. cit.*, p. 7.

⁸² Franco, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*, trad. Héctor Silva Míguez, Barcelona, Debate, 2003, pp. 100-101.

se remonta a 1966 por la casa madrileña Cultura Hispánica. Si se piensa en las obras de aperturas, la del dominicano Mir y el chileno Neruda, se reafirma el magisterio que ellos ejercieron tanto en la América antillana y la América continental, respectivamente. No se puede dudar el parteaguas en el modo de escribir poesía política que realizó Neruda con *Canto General*, a mitad de siglo, cuando publicó en la clandestinidad su libro en México, acompañado de las ilustraciones de Rivera y Siqueiros. Este libro posibilitó un cauce ético-estético de compromiso político y alzó una épica común –nunca antes emprendida por ningún escritor– para relatar la hazaña de los pueblos y geografías desde 1400 hasta 1949.

Sin embargo, no sólo es la cronología de las publicaciones lo que da un clave para entender los nuevos bríos de la poesía política. Un hecho que marcó la intelectualidad de esos años, teniendo principal eco entre los poetas, fue el imaginario combativo que supuso el triunfo de la Revolución cubana en 1959. La idea de una revolución triunfante, comunista, a no muchas millas náuticas del territorio estadounidense, sedujo a muchos intelectuales. En su clásico libro *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1975), Roberto Fernández Retamar, al igual que Jean Franco, reconoce la avanzada de la poesía: “La narrativa que puede ser llamada de la Revolución Cubana no tenía aún en su conjunto, hasta hace poco, la coherencia y la calidad de la poesía”.⁸³ Asimismo, da cuenta de cómo poetas anteriores a la Revolución y con estéticas disímiles cambiaron sus perspectivas respecto a los valores de la creación literaria. “Incluso algunos de los mejores poetas de *Orígenes*, como Elíseo Diego y Cintio Vitier, muestran la transformación provocada en su poesía por la Revolución. Como conjunto, la poesía cubana se ha revelado hasta ahora el género literario no ancilar más apto para expresar, con variadísimos matices, las complejas transformaciones que la Revolución implica para los individuos”.⁸⁴

Más allá de la lectura alfonsina que González Retamar le da a la impronta del género poético, hay que advertir que se dio disidencia entre los poetas de *Orígenes*; basta pensar en el patriarca espiritual del grupo, José Lezama Lima, y su ostracismo interior, visible gracias al repudio contrarrevolucionario que miró mal el erotismo en *Paradiso* y el barroquismo

⁸³ Fernández Retamar, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995, p. 190.

⁸⁴ *Idem*.

católico en algunos de sus poemas o, en su caso, lo que supuso el caso Padilla en 1971,⁸⁵ sólo por mencionar lo más relevante. Sin embargo, pese a estas situaciones, las coordenadas ideológicas de un nuevo modo de escribir y leer poesía fueron asumidas por muchos intelectuales, por ejemplo, con libros como *Por esta libertad* (1962) de Fayad Jamís y *Tengo* (1964) de Nicolás Guillén. La idea de una «poesía de la revolución» significó un nuevo aire de expresión:

Como es usual en casos así, ha sido la poesía el primero de estos géneros en articularse como expresión literaria de la Revolución. Me referí antes a la encuesta en la que, en 1966, participó Carpentier. En aquella ocasión, al preguntársele "*¿Cree usted que puede hablarse ya de una literatura de la Revolución?, ¿Por qué?*" respondió Carpentier: "Sí. Porque ya existe, indudablemente, una poesía de la revolución". A esa "poesía de la revolución" se refirió así Enrique Anderson Imbert: "En Cuba, la revolución de Fidel Castro y la implantación de un régimen de tipo comunista creó, entre los poetas, un ánimo nuevo. Aun aquellos que, antes de la revolución, se habían distinguido por la finura de su lirismo personal, ahora aprendieron a cantar los temas de la colectividad, sintiéndose parte del radicalísimo experimento político."⁸⁶

A mitad de los años sesentas ya era una realidad la poesía revolucionaria, más aún, con la aprobación de figuras intelectuales e instituciones culturales, «cantar los temas de la colectividad» fructificaría en otros países. Si bien se atenuó en algunos casos la firme convicción con ese «radicalísimo experimento político», no se negaba una marcada tendencia hacia el compromiso con procesos políticos como el cubano que significaron la esperanza de una izquierda más articulada. En México, por ejemplo, un año después del triunfo de la Revolución, apareció el libro colectivo *La Espiga Amotinada* editado por el FCE. Lectores de una nueva realidad geopolítica, los cinco jóvenes que integraron este grupo –Bañuelos, Labastida, Oliva, Shelley y Zepeda– se volcaron por una poesía social.

⁸⁵ "En 1968, Año del Guerrillero Heroico, el premiado libro de poemas de Heberto Padilla *Fuera del juego* se publicó con una introducción que los censuraba por no considerarlos «dentro de la Revolución», una crítica que fue bastante mal recibida por muchos escritores hasta entonces simpatizantes de Cuba. El encarcelamiento de Padilla el 20 de marzo de 1971, conmutado más tarde por arresto domiciliario y confesión pública, demostró con qué rapidez la censura podía terminar en represión. En su confesión pública, Padilla declaró que uno de sus pecados había sido pensar que podía «vegetar como un parásito al amparo de la Revolución y... cultivar la popularidad literaria en el exterior, a expensas de la Revolución y con la ayuda de sus enemigos». Padilla había vivido un tiempo en Europa oriental y en la URSS, y su confesión al estilo soviético fue para muchos simpatizantes la gota que colmó el vaso. En 1980 Padilla partió para Estados Unidos, donde fundó la revista literaria *Linden Lane*". Franco, Jean, *op. cit.*, pp. 130-131.

⁸⁶ Fernández Retamar, Roberto, *op. cit.*, p. 189.

La profesora Patricia Cabrera López enuncia algunas ideas del grupo, “como la independencia respecto de las organizaciones políticas, la especificidad del arte aunque se relacione con la ideología política de los escritores, el rechazo del nacionalismo y del realismo socialista, la impugnación franca de ciertos autores consagrados y el propósito de iniciar un proyecto alternativo”.⁸⁷ La relación del arte con la ideología política de los escritores fue algo que aún era visto con recelo por ciertos cenáculos, aunque con figuras como José Revueltas o Efraín Huerta, se abrió paso una nueva literatura política mexicana que ya no era deudora de la Revolución de 1910. En el caso de *La Espiga Amotinada* “Muchos de estos poemas hablan de la cólera provocada por ciertas situaciones sociales (tema que tratan con frecuencia, aunque sin intenciones propagandísticas), de la situación angustiosa que origina la vida moderna diaria, de las relaciones en la que en las que no se encuentra comunicación sino dolor y soledad (...) La reacción ante estas experiencias convierte el poema en una expresión de rabia e impotencia”.⁸⁸

Con la aparición del segundo libro del grupo, *Ocupación de la palabra* (1965) se desmembró el trabajo colectivo y los poetas siguieron sus carreras de forma individual. Posteriormente, como ya se mencionó en el apartado anterior, el movimiento estudiantil de 1968 significó un antes y un después dentro de las reflexiones y prácticas de la izquierda. Aparecieron otras voces que desarrollaron un nuevo escenario de poesía política. Jesús Arellano con *El canto del gallo* (1972) exploró la poesía visual y el compromiso social y en *La libertad tiene otro nombre* (1979) de Carlos Eduardo Turón se enunció conversacionalmente la cotidianidad política del país. En la década siguiente se publicaron trabajos que confirmaron la vocación político-poética de varios poetas con trayectoria como *La larga marcha* (1982) de Enrique González Rojo y *El primer animal* (1986) de Thelma Nava, donde en “Tlatelolco 68” se revivió el punto de quiebre de la sociedad mexicana.

No es casualidad que el grupo más visible que cultivó la poesía política, *La Espiga Amotinada*, tenga varios integrantes chiapanecos. En la región del sureste mexicano se palpó más el abandono histórico del Estado –cuestión que décadas después propiciaría el levantamiento del EZLN– y la vulnerabilidad de los pueblos indígenas, considerado un

⁸⁷ Cabrera López, Patricia, *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*, México, UNAM-Plaza Valdés, 2006, p. 75.

⁸⁸ Chouciño Fernández, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM, 1997, p. 16.

tópico central en algunas obras de Rosario Castellanos. La proximidad cultural con Centroamérica, donde se vivió una explosión de poesía política, fue fundamental para toda esa zona. Como menciona María Luisa Rodríguez Mojón en su antología *Poesía revolucionaria guatemalteca* (1971), los “Jóvenes poetas escriben libros completos, que tienen que acabar por publicar ellos mismos o con subvenciones de compañeros y amigos, cantando a la libertad, a la igualdad y a su patria desgarrada por enfrentamientos de grupos políticos dispares y oligarquías opresoras. Otros lo hacen desde el exilio. Todos ellos desafían valientemente con su pluma la amenaza de muerte que pesa sobre sus cabezas y siguen adelante, dando ejemplo de valentía y amor”.⁸⁹

El impulso de estos jóvenes poetas en favor de una sociedad más igualitaria y el destronamiento de los malos gobiernos, favoreció el auge de una subjetividad en la región: el poeta-guerrillero. Es en los países centroamericanos que sufrieron dolorosos procesos de guerras civiles, aunado al intervencionismo yanqui en los gobiernos –Guatemala, El Salvador y Nicaragua–, donde los poetas tomaron las armas, penetraron las selvas y defendieron la libre determinación de los pueblos. En El Salvador, por ejemplo, el caso paradigmático es Roque Dalton,⁹⁰ pero acompañado de poetas-guerrilleros como Alfonso Hernández, Mauricio Vallejo Marroquín y Lil Milagro Ramírez. Sin embargo, hay que considerar que guerrilla y poesía tienen diferentes medios de expresión reconocidos por la sensibilidad del poeta como apunta Francisco de Asís Fernández⁹¹:

(...) el poeta militante escribe poemas de amor sin dejar de ser revolucionario, que hay muchas manera de amar y diferentes amores, que no es el mismo amor el que entregan los representantes de las posiciones reaccionarias que el que entrega el militante de la revolución; que la poesía y el panfleto son dos géneros diferentes y ambos para ser certeros como las balas, deben diferenciarse y regirse por sus

⁸⁹ Rodríguez Mojón, María Luisa, *Poesía revolucionaria guatemalteca*, Madrid, Gráficas Guía, 1971, p. 18.

⁹⁰ De acuerdo con Roque Dalton “(...) lo importante es comprender que en un país subdesarrollado el gran escritor o el buen escritor escribe necesariamente para el futuro, y que el resultado de su obra sobre sus contemporáneos está limitado por múltiples factores inscritos en la realidad, independientes de la voluntad de nadie. Estos factores (los resabios del pasado) deberán ser eliminados por la práctica social y no por la literatura, aunque su eliminación sea la condición para que adquiera pleno sentido (literario, social y moral).” Dalton, Roque, *Materiales de la Revista Casa de las Américas... op. cit.*, p. 227.

⁹¹ En su antología De Asís Francisco Fernández considera que “(...) la función de la poesía es cambiar en sus bases más profundas la sensibilidad de esta sociedad llena de futuro (sin que para eso sea necesario usar en ella la denuncia directa o echar mano de un lenguaje politizado) preferí que este trabajo fuera un testimonio dramático de la lucha de mi pueblo que pueda difundirse entre la gran militancia internacionalista solidaria con la revolución nicaragüense”. De Asís Fernández, Francisco (selección y prólogo), *Poesía política nicaragüense*, 2ª edición, México, UNAM, 1980, p. 7.

propias leyes de creación; que la poesía es un arma cargada de futuro y contribuye a transformar la sensibilidad del pueblo, y el panfleto es golpe directo para un enemigo cercano; que no se puede escribir poesía revolucionaria si no se tiene militancia. La poesía y el arte no hacen solos la revolución; son solamente granitos de arena imprescindibles en toda una montaña que va creciendo con un doloroso y heroico proceso de guerra popular prolongada.⁹²

Al apreciar estas palabras, el lector verá como el poeta nicaragüense coloca los dos ámbitos del poeta-guerrillero por separado, al reconocer que no se puede equiparar la poesía y el panfleto, pues deben «regirse por sus propias leyes de creación». Esto contesta el achaque de ciertas subjetividades intelectuales que miran en la poesía revolucionaria la necesaria supeditación del elemento estético al elemento ideológico sin que estos puedan convivir armónicamente o, en su caso, el prejuicio de que cualquier discurso combativo elaborado por un poeta es poesía revolucionaria. Aquí se podría reconocer sin ningún problema que en un poemario convivan tanto panfletos como poemas.

En Sudamérica, la construcción de la nueva poesía política fue diferente, pues los efectos de la Guerra Fría se dieron a través de la instauración de dictaduras militares que perpetuaron una cultura autoritaria, ocasionando terribles estragos por violaciones sistemáticas de derechos humanos y traumas en la población civil. En la segunda mitad del siglo XX, la proliferación de una poesía testimonial y comprometida contra la lucha del autoritarismo estatal logró que las poblaciones hicieran suyos ciertos poemas y canciones de protesta. Por ejemplo, en el caso peruano, “Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad” de Alejandro Romulado, publicado en *Edición extraordinaria* (1958), libro fundamental para comprender la poesía política de ese país. Después aparecieron propuestas más experimentales y lúdicas como *Cinco razones puras para comprometerse (con la huelga)* (1978) de Cesáreo Martínez y *Praxis, asalto y destrucción del Infierno* (1980) de Enrique Verástegui. En Argentina, por su parte, surgió una literatura y activismo que contrarrestaron la validez discursiva de la Dictadura Cívico Militar, causando que muchos poetas fueran desaparecidos o asesinados como Paco Urondo, Ana María Ponce y Miguel Ángel Bustos,

⁹² De Asís Fernández, Francisco (sel. y pról.), *Poesía política nicaragüense*, 2ª ed., México, UNAM, 1980, p. 17.

entre otros. Posteriormente, el poema “Cadáveres” de Néstor Perlongher poetizó el fenómeno de los detenidos-desaparecidos.⁹³

En estos países, además de *sobrevivir* en dictadura, la población tuvo que lidiar con la revisión del pasado reciente en el camino hacia la justicia transicional, que entrañó diversos procesos para hacer emerger una memoria dolorosa, burocratizándose en una «transitología». Esta idea es usada por el profesor William Rowe para explicar la poesía de Raúl Zurita y hablar sobre la lógica del olvido público o la atomización del dolor. La premisa es la siguiente: “si la violencia no penetró en toda la sociedad chilena, no forma parte de estructuras sociales y formaciones culturales de largo plazo como la historia y la cultura, no es ni necesita ser recordada colectivamente. Por cuanto a esto se refiere, la transitología, en tanto especialidad nueva en la gestión del control social, ejemplifica la esterilidad sin precedentes del capitalismo de fines de siglo”.⁹⁴

La poesía política, en este contexto, busca escapar de esta «gestión del control social» y sus operaciones capitalistas. Los esfuerzos de los poetas que escribieron durante los años que van del golpe militar de 1973 al triunfo del “No” con el plebiscito de 1988, abonan a recordar los efectos de la violencia y mantener la memoria colectiva como un deber social. Si la «transitología» operó como un agenciamiento burocratizador de la historia oficial, la poesía política de estos poetas, muchas veces testimonial, trastocó esa lógica del poder, devolviéndole humanidad a la justicia transicional. Por esta razón, quizás Rowe se detiene con detenimiento al analizar *Canto a su amor desaparecido* (1985) de Raúl Zurita, que se ha vuelto una pieza conmovedora para darle vida a las voces que perecieron en los centros de detenciones ilegales y en los “nichos” de los países; pero lo mismo se podría hacer con libros como *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983) de Carmen Berenguer y, posterior a dictadura, *La bandera de Chile* (1991) de Elvira Hernández y *Los Sea Harrier* (1994) de Diego Maquieira.

⁹³ El poema de Perlongher comienza del siguiente modo: “Bajo las matas/ En los pajonales/ Sobre los puentes/ En los canales/ Hay Cadáveres/ En la trilla de un tren que nunca se detiene/ En la estela de un barco que naufraga/ En una olilla, que se desvanece/ En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones/ Hay Cadáveres”. Perlongher, Néstor, *Poemas completos*, Montevideo, La Flauta Mágica, 2012.

⁹⁴ Rowe, William, *op. cit.*, p. 291.

1.4. EL IMAGINARIO JURÍDICO EN LA POESÍA LATINOAMERICANA

En las páginas iniciales de *Mito y archivo* –libros fundamental que desarrolla una teoría narrativa factible para incorporarse al campo del Derecho y Literatura latinoamericano–, Roberto González Echevarría desmarca la típica dicotomía verso/prosa en relación a su funcionalidad cultural y muestra cómo el lenguaje jurídico es más próximo en su origen al arte poético⁹⁵:

Las primeras leyes, los primeros códigos, fueron compuestos en verso; la rima, la aliteración, el ritmo, las figuras retóricas y poéticas les daban una autoridad, una majestad, que no podrían tener jamás en el idioma ordinario de todos los días. Los hacía, además, fáciles de recordar, como los poemas épicos, que se valían de un estilo formulista similar como recurso mnemónico. En el origen el orden que aspira a establecer el derecho es gramatical, y es la pericia gramatical, retórica e interpretativa la que va a servir de base a la práctica jurídica a lo largo de la historia.⁹⁶

La cita es elocuente sobre los enlaces presentes entre poesía y derecho⁹⁷ o, más cultamente, entre *ars poetica* y *ars iuris*. Fue el fin de crear un código más elevado al habla cotidiana lo propició la naturalidad poética en las fórmulas jurídicas, particularmente aquellas dirigidas al pueblo. La ley buscó eludir el sentido de lo *prosaico*, relacionado con lo material y mundano, para apelar a lo sagrado o, por lo menos, situarse en un saber hermético. En un inicio, el derecho es un material primigenio y reservado a una clase religiosa. Los sacerdotes son los primeros guardianes de la ley y en otras tradiciones los poetas serán los primeros legisladores. Además, saber de leyes, es mediar entre dioses y hombres o diferenciar –como se hacía en el arcaico derecho romano– los terrenos del *ius* y el *fas*.⁹⁸

⁹⁵ Para profundizar más estas ideas en *Mito y archivo*, revisar Jiménez Moreno, Manuel de J., “Otrora retórica. Más allá de las convenciones de derecho y literatura”, *Pólemos. Portal jurídico interdisciplinario*, Lima, Derecho & Sociedad A.C./ Facultad de Derecho PUCP, 14 de abril de 2020. Consultar en: <<https://polemos.pe/otrora-retorica-mas-alla-de-las-convenciones-del-derecho-y-la-literatura/>>.

⁹⁶ González Echevarría, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, trad. Virginia Aguirre Muñoz, 2ª ed., México, FCE, 2011, p. 10.

⁹⁷ Para una aproximación latinoamericana a esta relación poesía-derecho, se puede consultar: Pérez Vázquez, Carlos, *Derecho y poesía: una relación interpretativa*, México, UNAM-IIIJ, 2012, donde se analiza parte de la obra de Octavio Paz, Eliseo Diego y Roberto Juarroz considerando el razonamiento analógico del derecho.

⁹⁸ “El entrecruzamiento de los planos de las cosas «divinas» y «humanas», y su común horizonte ciudadano se revelan, por tanto, como el signo dominante dentro de la actividad pontificia. Las relaciones (verticales) entre los dioses y los hombres, y las relaciones (horizontales) entre los *patres* –que implicaban también la presencia

Además, el vínculo entre poesía y derecho tiene un propósito pragmático. Al configurarse el verso con patrones de rima, generando un sinfín de estrofas clásicas y moldearse con metros específicos, se facilitó su memorización tanto para el actor como para los destinatarios, es decir, la rima hará justicia al eco y al sonido. La memoria será un elemento importante en la retórica clásica y también para la jurisprudencia. Incluso a la fecha en la mayoría de las Escuelas y Facultades de Derecho latinoamericanas el empleo de mnemotécnicas será sustancial en el perfil del estudiante.⁹⁹

Finalmente, González Echevarría trazará un símil entre derecho y gramática como fuentes normativas. Categorías como orden público y *status quo* se observarán no solo en la aplicación coercitiva de leyes fiscales o penales, sino en la función regulatoria de la lengua. La gramática prescribirá lineamientos correctores respecto del uso de las palabras. Los manuales de gramática generarán reglas y establecerá validaciones sintácticas. Desde este punto de vista, las gramáticas españolas son ordenamientos vigentes y positivos.

Por otro lado, disciplinas como la hermenéutica y la retórica serán habituales para los literatos y abogados. Los usos y giros lingüísticos, en la mayoría de las ocasiones, resolverán los retos más comunes en estas actividades. Un poeta trastocará el lenguaje para afianzar una singularidad poética; un abogado afianzará sus pretensiones jurídicas trastocando el lenguaje. Una preposición, una coma, pueden hacer una diferencia significativa.

Otras afinidades entre actividad jurídica y poética será su función redentora. José Antonio Ramos Sucre en una compilación aforística titulada “Granizada”, afirma que “El derecho y el arte son una enmienda del hombre a la realidad”.¹⁰⁰ Ramos Sucre, pionero en una obra poética en prosa y microficcional, publicó esta reflexión el 7 de septiembre de 1929 en la revista *Elite* de Caracas. El aforismo, escrito quizás en los últimos años del poeta, tiene una finalidad resolutive y sentenciosa respecto de su corta trayectoria de vida. El talante jurídico que formó la personalidad del escritor cumanés entre 1912 y 1917, cuando estudió

activa de los divino— eran elaboradas sobre la base de la misma cultura”. Schiavone, Aldo, *Ius: la invención del derecho en Occidente*, trad. Germán Prósperi, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, p. 89.

⁹⁹ Sobre el papel nemotécnico en la enseñanza del derecho, el libro *Poético jurídico* de Guillermo Colín Sánchez es una suerte de obra tangencial donde el autor decanta temas varios (homenajes, idearios, lecciones, etc.) bajo las formas de poesía, planteando un gesto sutil: enseñar, a través de la lectura del libro, teoría del delito, ética profesional y aspectos doctrinarios a sus alumnos. Cfr. Colín Sánchez, Guillermo, *Poético jurídico*, pról. de Ernesto Gutiérrez y González, México, Porrúa, 1985.

¹⁰⁰ Ramos Sucre, Antonio, *Obra poética*, comp. Katyna Henríquez y pról. De Guillermo Sucre, México, FCE-Equinoccio, 1999, p. 447.

Derecho en la Universidad Central de Venezuela, además de su amplio ejercicio diplomático y de hombre de Estado, lo llevaron a entender la profesión jurídica como un arte.¹⁰¹ En la primera línea del *Digesto* romano se lee la definición atribuida a Celso *ius est ars boni et aequi*, donde *ars* se traduce más como “técnica” que como “arte” por los juristas modernos.¹⁰² Sin embargo, Ramos Sucre buscará enlazar la profesión jurídica con un designio ético-estético, donde la creación (*poiesis*) de leyes y la solución de conflictos serán actos necesarios y bellos para el mundo en contraste con el dolor común.

Para los antiguos, derecho y arte poseían una proximidad causal, que será tomada muy en serio por el escritor venezolano. El jurista romano Celso incorporó en su concepción del *ius* el arte de realizar lo bueno y lo equitativo, es decir, lo justo. El arte y particularmente el arte poético para Ramos Sucre, será una corrección de las fuerzas barbáricas e indómitas de los hombres. El plan civilizatorio que supone el Estado y su sistema normativo es, para la visión aristocrática del poeta, el único modo concreto e histórico para la realización solidaria de cada uno de sus agentes. Por eso en otro aforismo afirma: “La libertad no es sino el cumplimiento de la ley dictada en interés general”.¹⁰³ La separación entre civilizado y bárbaro se da simplemente por la sujeción del ciudadano al imperio de la ley. Por eso fue preciso tomar un concepto jurídico como la *enmienda* para decir que el derecho y el arte *reorman* de algún modo la realidad. Ante las leyes físicas y naturales del mundo, el derecho y el arte pueden sublimar la existencia y hacerla más justa. Ambas actividades redimen al ser humano y comparten un mismo destino magnánimo.

¹⁰¹ Sobre “Granizada” y su lectura ética y jurídica, Víctor Bravo menciona considerando su “malditismo”: “En un sentido que no dudamos en llamar nietzschiano, Ramos Sucre asume el cuestionamiento de la moral y la defensa del mal como una de las expresiones de la belleza; (...) “La incertidumbre es la ley del universo”, dirá Ramos Sucre, en *Granizada*, en correspondencia con hallazgos estéticos que le son contemporáneos, y en contundente refutación de la literatura edificante, la de certeza, la de enseñanza del bien y de los valores identificatorios, tan celebrada en el país cuando Ramos Sucre publica sus raros y estremecedores textos. Bravo, Víctor, *Introducción a la poesía de José Antonio Ramos Sucre. Una poética del mal y el dolor*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1997, p. 41.

¹⁰² De acuerdo con con el profesor José Ramón Narváez, Cicerón entendía el *ars* del *ius* del siguiente modo. “Cicerón utiliza *ars* para referirse a realidades diferentes: a) Como sinónimo de *scientia* (ciencia). Cicerón reprueba por boca de Crasso, las actitudes por doctas e ignorantes de los oradores del foro, quienes carecen del arte del derecho; en este sentido ciencia se entiende como conocimiento del derecho, y quizá sea más cercana esta acepción a la actual de cultura jurídica. El mismo Cicerón hace referencia a Quinto Mucio Scevola, quien se supone habría dicho que “la *cognitio* del *ius* es el arte más sencillo”. B) Como materia o campo de estudio. Arte del derecho entonces se referiría a la “materia derecho”, al espacio intelectual, por ejemplo: los contratos son parte del arte del derecho”. Narváez, H., José Ramón, *Cultura jurídica: ideas e imágenes*, México, Porrúa, 2010, p. 94.

¹⁰³ Ramos Sucre, Antonio, *op. cit.*, p. 452.

Pero no todas las visiones entre el derecho y la poesía tienden hacia el idealismo. Existen concepciones, sobre todo, en las teorías críticas y los iusmarxismos,¹⁰⁴ donde ambas disciplinas se confrontan e incluso se encuentran en una lucha dialéctica que va a ilustrarse –utilizando una metáfora rousseauiana– con el drama del sujeto encadenado a las fuerzas de la sociedad. En *El motor del deseo: dialéctica y trabajo poético*, Enrique Verástegui¹⁰⁵ analiza la producción literaria. En primera instancia, la producción de textos poéticos opera en función de los avances técnicos de las fuerzas productivas, es decir, los cambios tecnológicos determinan el modo cómo se está elaborando la literatura en una sociedad. Por eso “el modo de producción literaria imperante se vincula directamente con la organización jurídica de la sociedad a través de una normativa académica”.¹⁰⁶ La camisa de fuerza del derecho incide también en cómo se escribe poesía a la luz de la autoridad estatal. Para romper con el legalismo académico y la normatividad histórica que suponen un canon poético, el escritor –de acuerdo con la visión de Verástegui– debe dismantelar a la vez los códigos del lenguaje (formalización semántica y sintáctica) y las técnicas estándar del fenómeno poético. De este modo, el poema es un producto que pone en crisis la idea de los géneros, mixturándolos: un ejercicio de libertad plena fuera de la legalidad:

El poema en proceso de serlo no hace más que romper eso denominado como “géneros” a fin de cohesionarlos en torno a un peso semántico (expresado por el habla): las formas narrativas, dramáticas y versificadas como las épicas y las ensayísticas no son más que “instrumentos” en la producción del texto que llamamos poema: aquí la interconexión eléctrica que las liga es sencillamente el hecho de utilizar el material de las palabras.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Para Oscar Correas, “una crítica marxista del derecho debe remontar el colorario ineludible del dualismo estructura-superestructura: la *teoría del reflejo*. La que permitió sostener que el derecho es un ‘reflejo’ que cambia cuando lo hace la base económica y que en consecuencia no tiene o casi no tiene interés para el marxismo”. Correas, Óscar, *Ideología jurídica*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1983, p. 14.

¹⁰⁵ En el trabajo poético de Enrique Verástegui podemos encontrar incidencias con el lenguaje jurídico. En el libro *Monte de goce*, el poeta peruano invita a “una Constitución de un Nuevo Modo de Producción Ecológico al mismo tiempo que fundamentación del Derecho Utópico”. A partir de esta idea, Verástegui escribe un artículo que posee varias disposiciones legales. Comienza con la siguiente: “a) El derecho a la cópula, cualesquiera sea el objeto elegido, cualesquiera el lugar y cualesquiera el momento –sin perjuicio del sujeto”. Esta será la regla general de donde se desprende todo el cuerpo normativo. Cfr. Jiménez, Manuel de J., “Anomalía: la norma que opera en poesía”, *Crítica*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, núm. 163, febrero-marzo 2015.

¹⁰⁶ Verástegui, Enrique, *El motor del deseo. Dialéctica y trabajo poético*, México, Proyecto Literal, 2014, p. 39.

¹⁰⁷ Verástegui, Enrique, *El motor del deseo... op. cit.*, p. 89.

La praxis poética de Verástegui presumía una lectura heterodoxa del marxismo donde el afán revolucionario entrañaba una emancipación de las fórmulas burguesas con las que se había construido hasta entonces el canon de la poesía peruana. Para el poeta de Cañete, el código literario se vincula con un influjo jurídico y de formalización legalizada que entra en conflicto necesariamente “con el acto de *ilegalidad* que supone toda escritura”.¹⁰⁸ De allí la urgencia de crear una maquinaria, un *motor del deseo*, que contrarreste esta situación; “un motor que funciona contraponiéndose a las normas jurídicas que regimentan el ‘usufructo’ del sentido en la lengua. La poesía —o el trabajo de la poesía— no consiste más que en quebrar este reglamento jurídico: en multiplicar, como pedía Epicuro, igual que en el jardín las flores, tantos sentidos que yacen prisioneros de una legislación”.¹⁰⁹

1.4.1. POESÍA QUE ILUSTRAR CONCEPTOS Y CONCEPCIONES JURÍDICAS

Si para Verástegui la poesía es una herramienta para romper con la lógica jurídica, transversal tanto en la actividad del académico como la del escritor, resulta paradójico que una puede ayudar a explicar de *otro modo* la otra. La poesía, como actividad estética y hasta cierto punto epistémica, puede ilustrar no solo materialidades de una realidad jurídica, como lo vería claramente la intersección derecho *en* la literatura, sino a comprender de un modo distinto o renovado conceptos jurídicos fundamentales¹¹⁰ o ideas claves de la teoría del derecho. Una de las ideas clave del derecho, en tanto sistema articulado de normas jurídicas, es la

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 10.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 13.

¹¹⁰ Para el jurista argentino Carlos S. Nino, analizar un concepto jurídico fundamental o concepto jurídico básico es tarea esencial para el filósofo del derecho. “El análisis del significado de los términos vinculados a los conceptos jurídicos básicos constituye una de las funciones de la filosofía del derecho. Claro está que no hay criterios definidos para determinar qué conceptos tienen un uso lo suficientemente extendido como para ser analizados en el nivel de una teoría general del derecho”. Nino, Carlos S., *Introducción al análisis del derecho*, 2ª ed., Astrea, Buenos Aires, 2003, p. 165.

coercibilidad o coactividad. Este poder¹¹¹ –entendido por Agamben¹¹² o Derrida¹¹³ como *fuerza de ley*– proviene de la autoridad estatal y se caracteriza por su obligatoriedad. En efecto, una norma coercitiva será cumplida por los gobernados independientemente de lo que expresen sus voluntades. A tal grado que la coerción estatal es intrínseca al derecho. Precisamente acerca de este poder quiere advertir Rosario Castellanos al lector en el siguiente poema:

LÍMITE

Aquí, bajo esta rama, puedes hablar de amor.

Más allá es la ley, es la necesidad,
la pista de la fuerza, el coto del terror,
el feudo del castigo.

Más allá, no.¹¹⁴

Como se observa en este poema, que forma parte de *Lívica luz* (1960), se signa una declaración ética y un posicionamiento frente a la fuerza de ley. Precisamente en el mes de marzo de ese año, se da la movilización en Chilpancingo de estudiantes de la Universidad de Guerrero, solicitando su autonomía. Después de convocar una huelga general en octubre, los estudiantes fueron masacrados el 30 de diciembre por el ejército. Aunque se desconocen las

¹¹¹ “La palabra ‘poder, usada en el contexto de la Teoría del Derecho, tiene una radical ambigüedad. Por una parte, designa, para los juristas, una facultad prevista por la ley. Es decir, en términos teórico, la posibilidad de producir conductas lícitas, esto es, no prohibidas, obligatorias, permitidas o autorizadas. Mientras que, en términos sociológicos, ‘poder’ significa *determinar la conducta de otro*. Pero, a diferencia de su significado jurídico, en este caso poder tiene un referente que es *el hecho* de que alguien consiga determinar la conducta –o la ideología– de otro.” Correas, Óscar, *Teoría del Derecho*, México, Fontamara, 2004, p. 133.

¹¹² Para Agamben este poder se observa en el proceder del Estado de excepción, pues “la contribución específica del estado de excepción no es tanto la confusión de los poderes, sobre lo cual se ha insistido ya suficientemente, sino el aislamiento de la “fuerza-de-ley” de la ley. (...) El estado de excepción es un espacio anómico en el que se pone en juego una fuerza-de-ley sin ley. Agamben, Giorgio, *Estado de excepción*, trad. Flavia Costa e Ivana Costa, 3ª ed., Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 80-81.

¹¹³ Para Derrida ésta es una fuerza diferencial, “se trata siempre de la relación entre la fuerza y la forma, entre la fuerza y la significación; se trata siempre de fuerza «performativa», fuerza ilocucionaria o perlocucionaria, de fuerza persuasiva y de retórica, de afirmación de la firma, pero también y sobre todo de todas las situaciones paradójicas en las que la mayor fuerza y la mayor debilidad se intercambian extrañamente”. Derrida, Jacques, *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*, trad. Adolfo Barberá y Patricio Peñalver, 2ª ed., Madrid, Tecnos, 2008, pp. 19-20.

¹¹⁴ Castellanos, Rosario, *Poesía no eres tú*, 4ª ed., México, FCE, 2004, p. 184.

cifras reales de muertos y heridos, se calculan alrededor de una veintena de muertos. Este hecho precisamente ilustra el contexto de autoritarismo estatal que Castellanos confronta con su escritura.

La voz lírica se encuentra debajo de un árbol, tocando una rama donde se puede atender el amor: elemento emancipador que será esencial en su poética.¹¹⁵ Se trata –en clave de Derecho y Literatura– de una joven Rosario Castellanos que traza una poesía conceptual a través de categorías jurídico-política para negarse a la violencia, donde la afectada es la esposa, la ciudadana y la intelectual. Fuera del árbol, que puede entenderse como símbolo del estado de naturaleza, las ciudades se edifican mediante la coerción, donde existen territorios acotados y jurisdicciones temibles. El «feudo del castigo» es un símbolo de la sociedad disciplinaria. Sin embargo, estos poderes no llegan siquiera a tocar el árbol, que se sostiene por otro tipo de relaciones humanas, de valores cálidos. Como afirma Claudio Magris: “Las relaciones puramente humanas no necesitan del derecho, lo ignoran: la amistad, el amor, la contemplación del cielo estrellado no requieren de códigos, jueces, abogados o prisiones”.¹¹⁶

Como se intuye, también la poesía nos puede ayudar a delinear de otro modo concepciones filosóficas del derecho más tradicionales, a saber: iuspositivismo y iusnaturalismo. Francisco Matos Paoli reconocido por *Canto de locura* (1962), libro que escribiera a partir de las experiencias extremas vividas en prisión,¹¹⁷ nos otorga en su poema titulado “La ley” algunas consideraciones sobre su particular singularización teológica del derecho. El poema inicia: “Un suspiro: soporto/ el límite. Los días van chupando/ los cuerpos. Y el espacio/ se justifica en órbitas de llanto./ Si clamé contra Dios,/ quedo inerme. No importa el corazón/ cuando la ley se fija/ en la aureola de la carne. Vivo”.¹¹⁸ Existe, además

¹¹⁵ En “Si ‘poesía no eres tú’, entonces ¿qué?”, Rosario Castellanos reflexiona sobre la importancia del amor para la transparencia de las relaciones humanas: “yo he concebido siempre el amor como uno de los instrumentos de la catástrofe. No porque no llegue a la plenitud ni logre la permanencia. Es lo de menos. Lo demás es que, como a San Pablo, nos quita las escamas de los ojos y nos miramos tales como somos: menesterosos, mezquinos, cobardes”, en Domingo Argüelles, Juan (sel. y pról.), *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos*, México, UNAM, 1998, p. 264.

¹¹⁶ Magris, Claudio, *Literatura y Derecho. Ante la ley*, trad. María Teresa Meneses, México, Sexto Piso, 2008, p. 27.

¹¹⁷ En 1949 Matos Paoli fue nombrado Secretario del Partido Nacionalista. En ese contexto, se configuraba la llamada Revolución del 30 de octubre. El poeta fue arrestado y acusado posteriormente por contravenir la Ley 53 (Ley de la Mordaza), debido a una serie de discursos pronunciados en 1950. Después de sufrir problemas psiquiátricos en la cárcel, fue indultado el 26 de mayo de 1955

¹¹⁸ Matos Paoli, Francisco, *El viento y la paloma*, San Juan, Ediciones Callejón, 2015, p. 169.

del drama existencial donde la humanidad se confronta con la figura divina, un desajuste conmovedor entre la ley natural y la ley humana. El sujeto sufre cómo la ley es establecida sin considerar al «corazón», es decir, la emocionalidad. El derecho, implacable, es una estructura fría, por eso el poeta menciona más adelante: “Debo/ con lágrimas hacer/ el orden”.¹¹⁹

Lo anterior, la ausencia de una libertad plena en la tierra, propicia en el poeta un alegato respecto de su condición social supeditada a las fuerzas normativas, ya sean morales o jurídicas. La persona se queja de no habitar la plenitud, de no encontrarse con Dios, aunque esto signifique prisión o vacío. Al igual que las tradiciones medievales del derecho divino, el poeta sabe que más allá del poder temporal, el poder espiritual es la fuente originaria de la verdad y la justicia. En la cabeza de Dios, el poeta forma parte de la ley eterna: “(...) Algún día/ tendré el poder: será/ cuando no viva en mí/ o cuando Dios me sueñe/ como recuerdo fiel del infinito”.¹²⁰ La explicación tomista de la ley eterna, de acuerdo con el jurista chileno García-Huidobro, se entiende principalmente como la razón de la divina sabiduría como causa de todo acto o movimiento, muchas veces ininteligible. Sin embargo, “el hombre también se vincula a ese orden cósmico, pues la ley natural no es más que la participación de la ley eterna en la criatura racional”,¹²¹ por eso en el poema de Matos Paoli, el sujeto solo alcanza a poseer ese poder al ser soñado por Dios.

A su vez existen poemas que enlazan tradiciones distintas del derecho, como sucede con el “Salmo 57(58)” de Ernesto Cardenal. Como se sabe, Cardenal no sólo es una de las voces más reconocidas de la poesía latinoamericana por su compromiso social y poesía revolucionaria,¹²² sino que es uno de los sacerdotes que animó la corriente de la teología de la liberación en nuestros países. Los *Salmos* –publicados originalmente en 1964 en Antioquia, justo un año antes de que el poeta fuera ordenado sacerdote en Managua– se dan el contexto de la dictadura somocista, donde en el primer lustro de los años sesentas se

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ Matos Paoli, Francisco, *op. cit.*, p. 170.

¹²¹ García-Huidobro, Joaquín, *Filosofía y retórica del iusnaturalismo*, México, IJ-UNAM, 2002, p. 61.

¹²² “El mismo Cardenal ha dicho: *Yo he tratado, sobre todo, de escribir una poesía que se entienda*. Arte poética como anuncio y mayor comunicación, que parte de la coloquialidad, de la oralidad, de los medios de comunicación masiva y del lenguaje publicitario, lo cual ofrece ribetes de inesperada originalidad, al transmutarse en poesía (...) reescribir las sagradas escrituras hebreas e indígenas un texto literario, periodístico e histórico preestablecido, en aras de hacer más accesible la historia, más efectivo el mensaje divino”. Valle-Castillo, Julio, *El siglo de la poesía en Nicaragua*, t. II, Managua, Fundación Uno, 2005, pp. 145-146.

acrecienta la persecución y los asesinatos de la oposición. A partir de un ejercicio intertextual con los salmos bíblicos, el poeta busca enlazar los clamores de una voz que oscila entre la alabanza religiosa y la exhortación política. Por esta razón, no es raro que encontremos en este particular poema elementos de la tradición iusnaturalista crítica y iusmarxista.

El poema comienza con una exhortación y lanza cuestionamientos a los guardianes del derecho: “Señores defensores de Ley y Orden:/ ¿Acaso el derecho de ustedes no es clasista?/ el Civil para proteger la propiedad privada/ el Penal para aplicarlo a las clases dominadas/ La libertad de que hablan es la libertad del capital”.¹²³ Valiéndose de la intertextualidad que tiene como fuente las alabanzas del Antiguo Testamento, en particular del Salmo 58 (57), que dice en su primer versículo: “Dios juzga a los gobernantes. Dios reprende a los jefes que, en vez de ser instrumento de su justicia, establecen y mantienen un orden corrompido”, el poeta reescribe la palabra de Dios. El tema en ambos textos es precisamente la venganza y realeza divina. Como se hiciera desde el cristianismo primitivo, Cardenal reproduce el valor de las piezas en plegarias litúrgicas dentro de su propio contexto político.

Desde inicio Cardenal interpela al gremio de abogados y efectúa una crítica a la profesión, donde la instrumentalización del derecho, sobre todo, a favor de los grandes intereses empresariales y las clases poderosas desvirtúan el fin legítimo de las ramas jurídicas. En este caso, de la civil y penal. Por esta razón, se trata de un derecho ajeno al pueblo, que no le pertenece en esencia y, por tanto, toda la maquina jurídica es autoritaria y agenciada por la burguesía: “su ley es de fusiles y su orden el de los gorilas/ de ustedes es la policía/ de ustedes son los jueces”. Por esta razón, el poeta levanta su plegaria: “Oh Dios acaba con el statu quo”.¹²⁴ Sin embargo, en un devenir profético que también es apoyado por el materialismo histórico, los oligarcas y latifundista terminarán siendo «gusanos» en la Revolución, imagen empleada también en la Cuba castrista.

El pueblo tiene un derecho a la Revolución que acabará eventualmente con el yugo del autoritarismo y capitalismo. Aunque bajo ciertos enfoques ideológicos pudiera existir una contradicción entre la correspondencia de lo jurídico y lo revolucionario, esto se soluciona reconsiderando las ideas políticas independentistas e ilustradas en lo pertinente al giro en la

¹²³ Cardenal, Ernesto, *Nueva antología poética*, 11ª ed., México, siglo XXI, 2002, p. 98.

¹²⁴ *Idem*.

idea de *soberanía* y, más específicamente, con el derecho a la revolución. El legado práctico y teórico de esta época fue trasladar el origen de la soberanía de la corona al pueblo. De allí la relevancia de articular conceptos como voluntad general y soberanía popular. La mayoría de los Estados latinoamericanos se instauraron con este modelo fundacional y en muchas Constituciones se estableció que la soberanía se deposita en el pueblo y que éste goza del inalienable derecho de cambiar su forma de gobierno. De hecho, las primeras revoluciones ilustradas, como la francesa y la emancipación de las colonias estadounidenses, provocaron nuevos sistemas jurídico-políticos que se confrontaban con el antiguo régimen. Los movimientos independentistas latinoamericanos finalizaron no solo con el nacimiento de Estados nacionalistas, sino con Constituciones ilustradas.¹²⁵ Inclusive el derecho a la revolución –como sostiene Antonio Salamanca– es un imperativo moral e histórico, pues “la *obligación* del derecho de revolución del pueblo se fundamenta en la imposición de la praxis de la realidad de los pueblos. Esta obligación no es una imposición sino el sentido de una necesidad”.¹²⁶ Por eso, Cardenal, empleando las palabras del poeta-profeta, declara el momento gozoso de la Revolución, permitida por Dios, quien es una subjetividad proletaria más:

(...)

El pueblo se divertirá en los clubs exclusivos

tomará posesión de las empresas privadas

el justo se alegrará con los Tribunales Populares

Celebraremos en grandes plazas el aniversario de la Revolución

El Dios que existe es el de los proletarios ¹²⁷

¹²⁵ Para Roberto Gargarella los dos ideales constitucionales al independizarse las naciones latinoamericanas son la autonomía individual y el autogobierno colectivo, que provocaron tres posiciones “una que tendió a reivindicar el ideal de autogobierno, aún en sacrificio del ideal de la autonomía individual (el republicanismo); otra que privilegió el ideal de la autonomía individual, aún a costa de establecer fuertes limitaciones sobre el ideal del autogobierno (el liberalismo); y una tercera, que en pos de ciertos valores supraindividuales y extracomunitarios, aceptó desafiar ambos ideales (el conservadurismo). Gargarella, Roberto, *La sala de máquinas de la Constitución. Dos siglos de constitucionalismo en América Latina (1810-2010)*, Buenos Aires, Katz, 2014, p. 22.

¹²⁶ Salamanca, Antonio, *El derecho a la Revolución. Iusmaterialismo para una política crítica*, San Luis Potosí, Facultad de Derecho de la UASLP-CEDH, 2006, p. 17.

¹²⁷ Cardenal, Ernesto, *op. cit.*, p. 99.

El pueblo no sólo toma los medios de producción, se apropia también de la recreación y la diversión burguesa. Se erigen «Tribunales Populares», es decir, una institución utópica donde el justo –en su calidad jurídica, teológica y filosófica– es feliz en este tribunal vacío donde los litigios y las infamias son asuntos del pasado.

La poesía latinoamericana, como se aprecia, otorga otro cariz a la exposición conceptual de la teoría jurídica, pero puede existir otras vías donde la poesía de cuenta del imaginario legal. Se entiende lo *imaginario* desde un punto de vista sartreano, es decir, con la noción de que “Lo que define al mundo imaginario como universo real, es una actitud de la conciencia (...) Elevándose así de la imagen que extrae su materia de la percepción a la que toma entre los objetos del sentido íntimo, podremos describir y fijar, a través de sus variaciones, una de las dos grandes funciones de la conciencia: la función imagen o imaginación”.¹²⁸

En este sentido, el imaginario jurídico está constituido por los mismos objetos que la realidad jurídica, pero con una variación en su agrupamiento e interpretación. Se trata de una representación análoga producto, en este caso, de la imaginación de los poetas, quienes conscientemente elaboraran esquemas donde el derecho adquiere una significación relevante dentro del discurso.

1.4.2. POESÍA QUE USA FIGURAS E INSTITUCIONES JURÍDICAS

Del mismo modo, existe la posibilidad de que el poeta se apropie de figuras, formas e instituciones jurídicas para dotar al poema de un estilo legal o, en su caso, subrayar analogías con personajes o situaciones del mundo del derecho. En el poema “Juez” de Tomás Segovia, el poeta se apropia de las características ideales y estereotipadas del juzgador¹²⁹ para activar

¹²⁸ Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario: Psicología fenomenológica de la imaginación*, trad. Manuel Lamana, Buenos Aires, Losada, 2000, p. 36.

¹²⁹ En entrevista que concede Tomás Segovia a Ana Franco y a José Manuel Pintado para el *Periódico de Poesía de la UNAM* (núm. 28.), le otorga un papel sustancial al juez como corrector de la política y agente sustancial para la transparencia y el desarrollo antisistémico del arte. “La crisis en la que estamos ha mostrado que el capitalismo moderno consiste en decir ‘a mí no me pidan cuentas’, al revés, el estado está para servir al capital y no el capital al estado, y yo no tengo que rendir cuentas a la sociedad ni a los jueces, como estamos viendo con la corrupción que produce este capitalismo moderno. Esa postura de no tener que rendir cuentas se traduce en el arte, se refleja, y el arte dice ‘a mí no me pregunten’ del mismo modo que Wall Street ha dicho ‘a mí no me venga con que tengo que explicarme’. Consultado en:

una auto-sentencia a su trabajo escritural. Se trata de un poema ético y ontológico donde el lector advierte de primera instancia el ejercicio moral del autor: “Dispensador de la inquietud/ pálido juez que eres yo mismo,/ pero frío lo niegas,/ y me avergüenzas, y no te puedo huir,” (...).¹³⁰ Incluso el poeta le ruega “–no me mires con esos ojos”. La mirada del juez, acusadora y solemne, es insoportable en las nocturnas horas.

Ante la severidad del juzgador, que expone la verdad en toda su historia y escritura, el poeta no sabe dónde huir. La voz trata de formular un alegato inservible: “flotas fijo donde yo mire,/ me observas con mis ojos pero exánimes/ y nada me preguntas,/ mas tu mudez insobornable/ las respuestas que formo perseguido/ huela y deshace una tras otra (...).”¹³¹ El poeta solicita clemencia y pide ahora ya no al juez sino al «Inquisidor imponente» que no le envenene más: su vida se está pudriendo. Finalmente suplica –pero a la vez ordena– a esos ojos, “esos paralizantes ojos/ ciérralo (...).”¹³² Como se demuestra, únicamente a través de la apropiación de los atributos judiciales, el poeta puede describir el juicio escritural al que el mismo se somete.

También la relación derecho-poesía se puede mostrar atendiendo a la clasificación de ramas jurídicas o a la especialización de áreas del derecho. Como es sabido desde la técnica romana, el *ius* fue clasificado en derecho público (*ius publicum*) y derecho privado (*ius privatum*), distinción que se lograba precisamente al considerar el poder estatal (*imperium*) dentro de la relación jurídica o, en su caso, la fuente que producía las normas jurídicas en cuestión, es decir, si se trataba de un particular o una institución estatal. A partir de esta bifurcación y al modernizarse la ciencia jurídica, se puede observar que en el derecho público aparecen ramas como el derecho constitucional, derecho internacional, derecho administrativo, derecho penal, etc. Mientras que, en el derecho privado, surgen el derecho civil y el derecho mercantil. Sucede también que varias disciplinas jurídicas adquieren autonomía y los criterios de especialización se focalizan más. Por ejemplo, el derecho ambiental y el derecho autoral se desprenden del derecho administrativo en el ámbito de lo público; y el derecho familiar se emancipa del derecho civil en el ámbito de lo privado.

<<http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/entrevistas/1321-028-entrevistas-entrevista-con-tomas-segovia>>.

¹³⁰ Segovia, Tomás, *Poesía (1943-1997)*, 2ª ed., México, FCE, 2000, p. 164.

¹³¹ *Idem*.

¹³² *Idem*.

Teniendo en mente este enfoque disciplinar, pueden clasificarse los poemas cuyo asunto central involucre una reflexión jurídica. A continuación, se ejemplificará dicha vinculación enunciando algunos poemas para cada caso. En primer lugar, considerando el derecho privado, donde el sentido de la voluntad de las personas y el principio de autonomía de la voluntad son criterios esenciales, algunos textos adquieren una valoración singular a partir de la colocación de figuras jurídicas al momento de ser interpretados. Por ejemplo, el caso del derecho civil y particularmente el derecho sucesorio, es decir, las reglas y principios sobre la materia testamentaria.

A partir de ciertos contenidos del derecho sucesorio es posible vislumbrar nuevos alcances interpretativos. Si se realiza un símil de la voluntad testamentaria con el poder que posee un poeta en el desarrollo del poema, se puede manipular un concepto análogo: la voluntad poética,¹³³ que se traduce como el poder potestativo cuya titularidad se encuentra en el poeta en directa relación con su trabajo. Para estos fines, el poema se entenderá como una declaración personalísima o como una escritura trascendental en el sujeto. Al igual que la voluntad testamentaria, más allá de cualquier cobertura legal, el punto de partida de su naturaleza es el principio de autonomía de la voluntad y las razones éticas del sujeto. A través de él, el poeta puede establecer sus intenciones y afanes sujetándose a un mínimo de formalidades. Esta situación se puede observar en el poema “Testamento” de la escritora centroamericana Claribel Alegría, quien además desarrolla una labor poética en torno al compromiso político, vista como una recreación de la realidad de la mujer y los oprimidos.

En este poema, que dedica de forma elocuente a sus hijos, Alegría alegoriza el legado que trasmite a sus descendientes que no son solo sus “hijos” biológicos, sino tal vez cada uno de sus lectores. El poema, que luce por su brevedad, es el siguiente:

TESTAMENTO

Les dejo una escalera
tambaleante
inconclusa
tiene peldaños rotos

¹³³ Para ver más sobre el concepto de “voluntad testamentaria”, cfr. Jiménez, Manuel de J., “El testamento como voluntad poética del autor o la escritura de testamentos poéticos” en Torres, Oscar (coord.), *Derecho & Literatura. El derecho en la literatura*, México, Libitum, 2017.

otros están podridos
y más de alguno
entero.
Repárenla
elévenla
suban por ella
suban
hasta tocar la luz.¹³⁴

¿Qué es esa escalera? Una alegoría de la vida y el mundo o una obra que está en constante construcción: la civilización y la cultura. Hay fragmentos que están podridos, rotos, que pueden hacer caer a la humanidad. Pero también hay peldaños enteros, que pueden ser pisados con suma confianza. Estas son las posibilidades de la vida y la materia, de lo que hay en el universo. Por eso toca a los hijos de la humanidad, reparar esa escalera en eterno ascenso, hacia la luz. En esas imágenes está el testamento de la poeta.

Por otra parte, se observa como el poeta puede apropiarse de la discursividad formal del testamento, trastocándola a favor del fin poético. Esta situación puede ilustrarse a su vez con el poema nadaísta “El testamento del profeta” de Gonzalo Arango. La voluntad poética, en este caso, logra emular la figura del legado¹³⁵ auxiliándose de la enumeración y una retórica notarial: se trata de un poder superlativo. “Yo, Gonzalo Arango, dejo:/ Mi mala reputación a la familia./ Mi mal olor a la International Petroleum Company./ Mi tiempo perdido al Tesoro Nacional./ Mi cerebro a una babosa./ Mi corazón al pez espada.”¹³⁶

Pero más allá de la cuestión formal, el contenido posibilita la realización simbólica de legados que serían nulos a la luz de la dogmática civilista, por ejemplo, los otorgados en función de los destinatarios, como animales –«babosa» y «pez espada»– y a su vez por la naturaleza del bien –«mi mala reputación» y «mi tiempo»–. La voluntad poética abre el ámbito de aplicación declarativo del sujeto: “Mi mano derecha a la revolución./ Mi izquierda al Manco de Lepanto./ Mi ombligo al Museo del Oro./ Mis zapatos rotos al Nadaísmo./ Mi

¹³⁴ Alegría, Claribel, “Testamento”, consultado en: <<http://irisnews.net/claribel-alegría-voci-samuele-editore-2015-2/>>.

¹³⁵ De acuerdo con el artículo 1011 del Código Civil colombiano, se entiende de este modo la distinción entre herencia y legado: “Las asignaciones a título universal se llaman herencias, y las asignaciones a título singular, legados. El asignatario de herencia se llama heredero, y el asignatario de legado, legatario”.

¹³⁶ Arango, Gonzalo, *Primer manifiesto nadaísta y otros textos*, sel. Philippe Ollé-Laprune, México, UNAM-Vanilla planifolia, 2013, p. 117.

caja de dientes al enterrador./ Y mi intestino delgado a la República de Colombia”.¹³⁷ Sin considerar el patrimonio, el poeta trasmite su cuerpo, que puede comprenderse como el soporte simbólico de su escritura, para lograr justicia con su testamento. La voluntad poética actúa aquí como justicia sucesoria de carácter distributiva.¹³⁸ La palabra a través del poder jurídico y moral se enuncia trascendentalmente al ser la última voluntad del sujeto, quien busca generar un acto de justicia con su muerte.¹³⁹ El poema se mimetiza con la forma y el fondo del testamento. Otro caso similar de este tipo de voluntad poética se observa con el poema “Materia de testamento” de Gonzalo Rojas, que será analizado en el último apartado de esta tesis.

En lo que se refiere al derecho público, aspectos del derecho constitucional pueden visibilizarse en la materia poética en colindancia con el derecho internacional público y la teoría del Estado. Tal es el caso del poema “Acta de Independencia” de Nicanor Parra. A partir de un ejercicio antipoético, el chileno declara su independencia –tanto como escritor y ciudadano– de cualquier influencia católica. Abraza lúdicamente el principio de laicidad en el dualismo de lo público-privado: “Independientemente/ De los designios de la Iglesia Católica/ Me declaro país independiente./ A los cuarentaynueve años de edad/ Un ciudadano tiene perfecto derecho/ A rebelarse contra la Iglesia Católica./ Que me trague la tierra si miento.”¹⁴⁰

Resulta interesante observar como en un primer momento, el antipoeta se asume como un Estado, que para los efectos poéticos será una entidad soberana capaz de declarar legítimamente su Independencia como nación autónoma. Como ya se dijo, el argumento de

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ La justicia sucesoria no se comprende aquí como la que emiten los tribunales familiares, sino como “una “modalidad de voluntad poética [que] sucede gracias al esfuerzo político del poeta, que se realiza para alcanzar la justicia a través de su palabra. Como si se tratara de una justicia poética venida desde la individualidad y sin la necesidad de fervores morales fuera del escenario subjetivo, el escritor coloca cada cosa en su justa proporción y simbolismo. Por medio de un acto final de escritura, el poeta restituye el mundo”. Jiménez, Manuel de J., “El testamento como voluntad poética del autor o la escritura de testamentos poéticos” en Torres, Oscar (coord.), *Derecho & Literatura. El derecho en la literatura*, México, Libitum, 2017pp. 70-71.

¹³⁹ Paradójicamente, Gonzalo Arango escribe en “Testamento” otro sentido de voluntad poética a manera de confesión: “Declaro solemnemente que no escribo para la Inmortalidad. Escribo modestamente para esta vida y para los que viven aquí, y ahora. Deseo una gloria que me alcance en mi carne y en este instante, no después. (...) No dejo descendencia física ni patrimonio moral para ser devorado por la rapiña insaciable de los roedores del alma. Mi destino me concierne a mí solamente, y me hundo con él por dignidad y por indiferencia. Asumo con orgullo mis maldiciones y mis desdenes. No repartí pan a los miserables, ni fe a los dudosos, ni consuelo a los dolientes. Ejercí una rara caridad repartiendo asco a los puros y desdicha a los infelices”. Arango, Gonzalo, *Primer manifiesto nadaísta y otros textos*, México, UNAM/ Vanilla planifolia, 2013, pp. 97-98.

¹⁴⁰ Parra, Nicanor, *Obra gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, p. 167.

fondo es principalmente la laicidad como característica esencial de los Estados modernos. Los «designios de la Iglesia» en las organizaciones jurídico-políticas anteriores al siglo XVII supeditaban el poder temporal al poder espiritual y, de ese modo, cualquier mandato del príncipe podía quedar invalidado por la Iglesia Católica. Parra remarca la evolución del Estado confesional al Estado laico, a partir de las prerrogativas subjetivas: el tránsito de la tolerancia religiosa a la libertad de culto. El sujeto –hombre de cuarenta y nueve años– posee toda autoridad moral y jurídica para profesar cualquier fe, que será precisamente la fe en la palabra como vía de sátira política. Al alcanzar la libertad religiosa, el poeta agrega inmediatamente “La verdad es que me siento feliz”.¹⁴¹ Esa felicidad, como se muestra en varios preámbulos de Constituciones latinoamericanas de principios del s. XIX,¹⁴² será gracia a una liberalidad sustancial del ciudadano.

Los poetas también se preocupan de la tensión entre legitimidad y legalidad, que se observa en los “régimenes excepcionales” usando el léxico constitucional y que en el ámbito político se identifican como dictaduras, sobre todo, escribiendo desde nuestras experiencias latinoamericanas. Sobre estas situaciones se contempla una amplia tradición literaria que involucra la vivencia del autoritarismo y su producción literaria, como sucede con el subgénero de novela del dictador y un amplio espectro de poéticas cuya referencialidad a la dictadura las marca.¹⁴³ Basta citar como metonimia de esta tradición el poema “Estado de sitio” de Juan Gelman que aparece en *El juego en que andamos* (1959):

ESTADO DE SITIO

Órdenes, botas, rejas.

¹⁴¹ *Idem.*

¹⁴² El preámbulo de la Constitución Política del Estado de Chile de 1822, segunda de la llamada “Patria Nueva”, dice: “Considerando que el fin de la sociedad es la felicidad común; que el gobierno se establece para garantizar al hombre en el goce de sus derechos naturales e imprescriptibles, la igualdad, la libertad, la seguridad, la propiedad: ha formado y discutido la Constitución Política de Chile, poniendo a la vista de los hombres libres sus derechos, para que formen el justo concepto de su grandeza, y resistan toda opresión y tiranía: al magistrado sus deberes para que, llenándolos, merezca el aprecio y consideración de sus conciudadanos: al legislador sus augustas atribuciones para que, dictando leyes justas y útiles a la Nación, le bendigan las generaciones futuras. En esta virtud, y consiguiente al voto de los pueblos, al objeto de su misión, y a las iniciativas del Poder Ejecutivo en la convocatoria y sus mensajes, la Convención decreta ante el Supremo Legislador del Universo la siguiente (...)”

¹⁴³ Algunos ejemplos de estas poéticas son la de los poetas chilenos Raúl Zurita, Bruno Vidal; algunos poemas de los argentinos Néstor Perlonguer (“Hay cadáveres”) y Osvaldo Lamborghini; el uruguayo Julio Inverso, etc.

Afuera la mañana continúa.

Adentro el gran amor
se mueve y alza todavía.

La esperanza es un niño ilegal, inocente,
reparte sus volantes, anda contra la sombra.¹⁴⁴

Ante la violencia institucionalizada que amplía la jurisdicción militar para realizar labores de patrullaje, donde el Estado de excepción se normaliza y alza mecanismos de control a partir de la suspensión de derechos fundamentales como el toque de queda, la vida sucede desde los pequeños nichos que se encuentran fuera del alcance del autoritarismo. El «niño ilegal» es la subjetividad que se opone a esa legalidad excepcional que provoca crímenes y graves injusticias. La inocencia es la legitimidad más fuerte, pues opera como una fraternidad revolucionaria.

Otra posibilidad dentro del derecho público es el derecho penal. De hecho, las especialidades que se desprenden del derecho penal –derecho penitenciario, criminalística, criminología, etc.– son quizás las que más se visibilizan en los estudios de derecho *en* la literatura. Ya sea por el aspecto de la condena vital, la privación de la libertad o la pena de muerte, el derecho penal muestra, desde una teleología punitiva, los dramas sociales más desencarnados. Por ejemplo, en el *Libro de la Historia Universal* del poeta guatemalteco Francisco Nájera son las voces del devenir humano –en diacronía e incluso retornando a las mismas expresiones y versos– las que registran un testimonio desde la celda carcelaria:

EL PRISIONERO

y así sigo encadenado a estas paredes
en este pozo al que la luz nunca llega y en donde los días
se van
y las sombras me cubren
y nada pasa
(Es en verdad una vida vacía

¹⁴⁴ Gelman, Juan, *El juego en que andamos*, Buenos Aires, Nueva Expresión, 1959, p. 31.

y sin sentido)¹⁴⁵

La tortura mental es el verdadero castigo. Ante las cuatro paredes, donde el sujeto está encadenado presumiblemente en una mazmorra, la vida no alcanza a verse desde el pozo. El tiempo es incalculable y el prisionero desconoce del día y la noche, únicamente sombras lo cubren en una vida que pierde todo sentido y posibilidad de cambio. Además de describir las condiciones terribles del encarcelamiento, la poesía da cuenta de la administración de justicia penal, donde los funcionarios públicos y operadores jurídicos son pieza clave para describir como proceden las averiguaciones previas y el modo peculiar de integrar expedientes penales en nuestros países latinoamericanos.

Desprendiéndose un tanto de su poética simbólica, recargada de imágenes y giros lingüísticos, Marco Antonio Montes de Oca¹⁴⁶ realiza una crítica a la actitud de un hipotético Ministerio Público que hace de su actividad profesional una cuestión ególatra y prepotente. Conocedor de la educación sentimental del abogado,¹⁴⁷ el poeta ironiza en “Antesala ministerial” los avatares de la burocratización mexicana: “De tanto estar sentado/ Al santón le salieron raíces/ Ramas nudos hojas/ No tocó a la muerte/ Ni oyó girar/ El oro herrumbroso/ De los postigos del cielo/ Su médula le abandonó la espalda como una serpiente/ La vanidad del iluminado/ Lo apartó de los hombres y los santos.”¹⁴⁸ El servidor público santón-sentado se enraíza en el Estado burocrático, produciendo folios y enredos emocionales. La existencia

¹⁴⁵ Nájera Francisco, *El libro de la historia universal*, Guatemala, Impresos D&M, 2000, p. 187.

¹⁴⁶ Respecto a la visión del poeta sobre la relación entre poesía y criminología, realiza en 1975 una antología sobre este tema en la Biblioteca Mexicana de Prevención y Readaptación Social, en cuyo prólogo se dice sobre el poeta: “Criminal entre los criminales, víctima entre las víctimas, esclavo entre los esclavos, preso entre los presos, asume su complicidad para afirmar lo que quizá sea el meollo de su alma: la participación, una participación sobrepuesta que suele moverse –lo mismo en la mitología como en la historia– dentro del personaje, pero con una conciencia más viva de la que el personaje tiene al ser arrastrado por los acontecimientos. En el caso de la justicia no se puede ser juez y parte. En el de la poesía sí cabe la coyuntura paradójica de ser testigo y actor. Montes de Oca, Marco (sel.), *Poesía, Crimen, Prisión (antología)*, México, Biblioteca Mexicana de Prevención y Readaptación Social-SEGOB, 1975, p. 8.

¹⁴⁷ Aunque no concluyó sus estudios como abogado en la UNAM, Montes de Oca conoció el temperamento de los profesores y experimentó el “currículum oculto” del estudiante de derecho. Su vivencia en la Escuela Nacional de Jurisprudencia es mencionada en su “Prólogo autobiográfico”: (...) regresé con mis padres convencido en apariencia de que mis estudios para recibirme de abogado constituían la puerta de entrada al provenir, Mi madre me regaló un ejemplar del código civil empastado en cuero. Se lo agradecí con esa hipocresía bondadosa que solo encuentra justificación cuando no se desea lastimar a quien nos ama verdaderamente. Con entusiasmo de faquir reasumí abandonados deberes, ritos de higiene societaria que en nada se avenían a mi modo de ser” en Montes de Oca, Marco Antonio, *Poesía reunida*, México, FCE, 1971, p. 23.

¹⁴⁸ Montes de Oca, Marco, *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)*, México, FCE, 2000, p. 445.

sucede mientras el Ministerio Público permanece sentado en la comodidad de su asiento. Junto a sus papeles, deviene en una deidad burocratizada.

Como se ejemplifica con la presente selección enunciativa de poemas –cuyos análisis pueden profundizarse considerablemente–, la relación entre poesía y derecho sucede desde varios enfoques y tratamientos, es decir, considerando conceptos jurídicos, teorías del derecho, disciplinas jurídicas, etc. Un poema puede otorgar al lector una visión singularísima de los materiales normativos puestos en marcha desde la territorialidad de una poética y, en otros casos, un poema permuta del discurso jurídico los elementos más significativos para expresar una pretensión ética o política. De allí la necesidad de *evidenciar* esta relación singular. Se trata de “ver con certeza” (*evidens*) cómo el diálogo entre ley y poesía sucede con fructíferas consecuencias tanto para el ámbito de lo jurídico como para el ámbito literario. De este modo, simbólicamente la *evidentia* también opera como una “prueba judicial” en un proceso (*onus probandi*).

En realidad, este pequeño corpus poemático es una muestra del imaginario jurídico en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, que funciona como un representante analógico del objeto, en una ilusión inmanente: “La ilusión de inmanencia consiste en transferir al contenido psíquico trascendente la exterioridad, la espacialidad y todas las cualidades sensibles de la cosa. Pero no tiene estas cualidades; las representa, pero *a su manera*”.¹⁴⁹ Un imaginario que está en construcción y puede estudiarse desde diferentes enfoques y perspectivas, ya sea desde la teoría literaria o desde los estudios de Derecho y Literatura. Sin duda este imaginario poético-jurídico es algo que ocurre y queda patentizado en los aleros de la historia textual, literaria e intelectual de nuestros países, pero que paradójicamente –como ya se mencionó– no se visibiliza del todo en los estudios literarios. Por esta razón, el imaginario jurídico en la poesía puede leerse como una *evidencia* formidable de la vida pública escrita entre la libertad y el poder.

¹⁴⁹ Sartre, Jean-Paul, *op. cit.*, p. 81.

1.5. OTRO MODO DE LEER DERECHOS: IUSPOÉTICA Y POEMÁTICA-JURÍDICA

Una vez considerado de manera enunciativa el imaginario jurídico en algunos poemas de autores fundamentales dentro de la tradición poética latinoamericana y demostrándose cómo desde el enfoque jurídico puede ordenarse este material poético, se puede pensar en una categoría que previamente ya fue mencionada: la “poesía jurídica”. El propósito es que, dentro del rico universo que implica la categoría de poesía política, se incorpore la noción de poema jurídico para explorar de manera diferente las relaciones entre la palabra y el poder. En este sentido, es necesario comprender que el mundo del derecho participa de un tecnolecto que singulariza el modo en cómo se verbaliza la norma. Para valorar y estudiar estos poemas jurídicos –desde la perspectiva interdisciplinaria que exige los estudios de Derecho y Literatura– se requiere puntualizar algunas consideraciones del lenguaje y el discurso jurídico.

Desde la antigüedad se ha reflexionado sobre las características de la ley, su mensaje y el código empleado entre emisores y destinatarios. Las ideas de Cicerón y Santo Tomás de Aquino siguen siendo consideradas para reflexionar los problemas entre derecho y lenguaje.¹⁵⁰ Una de las últimas aproximaciones, dadas dentro de una realidad latinoamericana, son brindadas por Óscar Correas y Alda Facio Montejo. En *Crítica de la ideología jurídica. Ensayo sociosemiológico*, el profesor Correas distingue metodológicamente entre «discurso del derecho» y «discurso jurídico», siguiendo una línea marcada por la pragmática y la semántica, respectivamente. Por un lado, *discurso del derecho* “[son las] prescripciones que amenazan con la violencia, reconocidas como producidas por funcionarios y autorizadas conforme un sistema normativo eficaz”.¹⁵¹ Por otro lado, el *discurso jurídico* se identifica con los “discursos, prescriptivos o descriptivos, que, o bien acompañan al derecho en los mismos textos, o bien constituyen metadiscursos respecto de él”.¹⁵² Este será el tipo discursivo que singulariza los rasgos estilísticos del derecho; «prescriptivo» porque prohíbe, obliga o permite conductas a través de un modo imperativo; y «descriptivo» porque detalla conceptos y léxico especializado dentro y fuera de la ley.

¹⁵⁰ Cfr. García-Huidobro, Joaquín, *Filosofía y retórica del iusnaturalismo*, México, IIJ-UNAM, 2002.

¹⁵¹ Correas, Óscar, *Crítica de la ideología jurídica. Ensayo sociosemiológico*, México, IIJ-UNAM, 1993, p. 112.

¹⁵² *Idem*.

Correas agrega una carga semántica más amplia a «discurso del derecho», reconociendo que las lógicas circulares de los textos establecen un «metadiscurso» que constriñe o desglosa el fenómeno jurídico en relación con su interpretación. En ese devenir discursivo, el autor abreva en la tradición de los iusmarxismos y reconoce que el significante jurídico está concretado por la ideología. De tal suerte se identifica un «sentido ideológico del derecho»: “Este discurso es de segundo nivel. Habla directamente del derecho. Pero no está comprometido con el poder porque no tiene como objetivo decir qué es lo que debe hacerse, sino exclusivamente establecer cuál es la ideología transmitida además de la ideología que consiste en ordenar hacer algo”.¹⁵³ Este elemento ideológico es reconocido a su vez por la profesora Alda Facio Montejó para hacer una crítica desde la perspectiva de género. En *Cuando el género suena cambios trae (una metodología para el análisis de género del fenómeno legal)*, trata el tema de la oscuridad del lenguaje jurídico, pues

Es obvio que la forma en que una ley está redactada influye en el conocimiento y uso que la gente haga de ella. Si una ley está en un lenguaje que nadie entiende, es muy posible que no sea utilizada de la manera en que fue prevista (...). Una ley ambigua se presta para que cada persona, cada generación, cada grupo social, la interprete de acuerdo a sus intereses, pero es obvio que la ambigüedad favorecerá a los grupos socialmente más poderosos. Por ello la forma en que esté redactada una ley, es decir, su componente formal normativo, afectará profundamente su componente político-cultural.¹⁵⁴

Para Facio, el uso del lenguaje jurídico implica un análisis tripartito. Primero se tiene que llevar a cabo un análisis de la doctrina jurídica (componente político cultural), es decir, el trasfondo ideológico y político que impulsó el derecho concreto. Después, estas ideas o decisiones son *codificadas* por la técnica legislativa y los órganos productores de derecho (componente formal normativo). Finalmente, estos textos serán interpretados y aplicados por sus operadores (componente estructural).¹⁵⁵ Este último análisis es lo que Correas entiende por «discurso del derecho». La situación acarrea problemas para los ciudadanos que, sin

¹⁵³ Correas, Óscar, *op. cit.*, p. 120.

¹⁵⁴ Facio Montejó, Alda, *Cuando el género suena cambios trae (una metodología para el análisis de género del fenómeno legal)*, San José, ILANUD, 1992, p. 70.

¹⁵⁵ Para Facio, “Esta conceptualización ampliada del fenómeno jurídico es especialmente importante para las mujeres, porque incluye el mundo “privado” de las leyes no formalmente promulgadas por el Estado, que es el mundo al cual hemos sido relegadas las mujeres. El hacer de lo cultural un componente del fenómeno jurídico, nos permite a las mujeres desarticular el discurso jurídico, ver sus mistificaciones y hacer propuestas que nos permitan un día gozar de un verdadero trato humano”. Facio Montejó, Alda, *op. cit.*, pp. 74-75.

conocer el lenguaje legal, acuden a los tribunales para hacer valer sus derechos. Así, “una vez que se tiene claro cuáles son las necesidades que se desean cubrir (...), se puede contar con la asesoría de personas que han sido entrenadas en el discurso jurídico. Lo importante es que esas personas sean vistas y se vean a sí mismas como asesoras y no como las dueñas de un conocimiento esotérico”.¹⁵⁶

Las personas consultan un abogado para que *traduzca* sus pretensiones en los tribunales y en muchas ocasiones derechos y justicia se pierden en una concatenación de interpretaciones técnicas. Justo es el uso y empoderamiento de este «conocimiento esotérico» heredado de una secularización sacerdotal, lo que aprovechan los poetas para evidenciarlo o criticarlo, aunque también este rasgo ritual y perlocutivo será aprovechado por el discurso poético. Al igual que al análisis tripartito de la profesora Facio, se pueden entender tres aproximaciones a la poesía jurídica. A través de (1) poemas que desarrollan temas o tópicos jurídicos; (2) poemas que denuncian injusticias; (3) poemas que se apropian del léxico legal.

Sobre los primeros, habrá que notar que estos pueden ser los más comunes en la tradición de la poesía latinoamericana, sobre todo, porque el desarrollo puede darse a la luz de la historia de las ideas jurídicas¹⁵⁷ o desde el marco jurídico concreto que incide en la subjetividad del poeta. Hay que tener en cuenta que el tema jurídico no requiere un explicitación dentro del poema, pues a veces tiene que *leerse* con la sensibilidad de quien se ha dedicado al ejercicio profesional del derecho, por ejemplo, en el soneto de “Ordenanza del marqués de Acapulco” de José Lezama Lima, de clara temática histórica. Como es sabido, el poeta cubano estudió derecho y trabajó un tiempo como penalista, sin embargo, “llama la atención que a diferencia de Kafka u otros escritores del siglo XX, no exista en la literatura lezamiana una imagen metafísica de la ley, que represente las estructuras jurídicas y políticas como absurdas, irracionales u opresivas. Hay en Lezama una actitud bastante reconciliada ante el derecho que no debe asociarse únicamente a su creencia en una ley natural y, a la vez,

¹⁵⁶ *Idem*, p. 108.

¹⁵⁷ Para revisar un libro que emplea una poesía jurídica en un contexto histórico, desarrollando varios temas, se puede revisar *Pachak Paqari. Épicas del trono del sol* (2003) de José Pancorvo. También hay una vertiente para revisar los poemas jurídicos en la historia de la literatura y sus autores. Una aproximación en el Barroco puede ser Jiménez Moreno, Manuel de J., *Dioses procesales. La cultura jurídica en el Barroco desde la poesía*, México, Instituto de la Judicatura Federal, 2018.

divina, como en Santo Tomás, sino a algo más concreto como su formación jurídica en La Habana de mediados del siglo XX”.¹⁵⁸

La latinidad y el apego a los maestros del Siglo de Oro, llevaron a Lezama a mantener una alianza con el derecho y la imagen del letrado. En el soneto barroco y con varias posibilidades interpretativas se centra un asunto elegíaco. No obstante, cuando el segundo cuarteto se lee: “La que de pronto cierra su proclama/ leída es al revés, y pausa a la medida,/ pues sobre el muro clama y reclama/ cifras de ecuestre hoja a nueva vida”,¹⁵⁹ se abre una dimensión de lo jurídico al curso central del poema, alegorizando en la vida y muerte del marqués el acompañamiento del problema de la interpretación legal. Ante el reconocimiento de «leída es al revés», la ley queda trastocada junto al curso de los acontecimientos. Surge entonces el tema jurídico de la ley malentendida. Otro ejemplo es “El traje gris” de Marco Antonio Montes de Oca. Como ya se vio en el apartado anterior, el poeta tuvo cierta instrucción jurídica que después abandonó. El tema es más evidente en este caso que en el ejemplo de Lezama, pues el poema en prosa aprovecha una serie de elementos oficinescos y personifica el código de vestimenta letrada.

A simple vista, en el texto se desarrolla un tema que parece hasta cierto momento trivial: la hechura de un traje. A pesar de ello, hay un tópico jurídico implícito: la declaratoria de ausencia y el fenómeno regional de los desaparecidos, que en el contexto nacional del poeta sucedió con la Guerra Sucia. Además, no hay que olvidar el registro político del poeta, quien escribe “El altar de los muertos” tras los sucesos de 1968. Empero, en el poema jurídico no hay denuncia, pues la cuestión se codifica a partir de: “El día de la prueba final te concluyeron de memoria porque el cuerpo deparado no compareció. De ahora en adelante deberás asumir el papel de los seres ausentes, permitirte incluso cosas tan absurdas como lucir con elegancia un poco de yerba donde los desaparecidos usaban pañuelo”.¹⁶⁰ Nótese el concepto jurídico en el verbo *comparecer*, es decir, actuar en una instancia judicial. El traje se ha quedado sin persona desde el punto de vista fisiológico y legal; valdría decir que, a través de su personificación, el poeta desarrolla varios temas. Por supuesto que pueden existir otros

¹⁵⁸ Rojas, Rafael, “Lezama y los castillos” en Ugalde Quintana, Sergio y Gutiérrez de Velasco, Luzelena (eds.), *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México, El Colegio de México, 2015, pp. 37-38.

¹⁵⁹ Lezama Lima, José, *Poesía completa*, 3ª ed., La Habana, Letras Cubanas, 1991, p. 38.

¹⁶⁰ Montes de Oca, Marco, *Delante de la luz... op. cit.*, p. 786.

poemas donde los temas jurídicos sean abordados de diferente manera y que se palpen en mayor o menor medida en su recepción interpretativa.

La segunda aproximación para categorizar los poemas jurídicos es aquella en donde los textos tengan como finalidad denunciar ciertas situaciones que son asumidas por el poeta como injusticias. En esta posibilidad se puede reconocer una franca vinculación con la tradición de la poesía política, pues muchos de estos poemas participan de un compromiso social, son en su mayoría conversacionales y pueden ser entendidos como testimonios poéticos. Un ejemplo de ello es “Informe de una injusticia” del poeta-guerrillero Otto René Castillo, cuya trayectoria intelectual puede entenderse a partir de las siguientes notas: “regresa a Guatemala en 1958 y se incorpora a la Facultad de Derecho como estudiante. En 1959 obtiene la beca Filadelfo Salazar lo que le permite marchar a estudiar a la Universidad de Leipzig (República Democrática Alemana). Vuelto nuevamente a Guatemala en 1966 se incorpora a las luchas estudiantiles con nuevo ardor es codirector del *Vocero Estudiantil*. Y funda el Teatro Experimental de Vanguardia de la Municipalidad.”.¹⁶¹

El poema, al igual que una narración judicial, da cuenta de la situación de Damiana Murcia viuda de García, anciana que se encuentra desamparada por los efectos del capital transnacional, respaldados por un juicio inmobiliario perdido y otros elementos normativos que la profesora Aleida Hernández Cervantes en la actualidad reconoce como “estructuras jurídicas del despojo”.¹⁶² La señora Murcia es *desahuciada* jurídicamente y el poeta reflexiona sobre la figura: “Desahucio./ ¿Cómo aclararte?/ Sabes, aquí,/ cuando/ no puedes pagar el alquiler,/ las autoridades de los ricos/ vienen y te lanzan/ con todas tus cosas/ a la calle./ Y te quedas sin techo,/ para la altura de tus sueños.”.¹⁶³ Además Castillo emplea la jerga litigiosa con «lanzan», refiriéndose al lanzamiento como ejecución forzosa de la sentencia. Inmediatamente después cuestiona las garantías liberales e interpela al lector aburguesado: “Este es el mundo libre, dicen./ ¡Qué bien que tú/ ya no conozcas/ estas horrendas libertades!”. Por supuesto, en el momento adecuado, se patentiza la denuncia: “No

¹⁶¹ Rodríguez Mojón, María Luisa, *op. cit.*, pp. 177-178.

¹⁶² “Denominamos, en ese sentido, estructuras jurídicas del despojo (EJD) a las normatividades que operan como mediaciones institucionales para la desposesión; algunas de ellas son formas nuevas y sofisticadas que legalizan el despojo y se producen tanto en sedes transnacionales de poder económico global” en Hernández Cervantes, Aleida, “Estructuras jurídicas del despojo: un caso de reforma estructural en México”, en Benente, Mauro, and Navas Alvear, Marco, (eds.) *Derecho, conflicto social y emancipación: entre la depresión y la esperanza*, Buenos Aires, CLACSO, 2019.

¹⁶³ Castillo, Otto René, *Informe de una injusticia*, México, Taller de Gráfica Popular, 1982, p. 38.

te imaginas/ lo que duelen estas injusticias./ Normales son entre nosotros./ Lo anormal es la ternura/ y el odio que se tiene a la pobreza.”¹⁶⁴

Otro poema jurídico que denuncia los estragos de la condición humana es “Audiencia” de la peruana Cecilia Bustamante, un poema de largo aliento que es calificado por Alfonso La Torre en el prólogo del libro de la siguiente manera: “(...) tras una tregua que no es una capitulación, y que permite al poeta explorar nuevos acentos de la estoica tarea de amar, Cecilia se arroga el derecho de juzgar al hombre, de juzgarse, de juzgarnos, y nos lleva a la ‘Audiencia’ de su lírico tribunal que avizora el porvenir”.¹⁶⁵ Más allá del uso machista del masculino, el prologuista reconoce el «derecho» dado por la poeta para juzgar a la humanidad en un hipotético «lírico tribunal». En efecto: “La acción y los pueblos establecerán estandartes/ en naciones admirables de vasta posición/ y declararán abierto al fin el proceso/ en el comienzo del siglo,/ que aumentó su brecha,/ como objeto en tiempo/ sin explicaciones./ Abrirán los ojos/ los que iniciaron el juicio/ a mis hermanos, sobre temas esenciales”.¹⁶⁶

En la solapa de *Poemas y Audiencia*, publicado en 1965, el prestigiado crítico Julio Ortega menciona que la poeta asume una actitud crítica y testimonial. “El poema fluye en su lenguaje sugestivo, en su ritmo de sentencia que gravita sobre la existencia misma del individuo denunciado en su razón social. Aquí Cecilia Bustamante sorprende con una poesía social distinta, lúcida y también necesaria. Opta casi por una perspectiva lúdica que le permite agilizar su tema con inteligencia sutil y espinosa”. Esa «poesía social distinta» es una forma de describir los efectos lectores de la incorporación del elemento jurídico, pues el discurso poético apoya el testimonio de distinta manera a las formas convencionales que se venían empleando hasta ese momento. Inclusive hay un instante donde una madre realiza una «declaración» que puede valer como una denuncia: “Yo, la madre, previne todos los detalles./ Mas no enormes fuerzas multiplicadas/ en miradas de dolor./ A todos les digo: no está en debate/ los términos de mi contribución./ Porque todos los que hablaron por mí/ no fueron los más capaces,/ ni los que imaginaron mis problemas”.¹⁶⁷

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ Bustamante, Cecilia, *Nuevos Poemas y Audiencia*, Lima, Ediciones Flora, 1965, p. 8.

¹⁶⁶ Bustamante, Cecilia, *op. cit.*, p. 43.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 52.

Por último, hay que considerar los poemas jurídicos que se apropian del léxico legal en favor del lenguaje poético, es decir, el poeta interviene el ámbito pragmático del estilo jurídico para trastocar los significados doctrinarios del tecnolecto. Podría pensarse que el poeta, en este punto, realiza *codigofagia* del enunciado jurídico. La finalidad puede quedar sólo como un gesto estético o, en su caso, como una crítica abstracta al lenguaje de la ley. Aunque existen varios antecedentes de esto en poetas canónicos de las tradiciones poéticas latinoamericanas, como algunos poemas de Roque Dalton, entre ellos, “Poems in law to Lisa” –que será analizado en esta tesis– o algunos textos que aparecen en *Trabajo ilegal* de Óscar Oliva,¹⁶⁸ es significativo que esta tendencia de poema jurídico tiene su auge en generaciones mucho más recientes.

Un caso paradigmático es *Fuentes del derecho*, publicado en 2010 por el poeta chileno Martín Gubbins, quien se desempeña además como abogado postulante. La poeta argentina Valeria Tentoni,¹⁶⁹ quien escribe una reseña, reflexiona sobre el tratamiento del lenguaje jurídico: “Ante conceptos como el de persona, igualdad, ley, convención, causa, o declaración, el autor deja al jurista rumiante de lado y se viste de pregunta. Le hace preguntas a las palabras mismas, a lo que las palabras proyectan, como mantras del orden. Rechaza la higienización del lenguaje, el proceso de extirpación al que fue sometido para ser útil a la codificación”. Siguiendo esta idea, el poeta contamina el discurso jurídico, propio de las leyes y los tribunales, torciendo sus significaciones y cuestionando su ámbito de aplicación.

En “Razonamiento” Gubbins cuestiona, a partir de la enunciación de palabras clave, los procesos del razonamiento jurídico: “Ley/ Cuando el sentido de la ley es claro/ No se desatenderá su tenor literal/ A pretexto de consultar su espíritu/ Los caminos difieren/ Los problemas se multiplican/ ¿Cuál es el principio?/ Lógica/ Estructura/ Jerarquía/ Vigencia/ Validez/ Seguridad”.¹⁷⁰ En otro poema hace una crítica a la neutralidad declarativa de la Declaración Universal de los Derechos Humanos: “Todos los seres humanos nacen/ Dotados

¹⁶⁸ Es importante considerar el trabajo del libro *Estado de excepción*, que mereció el Premio Aguascalientes de Poesía en 1971. Un ejemplo de este tipo de poema jurídico es “Decreto”: “Este libro vivirá, o parasitará, durante años, en estado de sitio, decretado por mí. O será totalmente ignorado. Frente a su puerta he dejado una señal, para que se sepa a quién se ha de lapidar. A este único artículo se le dará el debido cumplimiento.” Oliva, Óscar, *Trabajo ilegal*, México, Editorial Katún, 1984, p. 303.

¹⁶⁹ La poeta puede considerarse como cultivadora de poemas jurídicos, particularmente con su libro inédito *Ne bis in idem*, que obtuvo Mención en el Concurso Fondo Nacional de las Artes, Fomento a la Producción Literaria 2010. La reseña de *Fuentes del derecho*, puede consultarse en <<http://letras.mysite.com/vt051110.html>>.

¹⁷⁰ Gubbins, Martín, *Fuentes del derecho*, Santiago de Chile, ediciones Tácitas, 2010, pp. 28-29.

como están/ De razón y conciencia/ Toda persona tiene/ No se hará distinción alguna/ Todo individuo tiene derecho a/ Nadie estará sometido a/ Nadie será sometido a/ Todos tienen derecho al/ Todos los seres humanos son/ Derecho a/ Todos son/ Sin distinción/ Todos tienen/ Toda persona tiene derecho a/ Nadie podrá”.¹⁷¹ Aquí se demuestra la *codigofagia* al tomar la sintaxis y re-significar las omisiones por medio de una estrategia elíptica. Más adelante, también expone la producción del derecho llevada a cabo por los órganos judiciales. En “Fallo”, escribe: “Santiago/ De/ De/ Vistos/ Teniendo/ Primero: Que don/ Deduce/ A fojas/ Siguietes/ Casación/ Apelación/ En contra/ De la sentencia/ De fecha/ Fojas/ Por estimarla/ Dictada/ Con infracción/ Agravio”.¹⁷²

Un libro más reciente, que participa de una visión transdisciplinar entre la poesía, la intervención artística y la edición anarquista, es *Derechos* de Eduardo Farías Ascencio. En este libro se intervienen las declaraciones de derechos de autor previstos en las páginas legales de varias casas editoras de renombre y otras tantas editoriales marginales que participan de la autogestión. En la nota del autor-editor, se dice: “el foco en la selección no sólo estuvo en la adecuación de la norma, a la ley, sino que también en la singularidad ideológica y literaria que alcanzan a exhibir”.¹⁷³ En este sentido, se puede observar con mayor significación la apropiación del lenguaje jurídico con los fines antes expuestos. Algunos ejemplos son: “Es propiedad./ Derechos reservados/ para todos los países./ Inscripción N° 41622./ (c) by Editorial Del Pacífico S.A.”,¹⁷⁴ “No copie ni robe este libro: costó hacerlo”¹⁷⁵ y “Este signo © no debería estar aquí”.¹⁷⁶

Una vez expuestas estas tres aproximaciones a la poesía jurídica, valdría la pena hacer dos acotaciones. Primero: un poema jurídico puede participar de más de una posibilidad, es decir, se pueden conjugar dos o tres categorías: 1) desarrollar un tópico jurídico, 2) denunciar injusticias o 3) apropiarse del léxico legal. Segundo: esta categorización no es limitativa y podría apreciarse otros modos de clasificar o abordar la poesía jurídica. A pesar de esto, si se lleva la propuesta un paso más arriba, se puede singularizar más la poesía jurídica a partir del

¹⁷¹ Gubbins, Martín, *op. cit.*, p. 35.

¹⁷² *Ibidem*, p. 46.

¹⁷³ Farías Ascencio, Eduardo, *Derechos*, Santiago de Chile, Gramaje ediciones, 2018, p. 8.

¹⁷⁴ Farías Ascencio, Eduardo, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 38.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 51.

neologismo y concepto de *iuspoética*,¹⁷⁷ que por el rescate del prefijo *ius*, abreva más de la rica tradición intelectual del derecho natural, estrechando la dualidad técnica-artística del lenguaje jurídico y la primacía ética de la noción de justicia. En suma: une más los significados de lo creativo-poético, lo jurídico y lo justo. La *iuspoética*, de acuerdo con lo anterior, implica varias cuestiones: un modo de *leer* de otro modo los derechos y las ideas jurídicas, una nueva categoría de la poesía política y una clave para leer poesía desde la perspectiva de Derecho y Literatura.

Dicho lo anterior, la noción de *iuspoética* tiene varios niveles de aplicación y análisis. Desde las disciplinas jurídicas, exige una lectura literaria del discurso jurídico. Sin considerar aquí la retórica y la oratoria forense, el enunciado jurídico mantiene en su estilo ciertos rasgos poéticos y es factible rastrear las fuentes literarias a nivel léxico, sintáctico y semántico. Aquí se pueden considerar el poder poético de varias fórmulas y brocardos. Por su parte, desde el universo de la poesía política –como se ha afirmado anteriormente– la *iuspoética* se abre como un modo nuevo de conceptualizar los poemas jurídicos de una manera más creativa que evita la oposición semántica entre lo poético y lo legal. Finalmente, representa un nivel interpretativo para leer e interpretar ciertos poemas –que no son necesariamente poemas jurídicos– atendiendo al nexo interdisciplinar entre los saberes jurídicos y literarios.

Resta fijar la noción adjetivada de *poemática-jurídica* que se desprende de lo ya revisado y que de alguna manera se ha esbozado en el modo de leer e interpretar varios poemas hasta el momento. Si se entiende lo *poemático* como aquel adjetivo que significa “perteneciente o relativo a la poesía”, al recargarlo con lo *jurídico* se deduce un calificativo para aquello relativo a lo poético-jurídico, es decir, la categoría propuesta en esta tesis. La interpretación *poemática-jurídica* sería una estrategia hermenéutica, en perspectiva de Derecho y Literatura, que emplea un análisis estilístico para *evidenciar* y estudiar los elementos jurídicos en los textos poéticos. En los capítulos II y III se emplea esta estrategia hermenéutica para comentar un corpus poético particular.

¹⁷⁷ “La *Iuspoética*, *strictu sensu*, se produce cuando los enlaces entre Poesía y Derecho están fundidos y es difícil establecer una separación neta entre las sustancias. La *Iuspoética* se apropia del imperativo y la impersonalidad de la norma para hacerla maleable y dúctil: libera aquello que pretende ser claro, general e inequívoco, y lo mete en el armazón estilístico del verso. No se trata necesariamente de la contención formal de un soneto o una décima, sino de una mimetización sintáctica de la regla jurídica”. Castañeda, Claudio A., y Jiménez, Manuel de J., “Sobre la *Iuspoética*” en *Studi Ispanici*, Pisa, Fabrizio Serra editore, núm. 39, 2014, p. 343.

II. LA POESÍA SOBRE ENSEÑANZAS Y TRADICIONES JURÍDICAS

2.1. EVIDENCIAR PEDAGOGÍAS JURÍDICAS

La literatura, como una expresión cultural y de vidas concretas, muestra un modo singular de problematizar las relaciones dentro de una sociedad. Si se lee con un enfoque interdisciplinario la poesía, no sólo se encuentran descripciones sobre cómo operan las relaciones coercitivas en una comunidad o las tensiones dadas entre las esferas de lo público-privado, también se distingue una dimensión íntima de estos procesos. Aspectos como la voz, el ritmo, el tono, la puntuación o la disposición tipográfica dotan a la poesía de una posibilidad analítica más robusta y emotiva.

Siguiendo las reflexiones de María Zambrano, la poesía se aleja constantemente de los lineamientos metodológicos, pues pretende ser una enunciación integral, que no puede “desprenderse, ni por un instante, del origen, para captar mejor las cosas (...) No distingue porque no decide, porque no se decide a elegir, a escindir nada”.¹⁷⁸ Para la filósofa española, la poesía mantiene en unión el ser y la apariencia que busca una fijación total de las cosas poetizadas. De este modo, en poesía es igualmente relevantes asuntos semánticos, fonéticos y gráficos. La poesía logra *evidenciar* mejor los objetos en varios niveles y alcances. Al no realizarse cortes, el poeta muestra una representación más genuina del mundo, aunque después sea interpretada y analizada en fragmentos por cada lector.

En este sentido, la poesía puede evidenciar procesos y transformaciones de distinta índole. Un poema puede dar cuenta de un estado emocional y también puede mostrar cómo se conforman ciertas subjetividades en un contexto determinado, por ejemplo, cómo suceden procesos de explotación o cómo se conforma una conciencia revolucionaria. Del mismo modo, al considerar ciertas piezas contextuales, un poema puede dar cuenta de cómo se enseña una disciplina o un saber en un ámbito universitario. Esta situación puede presentarse en el ámbito jurídico, donde a lo largo del siglo XIX y principios del XX, varios poetas pasaron por las escuelas de derecho participando de la tradición del letrado. Si bien en muchos casos los poemas remiten a un contexto de sátira o burla, a través de la poesía se

¹⁷⁸ Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, 4ª ed., México, FCE, 1996, p. 113.

evidencia problemáticas del pensamiento jurídico al momento de configurarse una élite letrada, como lo son la carencia de perspectiva humanista, la disposición dogmática (positivismo ideológico) por parte de los estudiantes o la falta de un sentido deontológico o ético. Por estas razones, en uno de los últimos libros, *Razón, retórica y derecho*, Oscar Correas se queja amargamente de que el derecho en el aula se haya mantenido inmutable: “Finalmente la enseñanza del derecho nunca cambió (...) Los profesores de las materias dogmáticas siguieron enseñando lo mismo o igual, y los abogados comportándose como siempre”.¹⁷⁹

Para abonar al cambio que busca el profesor Correas en el aula, varios cultivadores del movimiento de Derecho y Literatura –por ejemplo Martha Nussbaum¹⁸⁰ o Amalia Amaya¹⁸¹– han propuesto la incorporación de la literatura como vehículo para motivar virtudes epistémicas o morales en los abogados, particularmente en el juez. Incluso Amaya plantea contenidos literarios desde los planes de estudio. Ian Ward, desde el contexto del *common law*, afirma que “una lectura de Eurípides o Shakespeare o Conrad no contribuirá por sí sola a producir un buen abogado, no más que una lectura de *Donoghue v. Stevenson* o *Rylands v. Fletcher*. Pero la lectura de uno sin la del otro sería una forma de subestimación del estudiante de derecho. Sería desafiarlo menos, hacerlos pensar menos”.¹⁸² Para los siguientes ejemplos, el desafío se dio al ver cómo el estudiante del derecho con pretensiones de poeta, logra hacer una crítica de la educación jurídica como participe activo de esa comunidad, incluso adulterando el lenguaje jurídico en favor de la poesía.

2.1.1. “MUERO ESTUDIANDO LEYES PARA VIVIR LA VIDA”¹⁸³

¹⁷⁹ Correas, Óscar, *Razón, retórica y derecho. Una vista a Hume*, México, Ediciones Coyoacán, 2009, p. 10.

¹⁸⁰ Cfr. Nussbaum, Martha, *Justicia poética: la imaginación literaria y la vida pública*, trad. Carlos Gardini, Barcelona, Editorial Andrés Bello, 1997. Particularmente lo relativo al “juez literario”.

¹⁸¹ Cfr. Amaya, Amalia, “Derecho y literatura”, en De Haro, P. Aullón, *Teoría comparatista y literatura comparada*, Madrid, Verbum, 2013.

¹⁸² Ward, Ian, “La educación jurídica y la imaginación democrática”, en Roggero, Jorge, *Derecho y Literatura. Textos y contextos*, Buenos Aires, Eudeba, 2015, p. 111.

¹⁸³ Varias ideas de este apartado 2.1.1. y el 2.1.2. tienen una preliminar en Jiménez Moreno, Manuel de J., “Dos poetas-estudiantes criticando la educación jurídica: Nicolás Guillén y Roque Dalton” en Conde Gaxiola, Napoleón y Romero Escalante, Víctor (coords.), *Debates actuales en la crítica jurídica latinoamericana*, México, Editorial Torres y Asociados, 2019.

I

1 Yo, que pensaba en una blanca senda florida,
donde esconder mi vida bajo el azul de un sueño,
hoy pese a la inocencia de aquel dorado empeño,
muero estudiando leyes para vivir la vida.

5 Y en vez de una alegría musical de cantares,
o de la blanca senda constelada de flores,
aumentan mis nostalgias solemnes profesores
y aulas llenas de alumnos alegres y vulgares.

Pero asisto a la clase puntualmente. Me hundo
10 en la enfática crítica y el debate profundo.
Savigny, Puchta, Ihering, Teófilo, Papiniano...

Así cubren y llenan esta vida que hoy vivo
la ciencia complicada del administrativo
y el libro interminable del Derecho Romano.

II

15 Luego, en el mes de junio, la angustia del examen.
Pomposos catedráticos en severos estrados,
y el anónimo grupo de alumnos asustados
ante la incertidumbre tremenda de dictamen

que juzgará el prestigio de su sabiduría...
20 aplaudid aquel triunfo que el talento pregona,
y mirad cómo a veces el dictamen corona
con un sobresaliente una testa vacía.

Deshojar cuatro años esta existencia vana,
en que París es sueño y es realidad la Habana;
25 gemir, atado al poste de la vulgaridad,

y a pesar del ensueño de luz en que me agito,
constreñir el espíritu sediento de infinito
a las angostas aulas de una Universidad.

III

¿Y después? Junto a un título flamante de abogado,
30 irá el pobre poeta con su melancolía
a hundirse en la ignorancia de alguna notaría,
o a sepultar sus ansias en la paz de un juzgado.

Lejos del luminoso consuelo de la rosa,
de la estrella, del ave, de la linfa, del trino,
35 toda la poesía de mi anhelo divino
será un desesperante montón de baja prosa.

Y pensar que si entonces la idealidad de un ala
musical, en la noche de mi pecho resbala
o me cita la urgente musa del madrigal,
40 tendré que ahogar, señores, mi lírica demencia
en los considerandos de una vulgar sentencia,
o en un estrecho artículo del Código Penal...

Nicolás Guillén

Durante muchos siglos, la cultura del letrado —el hombre que ejerce dentro de la República de las Letras— pesó en el ambiente literario latinoamericano. La formación de la identidad literaria y política de nuestros países se forjó gracias a la idea de que la letra y el orden debían estar estrechamente vinculados en la ciudad.¹⁸⁴ Uno de los guardianes de aquel territorio es el poeta que es a su vez hombre de Estado y, en muchos casos, jurista. Sin embargo, aunque el auge de esta tradición es el siglo XIX, todavía hasta las primeras décadas del siglo XX e incluso hasta mediados de siglo, para poder tener “las credenciales en regla del Parnaso” — como diría Julio Torri¹⁸⁵— el poeta tenía que legitimarse dentro del gremio y en sociedad, estudiando una profesión liberal, que podía ser derecho.

¹⁸⁴ Cfr. A través del orden de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas, la *ciudad letrada* articuló su relación con el Poder, al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlo”. Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998, p. 43.

¹⁸⁵ “Yo que no traigo credenciales en regla del Parnaso, carezco ¡ay!, de mensaje lírico, y que podría contribuir con más de una a las Cien Peores Poesías Líricas Mexicanas (...)”. Torri, Julio, *De fusilamientos y otras narraciones*, México, Lecturas mexicanas, FCE-SEP, 1984.

Mientras existieron escritores como Alfonso Reyes¹⁸⁶ que obtuvieron dichas credenciales y se nutrieron de su formación jurídica para cumplir su formación intelectual con la actividad diplomática como lo menciona Fernando Serrano Migallón: “Reyes destaca como conocedor del derecho internacional y como un hábil conocedor de su propio derecho constitucional. Sin embargo, en la justa medida, don Alfonso toma su profesión como un medio de servir a una Revolución en la que por muchas causas, entre ellas la de su propia herencia paterna, no puede participar personalmente”;¹⁸⁷ otros renunciaron desencantados a la pomposidad de la letra jurídica, como fue el caso de Nicolás Guillén, no sin antes dejar un extraordinario testimonio poético de esa época: “Al margen de mis libros de estudio”. Lo que une a Guillén y Reyes es que ambos se involucran en procesos políticos debido a experiencias familiares, herencias y a la postre ejercerán como autoridades letradas.

Considerado uno de los poetas nacionales, junto con Martí y otros, Nicolás Cristóbal Guillén Batista nació en Camagüey en 1902. Su padre, periodista comprometido con las causas populares, murió asesinado en marzo de 1917 en la finca San Ramón de Múcaro, en la costa sur de Camagüey, a manos del ejército cuando éste reprimía un movimiento liberal disidente. Se trata de las “rosas de tinta y sangre/ cortadas por mi padre para el pueblo”.¹⁸⁸ Esta situación, provocó una fuerte marca en el niño Nicolás, quien desarrollará una sensibilidad frente a las injusticias y la situación de las clases bajas, desde su posición de mulato educado y burgués. Como menciona su biógrafo, Ángel Augier, “Adviértase cómo este gran dolor personal de Guillén estaba vinculado a una tragedia que ensombrecía a la nación, a un hecho político nacional de trascendencia histórica. Las contiendas civiles le arrebataron al padre y no envolvían la desgracia sólo el desamparo familiar, esa sensación de desplome de toda la base material del hogar, sino la pérdida de su mejor amigo y maestro, de su más firme sostén espiritual”.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Mientras son estudiantes de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, Alfonso Reyes envía en verso una epístola a Julio Torri el 23 de febrero de 1911 que dice: “Cosas he llegado a oír/ en clase tan enojosas/ que para querer morir/ no hay como oír esas cosas,/ Aunque dicen que el *no ir*./ Y pues, pese al general,/ soy estudiante a porfia/ (no capigorrón, pardal)/ para mí la escuelería / es ahora el mayor mal”. (1995). Torri, Julio, *Epistolarios*, ed. Serge I. Zaïtzeff, México, UNAM, 1995, p. 32. Como se observa, el ejercicio poético es burlón y satírico y se acerca mucho a lo que hace Guillén en La Habana.

¹⁸⁷ Serrano Migallón, Fernando, *La pluma y la balanza. Lo jurídico en la obra de Alfonso Reyes*, México, Facultad de Derecho de la UNAM, 2010, p. 23.

¹⁸⁸ Guillén, Nicolás, *Obra poética. Tomo I*, ed. Ángel Augier, 4ª ed., La Habana, Letras Cubanas, 2002, p. 29.

¹⁸⁹ Augier, Ángel, *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, La Habana, ediciones Unión, 2005, p. 16.

Nancy Morejón¹⁹⁰ nos dice que al finalizar sus estudios de bachillerato,¹⁹¹ el joven Guillén dio a conocer sus primeros versos en 1920 y publicó en la revista *Camagüey Gráfico*. En esta época, el joven coordinó junto a Vicente Menéndez Roque la página literaria del periódico *Las Dos Repúblicas*. Dos años después, preparó una selección personal de sus primeros versos que permaneció inédita: *Cerebro y corazón*. Si se atiende al título, queda de un inicio patente el conflicto intelectual del autor entre el *logos* y el *pathos*. Dichos poemas, con una clara influencia modernista y que componen su trabajo de juventud, aparecerían finalmente en sus obras completas. En 1922 ingresó a la carrera de derecho en la Universidad de la Habana, un año después de que Alfredo Zayas tomó la presidencia de la República, mandatario que encarnaría en muchos sentidos la figura del letrado caribeño realizando reformas en seguridad social y, en particular, reconociendo el derecho al voto de la mujer.

“Era natural que, en pleno fervor lírico, Guillén buscara la compañía de otros jóvenes que, como él, alentaban ardorosamente la llama de la poesía. En las aulas de la Escuela de Derecho conoció a Rubén Martínez Villena, y alguna vez él ha evocado el encuentro con aquel que despuntaba ya como la figura más gallarda de su generación”.¹⁹² En efecto, Guillén frecuenta en el Café Martí las tertulias del grupo posmodernista de “Los Nuevos”, dando a conocer sus versos, aunque finalmente no incluidos en la antología grupal, debido –según Augier– por su extrema juventud y procedencia provinciana.¹⁹³ En La Habana, el *modus vivendi* universitario impactó negativamente al joven provinciano, quien en noviembre 1922 publicó “Al margen de mis libros de estudio”, un conjunto de tres sonetos, donde –en opinión de Mojerón– “satiriza la mediocridad de la vida universitaria que conoció”. Los poemas se leyeron en el primer número de la revista *Alma Mater*¹⁹⁴, publicación académica dirigida por Julio Antonio Mella, líder estudiantil que orientaba dicha revista como órgano de difusión de

¹⁹⁰ Cfr. Morejón, Nancy, “El autor: apuntes biográficos”, sitio de Nicolás Guillén en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra. Consultado en:

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas_guillen/autor_apunte/>

¹⁹¹ De acuerdo con la cronología que parece en *Obra poética*, Augier, Ángel (ed.), 4ª ed., La Habana, Letras Cubanas, 2002, obtiene el título de bachiller el 18 de septiembre de 1920 en el Instituto de Segunda Enseñanza de Camaguey.

¹⁹² Augier, Ángel, *op. cit.*, p. 26.

¹⁹³ “Un fuerte impulso de renovación estética animaba al grupo posmodernista acogido bajo el rubro de «Los Nuevos» en la antología *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)* y, en el que, junto a Martínez Villena, sobresalían Andrés Núñez Olana, José Z. Tallet, Ramón Rubiera, Enrique Serpa, Juan Marillano, Regino Pedroso, María Villar Buceta”. *Ibidem*, p. 27.

¹⁹⁴ Revista aún publicada por la Universidad de la Habana y que puede ser consultada en el portal: <<http://www.almamater.cu/>>.

la Federación de Estudiantes Universitarios, organización que pugnaba por una reforma universitaria integral.

Lo interesante en este contexto habanero para reconocer los fines de los sonetos de Guillén es preguntarse ¿cómo se estudiaba derecho en aquella época?, es decir, a qué tipo de educación se exponía el estudiante de leyes en el aula, donde como dice el poeta en el segundo soneto «Paris es sueño y es realidad la Habana» (24). Para aproximarnos a esta situación, sirven los apuntes que Rafael Rojas realiza al ambiente universitario de José Lezama Lima, quien estudió derecho años más tarde, de 1929 a 1938 en la misma universidad. En aquel tiempo

una reforma de 1928, vigente hasta 1937, amplió el perfil académico de la Escuela de Leyes, que pasó a llamarse Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Aunque el plan de estudios preservó, en lo fundamental, el proyecto que Enrique José Varona elaboró en 1900 (Derecho Romano, Derecho Político, Derecho Canónico, Derecho Civil, Derecho Penal, Derecho Mercantil, Derecho Internacional, además de Filosofía y Sociología del Derecho o Historia General del Derecho) (Rojas, 2015: 29-30).

En contraste con Lezama Lima, el joven Guillén no es beneficiado con la reforma universitaria y entró a la antigua Escuela de Leyes, matriculado con el antiguo plan de estudio. Sin embargo, esto no quiere decir que materialmente la pedagogía jurídica haya cambiado considerablemente, pues probablemente compartiendo muchos profesores y prácticas académicas.¹⁹⁵

En aquel momento se implementa un esfuerzo legislativo y ejecutivo para materializar los contenidos decimonónicos de la Constitución de 1901 en lo relativo a las garantías individuales y la organización estatal, cuestión que seguramente favoreció una lectura liberal de las normas vigentes¹⁹⁶ tanto en Guillén como en Lezama, aunque en el caso

¹⁹⁵ Lamentablemente no se pudo conseguir el Plan de Estudios vigente al momento en que estudió Guillén la carrera de Derecho. En el archivo de la Universidad de La Habana no hay registro y se buscó el apoyo y seguimiento del profesor Yan Guzmán, académico adscrito a la Facultad de Derecho de la Universidad de La Habana, quien no pudo encontrar los documentos, puesto que es complicado conseguir archivos de la Facultad anteriores a 1960, año de instauración del gobierno revolucionario.

¹⁹⁶ En palabras de Beatriz Bernal, una de los sesgos de la Constitución de 1901 es “su individualismo, quizás lo que más le critican, fue más de época que de estilo y técnica constitucional. Además, soy de las que opino que las Constituciones socialdemócratas trataron los derechos sociales con tal profusión, que no pudieron garantizar lo que ofrecían, convirtiéndose en Constituciones programáticas.” Bernal, Beatriz, *Cuba y sus leyes. Estudios histórico-jurídicos*, México, IIJ-UNAM, 2002, p. 105. Al momento de escribir esta tesis, está próxima a ratificarse –febrero de 2019– la nueva Constitución de la República de Cuba.

de este último –atendiendo a Rojas– tamizada por la tradición del derecho natural y de la latinidad.

Por noticia de Morejón, se sabe que los sonetos que Guillén publicó en 1922 causaron “ya cierta notoriedad polémica en su momento”. El estudiante de derecho, con el agravante de ser de primer ingreso, se atrevió a cuestionar la legitimidad de los exámenes finales, ironizando a los «pomposos catedráticos en severos estrados» (16). Aunque no hay un registro de la polémica, se puede inferir que los profesores esperaban unos sonetos laudatorios en el primer número de la revista estudiantil *Alma Mater* y quizás empleando una métrica endecasílabo y no el alejandrino dariano. Sin embargo, para esos años ya se sentían los primeros lances vanguardistas en el continente. Recurrir a la forma del soneto era un gesto del pasado para los jóvenes poetas.

Al ser una de las formas poéticas más cultivadas en Occidente, el arte del soneto¹⁹⁷ puede entenderse no sólo como el dominio de una tradición riquísima, sino como un instrumento del código letrado. Es sabido que esta forma literaria aparece en el ámbito cortesano de la Europa del siglo XIII:

(...) concretamente entre 1233 y 1240, pues esas son las fechas ciertas en que nos consta la actividad política y literaria –que probablemente duró más años– del notario y canciller en la corte de Federico II, el célebre emperador, Giacomo da Lentini. Fue Dante quien habló primero, como de precursores en lengua vulgar, de una *escuela siciliana* (aunque no eran sicilianos la mayoría de sus integrantes), que no fueron sino poetas –casi última flor de la tradición provenzal– que convivían en Monreale, cerca de Palermo, en la corte culta y plural del célebre emperador Hohenstaufen. Otros, entre ellos, fueron el secretario Pier della Vigna o el halarconero real Jacopo Mostacci. Pero el principal de todos (y al que se atribuye el primer soneto) fue el mencionado Giacomo de Lentini.¹⁹⁸

Como bien menciona Luis Antonio de Villena en *El libro de los sonetos en lengua española*, el soneto participa de una dinámica cortesana y letrada, de allí justo la tradición de que fue el propio emperador Federico II, quien le contesta a Lentini con el famoso *Amor é un desio che ven da core/ per abundanza de gran plazimento* (Amor es un deseo que viene

¹⁹⁷ Para Dámaso Alonso, “un soneto puede constar de varias frases; no cabe duda de que tiene un sentido, en el que todas las partes son necesarias; es decir, que es, en su totalidad, un solo significante de un solo significado”. Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5ª ed., Madrid, Gredos, 1987, p. 31.

¹⁹⁸ De Villena, Luis Antonio, *El libro de los sonetos en lengua española*, Madrid, Turner, 2005, p. 13.

del corazón/ por abundancia de tanta complacencia). El prestigio del soneto continuó en los Siglos de Oro. El rigor métrico y la precisión léxica que viene de Quevedo y Lope, revitalizada por Darío en Hispanoamérica, hacen del soneto un símbolo tradicional de la cultura letrada. Es sabido que Nicolás Guillén cultivó el soneto no sólo al inicio de su trayectoria, pues siguió escribiendo sonetos mucho después de la poesía conversacional que lo posicionaría como un poeta de primer orden en la República de las Letras cubana. Para llegar a las notas melódicas de la negritud y de la gente,¹⁹⁹ Guillén tuvo que trabajar primero su oído y escuchar los metros de la tradición hispánica. Como reconoce Matías Barchino:

tampoco es un secreto el dominio absoluto que Guillén tuvo desde su juventud sobre la lengua poética, especialmente en estrofas clásicas como el soneto, cuyos secretos conocía bien como vemos ya en su primer libro *Cerebro y corazón* (1922), y en otros poemas de la época, que son fruto de la lectura apasionada de los clásicos españoles del Siglo de Oro y de los maestros modernistas. Sin embargo, esas formas poéticas cultas tradicionales, sobre todo el soneto, tan profusamente y bien cultivadas por el jovencísimo Guillén van a representar algo caduco en el momento en que toma conciencia —como muchos poetas del momento— del cambio que se estaba dando con las vanguardias.²⁰⁰

Claro está que “Al margen de mis libros de estudio” pertenece a este momento y el joven Guillén se encuentra en ese trance entre el modernismo y las vanguardias. La toma de conciencia no se dará en pos de una vanguardia formularia o implante de la circunstancia europea, sino por una poesía más sencilla y depurada, como lo quería ver Martí. Guillén se siente cómodo con el soneto, sabedor de su valía para el temperamento clasicista y clasista del profesor de derecho. Pero Guillén toma el soneto como medio franco para propiciar el humor y, en el caso de “Al margen...”, para dotar de un tono trágico-cómico a la vida de un triste estudiante de leyes. Si la risa es un elemento de su literatura —como sugiere Barchino—

¹⁹⁹ “El negrismo antillano, incitado al principio por ‘la moda negra’ europea, acabará convirtiéndose en la violenta y luminosa toma de conciencia de una cultura mestiza en la que el aporte africano ha desempeñado un papel esencial, y en que la esclavitud *sans phrase* del principio y la explotación neocolonial después llevan a hacer desembocar la rebeldía vanguardista en una orgánica postura revolucionaria. Ello da sustento a buena parte de la poesía de Nicolás Guillén” Fernández Retamar, Roberto, *Para una teoría de la literatura... op. cit.*, 1995.

²⁰⁰ Barchino, Matías, “La risa de Guillén: sonetos y sonetazos”, en Biblioteca de Cervantes Virtual, Alicante, 2003. Consultado en: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas_guillen/obra/la-risa-de-guillen-sonetos-y-sonetazos/>.

se observa en el soneto como instrumento predilecto del escritorio letrado y como burla del formalismo jurídico. Hay ironía en usar el soneto para criticar la pedagogía jurídica.

Lo burlesco no solo está en la semántica de los poemas, sino en la estructura de los sonetos. El soneto más tradicional y, desde un punto de vista, más “legal” dentro de la tradición sonetista del español, es el endecasílabo. Al introducir Garcilaso y Boscán el *itálico modo* en la poesía castellana, los metros más usuales fueron el endecasílabo y el heptasílabo, conservando la tradición octasilábica del español para las composiciones en romance. No fue hasta la irrupción de Rubén Darío cuando se recuperan y promueven versos atípicos, como sucede con el alejandrino que es tomado de los parnasianos franceses. En *Azul...*, ya aparece el soneto “Caupolicán” con versos de catorce sílabas.²⁰¹

La historiografía convencional señala que la primera ruptura con la poesía clásica se da en el modernismo, que es la antesala del verso libre y las vanguardias. También se puede leer como la última expresión de la poesía letrada que reforma los versos neoclásicos y románticos. Como Cecilia Sánchez advierte a través de la obra de Martí, el modernismo es una trasgresión a la norma. “En el contexto de la literatura occidental, la *libertad* y la *originalidad* significa *abandonar* las *fórmulas* en el arte. Esta libertad es proclamada especialmente por los simbolistas que, ante todo, tienen en cuenta los recursos musicales de la lengua para buscar lo *extraño*, lo *espontáneo* y, en su extremo, lo raro. Podría decirse que el modernismo contrapone el estilo individual al de las normas o ‘jergas’ homogeneizadoras”.²⁰² De tal suerte que “Al margen...” es una serie de poemas que buscan interpelar al lector romántico. Sin embargo, también es cierto que al momento de publicarse ya se podrían considerar los sonetos como “tardo-modernistas”. Sin embargo, como advierte Augier, los sonetos representan dominio y ruptura, es decir, no dejarse llevar por el modernismo ni por el derecho:

(...) esa cabalgadura displicente del alejandrino, la repulsa a la vulgaridad circundante a través de un intencional prosaísmo, como contraste con el lirismo exagerado y cursi que entonces predominaba: la ironía desgarrada, la angustia sonriente. Pero ya revela el poeta de veinte años de edad el dominio de su instrumento, su segura orientación lírica, su instinto artístico inconfundible. Y en el gesto de preferir la

²⁰¹ “Es algo formidable que vio la vieja raza:/ robusto tronco de árbol al hombro de un campeón/ salvaje y aguerrido, cuya fornida maza/ blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón.” Darío, Rubén, *Poesía*, ed. Ernesto Mejía Sánchez, Managua, Hispamer, 2011, p. 278.

²⁰² Sánchez, Cecilia, *op. cit.*, pp. 224-225.

poesía a una carrera universitaria había más de repulsa a la complicidad táctica con la injusticia que resistencia a seguir los rumbos de los principales corifeos del modernismo, sustraídos al destino lírico absoluto por los quehaceres jurídicos: José Manuel Povada sepultó sus ansias y se sepultó a sí mismo «en la paz de un juzgado», y Regino Boti y Agustín Acosta, en Guantánamo y Jagüey Grande, respectivamente, entonces se «hundían» en la «ignorancia de alguna notaría...».²⁰³

Mientras Guillén luchaba por deslindarse de la generación modernista, del otro lado del Golfo de México, un estudiante de derecho publica ese mismo año en la editorial Cultura un libro que será clave de las vanguardias latinoamericanas: *Andamios interiores (poemas radiográficos)* de Manuel Maples Arce publicados en 1922, quien era estudiante en la disidente Escuela Libre de Derecho.²⁰⁴

De acuerdo con las memorias del poeta veracruzano, el proceso creativo de este libro de juventud es un proceso de ruptura/tradición. “Ciertamente, no comencé rompiendo por completo con el modernismo y posmodernismo, conservé la métrica de los heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, pero variando la música, y, sobre todo, dando a las imágenes sentido vital, potencia poética”.²⁰⁵ Lo anterior en lo concerniente a la tradición y sus variaciones. Sobre lo referente a la ruptura, dice:

En vez de seguir el camino de los poetas que me precedían, fingiendo e imitando sus emociones y amores, utilicé un lenguaje distinto, enriquecido con elementos de la vida, que contenían las palpitaciones del mundo moderno.

De aquellos propósitos, de esa lucha por encontrar una nueva expresión, del afán de arrancar al idioma una sensación más honda y enigmática, de la insatisfacción violenta contra los profesores de retórica y sus serviles discípulos, de aquella alegría orgullosa de mis veinte años, surgió *Andamios interiores*.²⁰⁶

Guillén prefiere un proceso de ruptura/tradición diferente, más sofisticado, aunque en su momento, también se confrontará con sus profesores y hará escarnio de sus formas. El

²⁰³ Augier, Ángel, *op. cit.*, p. 30.

²⁰⁴ Sobre el paso de Manuel Maples Arce por la Escuela Libre de Derecho, fundada en 1912 como resultado de la Huelga de la Universidad y la disidencia de profesores, se puede consultar el capítulo XIII de *Soberana juventud*. Inicia con este párrafo: “Mi ocupación principal, y casi la única que limitaba mi libertad, era la de concurrir a la Escuela Libre de Derecho todos los días por la mañana, y algunas veces también por la tarde. En las mañanas, que era cuando había mayor animación en la Escuela, estaba siempre allí y sólo raras veces, por la tarde, cedía a mis inclinaciones de vagabundeo”. Maples Arce, Manuel, *Soberana juventud. Memorias II*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2010, p. 119

²⁰⁵ Maples Arce, Manuel, *op. cit.*, p. 85.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 86.

estudiante cubano se decantará por el canónico soneto, incluso conociendo vivencialmente la materialidad de la palabra que será explotada en los recursos tipográficos y visuales de los vanguardistas. Juan Carlos Rodríguez anota que mientras estudiaba el bachillerato, Nicolás trabajaba como tipógrafo en el taller del diario *El Nacional*. Gracias a esa labor técnica, el joven aprendió que existen dos escrituras en su entorno.

Una con la que se estudia y otra con la que se escribe «al margen». Son otros dos códigos que tendrá que descifrar. Puesto que también ha aprendido que las letras tienen vida: por un lado una vida que se le da con las manos, como digo, en la penumbra interior de la imprenta: por otro lado una vida que se da con las manos, los ojos y la voz, en la penumbra de la intimidad, la que se desliza en los libros y a la vez al margen de los libros de estudio.²⁰⁷

El problema vocacional es elocuente: Guillén se conflictúa entre dos lenguajes. El estudiante de derecho y joven poeta se bate entre estos códigos respectivamente, teniendo que renunciar finalmente al código del estudio letrado, sobreviviendo como testimonio de esa experiencia estos escolios que apuntó marginalmente en sus libros de derecho civil y derecho romano. Similar al proceso que, durante el siglo XI al XIII en la escuela de Bolonia, los jurisconsultos usaron para escribir glosas y así hacer más comprensible el *Corpus Iuris Civilis*,²⁰⁸ Guillén glosa vivencialmente lo que lee en los manuales. De acuerdo con el *Estudio biográfico-crítico* de Ángel Augier, se sabe que Guillén regresó a Camagüey en agosto de 1922. De su expediente universitario se dice “Solicitó matricularse como aspirante al título de Doctor en Derecho Civil, en septiembre de 1920 y en septiembre de 1921. En junio de 1922, aprobó cuatro de las cinco asignaturas de primer año: Filosofía Moral (aprovechado), Antropología Jurídica (sobresaliente), Derecho Romano y Derecho Administrativo (aprobado), no examinado, al parecer, Historia Moderna”.²⁰⁹ En este sentido, la renuncia a la escritura del poder es expresada por los códigos jurídicos que fijan la escritura. La representación social de este lenguaje será instrumental:

²⁰⁷ Cfr. Rodríguez, Juan Carlos, “De los códigos al canto (Sobre la transformación del murmullo del cuerpo en Nicolás Guillén)”, Barchino Pérez, Matías, y Rubio Martín, María (coords.), *op. cit.*, p. 311.

²⁰⁸ Cfr. Jaramillo Jaramillo, Carlos Ignacio, *Escuela de los glosadores, canonistas y postglosadores*, Bogotá, Facultad de Derecho-Pontificia Universidad Javeriana, 1996.

²⁰⁹ Augier, Ángel, *op. cit.*, p. 31.

Unos códigos en los que la máscara del poder y la muerte real se juntan como en ningún sitio. La escritura del poder sí que no es una deriva: es un lugar, un espacio, unas líneas impregnadas de sangre, páginas impolutas donde se dibujan todos los signos de la fuerza de la máscara política y económica. Toda una ideología concentrada. La tipografía de esos códigos ponía «al margen» a los explotados, a los negros, a las mujeres, etc. Y quizás inconscientemente puso al margen al propio Guillén. Si el código literario del posmodernismo de la época parecía ya algo detenido y muerto, el código de la escritura jurídica legitimaba cualquier otro tipo de detención. Si el código literario detenía la vida, el código jurídico la sujetaba para poder sujetar cualquier otro tipo de voz. Aunque Guillén no se diera cuenta, a eso se le había llamado siempre, y se le llamaría luego, la escritura del saber como poder. Y en efecto el código jurídico era la escritura del saber, de los que podían detener o matar, de los que excluían o incluían (...) La escritura jurídica se desdobra, decía mucho más de lo que decía. Guillén aprende así la lectura de ese espacio árido y aparentemente inútil que significa sin embargo el saber del poder sobre la vida..²¹⁰

La cita ofrece demasiados elementos sobre el poder desplegado al usarse el lenguaje legal, donde la violencia permitirá que el sujeto de enunciación –letrado– opere otros códigos más naturales y humanos, como lo será la reproducción de vida, asunto que Guillén finalmente encontrará en el canto popular y la oralidad –el “código del son” que conceptualiza Juan Carlos Rodríguez–. Aunque Nicolás Guillén abdicó formalmente la educación letrada en la universidad, a la postre volverá en su trayectoria intelectual como guardián del lenguaje del poder. El poeta joven se convertirá paulatinamente en autoridad literaria y burocrática en la Cuba posrevolucionaria. En ese proceso de transformación ideológica del campo cultural, Guillén formará desde la UNEAC y otras instancias gubernamentales una República antillana de las letras al interior del gobierno revolucionario de Castro.²¹¹ En este sentido, los sonetos de 1922 simbolizan paradójicamente la renuncia formal a ser un letrado.

El soneto inicial empieza con un tono amargo desde el primer cuarteto. Al encontrarse el recién ingresado Guillén ante un entorno que no lo estimula intelectualmente y, donde al igual que la mayoría de estudiantes de primer año, las dudas vocacionales agitan sus

²¹⁰ Barchino Pérez, Matías, y Rubio Martín, María (coords.) *op. cit.*, p. 313.

²¹¹ “Las propuestas culturales –presupuestos, interpretaciones y demandas– de los políticos y/o de los intelectuales afiliados a una organización política durante el primer lustro de la década del sesenta se pueden clasificar, en mi opinión, básicamente, en dos: la revolucionaria y la comunista. Las primeras y más claras expresiones de estas expresiones se encuentran en las intervenciones de los entonces Presidente de la República, Osvaldo Dorticós Torrado, y el presidente de la UNEAC, Nicolás Guillén, en el Primer Congreso de Escritores y Artistas, celebrado del 21 al 23 de agosto de 1961. Martínez Pérez, Liliana, *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*, México, FLACSO, 2006, p. 46

proyecciones profesionales. En este punto el poeta explora su inocencia y un «dorado empeño» (3) idealista. Defiende en su conciencia sus pretensiones poéticas revestidas del magisterio dariano, al ocultar su deseada vida «bajo el azul de un sueño» (2). Mas es el último verso de este cuarteto la esencia de los móviles del soneto o, por lo menos, una clave para leer todo el poema: “«Muero estudiado leyes para vivir la vida». Es decir, esta letra me mata, pero tengo que aprendérmela si quiero vivir. Y como quiero vivir otra vida, abandona el mundo universitario. Y por eso lo escribe aún en un tono lírico: le gusta la poesía y no quiere vivir su vida en la seca prosa positivista”.²¹²

Además de la interpretación de Rodríguez propensa al drama existencial del poeta y, con ello, de su honda crisis vocacional; se comprueba en su estilo un fraseo de las lecturas del Siglo de Oro y el empleo de ciertos temas recurrentes como la dualidad paradójica vida-muerte de la poesía mística de san Juan o santa Teresa, obviamente trivializada e incluso ironizada. Justo en el hemistiquio se apartan los dos sentidos vitales: «Muero estudiando leyes» y «para vivir la vida» (4). Primero se soporta el dolor de hacer algo mundano e infecundo, para después lograr con esfuerzo la sobrevivencia. En la estrofa siguiente el poeta hace chocar los dos mundos, al emplear una idealización onírica-bucólica, donde se escucharía «alegría musical de cantares» (5) al caminar por una «blanca senda constelada de flores» (6). En vez de mantenerse en ese universo sensitivo, la nostalgia de Guillén por ese estado de naturaleza –pre-universitario– se acrecienta debido al trato con profesores solmenes «y aulas llenas de alumnos alegres y vulgares» (8). La orfandad del poeta se agrava al no hallar interlocutores en esas aulas cuadradas.

A pesar de esto, él procede con responsabilidad, acorde al deber estudiantil. Explica: «Pero asisto a la clase puntualmente. Me hundo/ en la enfática crítica y el debate profundo» (9-10). En el encabalgamiento está el desplome de las palabras y, con ellas, del pensamiento. «Savigny, Puchta, Ihering, Teófilo, Papiniano...» (11) son los juristas a debatir en clase. Los apellidos y nombres representan corrientes jurídicas: está la escuela histórica del derecho

²¹² Barchino Pérez, Matías, y Rubio Martín, María (coords.), *op. cit.*, p. 312.

alemana con la lectura de Friedrich Karl von Savigny,²¹³ junto a Georg Friedrich Puchta,²¹⁴ pieza clave de la escuela pandectística alemana y del nuevo estudio del derecho romano. Otro alemán más: Rudolf von Ihering,²¹⁵ iniciador de la perspectiva sociológica del derecho. Al final, se invocan dos jurisconsultos clásicos: el bizantino Teófilo y el romano Paniniano.²¹⁶ La enunciación se provee en retroceso: del pensamiento jurídico decimonónico al clásico.

De lo anterior se infiere que la referencia viene de los cursos de Derecho Romano y Derecho Administrativo, donde obtuvo apenas un “aprobado”, quizás debido al tedio de leer ese «libro interminable del Derecho Romano» (14), donde el ritmo trocaico le otorga un remate musical al soneto. Lo anterior en el marco del plan de estudio elaborado por Enrique José Varona. También las horas del estudiante, se llenan de «la ciencia complicada del administrativo» (13), disciplina que aún se encontraba en ciernes, de allí quizás la complicación teórica para forjar una dogmática.

En los cuartetos del segundo soneto se desarrolla la crítica particular del estudiante al sistema de evaluación de los profesores. Es en junio cuando se abre el periodo de exámenes y nuevamente aparecen «Pomposos catedráticos en severos estrados» (16), donde la rima interna entre «catedráticos» y «estrados» marca una liga fonética y semántica (16) sobre cómo el profesor deviene en un jurado *ex professo*. Se enfatiza la personificación solemne del *magister iuris*, que va adornada con la ostentación: el lujo de la clase letrada. Mientras esto sucede en las aulas de derecho habaneras, en la Escuela Libre de Derecho de la Ciudad

²¹³ “Filósofo alemán del derecho (1779-1861) que generalmente se considera el fundador de la escuela de la jurisprudencia histórica. Su enfoque, fuertemente influenciado por escritores del romanticismo alemán, enfatizó la medida en que el derecho, al igual que el lenguaje, expresa la cultura, el “espíritu”, las costumbres y la historia de una comunidad”. Bix, Brian, *Diccionario de teoría jurídica*, trad. Enrique Rodríguez Trujano y Pedro A. Villarreal Lizárraga, México, IIJ-UNAM, 2012, p. 248.

²¹⁴ “Jorge Federico Puchta (1798-1846), coincide con Von Savigny en considerar el Derecho como un producto de la evolución social (...) Diseñó una pirámide, que denomina *genealogía de los conceptos*, que luego evoluciona hacia la jurisprudencia formal de conceptos, utilizando las reglas de la lógica formal”. Hallivis Pelayo, Manuel, *Teoría general de la interpretación*, México, Porrúa, 2007, p. 127.

²¹⁵ “(1818-1892) fue un filósofo del derecho alemán (...) ofreció una versión inicial de una teoría del interés de los derechos (en oposición a la versión inicial de Fredrich Carl von Savigny de una teoría de la voluntad de los derechos)”. Bix, Brian, *op. cit.*, p. 144; probablemente Guillén leyó de este autor el clásico libro *La lucha por el derecho* (1872)

²¹⁶ “Fue Papiniano el que contrapuso el origen diverso de las normas de estos dos sectores, consecuencia del pluralismo institucional. El *ius civile* era el que derivaba de las leyes, de los plebiscitos, de los senadoconsultos, de las constituciones imperiales y de la jurisprudencia. El *ius honorarium* lo introdujeron los pretores para ayudar, suplir o corregir el *ius civile* por razones de utilidad pública, y alcanzó tal relevancia en la práctica jurídica que Marciano, jurista famoso de amplia obra que vivió en la época de Caracalla y Alejandro Severo, llegó a decir que era «la voz viva del derecho civil»”. Rascón, César, *Síntesis de historia e instituciones de derecho romano*, 2ª ed., Madrid, Tecnos, 2007, p. 76.

de México, probablemente durante los mismos años, el estudiante de derecho Manuel Maples Arce apunta en sus memorias *Soberna juventud* cuestiones que coinciden con las descripciones dadas por Guillén. En este caso, el pomposo catedrático es representado con la figura Federico Gamboa, diplomático y escritor que abreva en la tradición letrada porfirista, quien es profesor de la cátedra de la Derecho Internacional Público y quien es recordado en los siguientes términos:

Don Federico Gamboa, hombre de gran simpatía, vestía correctamente, llevaba bigote de guías retorcidas y anteojos con arillos de oro. Una de sus particularidades era la gracia de su conversación. Algunos, pro esquivar la lección, y otros, por gozar de su anecdotario sabrosamente relatado, provocaban al conversador. Entonces, don Federico renunciaba fácilmente a la lección, porque le placía el interés de los alumnos en su arte de memorialista. En una ocasión nos contó la historia de su presentación de credenciales de uniforme y sombrero montado, todo galoneado de oro, salió para la ceremonia. Con sorpresa advirtió que el coche que lo llevaba tomaba un rumbo por andurriales y callejuelas, y, finalmente, se detenía frente a una quinta donde lo introdujeron a un desnudo corredor. Su sorpresa fue mayor cuando se encontró frente a un señor en mangas de camisa, que era nada menos que el presidente de la República. Entonces su desagrado fue tan grande que dijo al desenfadado personaje que así lo acogía: “Usted no tiene personalidad para recibir las cartas credencial del embajador de México”, y se marchó. Yo lo interrumpí, diciéndole: “Don Federico, usted debió haberse puesto a la altura de las circunstancias, quitándose allí mismo la entorchada casaca, y así, en mangas de camisa, hacer entrega de sus credenciales”. Pero él, sonriendo a mi broma, continuó relatando cómo esto obligó a aquella autoridad a recibirlo pocos días después en el Palacio de Gobierno con la solemnidad que su representación merecía.²¹⁷

La anécdota es significativa para comprender cómo opera la educación letrada y la solemnidad jurídica en un plano de informalidad con el auditorio, cuestión que es enseñada a los alumnos a ambos lados del mar en lo que podría entenderse como un currículum oculto compartido por las Facultades de Derecho latinoamericanas. Guillén probablemente tiene presente este tipo de enseñanzas al referirse a los «pomposos catedráticos» en el soneto. La alusión es de interés porque la pomposidad se muestra en diversas vías: vestimenta, refinamiento, poder adquisitivo, locuacidad, etc. El estudiante Maples Arce se detiene con detalle en la descripción elegante del profesor Gamboa, lo dice claramente en una sola

²¹⁷ Maples Arce, Manuel, *op. cit.*, p. 123.

expresión: «vestía correctamente». ¿Qué tan importante es el código de vestimenta para el jurista o vestir correctamente? De la lectura de la anécdota diplomática se puede observar que Gamboa no cabe en la sorpresa al presenciar tanta informalidad, además anula un acto jurídico. Mientras él viste bajo un código ancestral de etiqueta que rigen las relaciones internacionales, el mandatario está en «mangas de camisa». El incumplimiento es tan grave que el diplomático mexicano alega falta de «personalidad para recibir las cartas credencial». Esto es, el derecho está supeditado a la forma y, más aún, a las formalidades tanto legales como sociales. Pareciera que el profesor Gamboa «renuncia a la lección»; pero no es así. Lo que hace al narrar ese episodio de su vida como funcionario público es darles una enseñanza a sus alumnos sobre el valor del código de vestimenta formal en la práctica jurídica. La narración corrobora la proposición. Al final el presidente de esa República es obligado a cumplir con el protocolo.

Maples Arce, al igual que Nicolás Guillén, se burla de la rigurosidad de sus profesores. Se nota la ironía en la pregunta que hace el estudiante mexicano a su profesor de Derecho Internacional Público cuando reconviene estar a «la altura de las circunstancias» y, paradójicamente, rebajar la posición de pomposo letrado y vestir desenfado, apelando burlescamente a la humildad. Más adelante y ya de un modo genérico, Maples Arce da cuenta de la enseñanza tradicional de los catedráticos y cómo se viven los exámenes en la Escuela Libre de Derecho, tema que también será abordado y criticado por el estudiante Guillén en el poema:

Cuando ingresé en la Escuela los exámenes eran orales, lo que permitía, con cierta habilidad y la benevolencia del maestro, encauzar las respuestas. El maestro de la clase y otros dos examinadores formaban el jurado. Muchos compañeros tomaban asiento en la sala destinada al examen; otros esperaban su turno nerviosamente en los pasillos. (...)

En esos días abandonábamos toda distracción, pero pasados los sustos y conocido el resultado, llegaban las vacaciones henchidas de satisfacción.²¹⁸

En varios puntos se emparentan el testimonio en las memorias de Maples Arce y el soneto de Guillén. Existe una incertidumbre terrible por saber la calificación del jurado o profesor, vivida con angustia por parte de los jóvenes, quienes están en un estado de

²¹⁸ *Ibidem*, p. 125.

indefensión al ser los exámenes orales, sin ningún registro escrito para impugnar la calificación. En la cita se dice como los examinados «esperaban su turno nerviosamente en los pasillos» y se hace referencia a una pedagogía del miedo, particularmente cuando se menciona que la felicidad vacacional venía una vez «pasados los sustos». Esta situación también es recogida por el estudiante Guillén cuando califica a sus compañeros como «alumnos asustados» (17). Se trata de una constante en la pedagogía jurídica, donde los «sustos» serán una manera convencional de ejecutar el poder de autoridad, en un juego de benevolencia y severidad que marcará la vida universitaria de los poetas.

Allí se observa otra enseñanza práctica en el currículum oculto del abogado:²¹⁹ el juicio que el alumno tiene que ganar para obtener una buena calificación. Las capacidades retóricas y la buena oratoria serán esenciales para lograr la nota deseada en esas pruebas orales. A pesar de ello, para el profesor el grupo de alumnos es anónimo y atemorizarlo dotará de un drama extra a la sesión. Los alumnos, desde su franca posición de desventaja, sufrirán «ante la incertidumbre tremenda de dictamen» (18). ¿Pero qué juzgará el dictamen? El poeta lo dice con ironía (19-22).

El problema es sistémico en nuestras sociedades. Ya desde este pequeño simulacro académico, Guillén observa los problemas procesales de la justicia. Incluso en la Escuela de Leyes, no se da a *cada quien lo que le corresponde*, como lo advertía Ulpiano en la antigüedad. El terrible desfase entre el mundo del ser y el deber ser, donde el horizonte epistemológico es dual y equívoco, se muestra en estos primeros versos del estudiante. Más que la interpretación y la argumentación jurídicas, será la nemotécnica y el espíritu acrítico lo que salvaguarde el éxito universitario. Allí está la rima asonante: «sabiduría» con «vacía» (19-22). Hay que considerar que, en su paso universitario, de las cinco asignaturas, únicamente Guillén obtuvo un “sobresaliente” en Antropología Jurídica, cuestión que resulta interesante y paradójica.

Se puede dibujar detrás del poema una línea genealógica y humorística con la tradición de la poesía goliardesca. Como anota Alejandro Paternain, los goliardos medievales, religiosos trotamundos y estudiantes bromistas “Critican, se burlan, satirizan, pero no pretenden minar instituciones ni mucho menos derruir aquella con la cual, de un modo

²¹⁹ Para revisar un trabajo interesante sobre el currículum oculto del abogado ver: López Durán, Rosalío, *Lo oculto en la enseñanza del derecho*, México, Porrúa, 2008.

informal y extravagante para nuestros ojos, mantienen todavía vínculos: la Iglesia católica. No la atacan en sus fundamentos sociales ni en sus dogmas, sino en sus desmesuras y en sus vicios”.²²⁰ De esta misma manera es la actitud del estudiante Guillén frente a la normativa universitaria y, más aún, frente a la institucionalidad legalista. Procede con cuidado y de modo oblicuo: no se atreve a ir a los fundamentos. Critica sin mellar los dogmas y principios jurídicos, concentrándose vívidamente en lo anecdótico. En los sonetos, todavía no rompe completamente el vínculo con el mundo letrado.

Ya en los tercetos, el poeta vuelve al tema central: el conflicto vocacional y el choque entre las ensoñaciones futuras y su viabilidad. Esto se mira intermitentemente en el «Deshojar cuatro años esta existencia vana» (23), es decir, en la futilidad de terminar los créditos del plan de estudio. El anhelo real es visitar la ciudad de las letras, en el despliegue de una firme subjetividad colonial de lo que representa París en el ámbito literario modernista (24). Así lo explica German List Arzubide, poeta mexicano y marxista de ese momento, quien critica la imagen idealizada de la ciudad europea impulsada por muchos escritores latinoamericanos:

(...) el sueño era París, de la vida que se figuraba exquisita, deliciosa, distinguida, fina, hecha toda de pura contemplación y ocio sabroso. Sueño de holgazanes, pues en París, viven miles de trabajadores, obreros y obreras, que tienen que levantarse cada día, llueva o truene, y correr hacia talleres y fábricas. Pero tal hecho, ni por la imaginación podía pasárseles a quienes pensaban en París para ir a tomar ajeno en Montmartre o Montparnasse, haciendo la bohemia, que en realidad era la holgazanería, la haraganería bajo título de arte. Algunos de estos poetas ni siquiera llegaron a París, pero trasladaron París a su tierra y se hicieron a la moda del soñado lugar.²²¹

Este será el caso del joven Guillen, quien, embebido de esta estética literaria, no va a París y busca edificarla en su tierra caribeña, donde sufre una triste realidad de precariedad intelectual. En el soneto se resalta la angustia: gime «atado al poste de la vulgaridad» (25). El estudiante con ambiciones poéticas no soporta la mentalidad vulgar de sus compañeros. Aunque sea un mulato de provincia, es un hombre culto. Finalmente, manifiesta como su espíritu de sed infinita se constriñe a las angostas aulas. Mientras tanto, su espíritu bulle y se

²²⁰ Sobre este tema revisar: Paternain, Alejandro, “El crepúsculo de los goliardos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 270, diciembre 1972, p. 465.

²²¹ List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, México, SEP, 1967, p. 11.

agita por el ideal literario. Como anota Juan Carlos Rodríguez, en los tercetos se marca otra rima conceptual: «vulgaridad» con «Universidad» (25-28).

En el tercer soneto, el poeta imagina su futuro en caso de seguir la carrera de derecho. El poeta se pregunta así mismo sobre la felicidad en su futuro. «¿Y después?», (29) dice con desparpajo. Aunque tenga las credenciales en regla, llevando su «título flamante de abogado/ irá el pobre poeta con su melancolía» (30). Se observa trabajando en el ámbito notarial, donde se hunde entre las formas que encubren ignorancia. Considerando nuevamente la rima, la «notaría» es para el poeta el sonido de la «melancolía» (30-31). También se atisba sepultando «sus ansias en la paz de un juzgado» (32). La ambivalencia semántica es notoria: el poeta se encontrará en la misma situación que el sepulturero. Un ambiente callado, lúgubre, donde su espíritu *descansaría en paz*. Es la «paz de un juzgado» que en un juego de construcción puede valer como “Juzgado de Paz”.

En el siguiente cuarteto, otra vez el poeta evoca elementos del mundo bucólico modernista. Apartado del consuelo de la rosa (33), en el yámbico «de la estrella, del ave, de la linfa, del trino» (34); la poesía anhelada por el joven, «será un desesperante montón de baja prosa» (35-36). La prosa descende, mientras que la poesía asciende con el ave y los astros. Con ello, realiza una re-visitación a la dicotomía clásica de lo poético/prosaico. Guillén cree que la escritura jurídica es innoble, capaz únicamente de articularse en la prosa. Finalmente, el soneto se resuelve con una proyección fatal donde el poeta tendrá que ser un funcionario judicial ahogado en la letra burocrática (37-42).

¿Qué pasaría si una noche cualquier, después de la rutina oficinesca, aparece el vuelo melodioso de Darío o, en su caso, surge un llamado puntual de la musa? Ambos son lugares comunes de la poesía lírica. El poeta invariablemente tendrá que ahogar y reprimirse. No siendo deseable que una lírica demencial y desaforada como la suya quepa en el razonamiento silogístico²²² de la –otra vez– «vulgar» sentencia. Metafóricamente el poeta habitaría en la estrechez de un artículo del Código Penal, es decir, una dogmática penal

²²² Para un estudio exhaustivo del uso y evolución del razonamiento silogístico en la argumentación jurídica, ver: Tamayo y Salmorán, Rolando, *Razonamiento y argumentación. El paradigma de la racionalidad y la ciencia del derecho*, México, IJ-UNAM, 2003.

univoca que no da demasiado para la interpretación. Un tipo penal busca fijar conceptos y definiciones;²²³ todo lo contrario al temperamento poético.

Sobre este respecto, Rodríguez menciona con esta imagen cómo las letras del derecho “enjaulan la vida y la vida queda enjaulada en un código al servicio de una ley que Guillén luego considerará siempre su enemiga”.²²⁴ Como se mencionó con anterioridad, no rompe completamente con el código letrado. Se requiere más que renunciar a los estudios jurídicos para abandonar la legalidad letrada. Esto se puede ver con su biografía y cómo operó el lenguaje de poder siendo un poeta de la oficialidad y autoridad gremial.

2.1.2. PENSAR EN LISA DURANTE UNA CLASE DE DERECHO CIVIL

¡Vamos! ¡Vamos! Estoy herido...

César Vallejo

I.

1 Lisa:

desde que te amo,
odio a mi profesor de Derecho Civil.

¿Puedo pensar en compraventas

5 con rostros de ventanas de cárcel,
en la teoría de la causa que me parece un túnel
lleno de grillos rojos y de raíces que se frustraron sin el sol,
en hipotecas con tuberculosis,
en el registro

10 de la asaltante propiedad raíz?

¿Puedo pensar en eso, digo,
si tengo en pos de mi ansia tus grandes ojos simples
y oscuros como un lago nocturno,
tu voz reciente como la fresca madrugada de mañana,

²²³ “La actividad dogmática consistente en encontrar una acción para cada tipo penal cumple funciones extraordinariamente relevantes, algunas manifiestas y otras latentes no reconocidas. Empezaremos por analizar los últimos casos de acciones descritas en conjunción. Definir cuál es la acción que describe el tipo (...)” Nino, Carlos S., *Consideraciones sobre dogmática jurídica: con referencia particular a la dogmática penal*, México, ediciones Coyoacán, 2011, p. 59.

²²⁴ Barchino Pérez, Matías, y Rubio Martín, María (coords.), *op. cit.*, p. 313.

15 tu aroma musical –oh, fugitiva–
que guardo entre los dedos de mi mano derecha?

Lisa, la transparente

hija del aire:

tu desnudez me pide

20 el matutino sol de la pradera,
mis manos descendiendo desde la flor del agua
para salvar tu sangre
de las arterias verdes de la grama.

Y yo, pobre galeote de este siglo,

siervo inconcluso del hastío y la sangre,

25 te escribo y te amo mientras todos hablan
de los contratos de adhesión.

Ah, Lisa, Lisa, estoy
completamente herido.

II.

Pobre de mí, querida,

30 solo con mi terror ante los Códigos,
estudiando Derecho con carne de presidio,
negando al cielo entre muchachos gordos
que creen firmemente en los rinocerontes,
pensando siempre en encontrar un bar
35 en donde, si quitáramos las mesas,
queden la madrugada y tú junto a mis ojos.

Pobre de mí,

pobre de mí,

que soy marxista y me como las uñas,

40 que amo lo suaves garfios de la arena,
las palabras del mar y la simplicidad de las gaviotas;
que odio los Bancos,
las inyecciones de complejo B,
la nocturna crueldad de los motociclistas
45 que lanzan rudas piedras al ángulo de los sueños;

pobre de mi, querida,
pobre de mi,
pobre de este muchacho que nunca hirió a los arboles,
a quien todos exigen en estos días
50 que lea amablemente a Jelinek,
que se acueste desnudo con las tarifas aduanales
y así jure ante el viento que el juez es superior al asesino

Ah, Lisa, Lisa, estoy
completamente herido.

Roque Dalton

La obra poética de Roque Dalton es una de las más reconocidas y admiradas en Latinoamérica, ya sea por personificar lo que se reconoce comúnmente como poesía comprometida, por su estilo conversacional y yuxtapuesto o, en su caso, porque Dalton encarna el personaje del poeta-guerrillero que tanto despierta la imaginación de los lectores. Pero antes del mito, Dalton estudió Derecho en Chile y El Salvador. Gracias a la lectura de los códigos civiles, poco a poco fue mudando de ideología hasta convertirse en un escritor más que “comprometido”, activo en la lucha social.

La educación jurídica de la que abrevó Roque no sólo es su punto de partida intelectual, sino el ambiente que facilitó su contacto con las problemáticas del sistema desde sus adentros, obteniendo conciencia de la realidad material centroamericana y aproximándose paralelamente a las lecturas marxistas. El efecto de ese movimiento, que muestra una enérgica crítica al pensamiento jurídico desde las aulas, será la escritura de “Poems in law to Lisa”. De hecho, si se observa con detenimiento su obra poética, se advertirá que una de las venas que recorre toda su poesía es la temática jurídica y de justicia social. Muchos de los libros de Roque Dalton son idóneos para ser leídos y analizados en perspectiva de Derecho y Literatura.²²⁵ El imaginario jurídico del poeta se organiza en dos planos: el rigurosamente jurídico (léxico legal, figuras y categorías jurídicas) y el de la exigencia de justicia (justicia social, Revolución, equidad). Esto se fija en su vida con el tránsito que va

²²⁵ Por ejemplo, el poema “El Juez de Oruco” y el libro *Las historias prohibidas del Pulgarcito*. Sobre este último ver Jiménez, Manuel de J., “Anomalía: la norma que opera en poesía”, en *Crítica*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, núm. 163, febrero-marzo 2015.

del burgués estudiante de derecho al practicante de derecho (pasante) y finalmente al poeta revolucionario.²²⁶

Dalton nació en 1935 de la unión extramarital entre un terrateniente estadounidense y la enfermera María García. Preocupado por la educación de su hijo, Winnal Dalton, lo inscribe en el Colegio Bautista y en el Externado de San José –centros educativos tradicionales y aristócratas salvadoreños–, aunque legalmente aparece registrado como “Roque Antonio García”.²²⁷ En 1952 obtuvo el título de Bachiller. En relación con el estudio introductorio de *No pronuncies mi nombre. Poesía completa* del especialista Rafael Martínez Lara, gracias al apoyo económico y una beca benefactora fruto de su estancia con los jesuitas en el Externado, Roque viajó en marzo 1953 a Chile haciendo escala en Panamá, bajo el resguardo de su madre. “Lo apodan ‘El Catrín’, mientras juega lotería. Se queja del calor con ‘maldiciones quevedianas’. Junto a su madre que lo acompaña, calma la sed en un restaurante-cabaret, el ‘Happyland’ ”.²²⁸

La descripción ofrecida por Lara Martínez dista mucho de la que comúnmente se tiene del poeta, pues retrata a un joven aburguesado que recorre un país extranjero para recibir una educación universitaria más competitiva. Se reconoce en la cita a un niño-rico que no se acostumbra a las inclemencias del clima, pero con una virtud: es un joven lector que memoriza la poesía de Quevedo. En Santiago de Chile existen dos versiones de su paso universitario. Lara Martínez alude que es el decano de la Facultad de Teología de la Universidad Católica de Chile, quien “le siembra la duda al mostrarle ‘las contradicciones’ de su doctrina cristiana (...) ¿La conciencia e historia humanas: el libre albedrío de *Roque*? Poco a poco de ‘católico conservador’ se vuelve ‘progresista, un social cristiano’ ”.²²⁹ Ante las dudas, Dalton se inscribe en la carrera de derecho en la Universidad Nacional de Chile.

²²⁶ No sólo buena parte de la obra de Roque Dalton es propicia de análisis en perspectiva derecho *en* la literatura. También es un escritor que está envuelto en una serie de procesos judiciales como víctima del autoritarismo estatal y, finalmente, como víctima de un asesinato que no ha sido esclarecido hasta la fecha. Por esta razón, al igual que otros poetas como Lorca o Javier Heraud, se puede analizar jurídica sus casos de desaparición forzosa o crimen de Estado. En el caso de Roque, un libro en esta perspectiva es García Dueñas, Lauri y Espinoza, Javier, *El asesinato de Roque Dalton. Mapa de un largo silencio*, San Salvador, Aura ediciones, 2012.

²²⁷ Sobre el apellido Dalton, Rafael Lara Martínez, menciona: “Inscrito legalmente como Roque A. García, se identifica con el nombre del padre. En sus primeros años, sumerge el apellido de la madre. Hasta que húmedo lo hace coincidir con el paterno: Dalton” Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. I, ed. Rafael Lara Martínez, San Salvador, CONECULTA, 2005, p. 111.

²²⁸ Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. I, ed. Rafael Lara Martínez, San Salvador, CONECULTA, 2005, p.113.

²²⁹ *Idem.*

De ser cierta esta situación, haría pensar a los biógrafos que la primera vocación de Roque fue teología y no derecho. Es el propio decano de Teología quien siembra la duda. De su estancia sudamericana –que dura un año– “Conoce a dos personalidades que le dan un giro artístico y político a su vida: el poeta chileno Pablo Neruda y el muralista mexicano Diego Rivera, quien con pistola en mano les enseña a los críticos a discurrir sobre el arte. Ellos lo empujan a optar por una visión política más radical que la social-cristiana”.²³⁰

La otra versión es de Luis Melgar Brizuela en el prólogo de *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*. Aquí Roque al concluir el bachillerato “apoyado en parte por su padre, en parte por los jesuitas, viaja a Chile, donde seguirá estudios de abogado en la Universidad Católica (...) Pero uno de los sacerdotes lo convence de pasarse a la universidad estatal, cuyo ambiente respondería mejor a sus inquietudes intelectuales y políticas”.²³¹ En este escenario, Roque habría elegido inicialmente derecho. Lo trascendental de la narración de Melgar Brizuela es el valor dado a la famosa anécdota del joven con Diego Rivera. Años más tarde en una emisión de Radio Habana Cuba, el Dalton revolucionario contará su experiencia con el muralista mexicano. El encuentro quedará registrado en una entrevista titulada “Con Roque Dalton” de 1963.²³² Un probable nervioso estudiante, al entrevistar al artista para un medio universitario, tuvo un mal momento:

Comisionado para una revista universitaria de Chile traté de hacerle una entrevista a este eminente pintor mexicano llamado Diego Rivera, que estaba en Chile, para entonces, para el congreso de la cultura que se celebró en la capital chilena. Entonces yo llegué, simplemente para cumplir con mi deber de hacerle una entrevista, pero ahí hallé al hombre en uno de sus malos momentos; empezó a responderme cortésmente las preguntas, hasta que no sé por qué se le ocurrió preguntarme mi filiación política, entonces yo le dije que era social-cristiano. Entonces él me preguntó, con aquella cosa exuberante que tenía, que cuántos años tenía yo, yo le dije que dieciocho años, entonces me preguntó que si yo había leído marxismo, entonces yo le dije que no, entonces me dijo que tenía yo dieciocho años de ser un

²³⁰ *Idem*.

²³¹ Melgar Brizuela, Luis, “Nota editorial” en Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. I, San Salvador, CONECULTA, 2005, p. 17.

²³² Dicha entrevista fue grabada para Radio Habana Cuba y transmitida en el mes de julio de 1963. No se conoce el nombre del entrevistador. Se publicó en “Entrevista”, *Revista Casa de las Américas*, núm. 135, noviembre-diciembre, 1982, pp. 51-52. Ver Dalton, Roque, *Materiales de la Revista Casa de las Américas*, sel. Aurelio Alonso y Valmaña Lastres, La Habana, 2010, p. 28.

imbécil, y entonces me echó y yo horrorizado, por supuesto. Pero después de salir y después de conocer lo que era Diego Rivera, me interesó la actitud del hombre.²³³

El pasaje es referido entre los estudiosos de la obra daltoniana, incluso Melgar lo recoge de Roberto Valdés Muñoz.²³⁴ La fuerza anecdótica es demasiado significativa y propicia un parteaguas en la juventud de Dalton. Sin duda, la lección de Rivera produjo frutos. Si bien el joven entró en crisis, se avivó en las lecturas marxistas. De social-cristiano pasó a ser marxista militante. De regreso a su país, en 1954, Roque se matriculó en la Licenciatura en Ciencias Jurídicas de la Universidad Nacional de El Salvador con un marxismo básico y una actitud crítica que contrastará con el promedio del estudiante de leyes de la época.

En la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales salvadoreña, en contraste con su homóloga chilena, se siente más satisfecho. Presta atención a las demandas sociales y económicas de su país y aprecia su situación de privilegio como estudiante universitario. Por su parte, vocación poética se intensifica por aquellos años y escribe apasionadamente. La Facultad de Derecho es un lugar boyante para plasmar sus inquietudes intelectuales. A tal grado que “Esta institución marcó a Roque de por vida; y él, a su vez, dejó aquí una profunda huella de entrega intelectual en función política. Hacia mayo de (1954) entró a formar parte de la Asociación de Estudiantes Universitarios, vinculada con el Partido Comunista de El Salvador”²³⁵ y cuyo mentor será Jorge Arias Gómez. En marzo del siguiente año se casó con Aída Cañas, matrimonio que cambiará su estilo de vida y lo hará madurar.

Ese mismo año aparece el poema “Dos puños por la tierra”²³⁶ escrito a cuatro manos con el poeta exiliado guatemalteco Otto René Castillo,²³⁷ pieza que merece el galardón

²³³ Dalton, Roque, *Materiales de la Revista... op. cit.*, p. 17.

²³⁴ Cfr. Valdés Muñoz, Roberto, “La vida escogida” en *Recopilación de textos sobre Roque Dalton*, La Habana, Casa de las Américas, 1986, p. 18. Sobre esta misma anécdota revisar el trabajo de Guajardo, Ernesto. (2013), “Por aquí pasó un imbécil de 18 años: Roque Dalton en Chile”. Recuperado en diciembre de 2015 en: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/7558470/ROQUE_EN_CHILE.pdf>

²³⁵ Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. I... *op. cit.*, p. 18.

²³⁶ “El ‘Primer puño’ correspondía a Dalton, una serie de poemas dedicados al jefe indígena Anastasio Aquino, quien en 1832 dirigió la rebelión de la etnia de los nonualcos (rama de los nahua-pipiles salvadoreños) contra los criollos que aún estaban estrenando la independencia de España (1821). El ‘Segundo puño’ era de Otto René, otra serie de poemas para el jefe indígena guatemalteco Atanasio Tzul. Este primer poemario fue como un grito de guerra contra la cultura oficial” Melgar Brizuela, Luis, “Nota editorial” en Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. I... *op. cit.*, p. 18.

²³⁷ Sobre el papel de Castillo, Roque dirá: “desde el seno del Círculo Literario Universitario fue un trabajador inagotable en favor de la unificación de criterios de los artistas y escritores jóvenes de aquella época, sobre los problemas de la responsabilidad social-revolucionaria del creador y así mismo un divulgador de los poetas

Francisco Gavidía y la coloca como pionera en el movimiento de literatura comprometida latinoamericana. Con el poema “Mía junto a los pájaros”, Roque gana el primer lugar del Certamen Centroamericano de Poesía, que convoca anualmente la Universidad Nacional a través de la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales. Ese será el germen para que un grupo de jóvenes estudiantes fundara el Círculo Universitario Literario, que tendrá su sede de operación en la propia Facultad. Lara Martínez describe así la actividad de Roque y el resto los universitarios que formaron el Círculo:

Sigue desarrollando su actividad política en la Universidad de El Salvador, en el Círculo Literario. Su papel consiste en unir arte en un todo único. Exige que la poesía se recubra de un contenido ético profundo. El Círculo Literario difunde los trabajos de sus miembros en los periódicos de mayor circulación en el país. El poeta nicaragüense Juan Felipe Toruño les abre las puertas en *Sábado de Diario Latino*. Organizan festivales, desfiles bufos y fundan varias revistas imaginarias. Las distribuyen en los kioscos de periódicos. Dicen.²³⁸

Los estudiantes le toman la palabra a Toruño y el 25 de febrero de 1956 aparece la primera publicación del Círculo en *Sábado de Diario Latino*. La firman una veintena de jóvenes, de los que destacarán a la postre como escritores Ricardo Bogrand, Otto René y el propio Roque. Tanto los premios obtenidos como las actividades del Círculo Literario, posicionan a Dalton como un poeta e intelectual importante en su país.

En 1957 ingresa al Partido Comunista y viaja a la Unión Soviética para participar en el IV Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes por la Paz y la Libertad. El foro internacional posibilita el intercambio con otros escritores europeos y latinoamericanos – como Juan Gelman y Carlos Fonseca– y ayuda a consolidar su pensamiento de izquierda. En 1958 gana el segundo lugar de los Juegos Florales de San Salvador. Por esos años ejerce actividades periodísticas y escribe sobre praxis poética.²³⁹ Años después dirá sobre la relación de los escritores, la revolución y el pueblo:

revolucionarios” Dalton, Roque, *Profesión de sed. Artículos y ensayos literarios 1963-1973*, China, Ocean Sur, 2013, p. 322.

²³⁸ Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. I... *op. cit.*, p. 116.

²³⁹ “En los ensayos periodísticos tempranos, Dalton propone su ‘concepto’ novedoso de ‘sobre poesía’. Quiebra con las dos corrientes clásicas del realismo y del formalismo romántico. No define la poesía por su adecuación testimonial con la realidad. Tampoco caracteriza el arte por una técnica en la ejecución de la métrica y la fina textura. La ‘poesía’ la valida por una ‘conducta moral’. Es una (po)ética que propone la ‘búsqueda de una buena

El escritor objetivamente revolucionario y realmente operativo, funcional, en favor de los intereses mediatos e inmediatos de las clases revolucionarias ha sido la excepción (pienso en Mariátegui o en Brecht). Culturalmente, superestructuralmente, vivimos aún, a nivel mundial, la era del capitalismo, aunque histórica, económica y socialmente lo exacto sea decir que nos remontamos en la etapa de tránsito del capitalismo al socialismo. Se sabe que la desaparición de la base material no supone la inmediata desaparición de la superestructura por ella originada. Independientemente de nuestras intenciones, escribimos *para* quien sabe leer. Diría más. Si escribimos poemas, escribimos para quien *sabe* leer poesía.²⁴⁰

El tema del intelectual frente al poder y de los enlaces entre revolución, militancia y poesía será abordado durante toda la vida del escritor, considerando distintos momentos vitales e ideológicos que irán radicalizando posicionamientos éticos y estéticos. El punto de inicio en esta época es la praxis política. Ya desde 1957 la escena política salvadoreña se deteriora y la ingobernabilidad se hace presente junto a una crisis económica: entre otras cosas, el precio del café cae. El gobierno de José María Lemus es sustituido *de facto* por una Directiva Cívico-Militar. “El Gobierno endurece su posición en contra de los poetas y de los estudiantes de la Universidad de El Salvador. Ellos son los principales ‘agitadores’. Incitan al descontento social y a la oposición política. El ejemplo de la joven revolución cubana alienta al reclamo de los derechos populares”.²⁴¹ La cuestión se torna compleja y la criminalización de estudiantes será una práctica común en los Estados autoritarios. El día aniversario de la Independencia, 15 de septiembre de 1960, el ejército ataca un desfile estudiantil de alumnos de secundaria. Roque Dalton fue encarcelado entre 1958 y 1960 en tres ocasiones, la última –antes de su exilio en México– fue en octubre de 1960.²⁴²

Ante este clima de hostilidad y de violencia de Estado, el poeta tiene que abandonar su país. El exilio es una cuestión forzosa. En ese momento, la embajada de México en El Salvador, encabezada por Emilio Calderón Puig, facilita los trámites para que Roque Dalton

manera de ser o de la sabiduría de la acción’. El verdadero poeta hace coincidir vida y obra. Hace lo que escribe”, en Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. I... *op. cit.*, p. 117.

²⁴⁰ Dalton, Roque *et al.*, *El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1969, pp. 14-16.

²⁴¹ Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. I... *op. cit.*, p. 121.

²⁴² “En el encierro Dalton refrenda el anhelo de cambio. La celda es vivencia cruel. En el imaginario representa un reencuentro con la larga dimensión de la historia del a literatura, de la poesía y del arte. Ahí se produce una verdadera ‘síntesis poética’ de la escritura roqueana. Dos temáticas adicionales complementan la vivencia de la cárcel: la evocación de la figura de la mujer ausente (...) y una visión crístico-sacrificial.” en Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. I, San Salvador, CONECULTA, 2005, p. 122.

pueda refugiarse en México. El poeta viaja al lado de Alejandro Castrorivas. En 1961, Roque Dalton publica el libro de poemas *La ventana en el rostro* bajo el sello Ediciones Andrea y con el prólogo de su compatriota y escritor también exiliado, Mauricio de la Selva. Aunque el poeta había publicado en El Salvador la plaquette *Mía junto a los pájaros* en 1957, éste se puede considerar su primer libro a cabalidad.

El libro fue publicado con el número 83 dentro de la colección “Los presentes”. El fundador de Ediciones Andrea era Juan José Arreola y era dirigida por Pedro Frank de Andrea. En esa primera edición el título es diferente a las posteriores: ...*La Ventana en el Rostro*. Hay mayúsculas y puntos suspensivos. La dedicatoria es la siguiente: “A María, a Adolfo, a Yolanda, a doña María Elena, que me dieron su casa y su pan cuando fui perseguido”. En el prólogo de Mauricio de la Selva, el poeta experimentado le reprocha cierto descuido formal a Roque, su falta de oído y musicalidad, además de su filiación nerudiana; pero reitera “Roque es un buen poeta a pesar...”.²⁴³ En un párrafo, reconoce las dos actividades vitales en el joven:

Queda asentado entonces que Roque Dalton es un poeta y un político; le preocupa su arte congénito al igual que el comportamiento del Estado corrupto; sin embargo, no confunde conceptos, posee la fórmula para situar cada contenido en su expresión; logra continuamente buenas construcciones de poesía amorosa o cotidiana y de poesía política o social. Estas construcciones por lo regular siguen una pauta que impone la personalidad u originalidad del poeta, el temperamento para crear su propio ambiente, el estilo formado por la asimilación de los más diversos autores y obras.²⁴⁴

En *La ventana en el rostro* aparecen varios poemas que Roque escribe como universitario en la década del cincuenta y por eso se perciben influencias y lecturas disímiles. Entre los textos se encuentra “Poems in law to Lisa”. Rafael Lara Martínez, por su parte, asevera que la composición del libro “no se prosiguen en un orden fijo”. Los poemas mantienen una autonomía respecto del *corpus* y pueden alternarse al arbitrio del autor. “Más que un libro en sí mismo, se trata de una selección antológica de la poesía temprana del autor. Incluye poemas publicados en periódicos salvadoreños en la década de los cincuenta. El manuscrito revisado presenta dos nuevos poemarios de esa época: ‘Poemas en la URSS’

²⁴³ Dalton, Roque, *La Ventana en el Rostro...*, México, Ediciones Andrea, 1961, p. 13.

²⁴⁴ Dalton, Roque, *La Ventana en... op. cit.*, p. 11.

(1957) y ‘Para elevar la ira’ (1960-61). Este último denuncia la persecución de los gobiernos de Lemus y el Directorio Militar”.²⁴⁵

En este entendido, se podría pensar que “Poems in law to Lisa” apareció en algún periódico. De 1956 a 1959 Roque publicó en espacios como *Diario Latino*, *La Prensa Gráfica*, *Tribuna Libre*, entre otros. Lara Martínez afirma que las inclusiones “inéditas” son dos poemarios, pero no menciona nada sobre “Poems in law...”. Sin embargo, en la tabla titulada “Resumen cronológico de los poemas tempranos” de *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, donde aparecen los siguientes datos: poema, fecha de creación y fecha de publicación, no figura “Poems in law...” ni otros textos que sí aparecen en *La ventana en el rostro*. De este modo, este libro contiene poemas que para el momento de su publicación eran inéditos. No se trata necesariamente de una recopilación de trabajos previamente publicados.

Pero más allá de su publicación, una pregunta interesante sería la siguiente: ¿Cuándo escribió Roque “Poems in law...”? Claro está que, por el contenido y el estilo, se trata de un poema escrito durante su estancia como estudiante de derecho. Pero la experiencia que recoge, es decir, las ensoñaciones que suceden sentando en la clase de derecho civil fueron en Chile o El Salvador. Al parecer se trata de una experiencia fruto de su estancia en la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales de la Universidad de El Salvador. Desde los primeros versos, el poeta menciona que «desde que te amo/ odio a mi profesor de Derecho Civil» (2-3). En las Escuelas y Facultades de Derecho latinoamericanas la asignatura de Derecho Civil normalmente no se imparte en el primer año de la carrera, sino después.

No se sabe si las autoridades administrativas de la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales de la Universidad revalidaron el año de estudio en su homóloga chilena. Atendiendo a la diferencia de planes de estudio y de sistemas jurídicos, probablemente el estudiante Roque Antonio Dalton García tuvo que iniciar en 1954 los estudios de derecho desde el primer año. Justo en ese momento, la Facultad estrenaba un Plan de Estudios que sustituía el Plan 1946. El plan constaba de siete cursos anuales e incorporaba, respecto de su predecesor, nuevas asignaturas como “Gramática Española Superior” y “Medicina Legal”, amén de la actualización en nombres y enfoques de materias clásicas como derecho administrativo, civil y constitucional. El Plan 1954 se estructuraba del siguiente modo.²⁴⁶

²⁴⁵ Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. I... *op. cit.*, p. 123.

²⁴⁶ El Plan de Estudio 1954 de la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales fue consultado en el siguiente sitio web de esa institución: <<http://jurisprudencia.ues.edu.sv/academica/planesestudio.php>> aquí también se

Primer Curso

Gramática Española Superior²⁴⁷

Derecho Romano (Primera Parte)

Introducción al Estudio del Derecho

Historia de las Instituciones Jurídicas Salvadoreñas

Introducción a la Filosofía General

Segundo Curso

Estadística

Derecho Civil y Código Civil Salvadoreño (Libro Primero)

Derecho Romano (Segunda Parte)

Derecho Político

Derecho Penal

Tercer Curso

Derecho Civil y Código Civil Salvadoreño (Libro Segundo)

Constitución Política y Leyes Anexas

Código Penal (Parte General)

Derecho Procesal

Cuarto Curso

Derecho Civil y Código Civil Salvadoreño (Libro Tercero)

Código de Instrucción Criminal y Ley de Peligrosidad

Código de Procedimientos Civiles (Libro Primero)

Derecho Internacional Público y Diplomático

Código Penal (Parte Especial)

Quinto Curso

Derecho Civil y Código Civil Salvadoreño (Libro IV) Obligaciones²⁴⁸

puede consultar en la sección “ANTIGUOS. Mallas curriculares” los planes 1946 y 1959 (Reformado) de la Licenciatura en Ciencias Jurídicas.

²⁴⁷ Probablemente esta materia fue de mucha ayuda para que el poeta repasara nociones básicas de lingüística y gramática que seguramente fueron de ayuda para su actividad literaria.

²⁴⁸ Se puede observar contenido de esta asignatura en los versos: “odio a mi profesor de Derecho Civil.”; “de los contratos de adhesión”.

Código de Procedimientos Civiles (Libro Segundo)²⁴⁹

Derecho Administrativo y Leyes Anexas²⁵⁰

Economía Política, Leyes Monetarias y Bancarias²⁵¹

Criminología²⁵²

Medicina Legal

Sexto Curso

Derecho Civil y Código Civil Salvadoreño (Libro IV) Contratos y Ley de Alcabala

Código de Procedimientos Civiles (Libro III) y Ley de Casación

Derecho Internacional Privado y Código Bustamante

Sociología

Derecho del Trabajo

Derecho Mercantil

Séptimo Curso

Código de Comercio

Filosofía del Derecho

Ciencia de la Hacienda Pública y Leyes Anexas

Derecho Notarial, Práctica Notarial y Procesal

Legislación Laboral

Hay otro elemento dado por la misma composición que nos permite fijar que el poema fue escrito en El Salvador. Cuando el poeta dice: «pobre de mí,/ que soy marxista que me como las uñas» (39-40). Allí está presente una clave ideológica. En Chile, Roque se asume todavía como social cristiano. No es hasta el golpe anímico e intelectual que le da Rivera, que nuestro poeta empieza a leer a Marx. Así también lo narra en la entrevista de Radio Habana: “Pero lo importante fue que cuando yo regresé a El Salvador con los rudimentos de marxismo que había podido captar en algunos libros mal leídos y sin ningún orden, pude

²⁴⁹ Se puede observar contenido de esta asignatura en los versos: “odio a mi profesor de Derecho Civil.”; “¿Puedo pensar en compraventas/ con rostros de ventana de cárcel, en la teoría de la causa que me parece un túnel (...)”;

²⁵⁰ Se puede observar contenido de esta asignatura en los versos: “que lea amablemente a Jellinek,”. Aunque el libro de clásico de Georg Jellinek se lee en la materia Teoría General del Estado, en el presente plan no existe la asignatura.

²⁵¹ Se puede observar contenido de esta asignatura en los versos: “que odio los Bancos,”; “que se acueste desnudo con las tarifas aduanales”.

²⁵² Se puede observar contenido de esta asignatura en el verso: “y así jure ante el viento que el juez es superior al asesino.”

descubrir mi país, un país desconocido”.²⁵³ Sin embargo, para asumirse plenamente como marxista, debió ser ya en un momento adelanto de la carrera de Derecho en sintonía con sus compañeros del Círculo Literario. Atendiendo al contenido del poema, relacionándolo con las materias jurídicas expresadas y el año de inicio, se sugiere que “Poems in law...” fue escrito en 1958. Sin embargo, no debe descartarse la posibilidad de que el poema haya sido escrito en la cárcel (1958 o 1959) o en México (1960 o 1961).

El poema es conocido y citado por varias antologías²⁵⁴ y revistas. De la primera producción roqueana, es uno de los textos más singulares y, quizás por la temática, de los más memorables. El joven Roque piensa en su amada mientras se encuentra en medio de una tediosa clase. El poeta se apropia poéticamente del léxico y varios conceptos jurídicos para revertir la desazón: hacer la clase más lúdica imaginando unos temas líricos a través del tecnolecto legal. Pero éste no será el único poema que trate algún tema de derecho y justicia o hable sobre su formación y paso por la Facultad de Derecho. En su libro póstumo, *Un libro levemente odioso* (1988) publicado en México por La Letra Editores y con prólogo de Elena Poniatowska, hay una serie de poemas titulados “Facultad de Derecho”. Los poemas fueron escritos entre 1970 y 1972, permaneciendo como textos inéditos durante dieciséis años.

El Roque que escribe estos poemas es ya un intelectual maduro. Para este momento, el pensamiento radical que forja se aleja bastante de aquel muchacho estudioso y bohemio. Roque interpreta de modo distinto su estadía en la universidad y, en ese sentido, las críticas que hace al sistema son más crudas y profundas. Por supuesto que en “Poems in law...” ya existe una crítica en ciernes y un desenfado de los materiales jurídicos, pero en “Facultad de Derecho”,²⁵⁵ la ironía es mordaz y la reflexión de los operadores jurídicos como instrumentos de la clase burguesa es patente.

La serie de poemas –entendidos más desde el collage y la neo-vanguardia– inicia con un texto en prosa titulado “Los abogados”. Aquí hace una sátira de la profesión, reforzando ciertos lugares comunes del abogado como bravucón y mercenario de la justicia. Los

²⁵³ Dalton, Roque, *Materiales de la Revista... op. cit.*, p. 18.

²⁵⁴ Cfr. Por ejemplo, Dalton, Roque, *Antología*, Mario Benedetti (ed. y sel.) Madrid, Visor, 2015; Dalton, Roque, *Antología*, Juan Carlos Berrio (ed. y sel.), Navarra, editorial Txalaparta, 1995; y Dalton, Roque, *Hace frío sin ti*, pról. y sel. de Jorge Ávalos, editorial Cinco, 2018.

²⁵⁵ “Facultad de Derecho” se compone por cinco partes: I. “Los abogados”, II. “Dicho por un abogado defensor salvadoreño consciente de la superioridad profesional del grupo de fiscales”, III. “Las leyes fundamentales...”, IV. “Sostenía mi profesor de medicina forense” y V. Absuelto indiciado en robo de cien gallinas al coronel”. Cfr. Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. III, San Salvador, CONECULTA, 2008.

animaliza: «Buitres incómodos, gordas putas togadas, minuciosas tortugas cebadas con anís del mono, los abogados suelen llamarse Arturo y Feliciano».²⁵⁶ Se tratan de piezas atonales en la sociedad, ambivalentes y con poca credibilidad. No son música para todos los oídos: «Los abogados son el vaivén, no el desarrollo sinfónico». Entre otras cosas, los juristas no aprecian la literatura, se escoden en juicios morales y piensan siempre los textos bajo el código de la legalidad. Roque advierte: «Regalad a un abogado un libro de Julio Cortázar; tendréis una apelación ante la Corte Suprema de Justicia, un enemigo mortal y al mismo tiempo moribundo».²⁵⁷ Pese a que Roque mira a los abogados como «la masturbación que se queda en la antítesis», seres locuaces sin aporte, reconoce irónicamente los extremos éticos que entraña la profesión en el sistema capitalista. Finalmente dice: «Ser abogado es lo más riesgoso que hay, desde el punto de vista netamente humano. Quizás sea por eso que ganan tanto dinero».²⁵⁸

Además de reajustar su visión de la figura del abogado gracias a los años y a sus lecturas críticas, Roque hace mofa de la tendencia positivista que de la Constitución como cúspide de la jerarquía normativa. Desde mediados del siglo XX hasta los años setentas, cuando Roque escribe estos textos, la teoría jurídica predominante es el iuspositivismo que, desde el punto de vista de la validez normativa, conceptualizará a la Constitución como una ley fundamental que posibilita todo el orden legal. Allí comienza a desarrollarse más que la defensa constitucional, la fetichización del documento.²⁵⁹ Quizás tomado de alguna ponencia o clase, el poeta se burla de esto, de los nacionalismos y la tradición liberal americana. En “Las leyes fundamentales” apunta: «Todos los países de América/ tienen una de las Constituciones/ más avanzadas de América».²⁶⁰

Revisa también sus apuntes de clase, por ejemplo, sobre las tesis homo-masturbadoras de su profesor de Medicina Forense, asignatura que cursó en 1958. Se sospecha que es una transcripción exacta de las notas del poeta, pues hay en el texto una advertencia que dice

²⁵⁶ Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. III... *op. cit.*, p. 92.

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ “Los universales liberales subvierten esta distinción, privilegiando un orden concreto como principio del orden, fijando un fetiche (Estado, libertad) como origen ideológico que actúa como principio formal y concreto del orden. El problema consiste en sustituir la mera fuerza como decisión original, por un paquete de premisas que representan el orden mismo, con ello se desdibuja el fenómeno constituyente del orden y se le reemplaza por conceptos derivados del mismo, como marcos neutrales que delimitan toda referencia al orden.” Sanín Restrepo, Ricardo, *Teoría crítica constitucional*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2014, p. 86

²⁶⁰ Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. III... *op. cit.*, p. 93.

«(textual)». Allí, la disertación del profesor, que será justificada con estadísticas y juicios morales, inicia de la siguiente manera: «En verdad, el hombre merece más ser clasificado como *homo masturbatorix* que como *homo sapiens*. No tanto porque los sabios desgraciadamente no abundan, sino porque *todo* ser humano se masturba, por lo menos una vez en su vida (...)».²⁶¹ Para concluir el poeta coloca en la serie un texto titulado “Absuelto indiciado en robo de cien gallinas a Coronel”, un recorte de *El Diario de Hoy* de 1959:

“En el Juzgado Segundo de lo Penal se llevó a cabo ayer la vista pública contra el reo Francisco Rodríguez Sánchez, indiciado en el robo de cien gallinas, diecinueve semovientes (entre vacas y bueyes), cuarenta y tres fanegas de maíz, veinte fanegas de maicillo, tres cargas de maíz en pelota, una perra danesa, seis patos, y gran cantidad de guineos y naranjas, hecho ocurrido en la Hacienda San Rafael, propiedad del Coronel Rafael Arévalo Merino, ubicada en la jurisdicción de Rosario Mora. La defensa del reo estuvo a cargo del bachiller Roque Dalton y la acusación la hizo el bachiller Luis Alonso Melara, Fiscal del Jurado. El Tribunal de Conciencia, después de oír a ambas partes, emitió veredicto absolutorio.”²⁶²

Desde el encabezado del texto se hace mención de que se trata de un «indiciado», es decir, Rodríguez Sánchez, a quien se le imputa la comisión del delito de robo. En la nota periodística se detalla los bienes inmuebles que fueron sustraídos ilegalmente de la Hacienda San Rafael. Ya después se cambia a «reo»: el trato procesal que se le da a una persona sentenciada. Lo interesante aquí es que la defensa del «presunto delincuente» – probablemente un peón o campesino– la hace el bachiller Dalton, ya actuando como practicante de abogado. De hecho, la *litis* se da contra otro bachiller. Al final, Roque sale victorioso.²⁶³ Quizás se trate de un buen recuerdo del Roque litigante que el poeta encuentra entre sus archivos.

Pero volviendo al poema “Poems in law...”, Roque lo escribe muy probablemente aún como estudiante de derecho. Quizás sean pocos o nulas sus experiencias prácticas. Aún mira

²⁶¹ *Idem*.

²⁶² *Ibidem*, p. 93-94.

²⁶³ Otro triunfo como litigante se da en 1964. Después de su estancia en La Habana, Roque ingresó clandestinamente a su país. Llegaba como militante del Partido Comunista Salvadoreño para trabajar en una estrategia de lucha armada, en coordinación con el partido. Aunque busca mantener con perfil bajo, el gobierno lo monitorea bajo vigilancia especial. En respuesta, a mediados de ese año, Dalton presentó un Recurso de Exhibición Personal ante la Corte Suprema de Justicia en el que denunciaba la vigilancia permanente por parte de la Policía Judicial. La Corte resolvió a su favor, garantizando sus derechos como ciudadano y su libertad de tránsito.

el derecho como un conjunto más o menos articulado de materiales jurídicos sin tener el contraste con la realidad, por esta razón, la acción experimental es conjugar el lenguaje poético con el lenguaje jurídico en distintos niveles. En esa unión, el léxico jurídico será decodificado de su ámbito común de aplicación para funcionar como un recurso retórico y, a la vez, como un estilo atípico del discurso poético.

Pero más allá de los problemas hermenéuticos que se tensan entre estos lenguajes, donde los valores de la univocidad y equívocidad serán claves para comprender la construcción de sus horizontes epistemológicos, el gesto poético de Roque va en una misma dirección: ¿cómo escribir un poema lírico amoroso con lenguaje jurídico? En el fondo, es la misma pregunta que hace Paul Ricoeur en *Amor y justicia* sobre la coerción y la voluntad, uniéndose finalmente en el ruego amoroso, pues la “inesperada distinción entre mandamiento y ley solo tiene sentido si se admite que el mandamiento de amor es el amor mismo, recomendándose él mismo (...) o, en otros términos, es un mandamiento que contiene las condiciones de su propia obediencia mediante la ternura del ruego: ¡Ámame!”.²⁶⁴

En “Poems in law...” Roque no usa la forma imperativa de “¡Ámame!”, pero sin problemas la serie de los poemas pueden entenderse como un ruego de ternura hacia Lisa, con la intención de que ella se compadezca y considere la angustia del poeta, quien se ve constreñido ante la tabla de la ley. Para Jorge Ávalos, quien en *Hace frío sin ti*²⁶⁵ reúne la poesía amorosa de Dalton, este texto será fundamental para singularizar su trabajo poético:

ese libro [*La ventana en el rostro*] también contiene sorprendentes destellos de su naciente originalidad, sobre todo en el poema “Poems in Law to Lisa”, que no sólo es interesante porque lo escribió, como lo dice el título, en “clave legal”, sino por un tono sarcástico y confesional que es simultáneamente romántico y cómico. Con ese inesperado poema de amor, escrito ya con el pulso seguro de un escritor maduro, Dalton encuentra su voz y descubre en sí mismo una veta autobiográfica y amorosa que atravesará toda su poesía.²⁶⁶

Para Lara Martínez, el poema posee una función materialista. “Declara que teoría y práctica materialistas se conjugan con ‘mi sentido estético-amoroso’. En una militancia-

²⁶⁴ Ricoeur, Paul, *Amor y justicia*, trad. Adolfo Castañón, México, Siglo XXI, 2009, p. 22.

²⁶⁵ Cfr. Dalton, Roque, *Hace frío sin ti*, pról. y sel. de Jorge Ávalos, editorial Cinco, 2018.

²⁶⁶ Dalton, Roque, *Hace frío sin ti... op. cit.*, p. 15.

mujer”.²⁶⁷ Sin embargo, ambos estudiosos coinciden en el valor de este texto dentro de la poética de Dalton. Debido a esto, resulta importantísimo saber a quién va dirigido. ¿Quién es ese ser amado imaginado en las clases? ¿Quién fue Lisa en la vida de Roque Dalton? Resulta sugerente que el nombre de Lisa, aparezca únicamente en otro poema titulado “Recuerdo cuando hablaba de Lisa”, correspondiente al periodo del segundo exilio del poeta, cuando recorre las calles de Viena. En ese poema, se recuerda a la amada cuando un viejo mendigo grita «Lisa» y pasa como «un niño desnudo».²⁶⁸ Lisa aparece también como personaje en la novela *Pobrecito poeta que era yo*. Hasta hoy, no existen datos fehacientes de una mujer llamada Lisa en la vida de Roque, pudiéndose tratar de un pseudónimo para nombrar a un amor extranjero de juventud, pues ambos poemas trasladan al lector otros territorios y lenguas. Sin datos, queda abierto el camino de la especulación.

Desde el comienzo se formula claramente el planteamiento de la serie, de dos poemas prohibidos en clase: «Lisa:/ desde que te amo,/ odio a mi profesor de Derecho Civil» (1-3). El poeta le escribe furtivamente a su amada durante la cátedra y lo hace en un tono confesional-conversacional. Todo el primer poema transitará real y oníricamente durante una clase de derecho civil. Ama a Lisa y no hay otra imagen en su mente, por eso odia al *magister iuris*, en uso de una vertical sinécdoque para referirse al universo jurídico. Dicho de otra manera: la dogmática civil no puede comprenderse bajo la plenitud del amor.

El poeta arroja, inmediatamente después, una enorme pregunta retórica (4-10). La inquietud es saber lo siguiente: ¿es posible pensar en clave jurídica cuándo alguien está enamorado?, es decir, la pertinencia material entre el amor y la justicia, pero más particularmente, el diálogo entre dos tipos de palabra: la jurídica y la poética. En dicho proceso, Roque ejecuta una acción para hacer estético el lenguaje jurídico. Transmuta, con su licencia poética, el ámbito lógico-abstracto de las categorías jurídicas en imágenes vívidas. Utiliza prosopopeyas: «los rostros de ventana de cárcel» (5) en las compraventas, la «tuberculosis» (8) que sufren las hipotéticas, provocando en el sujeto un efecto de vida maltrecha. También explota comparaciones extravagantes, donde la «teoría de la causa»²⁶⁹

²⁶⁷ Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. I... *op. cit.*, p. 120.

²⁶⁸ Dalton, Roque, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. II... *op. cit.*, p. 194.

²⁶⁹ En relación al libro *Segunda vida del derecho romano*, se dice: “Aprovechando al respecto la terminología y varias ideas a las que D.2.1.4. da lugar, y trabajando bajo la influencia de la filosofía aristotélica, reinterpretada por la Escolástica, los Glosadores, Postglosadores y canonistas elaboraron el requisito de una “causa” para que un acuerdo de voluntades, independientemente de su conformidad con alguno de los moldes tradicionales,

(6) es un túnel tenebroso lleno de grillos y raíces. Dichos conceptos jurídicos del derecho civil y mercantil, sumamente abstractos, se cargan de vida, pero de un vivir sórdido. Además, emprende una primera crítica en clara referencia con el pensamiento marxista: el registro de la propiedad más que ilícito, es un instrumento burgués de explotación (9-10).

Se descubre una segunda pregunta (11-16). El impulso para soportar el tedio de la clase y, en ese sentido, para metaforizar el tecnolecto jurídico es gracias a Lisa. El poeta recurre a un tópico de la poesía lírica petrarquista: la mirada de la amada. Al igual que en los madrigales y romances, los ojos son grandes y negros como un estanque nocturno (12-13); el símil para la voz es el rocío matinal que da una sensación de ligereza y alivio (14). Lisa, como imagen mental, se desvanece, mientras el poeta se afana en atesorar ese «aroma musical» (15) que guarda de un encuentro amoroso: un oxímoron de carga sensitiva (16).

Lisa es la diáfana «hija de aire» (17-18), en una muy factible intertextualidad con la obra calderoniana *La hija del aire*, donde la protagonista del drama mitológico –Semíramis– es la contracara femenina y violenta del Segismundo de *La vida es sueño*. En *La hija del aire*, ella es acusada de usurpar el poder y guerrea contra el rey de Lidia.²⁷⁰ La referencia procede simbólicamente pues –como ya se dijo– Dalton leyó de joven la literatura barroca y en dicho texto se muestra claramente el empoderamiento femenino que él idealiza en Lisa. En seguida el poeta se regodea en la ensoñación amorosa y rememora el anhelado momento (19-23). Del reino de la natural, donde la hija del aire se esfuma, el poeta trata de recuperar la vida del amor y del sexo, simbolizada por la sangre (21-23). La siguiente estrofa acrecienta el drama (24-27).

pudiera dar lugar a una *actio* del perjudicado, en caso de incumplimiento por la parte contraria (...) durante la segunda vida del derecho romano es finalmente con ayuda del iusnaturalismo que autores como Domat declaran que el deseo de mostrar generosidad puede figurar como una ‘causa’, con lo cual este concepto se desarrolla ya claramente desde ‘contraprestación’ hacia ‘motivación’; paulatinamente vemos surgir aquel pantano dogmático que finalmente Planiol quiere secar sin más ni más, y que Capitant trató de salvar, cambiándolo en un ordenado estanque”. Margadant, Guillermo F., *La segunda vida del derecho* romano, México, Miguel Ángel Porrúa, 1986, p. 167.

²⁷⁰ Francisco Ruiz Ramón, en la edición crítica de *La hija del aire*, contrasta ambos dramas mitológicos a partir del rol de sus protagonistas. “Aunque en los dos dramas Segismundo y Semíramis coincidan, como veremos, en su inicial actitud de queja, de protesta y de rebelión contra «los cielos», es distinto el sentido inmediato y superficial que para los espectadores (...) tiene es acto de protesta y de desafío. En el primer caso se rebela (...) contra un poder sólo humano que se ha arrogado una fuerza que no le pertenece, el cual será confundido, humillado y vencido, cumpliéndose en el sujeto que detenta el poder la acción misma que quería evitar; en el segundo, confronta, pura y simplemente, un poder sobrehumano, simbolizado pluralmente por los dioses, identificados expresamente por el dramaturgo con «los cielos». Calderón de la Barca, *La hija del aire*, ed. Francisco Ruiz Ramón, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 2009, p. 190.

El poeta se iguala con una embarcación que navega en el siglo XX (24), apelando al *locus* de la “barca frágil” de las metáforas náuticas de la poesía latina. Se trata del *rimosa fragilis ingenii barca*: “El poeta se convierte en un navegante y su espíritu o su obra en un bajel. La navegación es arte difícil, sobre todo cuando la práctica un marino inexperto”.²⁷¹ Mientras ella es soberana, él es un «siervo» (25) subyugado a las miserias de la explotación. Se sufre de «hastío» (25) y de esa otra sangre –muy diferente a la de ella– que se derrama en el mundo. Al salirse del cuadro, Roque se ve en el salón de clases escribiendo un poema de amor con el léxico de los abogados, mientras la discusión se da en torno a los «contratos de adhesión» (26-27).²⁷² Remata otra vez con una crítica al derecho, pues este mecanismo contractual reserva la formulación y beneficio de las cláusulas a una de las partes, donde la otra decidirá únicamente si firma o no el documento.

Finalmente, el poeta conecta el estribillo final con el epígrafe de César Vallejo. Exclama sin el signo de exclamación: «Ah, Lisa, Lisa, estoy/ completamente herido» (28-29). Dalton toma del poema vallejiano titulado “Intensidad y altura” la confesión lacerada. En el «¡Vámonos! Estoy herido», Vallejo plantea desde los primeros versos, el mismo problema que tiene Roque en su clase de derecho civil: “Quiero escribir, pero me sale espuma,/ quiero decir muchísimo y me atollo,”.²⁷³ El estudiante de derecho quiere escribir poesía, pero le sale «espuma»; se «atolla» ante una comunidad que observa una triste forma en las palabras. La intertextualidad con el poema vallejiano se da desde un punto de vista patético y visibiliza el lugar de la escritura prohibida o no dicha en sociedad.

En el segundo poema, aunque el poeta continúa con el tono confesional y escribe con un estilo epistolar a Lisa, «Pobre de mí, querida» (30); ya no lo hace en la atmósfera de la clase, sino en general da cuenta de su experiencia como estudiante de derecho. Escribe para que su amada se compadezca. La sordidez del lenguaje jurídico, tan distinto al poético lo tiene «herido» anímicamente. Como se observó con Guillén, se trata no sólo del código

²⁷¹ Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina, I*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, FCE, 1955, p. 190.

²⁷² De acuerdo con la Ley de Protección al Consumidor, decreto núm. 776 de la Asamblea Legislativa de la República de El Salvador, se establecen los siguientes requisitos y formalidades para los contratos de adhesión: “Art. 22.- En el caso de los contratos de adhesión y sus anexos, redactados en formularios impresos mediante cualquier procedimiento, deberán ser escritos en términos claros, en idioma castellano, impresos con caracteres legibles a simple vista y en ningún caso podrán contener remisiones a textos o documentos que no se entregan al consumidor, previa o simultáneamente a la celebración del contrato, salvo que la remisión sea a cualquier ley de la República. De todo contrato y sus anexos deberá entregarse copia al consumidor”.

²⁷³ Vallejo, César, *Obra poética completa*, ed. Enrique Ballón Aguirre, Caracas, Ayacucho, 1979, p. 156.

jurídico en sentido formal e histórico –codificación de la ley–, sino del código del poder. El poeta lo declara con amargura: «solo con mi terror ante los Códigos» (31) y pasa la vida «estudiando Derecho con carne de presidio» (32). Dalton emplea una antífrasis para resolver la ambivalencia de los operadores jurídicos, donde las figuras del defensor y el delincuente se confunden. Desde la tónica, se trata del reino del revés: “Se trata de otro tópico con una rica manifestación en distintas tradiciones literarias. Así, en la literatura satírica y moral aparece con frecuencia para dibujar un orden social dominado por lacras, vicios y falsedad”.²⁷⁴

Continúa su dolor, «negando al cielo entre muchachos gordos/ que creen firmemente en los rinocerontes» (33-34). Los estudiantes son obesos y, al igual que Guillén, se vulgarizan. Creen en los «rinocerontes», quizás como subjetividades medievales, donde estos animales eran la base del mito del unicornio, circulando muchas imágenes y representaciones fabulosas. Aquí se puede leer la crítica a la mitología del derecho moderno donde los enunciados normativos componen un sistema de creencias, ya que “La gente se somete al derecho mediante su propia interpretación de la creencia en un mito de la autoridad del derecho. La naturaleza superior del misterio parecería concordar con la elevación del mito como aspecto poético y estético de la vida”.²⁷⁵

El poeta también se fuga de esa realidad, «pensando siempre en encontrar un bar/ en donde si quitáramos las mesas/ quepan la madrugada y tú junto a mis ojos» (35-37). Nuevamente el tema petrarquista de la mirada del ser amado, pero esta vez trayéndolo al ámbito de la bohemia. La hipérbole exalta la imagen de la bohemia como actividad de ocio e intercambio de ideas y que, desde finales del siglo XIX, será una de las constantes en la rutina del artista. También se repite «Pobre de mí», porque el poeta se sabe marxista y se come las uñas de los nervios, de la tensión de estudiar algo contrario al marxismo (38-40). ¿Defender la propiedad privada? ¿Validar contratos de adhesión?

Dalton dice bucólicamente lo que ama: «lo suaves garfios de la arena,/ las palabras del mar y la simplicidad de las gaviotas» (41-42), pero también enumera lo que odia: los elementos del orden económico, representados por el «Banco», los medicamentos que debe suministrarse por su menguada salud, «inyecciones de complejo B» y aquello que le quita el

²⁷⁴ Azaustre, Antonio y Casas, Juan, *Manual de retórica española*, 2ª ed., Barcelona, 2015, p. 66.

²⁷⁵ Fitzpatrick, Peter, *La mitología del derecho moderno*, trad. Nuria Parés, México, Siglo XXI, 2008, p. 13.

sueño ligero de estudiante atormentado: «la nocturna crueldad de los motociclistas/ que lanzan rudas piedras al ángulo de los sueños» (43-46). Continúa el poeta con esa carta confesional hecha poema para mostrar su sufrimiento (72-49).

El estudiante ama la naturaleza y es incapaz de realizar daño (49). Además de la administración de violencia que exige la formación del abogado, una voz moralista le pide al poeta con ese «quien», que vuelva a su rutina, a ser estudiante de leyes, que lea con «amabilidad» a Georg Jellinek (50-51), tratadista que será hasta hoy un clásico en *Teoría General del Estado*, que al parecer el joven Dalton lo leyó en su clase de “Derecho Administrativo y Leyes Anexas”.²⁷⁶ Esa «amabilidad» es una forma muy sofisticada de ejercer una violencia pasiva sobre el estudiante, quien debe mostrarse afable con su educación y los textos del curso. Después, al acostarse desnudo con las tarifas aduanales (52), el estudiante expone su vulnerabilidad ante el poder avasallador del capital y la coerción recaudadora del Estado, cuestión que perturba sus sueños. Pero probablemente lo más tremendo que se le pida al estudiante sea refrendar la superioridad moral y social del juez frente al asesino (53). En la mente sensible y crítica del poeta, el asesino, por más vil que pueda ser, no está por debajo del juzgador. ¿Con qué autoridad el juez juzga al homicida? Allí Roque trastoca la legitimidad de la jurisdicción penal y el castigo social.

Por último, el estudiante remata el texto con el estribillo que responde al primer planteamiento: odiar el derecho. El poeta quiere escribirle a su amada fuera del mundo jurídico, sin leyes ni opresores. En la universidad, el poeta se halla herido de vida pero la herida también es porque en el contexto de Roque Dalton el derecho es anti-marxista. Existían pocos mecanismos de uso alternativo del derecho²⁷⁷ y de observar los materiales jurídicos como elementos emancipatorios.²⁷⁸ Aunque Roque hace en otro momento críticas

²⁷⁶ Lo más probable es Roque haya leído *Teoría general del Estado* de Georg Jellinek en traducción de Fernando de los Ríos, Buenos Aires, Editorial Albatros, 1943. Actualmente existe la edición de Jellinek, Georg, *Teoría general del Estado*, México, FCE, 2000.

²⁷⁷ “El uso alternativo del derecho (...) se relaciona directamente con la hermenéutica jurídica. Así, se sostiene que el *uso alternativo del derecho* “es el proceso hermenéutico por el cual el intérprete da a la norma legal un sentido diferente del pretendido por el legislador de derecha o por la clase social dominante” Así hará interpretación extensiva de los textos legales que favorecen al pueblo, y restrictiva de las normas que favorecen a las clases hegemónicas”. De la Torre Rangel, Jesús Antonio, *El derecho que sigue naciendo del pueblo*, México, Fontamara, 2012, p. 17

²⁷⁸ En la parte conclusiva de *Sociología jurídica crítica*, Boaventura de Sousa Santos dice: “La riqueza del paisaje jurídico identificado en los capítulos anteriores ha hecho posible la sociología de las emergencias. En otras palabras, se presentaron como creíbles una amplia variedad de luchas, iniciativas, movimientos y organizaciones, tanto a nivel local y nacional como global, en las que el derecho es uno de los recursos utilizados

al sistema de derechos humanos, en su contexto de estudiante y practicante aún no eran un eje teórico. En fin, desde una posición marxista ortodoxa, estudiar las producciones liberales del derecho –como lo hizo Roque– es una contradicción, de allí que le diga a su amada: «Ah, Lisa, Lisa, estoy/ completamente herido» (54-55).

para propósitos emancipatorios”. De Sousa Santos, Boaventura, *Sociología jurídica crítica. Para un nuevo sentido común del derecho*, trad. Carlos Lema Añón, Madrid, Trotta, 2009, p. 610.

2.2. EVIDENCIAR TRADICIONES JURÍDICAS

La poesía, como se mostró en el apartado anterior, puede *evidenciar* cómo se enseña el derecho en los salones de clase. La mayoría de las veces la actitud del poeta estudiante frente a la pedagogía jurídica es de reproche y, en muchas ocasiones, de escarnio. Precisamente a través de la escritura poética se pueden enunciar problemas y errores que las herramientas formales del discurso legal no permiten. Los dos casos analizados mostraron la singularidad operativa de una escritura poética que descontextualiza la palabra legal en favor de una interpretación más abierta, lúdica y crítica. En este sentido, esta escritura poética que se ocupa formal o materialmente del imaginario legal puede dar cuenta también de otros asuntos, por ejemplo, ciertos tópicos de la tradición jurídica occidental.

Por supuesto que la tradición jurídica occidental es una idea basta y compleja. No existe una sola tradición occidental monolítica, incluso se podría afirmar lo contrario: existen diversas tradiciones que dialogan, se confrontan y retroalimentan. Basta pensar en la categorización que se realiza en el derecho comparado y en la historia del derecho para identificar los distintos sistemas jurídicos. Para ello, los juristas y publicistas pensaron en genealogías para analizar la multiplicidad de familias jurídicas.²⁷⁹ Por ejemplo, en Occidente, las familias romano-germánica y *Common Law* son las más palpables en los diversos sistemas jurídicos que componen los países europeos y americanos, seguida de la familia jurídica socialista. Desde esta perspectiva, las familias jurídicas religiosas quedarían reservadas a los sistemas legales establecidos dentro del mundo islámico.

Esta visión repasa el derecho moderno desde un claro proceso de secularización y, al hablar de sistemas jurídicos contemporáneos, se considera que la cualidad de modernidad jurídica estriba, entre otras cosas, en la separación cabal entre el ámbito religioso y el civil, cuestión que se desprende desde los intentos que se dieron en la Baja Edad Media y el

²⁷⁹ “La noción de ‘familia de derecho’ no se corresponde con una realidad biológica; se utiliza solamente con fines didácticos para subrayar las semejanzas y diferencias existentes entre los distintos derechos. Aún así, toda clasificación tiene su valor: todo depende de la perspectiva que se adopta (...) Las tres familias principales son: 1. La familia romano-germánica. 2. La familia del *common law*. 3. La familia de los derechos socialistas. Aparte de estas tres familias principales, los autores apuntan un cuarto grupo que denominan ‘otros sistemas’, en el que engloban los derechos islámico, judío, hindú...”. Holl, Iris, *Textología contrastiva, derecho comparado y traducción jurídica*, Alemania, Frank&Timme, 2011, p. 27.

Renacimiento para separar racionalmente el poder temporal y el poder espiritual.²⁸⁰ Desde un punto de vista iusfilosófico, Antonio Carlos Wolkmer advierte que “el desarrollo de la cultura jurídica occidental y la configuración de los primordios de la sociedad moderna europea están intrínsecamente vinculados a un proceso interactivo de transformaciones estructurales (...) que edifican el perfil de un mundo nuevo, secularizado, racionalista y antropocéntrico”.²⁸¹ Las transformaciones en comento, además de configurar familias, posibilitó la presencia de concepciones y tradiciones: la amplia genealogía del derecho natural latinoamericano es quizás el punto de partida para después asimilar ideas como el positivismo jurídico, la crítica jurídica y las visiones neomarxistas. Otra manera de comprender el pensamiento jurídico occidental es la distinción metodológica hecha por teóricos anglosajones al hablar de las iusfilosofías continental y analítica (*analytical jurisprudence*).²⁸²

Pero más allá de exponer el entramado epistemológico sobre este asunto, lo relevante es *evidenciar* cómo la poesía desarrolla algunos tópicos de las tradiciones jurídicas más próximas al contexto latinoamericano que puede agregar información adicional. De tal suerte que “un poema es un hecho concreto, es esa máquina, eso concreto que se va agregar al mundo, cada vez que existe un poema, existe un nuevo elemento en el mundo, puesto que se lee y se da en forma de palabra”.²⁸³ Resulta plausible, como se observará a continuación, que los dos poemas presentados en este apartado puedan dotar de elementos nuevos al entendimiento de la tradición intelectual del derecho natural en América Latina.

²⁸⁰ Para ilustrar esto, se puede citar *El defensor de la paz* de Marsilio de Padua o *De la monarquía* de Dante. Sobre este último dice Llambías de Azevedo, “Dante conoce la situación real y espiritual. Ha vivido en los días del último conflicto. La paz de las ciudades italianas ha muerto en las luchas de Güelfos y Gibelinos. Sabe que tiene por adversarios al Papa, a muchos preladados, a los canonistas y a otros escritores. Contra ellos sostiene que el poder temporal no recibe del espiritual ni el ser, ni su autoridad, ni su ejercicio.” Dante, Alighieri, *De la monarquía*, pról. Juan Llambías de Azevedo, Buenos Aires, Losada, 2004, p. 27.

²⁸¹ Wolkmer, Antonio Carlos, *Historia de las ideas jurídicas de la antigüedad clásica a la modernidad*, trad. Alejandro Rosillo, México, Porrúa, 2008, p. 20.

²⁸² De acuerdo con Brian Bix “La filosofía analítica es comúnmente contrastada con la ‘filosofía continental’ (aunque actualmente muchos piensan que tal distinción es exagerada o inútil). En este contraste, la filosofía analítica se refiere a los enfoques filosóficos que enfatizaban la lógica, entendida en un sentido amplio, y las exploraciones de la superficie o lógica oculta de los términos y conceptos, y está asociada en primera instancia con filósofos de la lengua inglesa (p. ej. Bernard Russell y G.E. Moore) La filosofía continental es frecuentemente asociada a los grandes sistemas teóricos franceses y alemanes (p. ej. G.W. F. Hegel y Maurice Merleau-Ponty”. Bix, Brian, *Diccionario de teoría jurídica... op. cit.*, p. 145.

²⁸³ Verástegui, Enrique, *El análisis de la poesía*, Lima, editorial Bracamoros, 2015, p. 20

2.2.1. *JUS, JURIS* Y LA TRADICIÓN ROMANISTA

1

1 Veo los jardines del Rey.

La zorra teme al león.

El avaro teme a la muerte.

El impío no teme a los relámpagos.

5 República. Magistratus. Una calzada de aguas.

Todo jardín es melancólico.

2

Allá, en Lacedemonia.

El perro tímido ladra, pero no muerde.

Los ciudadanos obedecen las leyes.

10 Los siervos temían.

Exemplum. Jus, juris.

Lacedemonia tenía dos reyes.

–uno oculto–,

igual que todo imperio.

3

15 Dionisio enseñaba a los niños en Corinto.

Nubes. *Rhetor.*

Imperator. Nubes.

Encontrar el arco

que une estas líneas de puntos

20 como el nombre de la constelación

de acaso dispersas estrellas.

4

Roma, loba, *rhetor.*

El tropo gira. La anciana vid asciende.

Ya no se reconocen
25 las pezuñas de la bestia en el cielo.

Encontrar las constelaciones perdidas
del Cordero y del León.

La semejanza de las nubes
y Dionisio de Siracusa.

30 *Timidus, vehemens.*
Mater mea.

Fina García Marruz

De todo el corpus poemático que constituye la presente investigación, sólo sobreviven dos poetas a la fecha en que se escribe, es decir, enero de 2019: Carmen Berenguer (1946) y Fina García Marruz (1923). Esta última es una poeta que ya disfruta un lugar legendario en la literatura de su país y, sin lugar a duda, en la tradición poética latinoamericana, sobre todo, por la estampa que dejó el grupo de poetas de la Revista *Orígenes*,²⁸⁴ liderados por José Lezama Lima. Como señala Adolfo Castañón, se trató de una “verdadera familia” literaria. “En el caso de *Orígenes* la familia lo era y lo fue verdaderamente pues Cintio Vitier y Eliseo Diego –dos de los escritores claves del proyecto– se casarían con dos hermanas, Fina y Bella García Marruz”.²⁸⁵

Entonces realicé un viaje en diciembre de 2018 a La Habana para buscar al último miembro vivo de la primera generación de esa “familia”²⁸⁶: Fina. Tuve la fortuna de contactar a Enrique Saíenz,²⁸⁷ quien prologó los dos tomos de la *Obra poética* de García Marruz y quien

²⁸⁴ De acuerdo con Jorge Luis Arcos, “*Orígenes*, que fue considerada en su época ‘la revista más importante del idioma’, según la opinión de Octavio Paz, que en torno a ellas se nuclearon algunos de los escritores más relevantes de la contemporaneidad; que fue acompañada por un músico de la estirpe de Julián Orbón y por los más valiosos pintores de la vanguardia cubana y que sus principales creadores han dejado frutos sobresalientes en la narrativa, el ensayo, el teatro y la tradición literaria”. Arcos, Jorge Luis, *Los poetas de Orígenes*, México, FCE, 2002, p. 7.

²⁸⁵ García Marruz, Fina, *Como el que dice siempre. Antología de ensayos*, pról. y sel. Adolfo Castañón, UNAM-Equilibrista, 2007, p. 10.

²⁸⁶ Miembros de la familia (consanguínea y espiritual): Eliseo Alberto, Cintio Vitier, Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, Justo Rodríguez Santos, Leonardo García Vega y, por supuesto, José Lema Lima, quien sería el “*pater familia*”.

²⁸⁷ Agradezco la ayuda de la editora y poeta Jamila Medina Ríos para contactar a Enrique Saíenz de la Torriente (La Habana, 1941), quien es un ensayista con una amplia trayectoria en su poesía. Autor, entre otros libros, de *La obra poética de Cintio Vitier* (1998), *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación* (2001), *Ensayos*

se ha especializado en los poetas de *Orígenes*. Lamentablemente, por cuestiones de salud, la poeta no puede recibir visitas en su casa y Enrique, junto con un compacto grupo de escritores, se ha convertido en su portavoz. Entonces tuve una serie de conversaciones con él y una entrevista sobre el contexto del poema “Ejemplos de literatura latina”. Resultó interesante su apreciación inicial al leer el texto: “En primer lugar, en la poética de Fina hay una búsqueda de la detención del tiempo, como si el tiempo tuviera una lentitud muy notable; y hay una búsqueda detrás de lo aparente. Ese es un poema inusual en la poética de Fina”.²⁸⁸

Si el poema “Ejemplos de literatura...” es una pieza atípica dentro de la poética desarrollada por García Marruz, habría que delinear primeramente los ejes de lo que ella entiende cómo un ejercicio poético o, en su caso, la constitución de un arte poético. Para ello, es importante considerar que la poeta cubana tuvo dos figuras en su etapa de formación y que, en buena medida, animaron los espíritus creativos de los poetas jóvenes en la primera mitad del siglo XX. Se trata de la visita que Juan Ramón Jiménez realiza a La Habana en 1936-1937 para dictar conferencias en la Universidad y años después los propios cursos, ponencias y actividades académicas que realizó María Zambrano.²⁸⁹ En este sentido, la visión de Fina sobre la poesía por estos años será una imagen rigurosa e intelectual. Empero Fina no se inscribe en la ilusoria dicotomía entre poetas del pensamiento versus poetas de las emociones; en ella las funciones emotiva y cognitiva del poema son fundamentales para construir las sensaciones de las palabras. En “Una mirada a la poesía de Fina García Marruz”,²⁹⁰ Saínz disecciona algunas fuentes de su poética:

en el tiempo (2008), *Ensayos inconclusos* (2009) y *Las palabras precisas* (2014). Actualmente es Miembro de Número de la Academia Cubana de la Lengua.

²⁸⁸ Saínz, Enrique, “Entrevista”, La Habana, 21 de diciembre de 2018. Versión estenográfica de entrevista realizada en las instalaciones de la UNEAC, específicamente en las oficinas de Ediciones Unión.

²⁸⁹ “En diciembre [1936], imparte Juan Ramón Jiménez en La Habana invitado por la Institución Hispanocubana de Cultura tres conferencias (...) A ellas asisten los jóvenes poetas de Cuba, incluidos algunos de lo que después serían los origenistas (...). [1946] En su casa del Vedado, se reunían varias veces a la semana casi todos los poetas del Grupo junto a la filósofa española María Zambrano”. Gutiérrez Coto, Amauri (ed.) *La amistad que se prueba. Cartas cruzadas José Lezama Lima, Fina García Marruz, Medardo Vitier y Cintio Vitier*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2010, pp. 163-167.

²⁹⁰ Este texto aparece en la edición de los dos volúmenes de la *Obra poética* de Fina (La Habana, Letras Cubas, 2008) y en *Las palabras precisas* (La Habana, Ediciones Unión, 2014). De acuerdo con Saínz, los dos volúmenes han querido asimilarse por los lectores como su poesía reunida, aunque en realidad faltan una serie de libros y poemas inéditos de la autora que precipitarían en muchos otros volúmenes: “cuando eso se compile va ser una obra de cinco o seis tomos”.

Su pensamiento se inscribe de hecho en un realismo trascendentalista, de suma importancia en la concepción de la poesía que trajo el grupo Orígenes a la cultura cubana. El hallazgo de lo permanente en lo perecedero, en lo que el tiempo transforma y deshace, nutre su obra de un lirismo del más alto linaje sin desentenderse nunca de la cualidad material, inmanente, de la realidad toda, sin dualismos empobrecedores e infructíferos, tesis igualmente significativa en el pensamiento de los origenistas, en espacial Lezama y Vitier.²⁹¹

Pero la familia de *Orígenes* también ejerció un fuerte flujo de espiritualidad que unió a varios miembros en una fe común. En efecto, “otra fuente fundamental de esta poética está en su religiosidad, en el diálogo profundo y entrañable que la autora ha sostenido con el Antiguo y el Nuevo Testamento, donde se le revela el simbolismo trascendente de lo real”.²⁹² Esto se observa claramente en “Ejemplos de literatura...”, donde se decanta la experiencia poética en el simbolismo cristiano y se nutre una sustancia religiosa que redime el paganismo.

Pero en realidad, más allá de la lectura de la crítica, el pensamiento poético de Fina se encuentra disperso en su obra ensayística. Si bien no se confecciona formalmente como un sistema poético –como sí lo diseñó su amigo Lezama–, se puede enarbolar, como menciona Adolfo Castañón, una profunda unidad conceptual. “En Fina García Marruz el ensayo no es un hecho marginal a la poesía ni su pensamiento en prosa podría separarse del todo de ella”.²⁹³ Dentro de la obra ensayística, sobresalen dos agudos ensayos donde se observan las aproximaciones al fenómeno poético: “Lo exterior en la poesía”²⁹⁴ que data de 1947 y “Hablar de la poesía” que da título al libro ensayístico recopilatorio publicado en 1986 por la editorial Letras Cubanas.²⁹⁵

En “Lo exterior de la poesía”, Fina lleva el tema filosófico de la libertad al campo de la actividad poética, pero no de un modo ontológico o fenomenológico, sino como una

²⁹¹ Saínz, Enrique, *Las palabras precisas*, La Habana, Ediciones Unión, 2014, p. 121.

²⁹² *Idem.*

²⁹³ García Marruz, Fina, *Como el que dice siempre... op. cit.*, p. 15.

²⁹⁴ Para Saínz, en “Lo exterior en la poesía”, los apuntes reparan siempre en el trato con lo divino, entre otros asuntos, “lo real, la totalidad de lo existente en todas sus dimensiones y formas, desde los evanescentes recuerdos de la vida familiar hasta las estrellas, desde los cuerpos y entidades del mundo natural hasta las obras del espíritu humano, están habitadas por lo Absoluto, lo Intemporal, Dios”. Saínz, Enrique, *op. cit.*, p. 124.

²⁹⁵ Para Castañón, el libro *Hablar de la poesía* realiza un reajuste de la tradición literaria en nuestra lengua, donde se deslumbra una manera singular de entender el poema desde la lengua española a ambos lados del océano. El profesor mexicano regala, en ese sentido, una estampa finísima de nuestra autora: “Fina García Marruz (La Habana, Cuba, 1923) ocupa, en ese paisaje, el lugar de una hermana que es cruce de caminos entre poesía y pensamiento, piedad gentil y armonía cristiana, expresión individual y manifestación colectiva” García Marruz, Fina, *Como el que dice siempre... op. cit.*, p. 11.

atribución práctica, que fundamenta una ética singular. Ante todo, la poesía es una especie de actividad «mágica» que produce melancolía pues su única salida a “lo Exterior, está traspasando su sustancia misma, y que ya, en definitiva, no podemos hablar de poesía sino de religiosidad, porque la poesía, en cuanto tal, se ha hecho poco menos que imposible”.²⁹⁶ La dirección de la poesía, ese *Exterior* que a su vez puede identificarse con un panteísmo plenario, debe salir de la palabra. Hay una dirección en la poesía que termina por transfigurar o, mejor dicho, *transustanciar* la palabra en algo que no puede asirse.

No se debiera tener “una” poética. En la poética personal debieran entrar todas las otras poéticas posibles. Que el sinsonte y “el divino doctor” no se recelen mutuamente. Que el arte directo no excluya el viejo preciosismo. La naturaleza crea el ala para el vuelo pero, después, la decora. El realismo verdadero debiera abarcar el sueño y el no-sueño, lo que tiene un fin y lo que no tiene ninguno, el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Ningún otro realismo que el de la misericordia.²⁹⁷

Derivado de lo anterior, se pueden trazar algunas ideas generales de lo que sería la poética de García Marruz. La actividad creadora se caracteriza por ser una visión que pretende captar, por menos por un instante, la totalidad. Es una poética de la unión, de la reconciliación de las escuelas y saberes; al final tiene como centro el valor de la misericordia como una llama piadosa pensada como un auténtico realismo. Si se solicita una actitud de la poeta, esta sería aquella que expresa María Zambrano –amiga y maestra de Fina–²⁹⁸ para reconocer la plenitud: “se mantiene el poeta vacío, en disponibilidad, siempre. Su alma viene a parecer un ancho espacio abierto, desierto. Porque hay presencias que no pueden descender en lo que está poblado por otras... Desierto, vacío; porque sólo cuando esa presencia llegue, llegarán con ella todas las demás; sólo con su plenitud y luz”.²⁹⁹ Una poética ecléctica, que tiene rasgos místicos, pero que a su vez es romántica y realista.³⁰⁰

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 416.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 35.

²⁹⁸ Sobre Fina García Marruz, María Zambrano menciona lo siguiente: “Ella es quien testifica de modo más nítido esta actitud [la función de la poesía como salvadora del alma]. No frente a la poesía sino frente a la vida. Y como todo lo que se obtiene por añadidura, puede en un instante cesar o desplegarse en una verdadera grandeza sin mácula”. Zambrano, María, *Islas*, Madrid, Verbum, 2007, p. 99.

²⁹⁹ Zambrano, María, *Filosofía y poesía... op. cit.*, p. 108.

³⁰⁰ Se puede observar cómo desde la etapa primera de Fina, ya se encuentra más o menos delineadas esas coordenadas. Hay que observar el sentido y tratamiento de la luz, en la parte última del poema “Poética para la madrugada” cercana al modo místico de san Juan de la Cruz: “No penetrar, volver. Quedarnos en la Casa./ ¡Oh, luz, que no podría desprender mi deseo,/ reuniendo en un solo rayo esos rostros y mi anhelo remoto!” García Marruz, Fina, *Obra poética*, t. I, pról. Enrique Saíenz, La Habana, Letras Cubanas, 2008, p. 89.

Una vez estimadas estas reflexiones, hay que reconsiderar la idea que sugirió Enrique Saínz al momento de escuchar el poema. “Ejemplos de literatura latina...”, comentó en otro momento de la entrevista, es una pieza atípica. ¿Realmente el poema es inusual en relación con otros poemas centrales en el trabajo poético de García Marruz? Se podría contestar que sí y no. Paradójicamente el poema puede ser extraño, pero también puede mantenerse en las líneas centrales de su poética. Todo depende de la clave de lectura que se coloque. Aquí el binomio fondo/forma nos puede ser útil, binomio que tanto se usa en el razonamiento jurídico y literario. Saínz comenta la rareza del poema:

La lenta transformación es como una enumeración que va retratando momentos para al final experimentar un cambio, un cambio en la percepción del tiempo. Fíjate que dice: ya no se reconocen las pezuñas de la bestia. Como que el conocimiento ha ido transformando la percepción y la mirada del que aprende, la mirada del alumno ya está modificándose a la luz de una nueva cosmovisión. Ese es un poema, en la poética de Fina, muy raro porque su poética es evocadora y este es un poema de nombrar: el rethor. El conocimiento como experiencia de la observación o como resultado de la observación. Allá encontramos un decurso del tiempo que aquí es muy tenue, una aparición muy lejana.³⁰¹

Más allá de las apreciaciones que sugiere Enrique Saínz acerca del procedimiento de la imagen y el tiempo en el poema, que sin duda plasman un efecto gnoseológico en el lector, estas se dejarán por el momento de lado para después volver a ellas. Por lo pronto, hay que notar cómo la rareza de “Ejemplos de literatura...” proviene al descolocar una función evocadora común y se vuelve un texto que retóricamente se comporta distinto a lo que ofrece la poeta en la mayoría de sus poemas. Apela a una función nominal de las cosas y, en ese sentido, se vuelve filosófico: «un conocimiento como experiencia de la observación». Es opuesto al estilo frecuente de la poeta. Saínz subraya la forma, por eso dice en otra parte de la entrevista: “*Habana del Centro* es el centro de la poética de Fina. No hay nada parecido a eso, porque es una poesía que se va entretejiendo. Versos que se van entretejiendo para dar una imagen de la fugacidad, una imagen de la nostalgia”.³⁰²

Pero ahora hay que pensar el poema materialmente. ¿Existe este afán trascendental, unificador y, sobre todo, religioso en “Ejemplos de literatura...”? Por supuesto que sí. De

³⁰¹ Saínz, Enrique, “Entrevista”... *op. cit.*

³⁰² *Ibidem.*

una lectura preliminar se observa que al final, particularmente con el símbolo del Cordero, la poeta redime la noción antigua de romanidad. Ante la transmutación de los símbolos, como también lo advirtió Saínz, “Aparece Roma como la difusora del cristianismo y ya no se reconoce”³⁰³ su esencia pagana. Esta estrategia, la de exonerar el mundo pagano en favor de la cristiandad, es tan antigua como la patrística y escolástica medievales.

Pero no sólo es la materia ecuménica y religiosa la que se va a observar en los textos ensayísticos donde Fina da cuenta de los sentidos de la poesía. Se pueden seguir ciertas problemáticas que son recurrentes en el discurso teológico y que poseen fuertes implicaciones jurídico-políticas.³⁰⁴ En “Hablar de la poesía”, texto que ya se escribe y publica con el establecimiento del gobierno revolucionario, se puede sentir cómo a Fina le preocupa reflexionar sobre los ámbitos de la poesía y la moral en conjunción, bajo un razonamiento analógico. Si la poesía parte del *ethos*, pues: “la poesía no es otra cosa que el secreto de la vida”,³⁰⁵ resulta evidente que hay una dimensión ética en el quehacer poético que es ejecutada por los poetas, quienes antes de escribir, son personas inmersas en una colectividad. Fina, en un momento, trata la subordinación de la poesía al campo de la moral, particularmente haciendo uso del concepto kantiano de reino de los fines:³⁰⁶ “El hecho de que la poesía no sea de ninguna manera un reino autónomo, ‘por encima’ de la moral, (...) resulta hoy más anacrónico que peligroso o más desolado que cínico, no debería llevar a una tosca programación, hecha en el seno del poema mismo, en que la nobleza o veracidad de la ‘tesis’ excuse de darle un tratamiento más hondo, más iluminador de las verdaderas relaciones, acaso misteriosas, de la moral y la poesía”.³⁰⁷

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Por ejemplo, en “Lo exterior en la poesía”, García Marruz reflexiona sobre el tema de la libertad, que se puede ver como la idea central del ensayo. “No se nos escape que la actividad creadora puede quedar excesivamente limitada si partimos de estos principios, y que nos acercamos peligrosamente al fanatismo platónico de *La República*. En el fondo, es la misma y vieja cuestión de las relaciones del Bien y la Belleza, pero acaso sea necesario replantearlas ahora que la poesía, por su propia voluntad, ha perdido la inocencia y trata de invadir otras zonas del ser. Y llegamos al punto que queríamos: ¿hasta qué punto la poesía ha perdido la libertad? Ya la poesía no piensa el objeto, sino que se piensa a sí misma: ella sola ha pasado a ser su propio objeto”. García Marruz, Fina, *Como el que dice siempre... op. cit.*, p. 418.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 36.

³⁰⁶ “El concepto de cada ser racional que ha de ser considerado como legislando universalmente a través de todas las máximas de su voluntad, para enjuiciarse a sí mismo y a sus acciones desde ese punto de vista, conduce a un concepto inherente al mismo y muy fructífero: el de *un reino de los fines*.” Kant, Immanuel, *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*, trad. Adela Cortina y Jesús Conill, 2ª ed., Madrid, Alianza, 2012, pp.145-146.

³⁰⁷ García Marruz, Fina, *Como el que dice siempre... op. cit.*, p. 40.

En efecto, Fina no discute sobre el íntimo enlace que tiene la poesía con la vida pública, con el actuar colectivo. Se trata de relaciones profundas y quizás naturales. La poesía canta sobre lo bello y lo bueno. El problema aparece cuando hay un forzamiento en la expresividad y deviene esa «tosca programación» en el poema. ¿Aquí Fina está criticando la poesía comprometida? Pudiera ser el caso de que ataca la ejecución programática del poema, es decir, la premeditación artificiosa de ciertos tópicos o, en su caso, el cumplimiento de un programa político. No habla nunca de una visión cercana a la poesía pura, pero sí se puede pensar en una crítica a la literatura explícitamente moralizante y política. La poesía tiene que hacerse con otro léxico, una manera que trueque las palabras machacadas: “Sólo la poesía tiene el secreto de la fidelidad al ser y saber atravesar los lindes sin destruirlas, como la luz al cristal. La moral está mucho más desacreditada, todo su vocabulario resulta inservible. ‘Honorable’, ‘honesto’, sugieren en el joven imágenes de doblez, limitación o hipocresía manifiesta. Aun la palabra ‘bueno’ resulta débil, cuando debiera ser una palabra deslumbrante”.³⁰⁸

Parte de las tareas del poeta es buscar las palabras escondidas; darles nueva expresión a estos conceptos colosales del lenguaje moral. En particular ¿Cómo la palabra *bueno* puede recuperar su brillo? El poeta entonces no se desentiende de la moral y, aunque varios géneros literarios hicieron eco en el error y el crimen –como lo advierte Fina en el ensayo–, la poesía es una forma de recuperar lo primigenio de las cosas, a costa de modificar los significados de las palabras. Moral y poesía son ámbitos separados que se construyen desde distintos planos. Al final, ante posibles desencuentros, la poesía no debe rebajarse a la moral social, pues en realidad su finalidad es más trascendental; aunque busca una moralidad más elemental e interna, es decir, una eticidad que luce en Antígona y otras obras de la literatura clásica y que, en mucho, toca las cuerdas de la tradición del derecho natural.³⁰⁹

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 39.

³⁰⁹ Incluso uno de los autores como Eduardo García Máynez, quien se distinguió por un análisis formal del derecho y sus aportaciones en la lógica jurídica, ilustró el tema de la tensión entre derecho positivo y derecho natural a través de fragmentos de la obra de Sófocles, en su clásico *Introducción al estudio del derecho*, dice: “(...) Esta tesis, a la que podemos dar el nombre de concepción teológica del derecho natural, fue también defendida por un contemporáneo del moralista ateniense [Sócrates], el gran trágico Sófocles. La respuesta de Antígona al tirano Kreón, cuando éste le pregunta si es cierto que ha dado sepultura al cadáver de Polínice, encierra la afirmación de un orden superior a los caprichos y convenciones de los legisladores terrenos”. García Máynez, Eduardo, *Introducción al estudio del derecho*, 53ª ed., México, Porrúa, 2002, p. 41.

La poesía no es el reino del “deber ser” sino del ser; de aquí que toda programación, todo propósito, moral o inmoral, rebaje el arte, le dé una cierta limitación. El moralizador, ese solista, olvida que conmover, como dijera Martí, es moralizar. La poesía quizás sea la moral verdadera, como que es la más antigua, la que de hecho siempre nos ha educado y mejorado sin pretenderlo, como el hijo es educado y mejorado por la madre no a través de lo que ella le dice sino de lo que no le dice, y él siente, rodeándolo como un manto. Es esa poesía invisible la que lo sustenta todo.³¹⁰

Fina termina su ensayo con una anécdota que ilustra de modo ficticio esta ética apegada al derecho natural. De joven dice haber escrito un tratado de cuarenta páginas sobre lo que es la poesía. Un hombre roba su bolsa. El botín: cinco centavos y la «arrogante disertación sobre la poesía». Ella se maldice al no poder dejarle algo mejor a ese pobre ladrón, quien robaba por necesidad. “Poesía sería para él un plato de sopa bien caliente, un colchón nuevo, un abrigo”.³¹¹ En última instancia, la poesía está en las cosas sencillas, en el alivio de los corazones, el alimento y la dignidad humana.

En este sentido, Fina busca dotar de una *finalidad* fraterna a la poesía. La poesía auténtica, de algún modo, es la que dignifica en lo más profundo la vida de los seres humanos: aquello que los hace felices y plenos. No hay una autoridad que opere por encima de ella y, por esta razón, si se tergiversa, muere. Si la poesía se materializa en la palabra, ésta se siente primero en el amor, la compasión y el alimento. No hay que confundir la visión propia de la poeta con la idea de una poesía social. Justo sería un error programar el poema y abstraerlo en la palabra misma. Esto lo dice en un contexto donde la sociedad está inmersa en un programa político y cultural. Pues, cómo es sabido, la Revolución cubana fue un acontecimiento que determinó la literatura y su campo de acción.

Ante una realidad sobrecogedora donde la diáspora y el exilio son los modos de *fugarse* del sistema, en 1994, es cuando se publica “Ejemplos de literatura...”. Si se atiende al contenido, a esa sucesión de momentos que componen los cuatro ejemplos, se observará que no existe un posicionamiento político latente, aunque claramente el texto habla del poder. Desde la forma, hay una economía en la expresión que no es usual en los poemas de la autora. Pareciera que la escritura breve en este poema de Fina se debiera a una motivación política. Bajo esta perspectiva, podría tratarse de una escritura “telegráfica”, en clave y código para

³¹⁰ García Marruz, Fina, *Como el que dice siempre... op. cit.*, p. 41.

³¹¹ *Idem.*

encriptar un mensaje contrasistémico. ¿La figura del rey o de Dionisio de Siracusa puede ser una crítica velada al gobierno revolucionario del caudillo? Para ello, habrá que entender la función de los silencios en la poesía de la autora.

Por supuesto que en el discurso poético el uso de silencios y espacios adquiere una especial relevancia que es demasiado elocuente en ciertos contextos de guerra o revolución. Escrituras como las de Antonio Porchia, Roberto Juarroz o Hugo Gola³¹² dan cuenta de una poética donde el mutismo es una herramienta retórica y parte fundamental de sus estéticas. En “Lo exterior en la poesía”, Fina dice que “El silencio es en la poesía, como en la naturaleza, un medio de expresión. La poesía vive de silencios, y lo más importante, quizás, es ese momento en que el pulso se detiene y va a la otra línea de abajo. La prosa sigue siempre, no necesita de esa detención, en la que se encuentra sólo lo que se rompe”.³¹³

Se observa entonces como el uso del silencio es sustancial en la poesía para Fina; la pausa del verso es la que permite entender la configuración no solo métrica, sino rítmica del verso. Sobre “Ejemplos de literatura...”, más que silencio, que existe y se da entre los versos y los diferentes ejemplos, se puede hablar de elipsis, pero no en su sentido poético o gramatical, sino más bien desde la técnica narrativa o cinematográfica. García Marruz es una excelente observadora del cine y estudiosa de su historia, cuestión que se muestra magistralmente en su libro *Créditos de Charlot*.³¹⁴ Es la supresión del acontecimiento, de la línea temporal del relato, lo que dota de una sensación telegráfica en “Ejemplos de literatura...”. En palabras de Enrique Saínz, “ella escribe un texto que va tocando momentos. Es decir, observa no que hay una ilación o, la hay, pero no es una ilación sintáctica; es

³¹² Para Roberto Juarroz “la palabra no existe sin el silencio. Ella no sólo es por el hecho material de necesitar espacios que la rodeen, que la individualicen (además de los signos que la componen): hay un silencio que separa las palabras y que al mismo tiempo las une. Ello crea la poesía”. González Dueñas, Daniel, y Toledo, Alejandro, *La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz*, México, Juan Pablos Editor-Ediciones sin nombre, 1998, p. 47. Sobre la poesía de Gola, Juan José Saer dice: “Esa permanente selección del material, totalmente extraña al espontaneísmo que muchos (y, entre ellos, no pocos poetas) le atribuyen a un pretendida ‘expresión poética’, es el instrumento fundamental de lo que en la obra de Gola salta a la vista como su más indiscutible atributo”. Gola, Hugo, *Filtraciones*, México, FCE, 2004, pp. 12-13

³¹³ García Marruz, Fina, *Como el que dice siempre... op. cit.*, p. 37.

³¹⁴ Se trata de uno de los libros más celebrados de la poeta. La solapa de la edición mexicana dice “*Créditos de Charlot* inaugura con su poesía una bella concepción de los filmes de Chaplin. Cimentada en versos exactos con una sencillez y claridad que hacen de esta poesía un ejemplo de notable transparencia lírica. Asistimos en sus páginas a la fiesta del circo, conocemos de la memorable esencia histriónica de sus personajes, nos es dada una espléndida interpretación de Jackie Coogan de la hermosa interpretación ciega que oculta en su penumbra las luces del amor, el hombretón que se posesiona por la fiebre del oro, todos sus rivales aturdidos por su grácil destreza, todas sus hermosas mujeres seducidas por su grandiosa ternura”, García Marruz, Fina, *Créditos de Charlot*, México, Aldus, 1995.

conceptual. No de transmisión de una idea en el tiempo. No hay enlaces entre una estrofa y otra”.³¹⁵

En efecto, se trata de una conjunción de estampas de diferentes momentos, que no necesariamente son secuenciales. Los enlaces parecen arbitrarios y la narración es disruptiva. No obstante, en ningún momento surge precisamente un elemento que remita a la Cuba del tiempo de Fina y sus líderes políticos. La crítica al poder se da desde la generalidad y bajo una manipulación histórico-simbólica: la loba, el cordero, la humanidad, etc. En la entrevista, Saínz menciona cómo antes del triunfo de la Revolución, embebidos aún de una noción burguesa y católica, Fina y Cintio Vitier “vivían aislados en los años cincuenta y cuarenta de esa realidad, que era la realidad social”.³¹⁶

Fue hasta que la pareja realiza un viaje a Nicaragua en 1979, en el contexto del triunfo de la Revolución Popular Sandinista y bajo la guía del Frente Sandinista de Liberación Nacional, que hay un cambio significativo. Dicho viaje estuvo animado por el poeta Ernesto Cardenal,³¹⁷ figura que a la postre será una gran influencia en la poética de los esposos, especialmente de Fina, quien observa en el exteriorismo y conversacionalismo no sólo una manera de regresar la poesía al pueblo, sino el modo ejemplar de hacer convivir los fines revolucionarios con la doctrina católica, en un claro encuentro con los contenidos de la teología de la liberación.

(...) no hay que olvidar su fructífero viaje a Nicaragua en compañía de su esposo, Cintio Vitier, un recorrido que le permitió ensanchar el espacio y el conocimiento de una belleza que ya ella había entrevisto en su poesía anterior, belleza de lo elemental, de lo primigenio brotando de manera luminosa en paisajes y personas. Su estancia en el país centroamericano le enriqueció su conciencia de América, adquirida en sus lecturas de Martí; le abrió el espectáculo de una naturaleza virgen y poderosa.³¹⁸

Es la puesta en práctica de las enseñanzas del Evangelio y la opción por los más pobres, que de algún modo también es un reclamo de las escuelas marxistas, lo que genera

³¹⁵ Saínz, Enrique, “Entrevista”... *op. cit.*

³¹⁶ *Ibidem.*

³¹⁷ Aunque Cardenal se aleja de la poesía del lenguaje y de la visión neobarroca, le interesa de sobremano el mensaje político. “Su poesía busca una comunicación directa, inmediata y pretende ser entendida por cualquier lector, para expresar o representar las realidades americanas de todos los tiempos: la indígena, la colonial, la republicana o moderna, la provinciana y urbana”. Valle-Castillo, Julio, *El siglo de la poesía en Nicaragua: Posvanguardia (1940-1960)*, Managua, Fundación Uno, 2005, p. 145.

³¹⁸ Saínz, Enrique, *Las palabras precisas...* *op. cit.*, p. 129.

un cambio en la percepción que tiene Fina y Cintio de su gobierno y que puede reconocerse en sus escrituras. Hay una secuencia de obras escritas a cuatro manos y que dan cuenta de intereses comunes: *Temas martianos* (1969), *Flor oculta de la poesía cubana. Siglo XVIII Y XIX* (1973) y, después del periplo, *Viaje a Nicaragua* (1987) y *La literatura en el papel periódico 1790-1805* (1990). En este sentido, se puede patentizar lo que Adolfo Castañón llama un “oficio compartido –al menos en lo que hace a los temas martianos– entre su propio pensamiento y el de su esposo y aliado literario Cintio Vitier. ¿Cómo definir esta elusiva pero manifiesta relación?”³¹⁹

Por supuesto la relación de estos dos poetas esposos es simbiótica en lo que se refiere a la construcción de una obra común, pero también en la configuración de intereses y temáticas que no sólo harán eco en la “familia” de *Orígenes*, sino en la cultura literaria cubano que se construyó a la postre del grupo. Pero quizás la relación entre los escritores quede expresada de su mejor modo en los poemas, entre los silencios y las imágenes. Hay que leer el siguiente pasaje de *Epitalamios* (1996) de Cintio para comprender el amor que siente por la poeta y la función que ella realiza en su actividad escritural:

A ti te leo mis poemas para que nazcan realmente
Su rostro de palabras
en el tuyo de amor se me dibuja

(...)

Émula de la dama absorta de Vermeer
tú fijas en el fiel de la balanza el peso
de la esencia fugitiva que se me escapa siempre

La salvación o perdición de cada línea
está pendiente de tus ojos, aptos
para probar la poesía como el fuego
para probar espadas

Tú dices, musa
de mi pasión y de mi lucidez,

³¹⁹ García Marruz, Fina, *Como el que dice siempre... op. cit.*, p. 25.

la última palabra, la que falta,
igual que el beso de oro de la madre
para que surja el hijo y yo lo acepte.³²⁰

Es Fina no sólo la madre, el rostro aperlado de la pintura de Vermeer o, en última instancia, la maternidad que permite que nazcan los poemas del esposo; sino también la justicia que al mismo tiempo es musa. Su personificación como dama de la justicia es evidente: fija «el fiel de la balanza». Se trata de una justicia conmutativa cercana a la Némesis mitológica que explica de este modo González García en su libro *La mirada de la justicia*: “Némesis lo ve todo en la vida de los hombres, incluso sus más ocultos pensamientos. Su visión es ilimitada y nada escapa a su mirada, ni siquiera los sentimientos más profundos”.³²¹ Pero a diferencia de la diosa, Fina es compasiva y amada por el poeta. Aunque la «salvación o perdición» de las líneas del poema depende de sus ojos, ésta es una figura sagrada, angelical y cuenta con la autoridad de emitir «la última palabra».

Fina García Marruz es esta musa que no sólo inspira y juzga, sino que escribe, a veces con su esposo, otras tantas por su cuenta y en diálogo con sus maestros, entre ellos, Quevedo, Góngora, Gracián o Martí. Precisamente en torno a una experiencia lectora de este último, es que Fina escribe *Nociones elementales y algunas elegías* en 1994, poemario donde aparece “Ejemplos de literatura...”. Este libro publicado en Caracas se motiva por la autora en un texto introductorio llamado “Razón de este librito”. El uso del diminutivo probablemente se deba a un gesto irónico: la obra no es una idea completamente suya, sino una rescritura. Fina emula el espíritu de *El Educador Popular*, diario encontrado en cuatro tomos durante las pesquisas de García Marruz. Su autor es un librero amigo de Martí: Néstor Ponce.³²²

En su imaginación, quizás este diario fue leído y usado por Martí para las primeras letras. Se tratan de “nociones elementales que debe poseer un niño, de geometría, de gramática, de física, y si no toda la historia suficiente, sin duda la suficiente y primera poesía,

³²⁰ Vitier, Cintio, *Poesía*, La Habana, ediciones Unión, 1997, p. 332.

³²¹ González García, José M., *La mirada de la Justicia*, Madrid, AntiMachado Libros, 2016, p. 51.

³²² Sobre Néstor Ponce de León (1837-1899), se puede considerar sobre su destierro: “Todos sus bienes, entre ellos una importante biblioteca, fueron embargados. Vivió durante treinta años en el destierro, ejerciendo como abogado en Nueva York, donde fue fundador, secretario y tesorero de la Junta Central Revolucionaria de los emigrados cubanos en dicha ciudad. (...) En 1871 publicó *The Book of Blood* (‘el libro de la sangre’), libro que contenía una relación de crímenes cometidos en Cuba por los españoles y que fue completado por José Ignacio Rodríguez. Fue redactor del diario *El Educador Popular* y escribió artículos y folletos sobre el problema de Cuba.” Tomado de <https://www.ecured.cu/N%C3%A9stor_Ponce_de_Le%C3%B3n>.

todo escrito en un tono tan serio como si se hablase, con el respeto debido y sin añiñamiento de noñez”.³²³ Para Fina, *El Educador Popular* estaba compuesto de “graciosos ejemplos de los primeros aprendizajes del idioma”. La poeta busca reescribir estos ejemplos o, por lo menos, mantener una proximidad con ellos: “Este librito, en parte, pudiera haberse llamado «Citas textuales» de no haber caído en la disculpable vanidad de añadir cosas propias a su suficiente lección. A veces mi trabajo ha sido sólo de montaje o selección de imágenes, como en el cine, o de rápidos cortes necesarios. Otras, me he animado a entonar mi propia aria, como todo pájaro cantor”.³²⁴

Es importante comentar la relevancia del poema que analizamos dentro del cuerpo y sentido de la obra,³²⁵ pues la poeta le dedica “Ejemplos de literatura...” un párrafo de su texto introductorio. Es preciso saber que el libro está lleno de ejemplos que a veces se relacionan, pero otras tantas las secuencias son inconexas e, incluso en un solo poema –como es este caso–, no necesariamente hay una secuencialidad y/o conectividad entre las partes que lo conforman. Enrique Saínz reflexiona sobre el uso del tiempo en este poema en comparación con otro poema de la autora:

Está haciendo una historia de hechos ya fijados: una historia en el tiempo. Y en Fina hay una observación muy directa de la cotidianidad, de un paisaje que está a la vista. “Esta dulce nevada está cayendo”³²⁶ En Cuba no hay nieve. Después el poema continúa pensando lo que está detrás de la nevada, detrás de la caída. Es como una especie de indagación hacia adentro. Aquí hay una enumeración de momentos.³²⁷

En “Ejemplos de literatura latina...” parece no existir este manejo común del tiempo propio. No se muestra una indagación introspectiva, todo lo contrario, el poema busca el exterior, en estampas que muestran esta “enumeración de momentos”. Desde el primer ejemplo,³²⁸ la poeta abre con una persona que contempla los «jardines del Rey» (1). Como

³²³ García Marruz, Fina, *Obra poética*, t. II, La Habana, Letras Cubanas, 2008, p. 208.

³²⁴ García Marruz, Fina, *Obra poética*, t. II... *op. cit.*, p. 209.

³²⁵ El poema es relevante para ilustrar el libro en cuestión. Aparece en la *Antología poética* preparada por Jorge Luis Arcos (La Habana, Letras Cubanas, 1997, p. 194). Sin embargo, el poema está mutilado, apareciendo solo el primer ejemplo.

³²⁶ Se trata uno de los primeros poemas de Fina aparecido en el libro *Las miradas perdidas*. “Una dulce nevada está cayendo/ detrás de cada cosa, cada amante,/ una dulce nevada comprendiendo/ lo que la vida tiene de distante”. García Marruz, Fina, *Obra poética*, t. I... *op. cit.*, p. 25.

³²⁷ Saínz, Enrique, “Entrevista”... *op. cit.*

³²⁸ En el texto introductorio “Razón de este librito”, Fina menciona que este primer verso es otra versión de un tema que trabaja en la serie de textos llamados “Gramática inglesa”: “ ‘Quien alaba’/ Quién alaba la piedad del

ella misma afirma: “el primer verso de un poema es como un hueco que se hace a un monólogo infinito: somos los causales espectadores de un proceso que duraba ya antes de su comienzo, que se extiende después de su fin”.³²⁹ Se renuncia al intento de capturar el momento. Solo hay presenciar un instante que viene y se va.

Hay que considerar que los jardines del rey es un elemento que históricamente demuestra el poderío del soberano. Los jardines son el símbolo de los dominios del monarca como el caso de la construcción del Palacio de Versalles durante el reinado de Luis XIV. En la tradición hispánica, se observa la importancia de los jardines en la emblemática de Saavedra Fajardo, ilustrada en sus *Empresas política*. En la empresa 53,³³⁰ dice que los ministros reales “se representa aquí en el jardín, puestas en las frentes de los viales estatuas sin brazos, como hoy se ven en los jardines de Roma”.³³¹ Además de ser custodiados, los jardines significan el dominio sobre otras tierras: qué plantas y flores hay en Roma venidas de lugares recónditos, sobre todo, ya en la época imperial. Sin embargo, en este primer ejemplo, la poeta sitúa con probabilidad las imágenes en la Roma de la Monarquía; los jardines son parte de las obras emprendidas por algún rey,³³² quizás Tarquinio Prisco,³³³ constructor de las alcantarillas y el *Circus Maximus*.

Posteriormente se habla de que «La zorra teme al león» (2), en clara alusión a la literatura de fábulas grecolatina, probablemente teniendo a Esopo como primera

Rey?! Ayer nos paseamos por la ciudad./ La madre calmaba a la niña con un regalo./ Y el cocodrilo sesteaba en el Nilo”. García Marruz, Fina, *Obra poética*, t. II... *op. cit.*

³²⁹ *Ibidem*, p. 420.

³³⁰ “*Custodiunt non carpunt*: custodian sin beneficiarse. Estatuas del dios Término a la entrada de un jardín. Los términos, que se representan como un bloque de piedra y una cabeza (a veces de Hermes), no tienen brazos, y son tradicionalmente custodios de los jardines; así los ministros y magistrados han de vigilar y custodiar el erario público, pero deben estar exentos del vicio de la avaricia, que les impulsaría a apropiarse de lo que han de proteger”. Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López, Madrid, Cátedra, 1999, p. 629.

³³¹ Saavedra Fajardo, Diego, *op. cit.*, pp. 629-630.

³³² “Los reyes romanos no eran monarcas en el sentido moderno de la palabra, sino más bien jefes de tribus, que representaban los intereses comunes de los clanes. Mandaban sus milicias reunidas, juzgaban los litigios para evitar las vendettas y eran los sumos sacerdotes de las divinidades comunes, cuyo culto guardaba relación con los fenómenos de la naturaleza” Diakov, V., *Historia de la antigüedad Roma*, trad. Guillermo Lledo, México, Grijalbo, 1975, p.54.

³³³ En el libro II de la *República* de Cicerón, se menciona de este monarca que “Una vez que presentó la ley sobre su poder supremo, lo primero que hizo fue duplicar el número primitivo de senadores (...) fue este mismo quien, por primera vez, organizó los *Juegos Máximos*, que recibieron el nombre de *Romanos* y que el templo sobre el Capitolio, dedicado a Júpiter Óptimo Máximo, fue construido en cumplimiento de una promesa que hizo en pleno combate”. Cicerón, *La República y las leyes*, trad. Juan Ma. Núñez González, Madrid, Akal, 1989.

aproximación.³³⁴ No obstante, en el ámbito latino la referencia puede ubicarse en las *Sátiras* de Lucilio, quien en el libro XXX abordó el tópico en “la zorra y el león”. En este sentido, la zorra no entra a la cueva y no cae en la trampa del león, quien puede representar el poder monárquico, mientras que la zorra representa el cuidado de los súbditos ante posibles ardises legales.

Los siguientes versos también hacen eco de la literatura moral y ejemplar (3-4). Más que la idea judeocristiana del pecado, se apela al temor provocado por la ausencia de materialidad: «El impío no teme a los relámpagos» (4). No existe en esta subjetividad devoción religiosa y no cree en Zeus. Sucede en el poema un enorme espacio temporal. El lector se encuentra en la Roma de la República, contemplando el otro flujo de imágenes. En ellas sucede el apogeo de una primera legalidad (5). Los sujetos adquieren poder, pero ya no actúa una fuerza, sino un cargo. Existe entonces la idea de que un individuo adquiere ciertos poderes y atribuciones gracias a su función como operador del Estado: el *Magistratus*³³⁵ como la función pública conferida a una persona en calidad de autoridad.³³⁶

Como menciona Albert Burdese, en esta época, “La constitución republicana se apoya en tres pilares básicos: la magistratura, el senado y las asambleas populares. A la magistratura, normalmente de elección popular, de duración anual y abierta por lo general a todos los ciudadanos, corresponde el ejercicio de los poderes de gobierno”.³³⁷ Para garantizar la función democrática e institucional del Estado, las magistraturas podían ser ordinarias y

³³⁴ “*El león que se había hecho viejo y la zorra*. Un león ya viejo y que no podía procurarse comida por medio de su fuerza comprendió que debía hacerlo mediante algún plan. Así que se fue a una cueva y allí, recostado, fingía estar enfermo. Y de este modo, atrapando a los animales que se acercaban a él para visitarlo, los devoraba. Muertas ya muchas fieras, una zorra que se había percatado de su astucia se acercó y deteniéndose lejos de la cueva le preguntó cómo estaba. Al responder el león «mal» y preguntarle la causa por la que no entraba dijo: «Habría entrado de no haber visto huellas de muchos que entran pero de ninguno que sale». Así, los hombres prudentes evitan los riesgos al preverlos a partir de indicios”. Esopo, *La vida y fábulas de Esopo/ Fabulas de Babrio*, ed. y trad. Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1993, p. 105.

³³⁵ Pimentel Álvarez anota sobre el vocablo: “cargo, función pública, magistratura, *magistratum dare*, conferir una magistratura”. Pimentel Álvarez, Julio, *Diccionario latín-español/ español-latín. Vocabulario clásico, jurídico y eclesiástico*, 6ª ed., México, Porrúa, 2004, p. 434.

³³⁶ Etimológicamente e históricamente la magistratura se puede explicar del siguiente modo: “Un primer conjunto de órganos de la Constitución republicana, está constituido por las magistraturas. El término *magistratus* es de uso reciente con relación al originario de *magíster (populi)*, jefe militar, que posiblemente puede identificarse, como se ha visto precedentemente, con el mismo monarca etrusco. El magistrado había surgido a modo de jefe que funda en su misma fuerza su propio poder de naturaleza esencialmente militar (*imperium*), pero tratando de encontrar su justificación en la aprobación del pueblo, inicialmente mediante la *lex curiata* (de imperio) que se requería para ejercitarlo”. Burdese, Albert, *Manual de derecho público romano*, trad. Ángel Martínez Sarrión, Barcelona, Bosch, 1972, p. 66.

³³⁷ Burdese, Albert, *op. cit.*, p. 61.

extraordinarias. Entre las primeras, se clasificaban en dos rubros: mayores o menores. En cuanto a las segundas, se podía hablar de la figura del dictador.

Pero ¿de dónde proviene el poder de los magistrados? La fuente coercitiva de la magistratura, de acuerdo al tiempo en la Roma antigua, emanaba de distintas fuentes. “En cuanto al fundamento del poder de los magistrados, no se hace derivar ya, como para el antiguo *rex*, de la divinidad mediante la *inauguratio* (que se mantiene sólo para casi la totalidad de los sacerdotes) o de los *patres*, mediante la designación *del interrex* (pese a perdurar el anacronismo del *interregnum* en el terreno constitucional), sino que al proclamarse el principio electivo para las diferentes magistraturas, se hace radicar en el pueblo, organizado en comicios”.³³⁸

Además del punto de vista jurídico-facultativo, la magistratura también podía comprenderse en la Roma republicana como una dignidad moral. En *Las leyes*, Cicerón hace hablar a Marco en el Libro III de la siguiente manera: “Pues bien, veis que la función esencial de la magistratura consiste en gobernar y en dar órdenes rectas, útiles y consecuentes con las leyes. En efecto, tal como las leyes gobiernan a los magistrados, así gobiernan los magistrados al pueblo; y puede afirmarse ciertamente que el magistrado es una ley que habla, y a su vez, la ley es un magistrado mudo”.³³⁹ El magistrado encarna el verdadero hombre de leyes, su relación con el derecho es consustancial. En el poema, cambia el agua, las personas son sustituidas; el poder sigue su curso de vidas. «La calzada de aguas» (5): el movimiento, el flujo de poder, obra de vida y poderío romano que se levanta por las tierras europeas.

Se finaliza con la siguiente expresión: «Todo jardín es melancólico» (6). Según el texto introductorio de Fina, este verso tiene un matiz melancólico o levemente irónico al igual que «Veo los jardines del Rey» (1). El jardín es natural, finito y temporal; al no ser perenne, hay tristeza. El tópico de fugacidad de vida se palpa con el laconismo de la voz. Cabe aquí el lugar del *carpe diem* en la intención que Horacio imprime a esa locución en las *Odas*: “*carpe diem, quam minium credula postero*”. No hay que confiar en el mañana, puesto que se tiene el día para aprovecharlo a plenitud. El mañana es futuro incierto, el hoy es acción viva. En otras palabras, si se traduce al campo político: el poderío no es eterno, hay que aprovechar el momento en que éste se ejerce.

³³⁸ *Ibidem*, pp. 62-63.

³³⁹ Cicerón, *op. cit.*, pp. 265-266.

En el segundo ejemplo hay un cambio temporal. Ahora el lector se encuentra en Lacedemonia o Lacedemón (Esparta) ya cuando esta ciudad-Estado se encontraba sometida bajo el dominio de la Roma imperial (7-11). Hay que considerar que, bajo la ortodoxia de la política griega, Esparta no era a cabalidad una *polis*, puesto que no existían muros en un principio que circundaran su territorio y, en ese sentido, algunos autores difieren si ésta es o no una *polis*. En el caso de Aristóteles, dice en la *Política*: “Puesto que vemos que toda ciudad es una cierta comunidad y que toda comunidad está constituida con miras algún bien”.³⁴⁰ Esta porción de tierra y humanos, más allá de su clasificación político-administrativa, se encuentra bajo dominio romano y por no contar con independencia política, no podía considerarse más como una *polis* genuina, máxime si se atiende al pensamiento aristotélico.

Después el poema recurre al refrán del perro ladrador que no muerde, aunque se trata *a priori* de un perro tímido (8). Es una sátira de la idea latina del perro agresivo, aquel que se muestra en el mosaico de Pompeya con el mote de *cave canem*. Sin embargo, aquí los perros, seguidos de los ciudadanos son sujetos pasivos; entidades que están sujetas a la coacción de las normas jurídicas. En este lugar, los ciudadanos son siervos del Imperio, aunque hay que hacer la aclaración significativa de los derechos de los *cives romani* y los *cives latini*.³⁴¹ A pesar de ello, los ciudadanos siempre se ven obligados a obedecer la ley (9). Se trata de la característica más significativa de la norma jurídica: la coercibilidad que somete a los sujetos independientemente del sentido de sus voluntades y deseos. Después se habla de los siervos –*servus* en la categoría del derecho romano– como personajes temerosos (10), quienes al igual que los perros (8), no tienen otro camino que acatar los mandatos jurídicos respaldados por amenazas.

³⁴⁰ Para Aristóteles la “*polis* era la forma perfecta de sociedad civil; sus rasgos esenciales eran: extensión territorial reducida, de modo que sus habitantes se conocieran unos a otros; independencia económica (autarquía), es decir, que produjese lo suficiente para la alimentación de su población; y, especialmente, independencia política (autonomía), es decir, no estar sometida a otra ciudad ni a otro poder extranjero”, nata de Manuela García Valdés en Aristóteles, *Ética nicomáquea-Política*, trad. Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 2014, p. 247.

³⁴¹ “En las *coloniae Latinorum* a los colonos se atribuía el *status* de *Latini (coloniarii)*, fuesen ya de por sí latinos de origen o bien ciudadanos romanos que al pasar a ellas habían perdido su primitiva ciudadanía. Los *Latini coloniarii* tenían el *ius migrandi*, si bien posteriormente fue limitado; el *ius suffragii*, que les permitía, estando en Roma, votar en una tribu sacada a suerte; el *ius commercii*, que, en la generalidad de los casos (especialmente después del año 268 a. de J.C.) no comprendía el *commercium mortis causa* o capacidad hereditaria y quizás, en alguna ocasión necesariamente antes del año 268 a. de J.C., el *ius conubii*”. Burdese, Albert, *op. cit.*, p. 132.

Después se centra el sentido lexicológico de todo el poema. Entendido como el ejemplo más significativo de la cultura grecolatina, se enuncia lingüísticamente el «*jus, juris*» (11). Este es el verso que más muestra la liga con lo jurídico, pues se simboliza a través de la ordenación de la escritura la latinidad como una cultura de poder, donde la jurisprudencia es, hasta cierto punto, el eje central de la literatura. El *exemplum* es pues el nominativo y genitivo que es la cláusula de todo el poema: la gramática de la ley empieza a activarse a partir de este punto. Como se apunta en la magnífica obra *Ius. La invención del derecho en Occidente*: “el aislamiento del *ius* no disminuía su eficacia, sino que más bien la acrecentaba, y la convertía en un presupuesto de su misma existencia, reproducido materialmente en la incipiente separación social del grupo de sus cultores (...) Donde llega el derecho, no se puede «mover un dedo». Nace la dialéctica entre derecho y política. Y la técnica de los juristas era un saber que confería a su vez poder”.³⁴²

Sin embargo, el tiempo del derecho no siempre sucedió igual en Lacedemonia, pues antes «tenía dos reyes» (12). Se apela a la cuestión de la diarquía espartana³⁴³ donde, de acuerdo con la leyenda, dichos reyes procedían de dos gemelos descendientes de Hércules. Uno descendía de la dinastía de los Agíadas y el otro de la de los Euripóntidas. Los miembros de ambas familias no podían contraer matrimonio entre sí para mantener puros los linajes. En el poema, uno de los reyes se hallaba «oculto» (13). Este rey oculto podría significar el poder velado que subterráneamente mueve las bases de cualquier imperio como el lado no visto de una moneda (14).

En el tercer ejemplo, nuevamente hay una estampa. La escena es en Corinto, ciudad que funciona como un centro cultural helenístico, donde Dionisio I, el viejo, se dispone a enseñar el *ars rethorica* a los niños (15). Cabe mencionar que aunque autoritario, buscó mostrar una conducta ética: “por más que se esforzaba en poner en práctica en su vida personal el ideal de una conducta intachable (no eran simples palabras que él pusiera a sus hijas los nombres de *Areté*, *Dikaiosýne* y *Sophrosýne*), sin embargo, a los ojos de los griegos

³⁴² Schiavone, Aldo, *Ius... op. cit.*, p. 338.

³⁴³ Sobre esto se dice: “Morgan comparaba este sistema ingenioso y de largo alcance entre los iroqueses con la institución de los cónsules romanos, y Engels, al resumir las conclusiones de Morgan más tarde, añadió los dos reyes espartanos a esta comparación. Es interesante advertir que Platón atribuía la diarquía espartana a la divina providencia, remarcaba las ventajas de la institución sobre la monarquía y vio en ella uno de los pilares de la estabilidad del estado espartano”. Oliva, Pavel, *Esparta y sus problemas sociales*, Madrid, Akal, 1983, p. 28.

su gobierno siguió adoleciendo de lo que realmente era, una tiranía con la mancha de la ilegitimidad”.³⁴⁴

Las nubes son el símbolo pasajero y cíclico de los gobiernos, mutando así sus formas; de allí el uso de la repetición (16-17). Esta idea de lo cíclico en las formas de gobierno, donde existe una dialéctica entre instauración y degeneración se observa clásicamente en el concepto de *anaciclosis* de Polibio, mencionado así en el libro VI de sus *Historias*: “Éste es el ciclo de las constituciones y su orden natural, según se cambian y trasforman para retornar a su punto de origen”.³⁴⁵ Dice Fina en su texto introductorio: “la caducidad de todo imperio o desconsiderada dictadura”. *El rhetor* es también *Imperator* o al revés: el *Imperator* es siempre *rhetor*. La figura de Dionisio I es completamente imperialista para su época: “En el Occidente, en Sicilia, ante el gran peligro cartaginés, el mundo griego libre se dobló al fuerte brazo del soberano de Siracusa Dionisio I”.³⁴⁶ Hay que remarcar el origen judicial de la retórica en Siracusa posterior la época de Gelón, usada como arte de defensa ciudadana ante expropiaciones injustas de tierras y finalmente su apogeo como género en la *polis*.³⁴⁷

Después se realiza, sin abandonar la visión de la bóveda celeste, un juego de unir los puntos de las constelaciones estelares (18-21). ¿Esto implicaba un ejercicio retórico nemotecnico a través del zodiaco? Lo más seguro es que no, puesto que estos ejercicios con las estrellas no se dieron sino hasta el siglo XV y el Renacimiento, aunque probablemente en la etapa de Dionisio de Siracusa ya existía el “arte de la memoria”.³⁴⁸ Se habla en el poema

³⁴⁴ Bengtson, Hermann, *Historia de Grecia. Desde los comienzos hasta la época imperial romana*, 5ª ed., trad. Julio Calonge, Madrid, Gredos, 1986, p. 216.

³⁴⁵ Polibio, *Historias. Libros V-XV*, trad. Manuel Balasch Recort, Madrid, Gredos, 1981, p. 160. Bobbio explica del siguiente modo la anaciclosis polibiana: “al final del primer proceso el curso de las constituciones regresa al punto de partida. De la olocracia se regresa con un salto hacia atrás al reino, de la forma peor a la mejor. La concepción polibiana de la historia es cíclica, es decir, según ella la historia es una continua repetición de acontecimientos que regresan sobre sí mismos”. Bobbio, Norberto, *La teoría de las formas de gobierno en la historia del pensamiento político*, trad. José F. Fernández Santillán, 6ª ed., México, FCE, 2001, pp. 48 y 160.

³⁴⁶ Bengtson, Hermann, *op. cit.*, p. 186.

³⁴⁷ “Desde un punto de vista institucional, la característica fundamental del periodo es la aparición de la ciudad (*polis*), que ofrece un nuevo marco a los usos públicos de la palabra. En las ciudades dorias, el régimen oligárquico no excluyó la deliberación en el seno de las asambleas, del consejo, no de los colegios de magistrados. En Atenas, el desarrollo gradual de la democracia multiplicó las ocasiones en las que los ciudadanos se expresan mediante el discurso”. Pernot, Laurent, *La Retórica en Grecia y Roma*, trad. Karina Castañeda Barrera y Oswaldo Hernández Trujillo, México, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, 2013, p. 35.

³⁴⁸ “La palabra «mnemotecnica» recuerda a duras penas lo que pudo haber sido la memoria artificial de Cicerón, con su desplazamiento entre los edificios de la antigua Roma, *viendo* los lugares, *viendo* las imágenes almacenadas en los lugares, con una visión penetrante que al punto ponía en sus labios los pensamientos y palabras de su discurso. Por mi parte prefiero emplear la expresión «arte de la memoria» para este proceso”. Yates, Frances A., *El arte de la memoria*, trad. Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Siruela, 2005, p. 20.

de «Encontrar el arco» (18), que aunque en una primera aproximación podría significar el signo de Sagitario, puede más bien referirse a la búsqueda de la porción exacta de la curva que une las cosas con sus nombres (20) o las palabras con sus efectos. Todo lo anterior es factible si se mantiene una visión retórica en la lectura de “Ejemplos de literatura...”.

Cuarto ejemplo. Ahora el lector se encuentra otra vez en Roma (22), el símbolo histórico del auge del poder, la retórica y el derecho. Es la *lupus* una imagen mítica de Luperca que amanta a los seres humanos. Hay que recordar el libro VIII de la *Eneida*, cuando se entregan las armas con figuras cinceladas a Eneas. En ella aparece la escena así: “Había cincelado asimismo tendida sobre el verde antro de Marte a la loba parida;/ retozan los dos niños gemelos, colgados de sus ubres juegan/ y maman de la madre sin temor. Ella doblando su redondo cuello/ los lame uno tras otro y repule sus cuerpos con su lengua./ Cerca de ellos había puesto a Roma y las sabinas arrebatadas contra toda ley”.³⁴⁹ Dicho lo anterior, la carga simbólica de los elementos, Fina plantea la tensión de este ejemplo en su texto introductorio “Razón de este librito”:

¿Cómo rechazar la tentación de nuevas incorporaciones, si la gran loba romana fue también la gran retórica, y sabía cambiar con sus tropos el giro de la realidad, siendo así que la bestia del Imperio se convirtió a la doctrina del Cordero, haciendo irreconocible sus pezuñas, como esas constelaciones del Toro o del Pez en que el cuerpo de la bestia queda trocado en la geometría estelar? ¿Cómo no expresar el deseo de ver realmente un día paecer juntos al León y al Cordero sin daño, cómo no relacionar la voluntad de giro, de cambio, de metáfora, con la inspiración de nuestra antigua madre latina –*Mater mea*–, es decir con las raíces mismas de nuestra esperanza?³⁵⁰

La relación entre el lobo y el cordero, a nivel semiótica, es demasiado antigua. Desde los textos bíblicos a la literatura moderna, ambos animales representan un conjunto de valores y arquetipos. Entre los romanos, la figura animal del lobo se relacionaba no solo con la fundación mítica de la ciudad, sino con la desconfianza. De allí el famoso aforismo *homo homini lupus*.³⁵¹ Posteriormente, con los usos de la soberanía, el monarca pudo maniobrar

³⁴⁹ Homero, *Iliada*, trad. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1992, p. 395.

³⁵⁰ García Marruz, Fina, *Obra poética*, t. II... *op. cit.*, p. 210.

³⁵¹ “al remitir «el dicho» al origen menos presunto de la palabra, a saber, Plauto, que nació en Sársina, al norte de Umbría –en suma, como un colonizado de Roma– (...) El lobo es, para el hombre, el hombre mismo pero mientras no se le conoce, mientras que no se lo conoce. El lobo es el hombre mientras y mientras que, en cuanto y cuanto que sigue siendo desconocido y, por consiguiente, *no se hace saber*. El lobo es, para el hombre, el hombre en cuanto (que) excede todo saber y todo hacer-saber. «*Lupus est homo homini, non homo, quom qualis*

fuera de la ley. Se convertía –en palabras de Derrida– en una “bestia soberana”, pues se situaba fuera del campo moral/legal de los hombres, ya que era imposible fincar responsabilidad y éste, en el instante clave, no tenía la obligación de *responder* por sus acciones. A partir de la lectura de *El lobo y el cordero* de La Fontaine, Derrida expone “una extraña genecología, el trayecto de una pista que, de una cueva a otra, conduce a la alianza (del Norte, del Sur, del Este o del Oeste) entre todos esos pretendientes a la soberanía que tanto se reúnen y se parecen: el lobo, el hombre, Dios”.³⁵²

La trasmutación de la bestia en hombre o viceversa, además de precipitar un devenir político, se puede mostrar también con el tránsito del estado de naturaleza al estado civil o de la civilización a la barbarie, ya sea considerando la tradición contractualista en las teorías del Estado o, en la literatura en español, con el Segismundo de Calderón o, en el siglo XIX, con la obra de Domingo Faustino Sarmiento. Dentro del poema, se alegoriza con las figuras de las bestias: lobo y cordero. El Imperio romano se convierte al cristianismo con Constantino I y se transforma litúrgicamente en el Cordero. También se puede pensar en el tópico del lobo con piel de cordero. Enrique Saíenz observa este tránsito de la siguiente manera:

Allí está la visión evangélica. Es decir: hay una visión pagana –el Imperio– con su imaginario trascendental, pero sin todavía la aparición de la fe cristiana. Fíjate que habla del Imperio; se puede pensar en la convivencia del león y el cordero, eso está en los textos bíblicos, en los profetas, en Isaías. “El León pacerá con el Cordero”, dice. Es una transformación en el tiempo del paganismo al cristianismo y, dentro del paganismo, los modos de la enseñanza.³⁵³

Después la animalidad se vuelve geometría y se hace abstracto el proceso. En esa significación de las estrellas, se pueden conjuntar en el zodiaco al cordero y al león sin que exista ningún problema para Fina (24-25). La poeta tiene la última voluntad en ese cielo imaginario. Sin embargo, se menciona a la «anciana vid que asciende» (23) ¿Es una imagen de la efervescencia y del desgaste? Pareciera que es más una posibilidad de redimir a la madre: la bestia latina, su conocimiento y enseñanzas. Entre tanto, el árbol crece y no se

sit non nouit». Literalmente: «Lobo [El lobo] es un hombre para el hombre, y no un hombre, cuando [como o si] no se sabe cuál es él» Derrida, Jacques, *Seminario La bestia y el soberano volumen I (2001-2002)*, trad. Cristina de Peretti y Delmiro Rocha, Buenos Aires, Mantial, 2010, pp. 86-87

³⁵² Derrida, Jacques, *op. cit.*, p. 83.

³⁵³ Saíenz, Enrique, “Entrevista”... *op. cit.*

reconocen las pezuñas de la bestia (23-25). La metamorfosis es singular: de garras a pezuñas y finalmente a puntos estelares, figuras inventadas por los hombres.

Nuevamente Fina hace la analogía entre las nubes –símbolos de imperios– con la vida de Dionisio I (28-29). El cambio que lleva aparejado una nueva ética ya sea para la bestia o para Dionisio.³⁵⁴ El arte y la ciencia tienen un sentido pragmático que debe aprovecharse. Esa puede ser otra enseñanza de Roma. Los últimos versos sugieren que hay que emplear la emoción en el cambio. A veces temeroso, otras tantas apasionado según la circunstancia (30-31). De este modo se reconocerá finalmente el cordón umbilical que nos une con la madre: *mater mea* (31).

Pero quizás lo más sensato sea volver al planteamiento original de Fina. “Ejemplos de literatura...”, al igual que el libro donde aparece, está pensado como la reescritura de una obra destinada para la educación infantil. Los ejemplos son un modo singular de secuenciar el poema. Parecidos al género de las estampas, estos textitos discurren como pequeñas fotografías. En este sentido, la voz se encuentra atenuada, casi apagada para que el lector pueda observar y disfrutar la escena. Esa voz se asume como la del *magister*, quien pone y antepone los escenarios en un frenesí de tiempos. Sin embargo, cabría aquí plantearse la idea de un divertimento hecho por Fina. ¿No será acaso la voz de un niño apuntando las lecciones que Dionisio ofrece a sus compañeros? La posibilidad es latente, pues el tono de los poemas es neutro, permitiendo una diversidad de sujetos.

2.2.2. LA JUSTICIA INMANENTE: UN CASO DE *WISHFUL THINKING*

- 1 Luce Véspero como el colmillo de oro de un ahorcado
entre un jeme de lengua y una cuarta aumentada
–diabolus in musica–
de sogá.

³⁵⁴ “La nueva época se refleja en una posición nueva del hombre respecto al mundo que lo rodea. El autor trágico Antifonte, que vivía en la corte de Dionisio I de Siracusa, caracterizó acertadamente el nuevo sentimiento de la vida en la frase: «Dominar con el arte lo que es superior a nosotros por naturaleza». Por otra parte, Dionisio fue el primer tirano que aprovechó el trabajo de investigación de los sabios para creaciones prácticas”. Bengtson, Hermann, *op. cit.*, pp. 223-224.

5 Mientras, en el sótano,
el faraón no ha terminado aún. Alza la maza y da,
y es como una olla de sesos. Preciso el hombre, preciso.
Alza la maza y da. Criterio, criterio; son prisioneros de guerra.
Olor como a masa ácida. Alza la maza y da.

10 Para poder protestar, viejo Jean Calas,
tiene que estar hecho. Si no por qué protestas.

Ahora bien,
no se sabe cuándo comienza y quien trace líneas con aplomo miente como cartógrafo antiguo.
Es de esas cosas graduales para sacar imágenes cuando se es poeta:

15 Que si el crepúsculo
Que si el amor.
(Todo esto es por subir en mala hora a la azotea, desde donde se domina
un cuadrante de la ciudad, con Anillo Periférico y todo.)
Otro.

20 Llamaron y empezaron: –Señora...
Y eran ya las ocho
–No querrá Fernando que vaya al sanatorio a estas horas.
Otro.

La doctrina del derecho natural

25 está sembrada de pifias. Detrás de dos de cada tres,
de tres de cada cuatro
de estas luces, ventanas nuestras que se encienden a los pies de Véspero
–injusticia. Otro:
este faraón es incansable.

30 Cuando supo detalles,
la señora gritó como un vespertiliónido, corrió por su abrigo.
La luz que encendió fue una de las cinco de cada seis
–otro–

 por donde se podía ver, adentro, un pataleo en la soga
35 o, mirando como el ahorcado mira,
que ciempiés de centelleos, maravilla,
consecuencia deleitosa del urbanismo. Otro (Tal hubiera sido ahora
si no fuera por culpa de, of all people, Aristóteles

40 con su metáfora de que ni Véspero ni Lucifer, etc.
Mala suerte.)

Seis de cada siete, decíamos
—¿o en todas partes— —nuestro buceo— por qué salir al aire?
Es de esas cosas ideales para resignarse cuando son ajenas:
45 Que si todo se paga. Otro.
Que si el derecho natural.

Los dipnoos son tan torpes.
Pero a veces se visten de Pierrot y salen del río a ver la luna.

Allí nos encuentran en las mismas
50 y acercando la cara al barro murmuramos: —Pececito repugnante,
peor que la injusticia
es la justicia inmanente. ¿Tú qué dices?

Gerardo Deniz

El poema anterior contiene el sello distinto de la escritura poética de Gerardo Deniz: erudición, esto es, emplea un difícil sistema referencial que hace de sus lectores una suerte de cofradía que lo colocaron como un poeta heterodoxo y atípico dentro del canon mexicano. Por supuesto que el texto muestra otras características como una técnica de yuxtaposición, que es heredera de las vanguardias y neovanguardias, particularmente las de la tradición anglo. También hay un trabajo estilístico que lo emparenta particularmente con el soliloquio y además se explota, en la medida que el discurso lo permite, una fuente lexical que no necesariamente proviene del ámbito poético, sino de otros ámbitos como el biológico o musical.³⁵⁵

³⁵⁵ De acuerdo con Rogelio Guedea, la poesía de Deniz posee ciertas constantes. “Las constantes estilísticas y temáticas de su obra son: erotismo, cotidianidad, experimentalismo, ironía, polifonía, narratividad, barroquismo, intertextualidad. Es decir: su poética del descentramiento del sujeto lírico (propia de las filosofías posestructuralistas y posteriormente neoposmodernistas) y del destronamiento de lo culto y lo sacralizado se erigirá en medio de una tradición en la que el actante poemático dismantelará la espacialidad y la temporalidad del propio poema”. Guedea, Rogelio, *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX*, México, UNAM, 2011, p. 218.

Gerardo Deniz (1934-2014), poeta mexicano nacido en Madrid, cuyo nombre real fue Juan Almeda, llega a la escena literaria como la parte última de esa generación de escritores e intelectuales transterrados de la Guerra Civil española, pues era un niño cuando su familia aborda el Nyassa. A los 35 años inicia su trayectoria literaria con *Adrede*, publicado por Joaquín Mortiz en 1970, gracias al espaldarazo de Octavio Paz.³⁵⁶

La recepción de su trabajo poético produce cierta extrañeza no sólo por su estilo, sino por sus temas y mecanismos poéticos que se deslindan del magisterio paciano o con las propuestas conversacionales que por esos años eran comunes en el campo literario. La escritura de Deniz no solo trama un desapego de los modos mexicanos, sino que incluso los parodia. Como menciona Ana Chouciño Fernández, en el poema “Bruyeres” hay una clara mofa al poema “La rama”, publicado en *Libertad bajo palabra*. “El poema de Deniz aborda, como otros muchos, un encuentro amoroso. Pero lo que lo hace distinto a otros poemas sobre el mismo tema, es el tono socarrón que adopta al referirse al momento de la unión, teniendo en mente el poema de Octavio Paz”.³⁵⁷

Si en el contexto nacional de los años setentas, la poesía de Deniz no es valorada en sus justas proporciones, a la postre, en una lectura ampliada dentro de las propuestas latinoamericanas, se le considera como iniciador de la corriente neobarroca. Roberto Echavarren, en la paradigmática antología *Medusario*, reconoce en los libros de Gerardo Deniz y Rodolfo Hinostroza el punto de partida de una nueva articulación continental en la forma de hacer poesía que animará el movimiento neobarroco³⁵⁸:

Gerardo Deniz, con Rodolfo Hinostroza, irrumpen en 1970 con sendos libros: *Adrede* y *Contra natura* respectivamente. Junto con otros poetas dan una vuelta de tuerca a la poesía que ahora era la que rendía

³⁵⁶ En el “Abecedario de Gerardo Deniz (1934-2014)”, publicado el 1 de abril de 2015 por Mary Carmen Sánchez Ambriz en la *Gaceta del Fondo*, se dice de Octavio Paz: “El aliento de Paz fue esencial para que yo publicara mis poemas y no los dejara guardados en un cajón. Por estímulo personal de Paz entregué a una editorial mi primer libro. Y nunca hubiera imaginado que escribir sería útil para mí. Quién lo iba a pensar, escribir ha acabado por ser mi único sostén en la vida.” Consultado en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/Editorial/Prensa/Detalle.aspx?id_desplegado=70158>.

³⁵⁷ Chouciño Fernández, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites... op. cit.*, p. 60.

³⁵⁸ Para Irlemar Chiampi, “sería incongruente afirmar que la literatura neobarroca implica un corte radical con la misma tradición estética y reflexiva de que deriva. En su cuarto ciclo de inserción en nuestra modernidad literaria, el neobarroco es continuidad de esa tradición; sin ruptura, pero con la renovación de las experiencias anteriores (de ahí el neo), sin cortes, pero con la intensificación y expansión de las potencialidades experimentales del barroco clásico reciclado por Lezama y Carpentier, mas ahora con una inflexión fuertemente revisionista de los valores ideológicos de la modernidad. Chiampi, Irlemar, *Barroco y modernidad*, México, FCE, 2000, p. 29.

cuentas, como en el caso de Hinostroza, del interés ocultista de los rituales liberatorios, consagatorios, que en los sesentas puso colorear, dar poder, ocasión, y foco a la experiencia dionisiaca. Deniz, por su lado, tuvo y tiene, a través de sus varios libros, el coraje de sorda zapa, el plan consistente de un quebranto de los moldes obvios de la poesía coloquial y de la moralina de compromiso partidista.³⁵⁹

Echavarren, más allá de personajes como Severo Sarduy o José Lezama Lezama, necesitaba de poetas más cercanos a su generación para legitimar al movimiento neobarroco que buscó consolidar con *Medusario*. Si bien la comparación entre las propuestas poéticas de Hinostroza y Deniz puede tener ciertas afinidades –por ejemplo, el empleo de voces polifónicas y yuxtapuestas o la incorporación de otros discursos disciplinarios en la poesía–, las visiones poéticas son completamente diferentes y parten de éticas y estéticas que no siempre se encuentran. En este sentido, se puede enunciar el sentido humorístico y el frecuente empleo de la ironía en los textos denizianos, cuestiones que no serán compartidas del mismo modo por el peruano.

El fragmento de Echavarren cuenta con una nota que debe resaltarse. La poesía de Deniz rompe con «los moldes obvios de la poesía coloquial y de la moralina de compromiso partidista». En efecto, la mayoría de sus poemas, incluso los que publicará después de *Medusario*, se alejan de una retórica coloquial como la que encumbraron las poéticas de Ernesto Cardenal y Jaime Sabines. Sin embargo, aunque su poesía no puede tildarse de coloquial, sí emplea a veces un conversacionalismo con características monológicas que, en su sistema poético, se catapultan con elementos culteranos. Esa dialéctica será constante en el trabajo poético deniziano, dotándolo de una textura hermenéutica única.³⁶⁰

La otra aseveración afirma que la propuesta de Deniz se contrapone a la moral del compromiso partidista. Se trata de un momento donde la poesía militante y la literatura comprometida son cultivadas por varios poetas latinoamericanos. Deniz, por su parte, no sigue estas tendencias, pero, como veremos más adelante y con el poema transcrito al inicio,

³⁵⁹ Echavarren, Roberto *et al.*, *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México, FCE, 1996, p. 41.

³⁶⁰ De acuerdo con Eduardo Milán, “algo que queda claro en la poesía de Deniz: es la actitud desacralizada de esos textos que parecen sobrevivir poéticamente como actos de resistencia o, menos políticamente, de irritación lo que desafía a las pretensiones que el lenguaje poético ha asumido en buena parte de la modernidad. Me refiero a la dicción. El núcleo generador de la actitud poética de Gerardo Deniz es negativo: es el rechazo al rebuscamiento del lenguaje poético que le resulta impostado”. Milán, Eduardo, *Una crisis de ornamento. Sobre poesía mexicana*, México, UACM, 2012, p. 239.

se puede rastrear una preocupación política en sus poemas.³⁶¹ Incluso se pueden observar el abordaje de ciertos temas propios de la academia o los especialistas, como es el caso de la teoría de la justicia. Esta situación no es necesariamente novedosa, pues existe una rica tradición literaria en torno al tema de la justicia. En el libro *La justicia como relato* se dice: “en el dionosíaco furor narrativo que hace de la Justicia un relato caben, pues, todas las historias; de la más convencionales y prosaicas a las más extraordinarias y maravillosas (...) cuentos, estampas, *exemplum*, mito, leyenda, *facetiae*, apólogo, proverbio, conseja, fábula, anécdotas, parábolas, aforismos... E igualmente historias ficticias, y hasta historias mudas. Y es así porque a veces la narratividad de justicia da lugar, en efecto, a relatos saturados de silencios. Silencios que son también espacios narrativos”.³⁶² Falta que Calvo mencione también el poema. Deniz, como se observará más adelante, hace uso de los silencios y cortes para dotar al poema de distintos flujos narrativos y formular una *dispositio* que hará del texto un artefacto polimórfico y de difícil interpretación.

El poema que se transcribió al inicio de este apartado apareció originalmente en *Gatuperio* (1978), publicado por el FCE, segundo libro en la producción de Gerardo Deniz. Para este momento, la escena poética mexicana se encuentra marcada por varias tendencias y grupos que inciden en el modo de escribir poesía. Grupos como el infrarrealismo y poéticas como la de Jaime Reyes, Ricardo Castillo y José Emilio Pacheco se desarrollaban en el centro del país.³⁶³ En este contexto estético aparece *Gatuperio*, libro que recibió algunas recepciones en su momento. Una de ellas, realizada por Ulalume González de León en la revista *Vuelta*, quien se detiene en la sección “20, 000 lugares bajo las madres” y dice sobre lo demás: “Hay novedades o variantes: en la sección titulada *Sociologías*, pone en duda la autoridad de materias como la pedagogía, la moral, la justicia”.³⁶⁴ Precisamente en esta sección aparece el poema “De la justicia”.

³⁶¹ Desde sus primeros libros, como *Enroque*, se puede observar ciertas temáticas políticas en el poeta.

³⁶² Calvo, José, *La justicia como relato*, 2ª ed., Málaga, editorial Ágora, 2002, pp. 47-48.

³⁶³ De acuerdo con Couciño, “La producción poética mexicana de los setenta y ochenta no se enmarca dentro de movimientos generacionales. Lo que se observa apunta más bien hacia un pluralismo poético en el que convienen varias tendencias que en lo técnico comparten un denominador común: plantean principalmente una reacción a la poesía lírica romántica y moderna”. Chociño Fernández, Ana, *op. cit.*, p. 23.

³⁶⁴ Revista *Vuelta*. Disponible en:

<https://www.letraslibres.com/sites/default/files/files6/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol2_21_05GDnAyGUGdeL.pdf>.

Si se atiende al título de la sección y a los demás poemas que aparecen en ella, se podría pensar que el poeta busca dar seguimiento, a través de la poesía, a problemas sociales más que sociológicos. De este modo, tanto en “Vehículo”, “Percance”, “Crisis”, “Don Juan en la tasca”, “Estaban” y “Nueva Eloísa” se generan varias escenas donde se marcan, para alabar o vituperar, las costumbres y la moralidad de diversos tiempos y lugares. De todos ellos, donde claramente se puede observar una aplicación de la sociología jurídica o, en su caso, la criminología es “Nueva Eloísa”, que es una sátira del libro rousseauiano.³⁶⁵

No obstante, de todos estos poemas, se distingue “De la Justicia” no sólo porque es aquel que trata temas fundamentales para el derecho –entre otros, la relación entre la justicia y el derecho natural–, sino porque resulta el texto más oscuro de los siete, de tal suerte que el propio Gerardo Deniz escribió un comentario explicativo y/o descriptivo del poema. Este ejercicio aclaratorio del poeta no es raro, pues varios de sus poemas cuentan con este tipo de auxilios hermenéuticos. *Visitas guiadas*, originalmente publicado por Gatuperio Editores en 2000, es la reunión hecha libro de esta tipología textual, considerada por el autor como un pasatiempo. Pero ya desde la poética desplegada en *Adrede*, aparecen “listas de ingredientes” de sus poemas, que circulaban entre lectores y amigos. Después, en el número 2 de la revista *Cartapacios*, se publica por primera vez un texto de esta naturaleza. Al momento en que sale a la luz su famosa antología *Mansalva*, se retoma este texto junto con otros tres más, los relativos a “Bruja”, “Vivisección” y “Posible”.³⁶⁶

Estos textos de Deniz son en sí literatura. El estilo y el afán digresivo en su discurso se observan menos intensificados en este tipo de textos, aunque se muestra una lúcida calidad ensayística. Aquí entra la estructura metonímica del poema de la que habla Terry Eagleton y que se palpa bastante en el trabajo poético deniziano: “La estructura del poema es metonímica (consiste en unir elementos) en vez de metafórica (captar afinidades entre ellos). No hay, en apariencia, interés en una estructura general. Las cosas se disponen desordenadamente una

³⁶⁵ “(...) A decir verdad, en tiempos de Lombroso y Edmundo/ de Amcis era mucho más impresionante:/ a quien se sobara la entrepierna lo esperaban –en hospital/ y/o la cárcel/ a quien se robase una guayaba –la cárcel y/o el hospital/ a quien dijera ‘teta’ –el hospital y/o la cárcel/ a quien jugase volados, se fuera de pinta –la cárcel y/o el hospital/”. Deniz, Gerardo, *Erdera*, México, FCE, 2005, pp. 100-101.

³⁶⁶ El poeta explica la trayectoria de estos textos, del siguiente modo: “Desde el comienzo repartí copias de este género de pasatiempo, no sólo entre quienes me lo pedían, sino también entre personas que están o estuvieron interesadas en lo que escribo (...) Para mi sorpresa, despertó interés (y hasta reproche, pues la poesía –la ingenua, claro– no debe ser rozada ni con el pétalo de una cucaracha) (...) Con el tiempo he ido perdiendo el discutible hábito de escribir estas cosas. Algo se ha ganado, pues”. Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas. 36 poemas comentados por el autor*, México, CONACULTA, 2015, p. 14.

junto a la otra porque así es como ocurre en la vida real”.³⁶⁷ En la “Advertencia” que realiza Gerardo Deniz en la primera edición de *Visitas guiadas* da cuenta de la naturaleza de este tipo de escritura. Parte cuestionando el género de poesía en sus poemas, empleando el *locus* de *humilitas* autorial,³⁶⁸ para reforzar el carácter “prosaico” de su escritura. De acuerdo a su dicho: “(...) tengo conciencia de no escribir poemas auténticos sino, a lo sumo, parodias vergonzosas del género arduo y sutil, exquisito y multiforme, conocido como poesía”.³⁶⁹ Por supuesto que lo anterior no está exento de ironía y debe leerse como una crítica franca a ciertos modos de producir poemas. En fin, para él su obra literaria y sobre su poesía, son en realidad «textículos». “Como hay que nombrar las cosas, he osado, para ser breve, llamar poemas a estos textículos que practico”.³⁷⁰

En cuanto al pasatiempo que implica escribir estos «textículos», Deniz no dice mucho. De hecho, se tratan de trabajos escriturales por excepción. Con el paso del tiempo, el ejercicio de guías lectoras se fue perdiendo, por esa razón no existen *visitas guiadas* de sus últimos libros. Sobre su elaboración, el autor dice:

Todo esto —y tanto más por el estilo, que le perdono al animoso lector— comenzó mientras hablaba con un amigo, olvido bien a bien de qué, al poco tiempo de aparecer mi primer libro, *Adrede*, hace 30 años. Aquel intento inicial lo he perdido, aunque sabré recuperarlo. Las demás visitas guiadas fueron naciendo al correr de los años, unas a fin de satisfacer peticiones específicas, otras por simple afán de fastidiar al prójimo. A ello se debe el hecho de que no sean uniformes. Algunas son esquemáticas, otras son más laboriosas. La más terrible (ocho páginas mecanografiadas a renglón cerrado, más un mapa y fotos, comentando una página del libro *Grosso modo*) no figura en la presente compilación.³⁷¹

En la edición de 2015 preparada por Fernando Fernández aparece ya esa «terrible» *visita*.³⁷² Deniz pone el acento en el carácter informal de los textos, incluso se puede observar

³⁶⁷ Eagleton, Terry, *Cómo leer un poema*, trad. Mario Jurado, Madrid, Akal, 2007, p. 50.

³⁶⁸ Se tratan de “las fórmulas para manifestar la humildad autorial, especialmente utilizadas en prólogos, dedicatorias e inicios de obras, esto es, en el exordio. Su lugar en el esquema de los *loci a persona* corresponde a aquellos referidos al talante”. Azaustre, Antonio y Casas, Juan, *op. cit.*, pp. 40-41.

³⁶⁹ Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas... op. cit.*, p. 13.

³⁷⁰ *Idem*.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 14.

³⁷² De acuerdo con Fernández sobre la edición de *Visitas guiadas*, “En el año 2000, al entregar *Visitas guiadas*, decidió no incluirlo; poco antes de su muerte, cuando planeábamos esta edición, se cuidó de aquel trabajo fuera restituido a su lugar original. El lector lo encontrará al final de este volumen. Además de algunas otras singularidades, se acompaña de un mapa y tres sonetos”. Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas... op. cit.*, p. 9.

una especie de meta-escritura que le ayuda a fijar su trabajo poético. La uniformidad de las *visitas* proviene en dos vías. La primera es sobre su objetivo y *ethos*. La segunda se observa en cuanto a su composición. Algunas son esquemáticas, otras son laboriosas y extensas. Pero en todos los casos, la intención es *guiar* al lector o, en su caso, mal guiarlo a fin de que observe otros asuntos marginales o anecdóticos dentro del poema e inclusive hacerlo participe, en la medida de lo posible, de la experiencia poética. Cabe señalar que el poeta nunca actúa como guía o vidente,³⁷³ pues las *visitas* son trabajos objetuales: son listas de instrucciones y pasos a seguir, es decir, una metodología del momento. Más que determinar el sentido del fenómeno poético, Deniz invita a recorrerlo. Fernández observa lo siguiente detrás de las *visitas*:

¿Qué es lo que hay detrás de la decisión de Deniz de referirse a sus propios poemas? Sin duda, demostrar que casi nada de lo que menciona en la gran mayoría de ellos es gratuito, y que todo responde a la rigurosa necesidad. Pocas veces tendremos ocasión de ver con tanta nitidez el mecanismo de operación imaginativa, que surge y se apoya de manera constante e hila cuidadosamente a partir de un apretado mundo de referencias.³⁷⁴

Como se observa, para Fernando Fernández, el sentido de las *visitas* es demostrativo. Responde, en todo caso, a convertirse en una herramienta hermenéutica para el lector creada *ex professo* por el autor. Si Deniz no busca esto, por lo menos se ha instrumentado de este modo. Se trata de una rigurosa necesidad. ¿De quién? Si se atiende a la «Advertencia del poeta», a veces es de él mismo y otras tantas de sus lectores. En ambos casos, lo consecuente es que se desnuden los «mecanismos de operación imaginativa», algo que no muchos poetas estarían dispuestos a compartir. ¿Existe entonces generosidad de Deniz en las *visitas*? Podría ser precisamente en los casos de petición de amigos, aunque el propio poeta habla también de «fastidiar al prójimo». Para Eduardo Milán, “La actitud ante el lenguaje poético asumida

³⁷³ La estética del poeta como guía o vidente es amplia en la poesía occidental, inclusive para fundar toda una tradición del poeta-vidente que más o menos puede quedar representada por Rimbaud, Whitman, León Felipe y Huidobro, entre otros. Sobre el primero, Michel Butor dice: “Es que la poesía rebasa al individuo, que le pensamiento y las invenciones tienen algo de atmosférico. En la población entera se llevan a cabo las profundas transformaciones del lenguaje; el poeta está atravesado por algo sobre lo cual tiene poco control, pero sobre lo cual debe tratar de ejercer el mayor control posible. Rimbaud asiste a la eclosión de su pensamiento en el momento mismo en que escribe”. Butor, Michel, *Retrato hablado de Arthur Rimbaud*, trad. Frédéric-Yves Jeannet, y Antonio Marquet, México, Siglo XXI, 1991, pp. 52-53.

³⁷⁴ Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas... op. cit.*, p. 9.

por Deniz lo posiciona en una soledad infranqueable. Deniz no confía en el lector como hace gran parte de la poesía crítica de la solemnidad de dicción”.³⁷⁵ Quizás debido a esta soledad y la desconfianza en el receptor de su trabajo, tan acostumbrado a cierto modo de escribir, aparecieron las *visitas*.

Pero más allá de especular sobre las motivaciones del poeta, lo cierto es que esta actividad se inserta en una práctica literaria. Considerando que la tradición de realizar comentarios a textos literarios es antigua y fecunda entre los griegos y latinos, pues desde la cultura clásica ya se habla de un arte de realizar *glossa* o *scholium*. Estos últimos se dirigen a textos homéricos, de Píndaro o de Hesiodo y en la mayoría de los casos eran anónimos. En la literatura española sobresalen las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* que escribe Fernando de Herrera, donde el poeta sevillano aprovecha para reflexionar sobre una teoría poética a partir del corpus garcilasiano.³⁷⁶

Sin embargo, los escolios de Herrera glosan textos ajenos; se trata a fin de cuentas de la obra de un maestro y con ello emula el sentido grecolatino que entraña la producción ética del *scholium*. Pero también en el Renacimiento español, san Juan de la Cruz realiza junta poemas con glosas, que a veces tendrán la forma de completos tratados teológicos, todo ello anticipados por composiciones poéticas. Él mismo lo afirma del siguiente modo: “Toda la doctrina que entiendo tratar en esta *Subida del Monte Carmelo* está incluida en las siguientes canciones, y en ellas se contiene el modo de subir hasta la cumbre del monte, que es el alto estado de la perfección”.³⁷⁷ Si bien la intención del poema en san Juan es de síntesis e ilustración lírica para explicar su proyecto espiritual, no se puede hacer a un lado que es

³⁷⁵ Milán, Eduardo, *op. cit.*, p. 244.

³⁷⁶ De acuerdo con Juan Montero Delgado, en las *Anotaciones*, “el lector puede encontrar en las *Anotaciones*: 1) Un texto de Garcilaso presuntamente depurado de errores y *enmendado*. 2) Un conjunto de *discursos* relativamente extensos que contienen consideraciones histórico-críticas sobre los géneros poéticos cultivados por Garcilaso, así como sobre ciertos procedimientos retóricos (la metáfora, el epíteto, el neologismo) y otras materias de erudición. 3) Un nutrido número de anotaciones, más o menos extensas según los casos, que versan sobre asuntos diversos: *a*) identificación de fuentes y lugares paralelos del texto de Garcilaso, frecuentemente traducidos por Herrera o algún colaborador; *b*) explicación de los contenidos (*res*) de los versos del toledano, con información erudita acerca de materias tales como la mitología, la filosofía natural y moral, la geografía, la historia, etc.; *c*) juicios críticos (de elogio o de censura) sobre la calidad de los versos garcilasianos, con frecuentes observaciones sobre el empleo de las figuras retóricas y de los recursos métricos”. Montero Delgado, Juan, “Garcilaso y Herrera”, consultado en: <https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/anotaciones/montero_delgado.htm>.

³⁷⁷ De la Cruz, San Juan, *Proyecto espiritual. Lectura ordenada de los textos*, ed. Eulogio Pacho, México, Progreso, 1990, p. 33.

precisamente la extensión semántica del poema la finalidad que comparte con Gerardo Deniz, aunque este último se niegue a reconocerlo en sus *visitas*.

Al tratar de situar las *visitas* dentro de una tradición literaria, Deniz vacila. Cae en la cuenta de que de ningún modo deben leerse como “explicaciones”, es decir, busca desprenderse de la idea del escolio en su función crítica o explicativa, pero no necesariamente de la glosa en su sentido informativo y utilitario.

Sobre todo, nadie diga que éste es un libro de “explicaciones”. Nada hay que explicar. Lo que se ofrece aquí son listas de ingredientes, y casi nada más. Lo cual puede ser curioso y hasta útil a quien trate de leer los correspondientes “poemas” sin aburrirse tanto ni padecer molestias innecesarias. A veces se añade, cuando más, cierta “puesta en escena”, prescindible, a fin de cuentas, que el lector podría —puede— deducir con poco esfuerzo, por su cuenta, o sustituir por visiones tuyas igualmente válidas.³⁷⁸

Hay dos sentidos: Deniz busca despertar la curiosidad en el lector y busca que las *visitas* mantengan una función pragmática para el resultado final del intérprete, consistente en que éste no se aburra. Las *visitas* deben ser útiles para el lector y despertar su curiosidad. Pero más allá de esto, que está en la superficie de la intención del autor, se busca compartir una experiencia. Como afirma Stanley Fish, se debe partir de una comprensión simultánea que sea a su vez confiable para ambas partes. Los actores de una institución producen un sentido específico y, en este caso, el poeta debe transmitir una práctica significativa al lector. “Por esto es que resulta tan difícil, para alguien cuyo ser se encuentre definido por su posición dentro de una institución (si no esta, otra), explicarle a alguien ajeno una práctica o significado que para él no requiere de explicación alguna, porque lo considera natural”.³⁷⁹

Además, las *visitas* poseen un carácter escénico que hace pensar en una teoría del teatro aplicada a la lectura e interpretación de poemas. Sin embargo, la función teatral sugerida en las *visitas* es un agregado superviniente del autor y, quizás por esta razón, el lector está en pleno derecho de retirarla: «prescindible a fin de cuentas». Pero también puede ser un mecanismo de sustitución de imágenes. El poeta, colocándose aquí únicamente como espectador, dota de plena libertad imaginativa al lector para mover visiones con entera

³⁷⁸ Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas... op. cit.*, p. 13.

³⁷⁹ Fish, Stanley, “¿Hay un texto en esta clase?” en Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan, Julián (eds.) *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005, p. 916.

validez. Si se extrapola la teoría de las normas de H.L.A. Hart, esto valdría como una “regla de cambio”³⁸⁰: un mecanismo jurídico para modificar y sustituir el orden del poema.

Si se atiende a una dimensión normativista en las *visitas*, se observará en la Advertencia que Deniz delimitó el ámbito de aplicación de este tipo de textos dentro del marco de su obra: “una parte de lo que he escrito no se presta –mis *Picos pardos*, por ejemplo– a este tipo de visitas guiadas”.³⁸¹ Pero más allá de aplicar peligrosamente sentidos jurídicos en el modo de proceder de nuestro autor, lo fructífero sería marcar el parentesco de estos textos con formas de escritura legales, particularmente con la glosa jurídica, cuya presencia data desde el derecho romano y canónico. Asimismo, relacionarlo con la tipología documental comprendida dentro de las fuentes formales del derecho: la jurisprudencia. Este modo de especificar interpretaciones y contenidos, presente en toda realidad jurisdiccional, puede comprenderse desde la retórica jurídica y otras disciplinas.

Si se atiende a las fuentes más antiguas del derecho, la idea de la *glosa* partía de la función generalizada de ser una explicación o comentario textual. Se desarrollaba por juristas que actuaban en calidad de *glosadores* para dilucidar el sentido original de un texto legal y aclarar sus alcances interpretativos.³⁸² La actividad de glosar tiene un punto de partida, más o menos convencionalizado, en la segunda mitad del siglo XI, cuando los juristas del norte de Italia, tuvieron que valerse de esta herramienta para el estudio y enseñanza del derecho romano, particularmente haciendo énfasis en la trasmisión de la obra compilatoria de Justiniano. Estas añadiduras se conservan originalmente como textos breves, en la mayoría de los casos, con fines explicativos. Dichas glosas fueron transcritas en espacios entre líneas (glosas interlineales) y en los márgenes (glosas marginales). Se considera a Ireneo Wernerius,

³⁸⁰ “El remedio para la cualidad *estática* del régimen de reglas primarias, consiste en la introducción de lo que llamaremos ‘reglas de cambio’. La forma más simple de tal regla es aquella que faculta a un individuo o cuerpo de personas a introducir nuevas reglas primarias para la conducción de la vida del grupo, o de alguna clase de hombres que forman parte de él, y a dejar sin efecto las reglas anteriores”. Hart, H.L.A., *El concepto del derecho*, 3ª ed., trad. Genaro R. Carrió, Buenos Aires, Abeledo Perrot, 2012, pp. 118-119.

³⁸¹ Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas... op. cit.*, p. 14.

³⁸² “Los textos de la tradición jurídica romana son acopiados y registrados en épocas sucesivas; pero ya la interior del *Corpus Iuris*, la distancia temporal que separaba la romanidad tardía de sus fuentes clásicas, imponía la explicación de reglas hermenéuticas (así, por ejemplo, lib. I, par. III, ‘Sobre las leyes, las deliberaciones del senado y el derecho consuetudinario’; lib. I, par. XVI, ‘Sobre el significado de las palabras’; lib. L, par. XVII, ‘Sobre las diferentes reglas del derecho de los antiguos’). Estas indicaciones hermenéuticas serían glosadas ulteriormente, al brindar los lineamientos fundamentales de la hermenéutica jurídica ‘doctrinal’, con puntos muy centrales del problema hermenéutico en el llamado renacimiento del siglo XII”. Ferraris, Maurizio, *Historia de la hermenéutica*, trad. Armando Perea y María Elena Pelly, 3ª ed., México, Siglo XIX, 2007, p. 39.

junto con los cuatro doctores boloñeses –Jacobus, Bulgarus, Martinus Gosinus y Hugo– como los primeros glosadores que proyectaron sistemáticamente la tradición del *ius civilis*.³⁸³

Los glosadores, que también fueron conocidos como legistas de la Universidad de Bolonia, enseñaban por medio de sus escolios el *Ius Civilis* de raíz justiniana. Por su parte, los decretistas se especializaban en el *Decretum Gratianii*. Posteriormente aparece la llamada Glosa Magna compuesta por Francisco Accursio, por medio de la cual se coleccionaron y conservaron los trabajos de los juristas de la escuela de Bolonia, pues para finales del siglo XI, la mayoría de los manuscritos se encontraban dispersos y perdidos. A partir del derecho canónico, se puede considerar a la glosa ordinaria³⁸⁴ como una herramienta fundamental en la Alta Edad Media. Formada como resultado de Juan Teutónico, donde se compilan glosas como la *Summa* de Huguccio y el *Apparatus* de Lorenzo Hispano. La glosa ordinaria se usaba para la enseñanza jurídica canónica y para guiar la labor jurisdiccional.

Como se observa en la tradición medieval del derecho, la glosa adquiere una relevancia como material universitario para transmitir pedagógicamente los contenidos, pero también ayuda en la actividad judicial. Es el momento donde el estudio del derecho estaba íntimamente ligado a la retórica y la gramática.³⁸⁵ Ya en la era moderna, la norma jurídica es codificada y la actividad de comentar la ley se pierde paulatinamente, aunque no del todo. La jurisprudencia, al ser una fuente de derecho consistente en una actividad interpretativa de los magistrados y otros operadores jurídicos, rescata la idea primigenia de explicar la ley.

³⁸³ “Se menciona a Ireneo, en algunos casos junto a Graciano, de la escuela de Bolonia, quien, a partir de la enseñanza de la gramática, concibe esta interpretación literal del derecho romano, seguido por lo demás maestros de su escuela, en especial sus discípulos Jacobo, Martín (o Martino), Búlgaro (o Bulgario), Hugo, Acursio, Azón y Odofredo, escuela que llegó a contar con 10,000 alumnos, lo que llevó a que se creara la primera universidad, precisamente en Bolonia, Italia. Su trabajo, que utilizó el método de estudiar y aprovechar las fuentes justinianas o *Mos Italicus*, fue adoptado también por la teología y otras ciencias”. Hallivis Pelayo, Manuel, *Teoría general de la interpretación... op. cit.*, p. 100.

³⁸⁴ “Glosa que era empleada tanto en la enseñanza del derecho canónico como en los tribunales y a la que dio lugar el *apparatus* (explicación del texto legal por referencia a la obra de los maestros) para el *Decretum*, el *Liber extra*, el *Liber sextus* y las *Clementinae*”. Muñoz Machado, Santiago (dir.), *Diccionario panhispánico del español jurídico... op. cit.*, p. 1072.

³⁸⁵ “hacia 1050, Anselmo de Besate presenta en su *Retorimachia* un fingido pleito forense. Sólo en Italia iba ligado por entonces el estudio del derecho al de la gramática y la retórica; conocemos, por ejemplo, un panegírico académico de cierto jurista italiano (pronunciado probablemente en 1186) Pero ya en la Roma del Imperio, el discurso forense había degenerado en ejercicio retórico. Se hacían pleitos ficticios (*controuersiae*) que nada tenían que ver con la realidad; se partía para esto de un derecho imaginario y hasta de leyes inexistentes; se hacían intervenir piratas y magos a fin de aumentar el atractivo de las controversias con toques fantásticos. En la escuela, tales temas se practicaban también en forma poética”. Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina, I... op. cit.*, pp. 224-225.

Esto llevó a entender la jurisprudencia como una interpretación creativa y funcional de la norma jurídica.

Aunque actualmente se reserva a los altos tribunales, es decir, cortes supremas, magistraturas federales y tribunales constitucionales; la jurisprudencia se reconoce en muchos sistemas jurídicos occidentales como una fuente formal del derecho. Esta interpretación oficial de la Constitución y de las leyes adquiere una forma textual que da origen a la tipología documental que en la ciencia jurídica se entiende como *jurisprudencia*.³⁸⁶ De tal suerte que la jurisprudencia se puede entender comúnmente en un sentido amplio como la actividad intelectual e interpretativa de los jueces y magistrados y, un sentido escrito o material, como la tipología documental que establece criterios jurisprudenciales.

Sin embargo, la jurisprudencia no siempre fue aceptada como una fuente de derecho. En el contexto posterior a la Revolución francesa, se pensaba que la jurisprudencia, en tanto actividad interpretativa de la norma, era un vicio producto del Antiguo Régimen y no fue validada por las primeras Constituciones. Esto debido a que la representación de la ley como voluntad general, exigía de los operadores jurídicos a ser “bocas inanimadas” del derecho, esto es, aplicarlo y no interpretarlo. No fue sino hasta la Ley de Enjuiciamiento Civil española de 1855 que es reconocida como fuente secundaria, donde se equipara doctrina legal y jurisprudencia, criterio que es seguido por la Ley de Casación Civil de 1870. En el ámbito hispanoamericano, el reconocimiento de la jurisprudencia como fuente primaria o secundaria varía en relación con la formación de los Estado-nación del siglo XIX.

En la *Tópica jurídica* de Francisco Puy, se distingue de modo resolutivo dos tópicos para entender el derecho jurisprudencial. Uno implica, de acuerdo con sus palabras, un tópico de dictamen: “es el tópico con que presentamos nuestra propia posición jurídica dictaminada favorablemente (y la adversa dictaminada negativamente) por el juicio asertivo, o declarativo, o atributivo, de uno o varios juristas con autoridad reconocida, o sea, con el poder

³⁸⁶ “Es una fuente formal de derecho, en tanto es una norma jurídica sancionada por autoridad competente; un conjunto de fallos judiciales que sirven de fundamento a futuros pronunciamientos. La jurisprudencia es la fuente de derecho que resulta de la fuerza de convicción que emana de las decisiones judiciales concordantes sobre el mismo punto. En nuestro sistema de derecho, continental europeo, a diferencia de lo que sucede con el denominado ‘common law’ o anglosajón, este precedente judicial no es obligatorio, pero sirve para informar al magistrado al momento de resolver una situación concreta que sea sometida a su jurisdicción”. García Netto, Irma Adriana (comp.) *Principios del derecho latinoamericano*, Buenos Aires, Eudeba, 2014.

persuasorio que comporta el saber socialmente reconocido”.³⁸⁷ Por otro lado, se trata de un derecho de *auctoritas*: “es el concepto técnico con que se designa un derecho elaborado por juristas, en cuanto basado en la autoridad individual de cada uno de ellos, y no la potestad de que puedan estar investidos”.³⁸⁸

Atendiendo a estos sentidos del concepto de jurisprudencia, se puede deducir como fuente de derecho pero además como tópico de dictamen o autoridad; la norma jurídica en tanto ley debe leerse conjuntamente con el material jurisprudencial. Como es sabido, muchos de los asuntos que se discuten en el foro judicial, se dirimen más con base en jurisprudencia que con los artículos puestos en códigos y leyes. Si bien el criterio de las *visitas* de Deniz responde a la utilidad y curiosidad lectoras, es cierto que, asemejándose las operaciones jurídicas y literarias, los poemas deben leerse conjuntamente con las *visitas* del mismo modo como un estudioso del derecho lee la ley a la luz del saber jurisprudencial o, por lo menos, en un sentido análogo.

“De la justicia”, como ya se mencionó anteriormente, es un poema que cuenta con una *visita* dentro de la diversa obra deniziana. En ella parte con la siguiente oración: “Un individuo (quien será) sube a la azotea al atardecer y ve cómo brilla la estrella de la tarde”.³⁸⁹ Es casi seguro que ese individuo sea el mismo Gerardo Deniz o Juan Almela, quien comienza a pensar poéticamente en la azotea reclamando un tema literario: observación de las estrellas para preparar o reflexionar la escritura. En los primeros versos (1-2), se menciona a Véspero, que es precisamente la estrella de la tarde. Al individuo se le ocurre “una metáfora de mal gusto y recuerda que Aristóteles decía que ni la estrella de la tarde ni la de la mañana (Véspero y Lucifer) son tan bellas como la justicia”.³⁹⁰

La imagen se encuentra en el libro V de la *Ética nicomáquea* de Aristóteles, libro fundamental para entender el comienzo de la teoría de la justicia grecolatina.³⁹¹ En una

³⁸⁷ Puy, Francisco, *Tópica jurídica. Tópica de expresiones*, México, 2006, pp. 447-448.

³⁸⁸ *Idem*.

³⁸⁹ Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas... op. cit.*, p. 187.

³⁹⁰ *Idem*.

³⁹¹ De acuerdo con Gómez Robledo, autor que será objeto de crítica de Gerardo Deniz, las teorías de la justicia tendrán en Aristóteles un punto de partida filosófico. “El libro V de la *Ética Nicomáquea* (idéntico al IV de la versión de la eudemia) se ocupa íntegramente, como hemos dicho, de la justicia; y su colocación en uno y otro tratado de moral indica desde luego que el aspecto de la justicia ha sido para Aristóteles el preferente y decisivo (...) Al igual que las otras virtudes éticas, la justicia deberá ser también una disposición habitual que nos haga elegir (con la infalibilidad práctica que comparte a la prudencia) un término medio en nuestros estados afectivos o nuestras acciones”. Gómez Robledo, Antonio, *Meditaciones sobre la justicia*, México, FCE, 1963, p. 43.

concepción virtuosa de la justicia que abreva en el modelo axiológico, el filósofo asevera: “A causa de esto, muchas veces, la justicia parece la más excelente de las virtudes y que «ni el atardecer ni la aurora son tan maravillosos»”.³⁹² Allí mismo, en nota al pie de la edición de Gredos, se apunta: “Según un escoliasta, sería cita de una tragedia perdida de Eurípides, *Melanipo*”.

Deniz toma una de las metáforas clásicas para representar a la justicia, eludiendo el lugar común de la dama *justitia*.³⁹³ Pero Véspero, personificado, está colgando de una soga y tiene todas las características de un ahorcado (2-4). Lo aclara así el poeta en la *visita*: “A la víctima le brilla el colmillo entre un jeme (la distancia entre la punta del índice y la del pulgar) de lengua que saca, y una cuarta (distancia del pulgar al meñique) de una soga tensa”.³⁹⁴ Después, a partir de una astronomía heterodoxa, el poeta deviene con erudición en una nota musical. “Pero una cuarta es poco; hagámosla ‘cuarta aumentada’ –que es como se llama en música el intervalo de si a fa (etc.), que es difícil de entonar con justeza, según advirtieron ya los cantantes gregorianos, que excomulgaron solemnemente el intervalo con el nombre de ‘diabolus in musica’ ”.³⁹⁵

Es palpable para este punto que la intención del poeta es trastocar la concepción de lo bello y sublime de la justicia aristotélica, haciéndola ver como una cualidad imposible, casi diabólica. Después, en los versos (5-6) se presenta la primera digresión metonímica, donde en el sótano un faraón está golpeando cabezas de prisioneros con suma eficiencia, en cumplimiento litúrgico. En la *visita* se expresa el tema del poema que son las divagaciones sobre la justicia parodiando las meditaciones filosóficas: “Divaga en torno al tema de la justicia, mientras ve encenderse luces (incluso las de Periférico, a lo lejos). Se acuerda, quien sabe por qué, de aquel ritual de los faraones, que luego de los triunfos sacrificaban prisioneros a macanazos en el cráneo. El ruido de los golpes sigue durante la meditación (‘otro...otro’)”.³⁹⁶

³⁹² Aristóteles, *Ética nicomáquea-Política... op. cit.*, p. 103.

³⁹³ “la Justicia también ha sido pensada históricamente como una diosa o una dama, una personificación de la principal de las virtudes cívicas que hacen posible la vida de los seres humanos en sociedad. (...) Fortuna y Justicia son mujeres, personificaciones femeninas de conceptos complejos. Cabe señalar que la personificación es una peculiaridad del lenguaje metafórico que facilita, además, la representación artística”. González García, José M., *op. cit.*, p. 16.

³⁹⁴ Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas... op. cit.*, p. 188.

³⁹⁵ *Ibidem*, pp. 188-189.

³⁹⁶ Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas... op. cit.*, p. 187.

Se trata de un ritual donde el poder del faraón, como dios encarnado, decide sobre la vida y la muerte de los prisioneros y él mismo ejecuta la pena de muerte.³⁹⁷ Aquí también se observa una constante en el poema. Cada vez que aparezca la repetición de «otro», será una metonimia del ritual, proporcionado en el lector una sensación trans-temporal donde las escenas se entrelazan y a veces se empalman. Esta escena se vivifica (7-9) de un modo mórbido y gráfico. Aparece una «olla de sesos», donde se ensalza la precisión del gobernante: «alza la maza y da». Esto se sugiere con la vista y la imaginación. Por otro lado, a su vez se apela a la memoria olfativa con el sonido: «olor como a masa ácida», donde la aliteración (9) abre las posibilidades de la historia: «Alza la maza y da».

Inmediatamente surge otra referencia, se trata del pasaje de Calas (10-11), que es informado así en las *visitas*: “Recuerda un caso clásico: el viejo protestante Jean Calas fue acusado absurdamente de haber matado a su hijo, y ejecutado. Nada menos que Voltaire se propuso demostrar su inocencia, y logró –demasiado tarde– la rehabilitación” (Deniz, 2015:187).³⁹⁸ En el poema, la protesta es la de Voltaire; el hecho tiene que darse y se toca allí la dimensión factual del derecho, recordada por el brocardo *Da mihi factum, dabo tibi ius*. En la siguiente estrofa se regresa a la azotea del individuo y se pretende ironizar varios asuntos: amor y crepúsculo (15-16), por un lado, y justicia y el derecho natural, por otro (44-45). Otra vez se insiste en el tema del poema:

El contemplador del anochecer y raciocinador sobre la justicia se empeña, a lo largo de todo el poema, en ironizar con la situación. No tiene remedio. Detrás de las luces que ve encenderse hay abundantes

³⁹⁷ Sobre este rito, hay también una referencia en la novela *El hijo del desierto* de Antonio Cabanas “Amenhotep volvía a Egipto (...) con quinientos cincuenta cautivos, doscientos diez caballos y trescientos carros de guerra. Un buen botín para una campaña que apenas había durado unos meses. Mas la mayor demostración de su victoria viajaba en el barco halcón, junto al faraón. A bordo iban los siete reyes a los que había vencido en Siria, y ya próximo a su llegada al puerto de Tebas, Ajeprure decidió que él sería quien hiciera la mejor de las ofrendas a su padre Amón. Ante su pueblo, ordenó que subiera a cubierta a seis de los miserables asiáticos que habían osado rebelarse de manera infame, y allí, delante de todos, Amenhotep les partió el cráneo con su maza”. Cfr. Canabas, Antonio, *El hijo del desierto*, Madrid, Random House, 2001.

³⁹⁸ De acuerdo con Mauro Armiño, “Tres meses después de la ejecución, Voltaire se pone en campaña activa hasta que, tres años más tarde, el 12 de marzo de 1765, logra la rehabilitación de Jean Calas, el otorgamiento de gratificaciones por parte del rey a Mme. Calas y a sus hijas –treinta mil libras de indemnización e intereses–, y la restitución de los bienes requisitados; Voltaire exige, además, que el parlamento de Toulouse pida perdón y él mismo lanza una suscripción popular para grabar una estampa de la familia en la cárcel, que el filósofo pondrá en la cabecera de su cama. El error debía de ser mayúsculo y evidente para que el parlamento reconociese sus errores y se volviera atrás, rompiendo una de las leyes más absolutas de la historia: la Justicia no rectifica nunca”. Voltaire, *Tratado sobre la tolerancia*, ed. y trad. Mauro Armiño, Madrid, Diario Público, 2010, p. 21.

injusticias (más, mientras más lo piensa: en dos de cada tres, tres de cada cuatro...), pero todo es confuso, como el crepúsculo, como el amor. Todo es impreciso como un viejo mapa.³⁹⁹

El individuo, protagonista del poema, es un espíritu racionalista y quiere comprender la lógica de la justicia y sus mecanismos. Empero, existen cuestiones sin explicación, que no se sabe quién las trazó y se borran como los trazos en un mapa antiguo (13). El individuo arriesga ante la presencia de un cartógrafo mentiroso, cuestión que es vital en la poesía, si se atiende a los *loci* de navegación en la literatura medieval.⁴⁰⁰ Por supuesto que esa graduación, esas líneas tenues, son vitales para la actividad poética en lo relativo al imaginario metafórico (14-16). El poeta, en este instante, reconoce que existen universales sin solución, como son los casos del amor y la belleza crepuscular, quizás de la misma especie que el problema de la definición de la justicia. El individuo, que hasta este momento se sabe que tiene intenciones poéticas, se excusa de lo narrado. Todo por subir a una «mala hora» a la azotea y, en lugar de contemplar las estrellas, presenciar la monstruosidad urbana de Anillo Periférico, al final solamente «un cuadrante de la ciudad» (17-18).

Acto siguiente, surge otra digresión en el poema después de escuchar el mazo sobre «otro» cráneo (19). Esta vez se coloca la escena en el ámbito doméstico (20-22). “Luego es mencionado un Fernando (que conocí). Cuando murió de cáncer, su mujer, que le había jodido la vida (y nadie lo supimos hasta entonces), se hizo la sorprendida y luego la horrorizada”.⁴⁰¹ Este, en el discurrir poético, parece ser un ejemplo de injusticia. Son las ocho de la noche y llaman a la señora de la casa. Ella, de la mala gana y adelantándose a la situación, piensa que su esposo demanda una visita al sanatorio. Gran equivocación. La escena se cierra intermitentemente con el crujido de «otro» cráneo producto del continuado ritual faraónico (23).

El poema continúa con su flujo narrativo y se presenta finalmente una crítica vertical a la doctrina del derecho natural y la justicia inmanente (24-28).⁴⁰² En este punto, nuevamente

³⁹⁹ Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas... op. cit.*, p. 187.

⁴⁰⁰ Cfr. “Metáforas náuticas” en Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina, I... op. cit.*, pp. 189-198.

⁴⁰¹ Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas... op. cit.*, p. 187.

⁴⁰² Para Kelsen, autor referencial para el poeta, “Según la doctrina del Derecho natural, la Justicia es inmanente a la naturaleza –la naturaleza de los hombres o de las cosas– y el hombre sólo puede aprehender esta norma, pero no crearla ni modificarla. Esta doctrina es una ficción típica debida a la objetivación de intereses subjetivos. Kelsen, Hans, *¿Qué es la Justicia?*, trad. Albert Calsamiglia, Barcelona, Ariel, 1991, p.150

la *visita* señala las fuentes teóricas relativas a la teoría de la justicia. Adelanta, desde el momento de presentar al «contemplador del anochecer», una de las imágenes cuantitativas del poema:

Detrás de las luces que ve encenderse hay abundantes injusticias (más, mientras más lo piensa: en dos de cada tres, tres de cada cuatro...) (...) Mientras tanto, las víctimas, representadas desde la primera línea como ahorcadas, patalean ante la belleza del panorama. Llega asimismo el recuerdo de la doctrina del derecho natural: todo se paga; existe al fin y al cabo, la justicia inmanente –pero no: todo eso son tomaduras de pelo, el faraón sigue reventando cabezas y el derecho natural sólo es un caso de “wishful thinking”.⁴⁰³

Queda claro que Deniz desarrolla una serie proporcional cuando menciona las «luces», pero con la *visita* adquiere su entera significación. Las injusticias son más abundantes que los actos de justicia y, prueba de ello, es que el faraón sigue matando prisioneros de guerra (28) en una clara trasgresión al *ius gentium*, al derecho de guerra justa y, en general, a la teoría clásica del derecho natural, aunque todo esto, claro está, es anacrónico a los tiempos faraónicos. El faraón «es incansable» (29), es decir, no cabe el cansancio en él, pero además se podría usar una paronomasia elocuente: el faraón asimismo es *inalcanzable*. Desde un punto de vista jurídico es inderrotable, puesto que no hay autoridad o ley que le impida la perpetuación de los crímenes cometidos. Por esta razón resulta obvia la conclusión deniziana: el derecho natural es un caso particular de lo que el pensamiento anglosajón entiende como un *wishful thinking*,⁴⁰⁴ es decir, un pensamiento desiderativo que elude la evidencia fáctica y la argumentación lógica en favor de un sistema de creencias fuertemente influenciado por el deseo. El derecho natural posee, desde esta perspectiva, un sesgo optimista. Este es el motivo de que en la *visita* se diga que sus postulados son «tomaduras de pelo» y que en el poema se afirme que “La doctrina del derecho natural está sembrada de pifias” (24-25).

⁴⁰³ Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas... op. cit.*, pp. 187-188.

⁴⁰⁴ “*Wishful Thinking* is poetic art which aspires to reach into the hearts and minds of those who desire to traverse the world of abstract conceptualization. Poetry is an art form; and the author wishes to speak to this particular audience using the art forms of prose, verse, poetic inspiration, and an American Jingle (genre) of haiku.” Johnson, A.R., *Wishful Thinking*, US, Xlibris, 2018, p. 6.

Debemos considerar, en esta crítica, que la teoría del derecho natural y de la justicia que revisa Deniz tiene sus cimientos en la tradición grecolatina y, para el caso de la civilización egipcia de los tiempos faraónicos, poco se puede ligar y vincular culturalmente. Aún así la diatriba va más allá y tiene en la justicia inmanente su principal blanco. Pero ¿cuál es la referencia que tiene el poeta respecto del derecho natural y cuál es la explicación que busca satirizar de la justicia inmanente?

Saquemos más hilos. El poema se empezó llamando “Meditación sobre la justicia”, título de un libro de Gómez Robledo (Gómez Robleda es otro). Pero no puede uno hacer humor negrísimo con el título de un libro del Fondo en la gaceta del Fondo. Leyendo el libro fue cuando ponderé la metáfora astral de Aristóteles, y cuando me enteré del “fulminante veredicto” (como dice Gómez R., escandalizado) que lanzó el ilustre Hans Kelsen contra el derecho natural: “Before the tribunal of science, the natural-law doctrine has no chances”. Fernando murió en el 63; aquella lectura fue del 64, y de entonces datan el paisaje y la idea del poema, que no cuajó hasta 1969, con el estímulo del alunizaje. Cosas que pasan.⁴⁰⁵

Dicho lo anterior, el poeta reconoce que parte de la crítica al derecho natural y la justicia inmanente es «hacer humor negrísimo», pero no lo puede hacer de manera frontal tomando para su pieza humorística el título de un libro publicado en el Fondo de Cultura Económica, casa editorial donde presta sus servicios de traductor y editor, ni mucho menos con una obra cuya autoría es del jurista y filósofo jalisciense Antonio Gómez Robledo (1908-1994) que, aunque insigne, puede confundirse burlescamente con el creador de las narrativas escolares de *Don Justo*, José Gómez Robleda (1904-1987). Sin embargo, admite que *Meditaciones sobre la justicia* es la fuente referencial de sus reflexiones. En efecto, en la edición de 1963, que se coeditó con el Centro de Estudios Filosóficos de la UNAM dentro de las publicaciones de *Diánoia*, anuario dirigido por García Máynez, aparece la metáfora astral de Aristóteles: “prorrumpe Aristóteles en aquella suprema alabanza de la justicia, en cuya comparación, según nos dice, ‘ni Vésper ni Eos (la estrella de la tarde y el lucero de la mañana) son tan maravillosas’ ”.⁴⁰⁶

Sobre el «fulminante veredicto» kelseniano, que escandaliza al iusfilósofo mexicano, no hay una cita textual en *Meditaciones* que lo pruebe, pero sí discrepancias con el teórico

⁴⁰⁵ Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas... op. cit.*, p. 188.

⁴⁰⁶ Gómez Robledo, Antonio, *op. cit.*, p. 48.

checo, quien pese al *revival* del derecho natural al acabar la Segunda Guerra Mundial, permanece como un referente doctrinario con su *Teoría pura del derecho*. En ese momento, Kelsen se encuentra en el exilio como profesor en Berkeley, viajando ya por asuntos académicos por varias ciudades europeas, dos años antes de dedicarse completamente a la escritura de su *Teoría general de las normas*.⁴⁰⁷ Gómez Robledo, partidario contemporáneo de la tradición iusnaturalista, no pierde la oportunidad de criticar a Kelsen en su libro. De acuerdo con él, utiliza mal y pragmáticamente la idea de justicia legal aristotélica, pues en la visión del jurista europeo, “aquel encendido elogio a la justicia legal equivale a una ‘glorificación incondicional del derecho positivo’. Pero a lo que equivale esta afirmación es a una verdadera insensatez –no importa quien la diga–”.⁴⁰⁸ El gran jurista Hans Kelsen es un insensato e interpreta la teoría de la justicia aristotélica a su modo –continúa un más que escandalizado, enojado Gómez Robledo– “por un deseo mal disimulado de convertir a Aristóteles en precursor de la teoría pura del derecho, en la cual no hay lugar alguno para la justicia (de la que Kelsen dice tranquilamente ser un dato metajurídico), y que resulta así ser, ella sí, la más incondicional glorificación del derecho positivo”.⁴⁰⁹

El poeta concede otra pista sobre su afinidad kelseniana y su argumentación contra el derecho natural. La cita en inglés que aparece en la *visita* proviene del libro *What is Justice? Justice, Law and Politics in the mirror of science*, publicado en 1957 por la University California Press. El libro aparece citado por Gómez Robledo, mas nunca cita el pasaje que menciona el poeta. Probablemente el fragmento provenga de la lectura que por su cuenta Deniz –o mejor dicho, Juan Almela– realizó de la obra comentada. Al acudir al contexto de la cita en el texto original en su traducción al español,⁴¹⁰ se advierte lo siguiente:

⁴⁰⁷ “A esta obra, una investigación sobre la teoría general de las normas, había dedicado Kelsen su mayor atención desde hacía varios años. En especial, se ocupaba de la cuestión de la aplicación de los principios de la lógica a las normas. Al lado de eso, tuvo, sin embargo, tiempo de escribir pequeños artículos y de dedicar muchas semanas a la traducción inglesa de su *Teoría pura del derecho*. Cuando lo busqué en su 85° aniversario, el 11 de octubre de 1966, me lo encontré en su casa, en donde se amontonaban las cartas de felicitación, ¡ocupado precisamente en la lectura de las pruebas de la imprenta!”. Aladár Méta, Rudolf, *Hans Kelsen. Vida y obra*, trad. Javier Esquivel, México, IJ-UNAM, 1976, p. 98. Recientemente aparece traducción al español de la obra: Kelsen, Hans, *Teoría general de las normas*, trad. Miguel Ángel Rodilla, Madrid, Marcial Pons, 2018.

⁴⁰⁸ Gómez Robledo, Antonio, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁰⁹ *Idem*.

⁴¹⁰ El texto proviene del semanario *The Western Political Quarterly*, de diciembre de 1949. Este, junto con otros textos, es compilado en *What is Justice...* La versión al español es de Albert Calsamiglia, profesor de la Universidad Pompeu Fabra. Ver Kelsen, Hans, *¿Qué es la Justicia?... op. cit.*, 1991.

(...) puede demostrarse fácilmente que la Ciencia moderna es el resultado de un proceso que se caracteriza por la tendencia a liberar la interpretación de la naturaleza de las categorías sociales. La doctrina del Derecho natural no tiene ninguna posibilidad de sobrevivir ante el tribunal de la Ciencia. Pero puede renunciar a someterse a la jurisdicción de este tribunal, si apela a su carácter religioso.⁴¹¹

Kelsen busca acorralar lógicamente los postulados de la tradición iusnaturalista. Si bien para ese momento, en el campo de los estudios sobre el derecho natural, la mayoría de los teóricos fundaban sus argumentos en una explicación racionalista o deóntica,⁴¹² el autor de la *Teoría pura del derecho* pretende denunciar la raíz teológica de dicha tradición. Si se visibiliza esto, en la visión kelseniana, se perdería cualquier validez lógico-racional de las pretensiones iusnaturalistas. Desde su óptica, la injusticia nunca es un problema del derecho, sino de la moral humana:

Doing injustice and suffering injustice are not two different degrees of one and the same substratum; they are not even two different facts between which a third fact can be situated. One man's doing injustice implies another man's suffering injustice. The one cannot be separated from the other. To say that justice is a mean between doing and suffering injustice, neither the injustice which is done, nor the injustice which is suffered, which, however, are both one and the same injustice.⁴¹³

Pero la postura de Kelsen va más allá de señalar las relaciones ontológicas entre hacer y recibir injusticias. La injusticia es producto de una valoración subjetiva y, en ese sentido, no caben parámetros racionales para comprenderse dentro del ámbito de lo jurídico. Gómez Robledo responde de la siguiente manera:

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 70.

⁴¹² Sobre la relación de las teorías del derecho de la primera mitad del s. XX y la tradición de derecho natural se puede citar las ideas de Gustav Radbruch, quien dice: "El Derecho natural acusa, en los tres periodos históricos señalados, los siguientes rasgos comunes: 1) El Derecho natural es, como la naturaleza, como Dios y como la razón, inmutable y absoluto, común a todos los tiempos por medio de la razón. 2) El Derecho natural es clara e inequívocamente cognoscible por medio de la razón. 3) El Derecho natural no es solamente una pauta para contrastar el Derecho positivo, sino que tiene por misión sustituir a éste en todos los casos en que se halla en contradicción con él". Radbruch, Gustav, *Introducción a la filosofía del derecho*, trad. Wenceslao Roces, México, FCE, 1951, p. 25. Por su parte, Alf Ross mira agotamiento en las reelaboraciones del derecho natural: "En cuanto a la explicación filosófico-metafísica del derecho natural, el siglo XX no ha producido construcciones de particular originalidad, quizás porque los temas posibles están agotados, o porque el talento para la creación de pensamiento metafísico está en mengua". Ross, Alf, *Sobre el derecho y la justicia*, trad. Genaro R. Carrió, 3ª ed., Buenos Aires, 2011, p. 313.

⁴¹³ Cfr. Kelsen, Hans, *What is justice? Justice, Law and Politics in the mirror of science*, New Jersey, The Lawbook Exchange, 2000, p. 132.

En este punto, y puesto que a cada cual debe hacerse justicia, sí (sic) le damos toda la razón a Kelsen, quien llama la atención sobre el hecho evidente de que sufrir la injusticia no es un vicio. Tan evidente lo es, que aun los escolásticos modernos formulan sustancialmente las mismas críticas. No hay más que un contrario de la justicia, que es la injusticia, y ésta lleva en sí, en el acto mismo de cometerse por una parte, el sufrirse por la otra, el más y el menos, el exceso y el defecto si queremos, pero no como en otras virtudes en que tan manifiestos aparecen los vicios contrarios.⁴¹⁴

Pese a la aclaración del iusfilósofo jalisciense sobre cómo la injusticia es contraria a derecho, Deniz insiste en ver a la justicia como una idealización que crea expectativas vanas en la vida de las personas. En el poema aparece el escenario donde la esposa del enfermo Fernando descubre que éste se colgó en su propia casa (31-37). Aquí Deniz aclara en la *visita*. “De paso, la cuerda del ahorcado se hace sonora. La abominable señora chilla como vespertiliónido, un siniestro murciélago, vespertino por supuesto. El difunto estaba en el sanatorio, pero su imagen simbólica se aparece donde debe, en su casa, cuando la señora enciende para vestirse”.⁴¹⁵

Aquí se observa como la *visita* opera de un modo rectificador y aclaratorio. Claramente en la realidad paralela del poema, la señora encuentra el cuerpo de su esposo pendiendo enfrente de ella para infundir una suerte de justicia poética. Sin embargo, Deniz señala que la verdad histórica no es así. Fernando muere en el sanatorio. Aquí también se sugiere un desdoblamiento de la subjetividad, pues el poeta solicita mirar como el ahorcado mira (35), quien puede ser Fernando o Véspero. El «pataleo en la soga» ocasiona la maravilla del «ciempiés de centelleos» (36), que produce una «consecuencia deleitosa del urbanismo» (37) donde las luces se encienden maravillosamente al focalizarse un sinfín de injusticias.

Posteriormente se culpa a la metáfora aristotélica de las estrellas y su relación con la Justicia (37-40). La visión generalizada, compartida por todas las personas, de un *locus amoenus*⁴¹⁶ que no corresponde con la evidencia material donde la injusticia está a la orden del día y se patentiza con el caso de Fernando. «Mala suerte» (40) esta visión romantizada

⁴¹⁴ Gómez Robledo, Antonio, *op. cit.*, p. 75.

⁴¹⁵ Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas... op. cit.*, p. 189.

⁴¹⁶ Este tópico está “Inicialmente vinculado a la poesía bucólica, este modelo de descripción paisajística se caracteriza por elementos canónicos como el prado con árboles frondosos, sol y sombra, suave brisa, proximidad de un arroyo o fuente, armónico canto de las aves... Tales elementos invitan al descanso y, con él, a las imaginaciones y cantos relacionados con el amor.” Azaustre, Antonio y Casas, Juan, *op. cit.*, p. 59.

de suponer una justicia inmanente. Para este momento, tras considerar las lecturas kelsenianas de Deniz en relación con la teoría aristotélica de la justicia, se percibe que la crítica no es en sí a la metaforización de la justicia, sino a su concepción naturalista.

Después en el texto se hace exponencial la serie de luces que se encienden en el paisaje urbano (41), pero en esta ocasión se inserta la imagen de que los sujetos bucean en medio de las injusticias y, de esta manera, es impertinente e innecesario salir de esas aguas (42). El dictado del poeta es inequívoco: «Es de esas cosas ideales para resignarse cuando son ajenas» (43). ¿Vale realmente la pena salir de las inmundas aguas de la injusticia para contemplar una estrella que nunca se puede tocar? La postura del poeta advierte de los peligros de crearse expectativas falsas. Al igual que en los versos 15-16, entre un nuevo mazazo del faraón, se burla de los conceptos claves que motivan la justicia inmanente: «Que si todo se paga», «Que si el derecho natural» (44-45).

Si en el poema el hombre nada en las injusticias, su naturaleza acuática se parece más a las de los peces. En esta lógica, el ser humano es un pez pulmonar que sale de vez en cuando del agua para contemplar, como dice el poeta, la luna cual Pierrot triste. En el desfile de personajes, esta payaso blanco y silencioso producto del amor no correspondido, es un eterno enamorado de la luna. «Los dipnoos son tan torpes» (46), pero a veces el género humano desarrolla un drama interesante de su condición pulmonar ante el ecosistema acuático. La *visita* concluye:

La conclusión es amarga: en verdad ¿no está la injusticia en todas partes, no buceamos eternamente en ella? Sólo a momentos se adquiere conciencia de la realidad, se sale un poco al aire –como hacen esos pececitos de dos respiraciones, los dipnoos, que salen del río quizás a ver la luna y a sollozar, como Pierrot, quién sabe por cuáles agravios. “Allí nos encuentran en las mismas” parece una frase imprecisa, pero no; hay que tomarla literalmente. “En la luna nos encuentran en la luna” (da la casualidad de que el poema fue escrito horas antes del primer pisotón humano en la luna: estamos en la luna, y estamos... en la luna, en Babia).⁴¹⁷

El poema remata cuando el poeta, en voz de muchos otros escépticos de la justicia, acerca la cara al barro para cuestionar y fastidiar al triste pez melodramático. Aquí *barro* recuerda la fragilidad y materia bíblicas del ser humano, quien es representado ahora más

⁴¹⁷ Deniz, Gerardo, *Visitas guiadas... op. cit.*, p. 188.

que nunca en la corporeidad del dipnoo. El poeta no pierde la ocasión para marcar la paradoja y burlarse: «peor que la injusticia/es la justicia inmanente. ¿Tú qué dices?» (50-51). El pez mira la luna, pero en el firmamento también está la estrella de la justicia. El poeta sitúa el texto el 20 de julio de 1969 y, aunque la humanidad, gracias a Estados Unidos, avanzó en la guerra espacial y pisó el suelo lunar –lo que anhela el Pierrot y el pez–, no le bastó para dejar de creer en la justicia inmanente y entregarse plenamente a las explicaciones racionales y científicas. Por eso, en el reproche kelseniano de Deniz, nos encontramos aún «en la luna».

Pero si Deniz es un kelseniano en cuanto a su teoría de la justicia, tiene un punto crítico a su favor: pensar el problema de la impartición y administración de la justicia en relación con su polo negativo: la injusticia. El problema de la justicia se da porque en la barbarie, en un estado de naturaleza –como lo quieren ver los contractualistas– la injusticia y la inequidad son el punto de partida que abren la posibilidad del derecho y las instituciones. Reyes Mate, en su *Tratado de la injusticia*, considera que “La hipótesis de partida es que hay que tomarse en serio el hecho y la significación teórica de la injusticia. Tomarse en serio el hecho significa ver en él el desencadenante de la reflexión sobre el significado de la justicia”.⁴¹⁸ La propuesta de Reyes Mate y lo que remarca el poema de Deniz, más allá de la crítica ácida a la teoría clásica del derecho natural, es la vigencia de la injusticia como punto de partida para construir otra visión de lo justo. La apuesta del *Tratado de la injusticia*, en palabras de su autor, busca “reconocer el núcleo semántico de la injusticia y hablar desde ahí sobre la justicia. El secreto del valor teórico de la injusticia lo tiene la memoria, de ahí el lugar estratégico de esta categoría. Sin memoria la justicia deja de ser actual y, lo que es más grave, deja de ser”.⁴¹⁹

⁴¹⁸ Reyes Mate, *Tratado de la injusticia*, Barcelona, Anthropos, 2011, p. 26.

⁴¹⁹ Reyes Mate, *op. cit.*, p. 27.

III. LA POESÍA SOBRE DERECHOS HUMANOS Y JUSTICIA

3.1. EVIDENCIAR DERECHOS SOCIALES

La poesía, si es analizada considerando la perspectiva de derecho y literatura, no sólo da cuenta instrumentalmente de cómo las tradiciones jurídicas son desarrolladas a través del discurso poético. Como se ha observado, también puede mostrar y criticar prácticas jurídicas y modos de enseñanza, haciendo uso de la sátira y ciertos tópicos para visibilizar problemáticas morales y legales. Además de eso, la poesía también puede *evidenciar* derechos.

Sin embargo, no se debe pensar que el poeta poetiza los derechos considerando una perspectiva exclusivamente formal-normativista. De ser así, se enfrentaría al terrible problema de que los derechos –como apuntó Karl Olivecrona– son “palabras huecas”. No expresan nada fuera del contexto jurídico, pues son los operadores quienes dotan los significados. Mientras que las palabras “padre” o “madre” pueden tener un referente en la realidad o en algunos casos en la imaginación, cuando se habla de elementos mitológicos o literarios; varias nociones jurídicas son completamente abstractas. “El objeto al cual se refieren puede, por supuesto, existir sólo en la imaginación, como en el caso del sustantivo ‘centauro’. Pero ¿por qué no habrá de ser posible que este objeto no exista siquiera en la imaginación? Tal sería el caso de una palabra hueca”.⁴²⁰ Estas palabras huecas son necesarias en el discurso jurídico, ya que motivan funciones técnicas.

En efecto: si se advierte el nivel de abstracción que tienen ciertos derechos, como los “derechos subjetivos”, “derechos reales”, “derechos personales”, etc.; el poeta tiene poca materia para trabajar con estos conceptos. Incluso se hace más complejo cuando se observa que los derechos tienen varias naturalezas y funciones. Desde Roma se hablaba del *ius* pero también se consideraba la *actio* en el proceso, como una capacidad jurídica que podía ser

⁴²⁰ De acuerdo con Olivecrona, la *función de signo*, propia en el uso de las palabras huecas, se ven con los efectos de la noción de propiedad: “Está presente en la mente y provoca una cierta conducta. Para tener esta función no necesita expresar noción alguna. La luces verdes y rojas no expresan nociones. Son signos que tienen una función social porque a la gente se le ha enseñado a reaccionar”. Olivecrona, Karl, *Lenguaje jurídico y realidad*, trad. Ernesto Garzón Valdés, 3ª ed., México, Fontamara, 1995, pp. 34 y 50.

ejercida por una de las partes en el litigio y que, en nuestro tiempo, se entienden como una serie de derechos procesales.

Por su parte, los “derechos sociales” pueden entenderse desde diversos enfoques. Está claro que uno de ellos –quizás de los más relevantes en el discurso jurídico contemporáneo– es aquel que considera que estos se observan gracias al despliegado de contenidos garantistas establecidos en leyes fundamentales. Pero esto no ayuda al poeta para materializarlos en un mundo concreto. Para ello, hay que observar los esquemas de explotación que provocaron la desigualdad social en Latinoamérica. Siguiendo al iusfilósofo Francisco Miró Quesada, “El derecho al trabajo, el derecho a una remuneración justa, el derecho a una posición social respetable en la que el individuo pueda efectivamente realizar las mejores virtualidades de su personalidad, no puede garantizarse en un mundo asolado por la miseria, la pobreza y la explotación”.⁴²¹

El polímata peruano Miró Quezada propone un cambio al orden interno y externo para hacer realidad estos derechos. Al poeta no le toca consultar las gacetas oficiales, litigar en los tribunales o atestiguar las sesiones parlamentarias o asambleas constituyentes, aunque en muchas ocasiones en la formación de los nacionalismos ha coincidido que el poeta sea un diputado constituyente. El poeta da vida a los derechos sociales desde la poesía, remarcando el drama de las subjetividades que los exigen y ejecutan en la cotidianidad política. El poeta recoge y revitaliza el lugar común que observa en los derechos las largas luchas sociales contra gobiernos e injusticias.

3.1.1. LA HUELGA TAMBIÉN CRECE COMO UNA FLOR

“Más de 5, 000 campesinos irán a huelga para formar un sindicato...”
(De los diarios)

- 1 Ya sé que tú no puedes comprender por qué
por qué me emociona una cosa tan “común” como una huelga:
Una huelga es más honda que un espejo,

⁴²¹ Miró Quesada Cantuarias, Francisco, *Obras esenciales VII. Ensayos de filosofía del derecho/ Textos conexos*, Lima, Editorial Universitaria Univ. Ricardo Palma-OEI, 2010, p. 67.

- una huelga es más pura que un vaso de agua.
- 5 Una huelga refleja mil deseos y privaciones,
largos años de sufrimiento,
de pan frío,
de lecho frío.
Una huelga clama una sed infinita,
- 10 una infinita sed de justicia.

Durante mucho escribí sobre el espejo,
imaginé el cristal: ninguna imagen quedó.

- Pero tú quieres que yo persista,
que yo y el espejo seamos una sola imagen,
- 15 que yo y el vaso de agua seamos una sola sed,
y no sabes, no quieres comprender, no intentas crearlo,
que una huelga crece también como una flor,
y crece como un árbol y termina
dando frutos,
maravillosos frutos para todos.

Alejandro Romualdo

El anterior poema aparece en uno de los libros fundamentales del autor, que también es uno de los poemarios más significativos para comprender la poesía social latinoamericana: *Edición extraordinaria* (1958). El libro se publica en Lima por Ediciones Cuadernos Trimestrales de Poesía y en sus páginas se leen poemas emblemáticos como “Canto Coral a Túpac Amaru, que es la libertad”⁴²² y “Si me quitaran totalmente todo” –musicalizado por Susana Baca–,⁴²³ entre otros. Particularmente, además del texto motivo de este análisis, se

⁴²² Se trata de uno de los poemas más memorables del Perú y que ha sido incorporado en su poesía patria. Este poema fue estrenado en el Teatro Municipal de Lima y el Teatro Municipal de Panamá, con acompañamientos musicales bajo la dirección de orquesta de Carmen Moral. Sobre el poema, el profesor James Higgins, comenta: “Su gran dominio del oficio se ve en ‘Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad’, poema cuya aparente transparencia es el resultado de complejos procedimientos, los cuales erigen a la figura histórica de Túpac Amaru en un símbolo convincente de la lucha social y crean un ritmo de letanía que traduce su fe en el inevitable triunfo de la revolución”. Harris, James, *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX*, Lima, editorial Milla Batres, 1993, p. 103.

⁴²³ Para escuchar la versión ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=NAvRwUpoV5Y>>. La canción pertenece al álbum *Espíritu vivo*, sello discográfico Luaka Bop, 2002.

puede citar “¿Qué cosa quiere decir justicia?”, que sin duda es significativo para los estudios de Derecho y Literatura, sobre todo, considerando las indagaciones retóricas que el poeta lanza en torno al sentido de la justicia. Aquí un fragmento:

¿Qué cosa quiere decir “justicia”, amor mío?
¿Qué cosa quiere decir “justicia”
o “libertad”,
cuando tú y yo sufrimos cada día
lo que vemos sufrir en nuestro pueblo?⁴²⁴

Si hasta este momento, la relación que se daba entre poesía y derecho en el análisis de los anteriores poemas se basaba esencialmente –desde el lado jurídico– en la cultura jurídica de la ley, en las tradiciones para entender el derecho y en la construcción e impacto de la normatividad en la cultura occidental; ahora –como se observará en este análisis y en los posteriores– se realiza un giro conceptual, donde se remarcan más las corrientes de pensamiento que enlazan el derecho con la justicia.⁴²⁵ Como sucede en los versos citados, varios poetas latinoamericanos han reflexionado sobre las equivocidades de la justicia, sobre todo, en el marco de autoritarismos y tiranías. Cuando el poeta pregunta y se pregunta «¿Qué cosa quiere decir ‘justicia’...?» desmonta los discursos legal, teórico y filosófico, para resistir dignamente y enunciar los sufrimientos que produce la inequidad cotidiana.

Se podría decir que este es el *ethos* que se observa en todo el libro,⁴²⁶ aunque en términos de las categorías literarias, este tiene una ineludible impronta de poesía social, que en mucho coincide con ciertos temas sobre la búsqueda de justicia o, en su caso, la “exigencia de la justicia”, que tanto se han invocado en los discurso políticos, jurídicos y literarios. En el campo del pensamiento jurídico en América Latina, hay que considerar los trabajos de Luis Recasens Siches con su concepto de estimativa jurídica y la teoría de la justicia de Miró

⁴²⁴ Romualdo, Alejandro, *Poesía íntegra*, Lima, editorial Voz Viva, 1986, p. 120.

⁴²⁵ No solamente se apelará a la tradición del iusnaturalismo en sus diversas vertientes y corrientes, considerando espacialmente las ideas de la teoría de la justicia, sino a la escuela de pensamiento crítico latinoamericanista que llega de la filosofía de la liberación, de los marxismos, indigenismos, etc. Un panorama de lo siguiente se observa en el libro Wolkmer, Antonio Carlos, *Teoría crítica del derecho desde América Latina*, Akal, México, 2017.

⁴²⁶ Así lo dice Antonio Melis: “Aquí el poeta lleva su toma de posición hasta el empleo polémicamente deliberado de un estilo prosaico. La denuncia de una condición deshumanizada se expresa sin mediaciones. Una vez más es necesario remontarse al campo real de la confrontación de ese periodo.” Romualdo, Alejandro, *op. cit.*, p. 11.

Quesada.⁴²⁷ En la literatura, se puede reconocer la amplia trayectoria del tópico de la justicia poética, las aventuras de los justicieros y los casos judiciales que surgen a lo largo de obras emblemáticas: “Como juicio en la tradición literaria, los acontecimientos siguen un camino predecible hacia una resolución lógica y razonable en la que se hace justicia”.⁴²⁸ La búsqueda de la justicia puede ser uno de los temas que traspasa el visión ética-estética de *Edición extraordinaria*.

A partir de su publicación, el libro desató en el campo literario peruano una polémica o, por lo menos, se buscó crearla en un ámbito generacional, entre la confrontación de dos posiciones poéticas: poesía pura vs. poesía social. De acuerdo con el texto “La poesía peruana en los años sesenta” de Eduardo Chirinos: “Cevallos recuerda que en los años cincuenta — los años que corresponden a la dictadura de Odría— el panorama poético se encontraba dividido en dos campos «aparentemente inconciliables»: los puros (representados por Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren) y los sociales (representados por Alejandro Romualdo, Gustavo Valcárcel y Wáshington Delgado, sin excluir a poetas más jóvenes como Juan Gonzalo Rose, Manuel Scorza y Arturo Corcuera)”.⁴²⁹

El surtimiento de la poesía social en el Perú a partir de la década de los años cincuenta, no es una cuestión fortuita desde un punto de vista sociológico e histórico. En aquel momento influyó en los campos culturales el gobierno de Manuel Odría, conocido como “Ochenio” y por sus fuertes rasgos autoritarios. El 27 de octubre de 1948 se efectuó desde Arequipa el golpe de Estado en contra del presidente constitucional Bustamante y Rivero. Entre otras cosas, se perpetúa el militarismo, se afianzan las políticas liberales y la persecución de los

⁴²⁷ Sobre la estimativa de Recaséns: “(...) lo decisivo de la Estimativa Jurídica no consiste en descubrir que la justicia exige una igualdad o proporcionalidad, sino en averiguar cuáles sean los criterios de valor que deban ser tenidos en cuenta para promover la equivalencia o la armonía entre los términos de una relación jurídica. De tal manera, que la idea de la justicia nos abre la puerta a un paisaje filosófico mucho más hondo, más rico y más complicado, a saber: el campo de la valoración jurídica”. Recaséns Siches, Luis, *Tratado de Filosofía del Derecho*, México, 19ª ed., Porrúa, 2008, p. 491. En lo relativo a teoría de Miró Quesada: “Desde esta perspectiva, la meta de la historia es forjar un mundo en que se haya eliminado la arbitrariedad y la asimetría. Es decir, cuando hayamos, por fin, forjado una sociedad sin clases. El Derecho así, ha evolucionado, desde un sistema legal totalmente asimétrico (y arbitrario), hacia una sociedad que se va acercando, cada vez más, a la sociedad totalmente simétrica.” Miró Quesada Cantuarias, Francisco, *op. cit.*, p. 244.

⁴²⁸ González Echavarría, Roberto, *Amor y ley en Cervantes*, trad. Isabel Ferrer Marrades, Madrid, Gredos, 2008, p. 130.

⁴²⁹ Tomado de Pollarolo, Giovanna y Chueca, Luis Fernando, “Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX” en Chang-Rodríguez, Raquel, y Velázquez Castro, Marcel (dirs.), *Historia de las literaturas en el Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú-Ministerio de Educación del Perú, 2019, p. 271.

líderes apristas, bajo el argumento de Estado de excepción.⁴³⁰ Tradicionalmente se divide al régimen de dos periodos: Junta Militar de Gobierno (1948-1950) y Gobierno constitucional de Odría (1950-1956). El contexto no solo es peruano, sino regional. Por esta razón, entre otros libros, se puede citar *Entre la libertad y el miedo* del colombiano Germán Arciniegas, “editado en 1952, primero en Estados Unidos y luego en México, en el que escribe en contra de las dictaduras de ese momento. Sin duda, se trata de un acto de valor, porque a través de sus trecientas sesenta y tantas páginas acumulan críticas y denuncias contra Manuel Odría, en Perú; Juan Vicente Gómez, en Venezuela; Gertudio Vargas, en Brasil; Anastasio Somoza, en Nicaragua; Tiburcio Carías, en Honduras; Rafael Leónidas Trujillo, en Dominicana; Maximiliano Hernández Martínez, en El Salvador, y Fulgencio Batista, en Cuba.”⁴³¹

El ámbito de las dictaduras militares latinoamericanas sin duda fortaleció la tendencia de la poesía social, aunque la asimilación de su discurso en las tradiciones poéticas nacionales no fue siempre sencilla. Surge así la polémica entre la poesía pura y la poesía social, que en Perú tuvo su punto de mayor ebullición con la publicación del artículo “¿Es útil el sacrificio de la poesía?” de Mario Vargas Llosa, que aparece en el número 3 de la revista *Literatura*, a propósito de la recepción de *Edición extraordinaria*. Después aparecen las críticas de José Miguel Oviedo y otros. En la polémica participaron varios poetas,⁴³² tensando y polarizando el campo literario de aquel momento. Los acontecimientos pueden describirse del siguiente modo:

⁴³⁰ El artículo 70 de la Constitución Política del Perú de 1933 establece el supuesto del Estado de excepción: “Cuando lo exija la seguridad del Estado, podrá el Poder Ejecutivo suspender total o parcialmente, en todo o en parte del territorio nacional, las garantías declaradas en los artículos 56o., 61o., 62o., 67o., y 68o. Si la suspensión de garantías se decreta durante el funcionamiento del Congreso, el Poder Ejecutivo le dará inmediata cuenta de ella. El plazo de suspensión de garantías no excederá de treinta días. La prórroga requiere nuevo decreto”.

⁴³¹ Sobre el trabajo de Arciniegas, se dice: “Partiendo de una perspectiva cercana al sentido antropológico de la cultura, esto es que no sólo incluye la creación artística e intelectual, sino también las costumbres, el habla o el imaginario colectivo, que no se arredra ante el registro de leyendas populares y aun de los comentarios de la calle, pinta la historia de la cultura americana desde los pueblos prehispánicos hasta el siglo XX, pasando con toda facilidad del acontecer de México al de Argentina, Chile o Brasil, sin olvidar, desde luego, a su natal Colombia ni tampoco a las con menor espacio geográfico, como Uruguay, Ecuador o El Salvador”. Galindo, Magdalena, “Germán Arciniegas: La mirada del asombro”, en Centro Mexicano de Estudios Sociales (coord.), *Contribuciones al pensamiento social en América Latina*, México, CEIICH-UNAM, 2007, pp. 51 y 53.

⁴³² A raíz de la publicación de *Edición extraordinaria* (1958), de Alejandro Romualdo, se suscita una de las discusiones más relevantes de la polémica entre «poesía pura» y «poesía social», característica de la poesía de los años cincuenta. En ella participan, entre otros, José Miguel Oviedo, Arturo Corcuera, Mario Vargas Llosa y el propio Romualdo. También manifestaron su opinión, Juan Ríos, Augusto Tamayo Vargas, Gustavo Valcárcel, Julio Ramón Ribeyro, Francisco Bendeuzú y Washington Delgado. Cfr. Chang-Rodríguez, Raquel, y Velázquez Castro, Marcel (dirs.), *op. cit.*, p. 498.

A raíz de la publicación de *Edición extraordinaria* (1958), de Alejandro Romualdo, Mario Vargas Llosa difunde en *Literatura* (Nº 3) un artículo titulado «¿Es útil el sacrificio de la poesía?» en el que desarrolla una crítica detallada y equilibrada de los que considera los desaciertos del libro. Para Vargas Llosa, «Romualdo quiere hacer de su poesía un elemento de lucha, tan definitivo y contundente como una ametralladora o un cañón. Y como esta lucha es para él lo esencial, su interés por la poesía se ha vuelto meramente utilitario». El novelista reconoce el valor de la obra previamente publicada de Romualdo y manifiesta su desconcierto ante este poemario, en el que «la finalidad que se ha trazado exige que renuncie a los medios de elaboración propios de la poesía» y utilice recursos publicitarios. Aclarando que no rechaza el contenido, sino el procedimiento, Vargas Llosa termina diciendo que «El sacrificio de la poesía no favorece a ninguna causa. Porque quien coge un libro de poemas espera antes que nada encontrar poesía». Romualdo no contestó a la crítica de Vargas Llosa, pues consideró que, a pesar de su oposición, había comprendido su libro. La polémica se desató cuando José Miguel Oviedo publicó un artículo que fue considerado ofensivo, y a la respuesta de Romualdo siguió la de Arturo Corcuera — joven poeta liberteño que había publicado en *Cuadernos trimestrales de poesía*— y otros más. Algunos de los poetas catalogados como «puros» expresaron con el tiempo su extrañeza o su desacuerdo con el calificativo que les fue aplicado.⁴³³

Es importante anotar la conversión de Alejandro Romualdo hacia un lenguaje más conversacional y politizado que contrasta con sus libros anteriores. Como advierte Cornejo Polar, en general la poética conversacional, se identifica por “la transformación del sujeto poético que la enuncia (...) el poema diluye sus límites, en una dinámica que va de la poesía a la prosa y de la prosa a la ‘conversación’, y la poesía toda como que se insume en una masa verbal indiferenciada”.⁴³⁴ Sobre el poeta, el autor de *Escribir en el aire*, advierte que estos procesos coinciden con su escritura de madurez: “Más tarde inició un proceso de depuración estilístico, en busca de simplificar y hacer más eficaz el lenguaje, asociándolo a veces a la oralidad, proceso que implicó, precisamente por el ascetismo de sus objetivos, un dominio más estricto de los recursos literarios”.⁴³⁵

⁴³³ Gazzolo, Ana María, “La década de 1950 y el signo de la diversidad”, en Chang-Rodríguez, Raquel, y Velázquez Castro, Marcel (dirs.), *op. cit.*, p. 213.

⁴³⁴ Cornejo Polar, Antonio, “La problematización del sujeto en la poesía conversacional”, *Homenaje a Alfredo A. Roggiano: En este aire de América*, Madrid, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1990, p. 202.

⁴³⁵ Cornejo Polar, Antonio, “Romualdo, Alejandro: *Poesía íntegra*, Lima, Viva voz, 1986”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 13, núm. 26, Lima, 1987, p. 227.

El poeta no sólo va atesorar la eficacia y oralidad en la expresión, pues cultivó otras modalidades poéticas. Como menciona Paul Guillén, “una incursión en el concretismo la realizó Alejandro Romualdo cuando transformó ‘Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad’ en imágenes caligramáticas que fueron proyectadas con la pieza audiovisual homónima de Edgar Valcárcel”.⁴³⁶ Pero antes de eso, en 1949, Romualdo obtiene el Premio Nacional de Poesía por su libro *La torre de los alucinados*. Sobre sus fundamentos, se puede decir: “Alejandro Romualdo se inicia en la poesía con un verbo seguro y una expresión madurada en la lectura de los clásicos y de la vanguardia. Los poemarios que publica en los años cincuenta son una muestra de su amplitud de registro y del papel central que le cupo en esos años en el Perú. Tanto *La torre de los alucinados* como *Mar de fondo* (1951) y *España elemental* (1952) reflejan la cercanía y asimilación del modelo clásico de la poesía española”.⁴³⁷

Después de beneficiarse con una beca de Cultura Hispánica y ser estudiante de la Universidad de Madrid, Romualdo perfiló una nueva poética. Como afirma Falla Barreda, hay una transición de una estética existencialista y vanguardista hacia una poesía pensada desde y para la colectividad. “En 1952, Romualdo publicaba *Poesía Concreta* (antes había descubierto *Resonancias*, *Cámara lenta*, *El cuerpo que tú iluminas*, *Mar de fondo*, *España elemental*), donde presentaba su *arte poética* a través del célebre poema escrito en cuartetas ‘A otra cosa’ donde se evidencia el influjo sartreano como es salir del *encierro del yo en sí mismo* mediante *el ser para otro*, con el intento de abolir el subjetivismo”.⁴³⁸ Por su parte, para Ana María Gazzolo, es más evidente la exploración de la nueva poética en *Poesía Concreta* atendiendo a los rasgos estilísticos: “Aunque en la métrica recurre aún al endecasílabo, en lo temático le asigna a la paz, la justicia o el destino del hombre y de los pueblos el rol central, utilizando preferentemente el tono de un luchador. Los poemas, sin embargo, explotan en exceso ciertos recursos, como algunas modalidades de la repetición que siguen el esquema de la letanía, o, en la línea vallejeana, las alusiones a la religión cristiana, así como el modelo de la oración en la constitución del texto poético”.⁴³⁹

⁴³⁶ Guillén, Paul (ed.), *Aguas móviles. Antología de poesía peruana 1978-2006*, Lima, Perro de ambiente editor-Casa de Literatura Peruana, 2016, p. 22.

⁴³⁷ Chang-Rodríguez, Raquel, y Velázquez Castro, Marcel (dirs.), *op. cit.*, p. 216.

⁴³⁸ Falla Barreda, Ricardo, “Romualdo, arte de la palabra o poética de la vida”, en *Escritura y pensamiento*, Lima, UNSM, núm. 34, año XVII, 2014, p. 101.

⁴³⁹ Chang-Rodríguez, Raquel, y Velázquez Castro, Marcel (dirs.), *op. cit.*, p. 217.

Una vez desatados los escritos a partir del artículo de Vargas Llosa, la polémica poesía pura/poesía social se difumina y termina sosteniéndose en criterios ideológicos de los poetas y no tanto en las poéticas desplegadas. Sin embargo, es preciso notar que la poesía social permite el ingreso otra vez del lenguaje popular al discurso poético hegemónico, que en Perú se identificaba con los “tradicionalistas”. Antonio Melis, en el estudio introductorio a la *Poesía íntegra* de Romualdo, después de hacer un balance del libro, sentencia: “no se puede olvidar que este poemario representa la primera manifestación orgánica en el Perú de esa tendencia de la poesía contemporánea a ampliar la esfera de lo poetizable, superando toda concepción restrictiva de la poesía”.⁴⁴⁰

En efecto: al indagar una poesía eminentemente política, con fraseos orales y de mensaje vertical, Romualdo no sólo se arriesga como ciudadano que ejerce su libertad de expresión durante una dictadura militar, ya que el lance verbal involucra una dimensión estética, esencialmente, en lo concerniente a la forma de escribir poesía. Quizás por esta razón, Melis hace una valoración disímil al presentarse ante su poesía completa. Para él, el libro cuenta con ciertas fragilidades, pero también con aciertos emotivos. “Es como si el poeta advirtiera un complejo de culpa por su misma condición de poeta. Frente a los males y las injusticias de nuestro tiempo, percibe la impotencia del instrumento verbal tradicional. Trata por eso de rescatarlo y reinventarlo, haciéndolo reaccionar frente a los acontecimientos y las situaciones más quemantes de la vida diaria”. El poeta funda un nuevo *ethos* que recoge el sentir popular y también los decires de la gente. Sin embargo, al desnudar el poema y mostrar su carne palpitante, el autor a veces se queda solo con las palabras y sus referencias: no sucede la acción poética. “Pero, en algunos casos, no logra superar la mera enunciación de los hechos. La misma denuncia pierde eficacia, debido a un proceso de empobrecimiento semántico”.⁴⁴¹

Para Gazzolo, la lectura orgánica de *Edición extraordinaria* coincide parcialmente con la de Melis, pues “el poemario resulta plano y previsible en lo expresivo, pero innovador en el recurso de utilizar como epígrafes información periodística, asociando el trabajo poético a la fuente de la realidad”. Pero, además de darle crédito por su trabajo simultáneo con la realidad de su momento, Gazzolo reconsidera su valor en la lectura actual de la obra. “Sin

⁴⁴⁰ Romualdo, Alejandro, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁴¹ *Idem.*

embargo, leído hoy, parece excesiva la reacción provocada en su momento; la estrategia de Romualdo consiste en utilizar, para señalar la importancia de un tema e insistir para que quede inscrito en la memoria, recursos como diversas formas de la repetición, un recurso de la oralidad y para la lectura en voz alta”.⁴⁴²

Además del recurso de la oralidad y su lectura en voz alta –hay varios poemas musicalizados–, el trabajo poético de Romualdo asociado a la «fuente de la realidad» permitió la apropiación de otros medios escritos, como los periódicos y propagandísticos. El recurso de tomar un recorte de los diarios es empleado en algunos epígrafes del libro, como lo muestra el poema “La huelga”. El autor apela simbólicamente a la memoria colectiva. Si los diarios son de naturaleza efímera, pero aluden a acontecimientos dolorosos, estos pueden preservarse por medio de la poesía. La poesía, como expresión de la memoria colectiva, no puede eludir un deber social.⁴⁴³

Si se atiende al libro, de hecho, se observa que el poeta siempre dirige los poemas a un sujeto, que a veces se refiere como «amor, mío» y otras como «hermano». Ese «amor», de la lectura de diferentes poemas que se entrelazan y tematizan problemáticas y circunstancias populares, parece ser la personificación de la poesía –en un claro ejercicio metapoético– que adquiere características de mujer oprimida. Este tipo de recursos pueden notarse en otros poetas latinoamericanos como Efraín Huerta o más recientemente en Raúl Zurita.⁴⁴⁴

“La huelga” poetiza una herramienta política propia de las luchas obreras y/o campesinas y que, a la postre, se traduce en el reconocimiento y positivación de un derecho. En la Constitución peruana de 1933, aún no se encontraba contemplado el derecho de huelga

⁴⁴² Chang-Rodríguez, Raquel, y Velázquez Castro, Marcel (dirs.), *op. cit.*, p. 217.

⁴⁴³ La memoria colectiva como deber social, se invoca en una concepción de justicia anamnética. “Si la dureza del impacto que produzcan esos sucesos sobre la conciencia colectiva es mayúscula, la sociedad o el grupo social que se siente afectado quedarán impregnados de esa remembranza y su evocación se convierte en un deber de memoria. Ciertamente, tal deber se convierte automáticamente en social, presentándose un campo de lucha en el que se enfrentan los defensores que exaltan un pasado, en el cual ven corporizado el valor de la tradición, frente a los que identifican con el presente, en cuyo marco se critica y se reinventa el pasado. El deber social de memoria configura, en consecuencia, un rasgo que acicatea la solidaridad” Bergalli, Roberto, y Rivera Beiras, Iñaki (eds.), *Memoria colectiva como deber social*, Barcelona, Anthropos, 2010, p. 10.

⁴⁴⁴ En el “Amor, patria mía” de Huerta, la voz lírica realiza una crónica de los acontecimientos independentistas, desmitificando a ciertos personajes y gestas, en un contexto amoroso, donde se dirige a una mujer a quien le cuenta lo sucedido. En el caso de Zurita, en su célebre poema “Canto a su amor desaparecido”, le da voz una mujer que se encuentra en un centro de detención y se dirige al *amor desaparecido* que irá a dar a los paisajes de Chile, sin que este pueda ser borrado.

en beneficio de los trabajadores. De hecho, el emplazamiento y posterior materialización de una huelga durante esa época adolecía de silencio legal y desregularización omisiva, por lo que estaba a discreción de la autoridad su ilegalidad. No fue hasta la promulgación de la Constitución Nacional de 1979 que se eleva a rango constitucional este derecho social en Perú.⁴⁴⁵

En el contexto en que escribió el poeta, la huelga, si bien no es ilegal *a priori*, puede ser declarada al arbitrio de la autoridad como acontecimiento delictivo partiendo del Decreto Supremo del 12 de mayo de 1920, al amparo de la Constitución que, aunque liberal, ya contenía ciertas disposiciones laborales: salud e higiene en el trabajo, jornadas y remuneraciones. Incluso así, en la práctica institucional del Perú, la huelga es considerada una herramienta limítrofe a la legalidad y el Estado busca la inhibición de su práctica.

Doctrinariamente e históricamente puede citarse *Legislación del trabajo* (1905) de Luis Miró Quesada como el referente inicial del derecho laboral peruano, donde ya el derecho de huelga se vislumbra como un mecanismo válido de expresión de las demandas obreras. En contexto latinoamericano, la editorial mexicana Botas publicó en 1950 *Evolución de la huelga* de Alberto Trueba Urbina, quien se distinguirá por ser un comprometido abogado sindicalista, así como *La huelga en el derecho comparado* (1960) del argentino José María Rivas.

En el poema “La huelga”, el poeta se dirige a alguien escéptico de su efectividad y del poder de la poesía social. En ese sentido, se busca –en un nivel intradiscursivo– dar razones a esa subjetividad indecisa de los beneficios de participar en una huelga y cómo esto puede ser un acto útil y hermoso. Por otro lado, el poeta también hace una defensa de su nueva poética, prácticamente anticipándose a las críticas de los tradicionalistas o poetas puros. En este sentido, hay que iniciar con el alegato de la poesía social y la estética realista de Romualdo que, como menciona James Higgins, es un exhorto literario colectivo para tematizar la política peruana: “Denunciando a los ‘poetas puros’ por cerrar los ojos ante la realidad sociopolítica del país, los nuevos poetas sociales abogaron por una poesía que

⁴⁴⁵ Mientras que la Constitución de 1933 reserva lacónicamente la regulación de la materia laboral al Estado: “Artículo 44. Es prohibida toda estipulación en el contrato de trabajo, que restrinja el ejercicio de los derechos civiles, políticos y sociales. Artículo 45. El Estado favorecerá un régimen de participación de los empleados y trabajadores en los beneficios de las empresas, y legislará sobre los demás aspectos de las relaciones entre aquellos y éstas, y sobre la defensa de los empleados y trabajadores en general”; la Constitución de 1979 consagra: “Artículo 55. Las huelgas es derecho de los trabajadores. Se ejerce en la forma que establece la ley”.

denunciara la injusticia y predicara valores revolucionarios y que fuese así instrumento del cambio político”.⁴⁴⁶ Una vez comprendido este contexto, se podrá observar las razones e imágenes poéticas.

La asimilación de poesía social proviene –sobre todo en el ámbito de las tradiciones hispanoamericanas de la poesía– de los poetas españoles de la guerra civil, por una parte, y, por la otra, de las poéticas de Neruda y Vallejo,⁴⁴⁷ sólo por mencionar a dos de las figuras señeras la poesía moderna en nuestro continente.⁴⁴⁸ Estas visiones, por ejemplo, concluyen en el gradual magisterio que Neruda ejerce sobre los jóvenes poetas en sus años madrileños como advierte Juan Cano Ballesta:

(...) en la creación de una poesía social anterior al chispazo de la guerra civil se percibe la presencia de Neruda, muy tenuemente en lo artístico, pero con vigor avasallador en lo humano y político. Si el cónsul de Chile alentó y espoleó a los jóvenes hacia un nuevo tipo de poesía, empujándose hacia una ideología de la que se desgajó como fruto maduro la poesía revolucionaria, no podemos afirmar lo mismo de los poetas ya formados y maduros, que en ciertos aspectos marcaron el rumbo político que habría de tomar la obra de Neruda. Su poesía comprometida resultaría inexplicable sin Alberti, como el mismo Neruda ha confesado.⁴⁴⁹

No está de más contextualizar el acomodo geopolítico que acontece al terminar la Segunda Guerra Mundial y el advenimiento de la polarización del mundo en los bloques comunista y capitalista. Además de Neruda, después vendrán opiniones más críticas de otros poetas extranjeros asentados en Madrid. Vintila Horia, en *Poesía y libertad* (1959) afirma que se han superado las tendencias impuestas por “el yo romántico, exacerbado por el surrealismo, como las tendencias hacia una poesía social, influida por el realismo socialista

⁴⁴⁶ Harris, James, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁴⁷ Para el caso de Vallejo, se han analizado sus poemas desde la perspectiva de derecho y literatura por Iván Rodríguez en “La justicia en la poesía de Vallejo”: “Queda evidente el singular tratamiento poético que Vallejo ha logrado de la justicia. Sabe situarla en el plano de la conducta humana antes que en la especulación teórica. La desarrolla aún sin utilizar la palabra justicia o injusticia. Siempre como acto, bien sea justo o injusto. Él se incluye como sujeto textual y, por lo tanto, como sujeto de la relación” Rodríguez Chávez, Iván, *Literatura y derecho*, 2ª ed., Lima, Universidad Ricardo Palma, 2003, p. 114.

⁴⁴⁸ Otras figuras con claras significaciones sociales en su poesía, ya sea en mayor o menor medida, son: Whitman, Darío y Martí. Sobre los motivos de escritura de los grandes poetas, Henríquez Ureña apunta. “En Roma, Virgilio y Horacio cantan como profetas de las grandezas imperiales. Pero en los tiempos modernos, es fácil distinguir entre el poeta que escribe con un propósito algo más que individual: entre Shakespeare y Milton, Góngora y Quevedo, Keats y Shelley, Musset y Hugo, Poe y Whitman”. Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, trad. Joaquín Díez-Canedo, 4ª ed., México, FCE, 2014, p. 287.

⁴⁴⁹ Cano Ballesta, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución... op. cit.*, p. 178.

y por la victoria de la revolución comunista de Rusia. Esta poesía social, no toda de matiz comunista, fue dirigida hacia fines puramente políticos por los poetas del partido, Aragon y Eluard en Francia y algunos de menor importancia en Italia, los únicos países europeos donde el comunismo ha podido pie después de la segunda guerra”.⁴⁵⁰

Si esta es la referencialidad europea, en el contexto latinoamericano se acude a los antecedentes sobre la poesía social: las reflexiones que realizan Vallejo y Neruda en torno a la poesía y la política y, de este modo, reconocer una función ética-estética en los proyectos escriturales que atraviesan libros y obras. Nadie niega el magisterio de ambos, sobre todo, de *Poemas humanos* y el *Canto General*, respectivamente. En el caso de Vallejo, éste observa con recelo a los poetas soviéticos perdidos en su vanguardismo. Sin embargo, el juicio del peruano es más fresco en el tiempo con relación a lo que dice Vintila Horia. En su texto “Los artistas ante la política” que publicó en 1927, en la revista *Mundial*, afirma:

Cualquier versificador, como Maiakovski, puede defender, en buenos versos futuristas, la excelencia de la fauna soviética del mar; pero solamente un Dostoievski puede, sin encasillar el espíritu en ningún credo político concreto y, en consecuencia, ya anquilosado, suscitar grandes y cósmicas urgencias de justicia humana (...) Todo catecismo político, aun el mejor entre los mejores, es un disco, un cliché, una cosa muerta, ante la sensibilidad creadora del artista.⁴⁵¹

Los ataques van dirigidos hacia la artificialidad de los versos futuristas de Maiakovski, aseverando que la auténtica problemática de la justicia se encuentra realmente en los dramas dostoiévskianos. Pero Vallejo no renuncia del todo al compromiso social que debe tener la nueva poesía; únicamente arremete contra el «catecismo político» que hace de la poesía comprometida un cliché servil de los regímenes. Años después, en “Contra el secreto profesional” –*Variedades*, 1927–, después de achacar la referencialidad europea e imitación de algunos poetas latinoamericanos, establece siete puntos como aportes de la actual generación.⁴⁵² El último dice lo siguiente: “7) Nuevo sentimiento político y económico. El

⁴⁵⁰ Horia, Vintila, *Poesía y libertad*, Madrid, Ateneo, 1959, p. 28.

⁴⁵¹ Vallejo, César, “Los artistas ante la política” en Domingo Argüelles, Juan (sel. y pról.), *El poeta y la crítica... op. cit.*, p. 59.

⁴⁵² La influencia de esta visión política de Vallejo, seguro permeó en la poesía de juventud y madurez de Alejandro Romualdo. “Aquí aparece el nuevo *paradigma poético* de Romualdo y de su generación; si, se advierte la marca inconfundible de *César Vallejo*, en tanto poeta poseído de una actitud estética afinada en el marxismo, con dominio estilístico en el proceso de multiplicación de significaciones de la palabra poética asentada en la realidad, situación que lo conducía a la orquestación de cambios semánticos según sus necesidades artísticas”

espíritu democrático y burgués cede la plaza al espíritu comunista integral. (Postulado europeo, desde Tolstoi, hace cincuenta años, hasta la revolución surrealista de nuestros días)”.⁴⁵³

La poesía de aquel momento, en este devenir de ideas, ya se aleja de la moralidad burguesa y de la política liberal. La nueva realidad económica no responde a estos sistemas de comunicación social. La postura de Neruda, por su parte, es más vertical y toma una posición militante en contra de la poesía pura. En Madrid –como ya se mencionó antes– justo en el momento donde también se vive la polémica poesía pura-poesía social en cenáculos y cafés, publica “Sobre una poesía sin pureza” (1935) en *Caballo verde para la poesía*. “Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia”.⁴⁵⁴ La exaltación y la apología de la impureza es, al mismo tiempo, una provocación para los puros y una proletarización de los temas de la poesía.

La actitud de Neruda, ya para 1968, cuando lee en la Universidad de Concepción la ponencia “La poesía es una insurrección”, se traduce en favor de una poesía revolucionaria, sobre todo, apelando a los deberes históricos del poeta. “El honor de la poesía fue salir a la calle, fue tomar parte en ese combate y en aquél. No se asustó el poeta cuando le dijeron insurgente. La poesía es una insurrección. No se ofende el poeta porque le llaman subversivo. La vida sobrepasa las estructuras y hay nuevos códigos para el alma. (...) Los poetas odiamos el odio y hacemos guerra a la guerra”.⁴⁵⁵

Esta visión postrera del poeta de isla Negra, en evocación de una poesía insurgente,⁴⁵⁶ donde el poeta sale a las calles, observa y participa en el combate, para después llevar su

Falla Barreda, Ricardo, “Romualdo, arte de la palabra o poética de la vida”, en *Escritura y pensamiento... op. cit.*, p. 102.

⁴⁵³ Domingo Argüelles, Juan (sel. y pról.), *El poeta y la crítica... op. cit.*, p. 53.

⁴⁵⁴ Neruda, Pablo, “Sobre una poesía sin impurezas” en Domingo Argüelles, Juan (sel. y pról.), *El poeta y la crítica... op. cit.*, p. 127.

⁴⁵⁵ Neruda, Pablo, “La poesía es una insurrección” en Domingo Argüelles, Juan (sel. y pról.), *El poeta y la crítica... op. cit.*, p. 142.

⁴⁵⁶ Si se habla de poesía insurgente, también puede existir el concepto de derecho insurgente. “El derecho insurgente expresa una crítica al derecho establecido, vigente, institucional. Y, por otro lado, la exigencia de una reformulación democrática del Derecho. La sociedad está anunciando un nuevo Derecho (...)”. De la Torre Rangel, Jesús Antonio, *El derecho que nace del pueblo*, 3ª ed., México, Porrúa, 2005, p. 113.

experiencia al andamio de los versos, es cercana a lo que en 1958 estaba fraguando la tentativa ético-estético de Alejandro Romualdo. Toma la lección vallejiiana y la recrea. James Higgins observa la reconsideración del poeta de Santiago de Chuco en la escritura de Romualdo: “A veces la influencia de Vallejo resulta demasiado visible, sobre todo en sus primeros libros sociales, pero a través de su carrera Romualdo ha demostrado una voluntad de experimentación en una búsqueda de formas que plasmen su visión social”.⁴⁵⁷ Para Antonio Cornejo Polar, el giro del poeta es hacia una estética en favor del realismo, permeado por fuentes históricas que propician una profundidad entrañable en los escuchas:

Esa poética supone una opción esencial: la del realismo, que por entonces adopta un universo referencial socio-político muy inmediato, inclusive cuando se abre hacia la dimensión histórica como sucede en el admirable “Canto coral a Túpac Amaru”, tal vez el poema de mayor audiencia producido en el Perú en el último medio siglo. Es necesario recordar que en los 50 la poesía peruana se incorpora eficazmente, como no volverá a suceder, a la lucha política e ideológica.⁴⁵⁸

Antonio Melis, por su parte, advierte lo siguiente: “En el momento de crisis y cambio este texto [el poema “Canto coral a Túpac Amaru”] representa la asimilación creativa de la lección vallejiiana. Romualdo intuye la solución para una poesía política que no sea celebración del presente o lamentación sobre el pasado, sino proyección utópica hacia el porvenir”.⁴⁵⁹ Parte de esa utopía, de la construcción de un mundo digno y equitativo, es hacer valer condiciones de igualdad y actuar en contra de las injusticias. En ese camino, resulta necesario la lucha por los derechos y, en este caso, la huelga es el tema del texto de Romualdo. El poema, en términos generales, puede leerse como un alegato y defensa tanto de la figura de la huelga como del estilo que el propio poeta asimila de la poesía social.

En una estrategia comunicativa, las imágenes y símbolos que se descolocan dentro del texto son usualmente empleadas por los poetas de la escuela tradicionalista. La intención es perturbar la pureza. Por otro parte, el poeta dirige su argumentación a ese compañero trabajador que no está convencido o que duda respecto de la viabilidad de la huelga que se podría singularizar como una *narratorio* argumentativa o, en su caso, con una argumentación

⁴⁵⁷ Harris, James, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁵⁸ Cornejo Polar, Antonio, “Romualdo, Alejandro: *Poesía íntegra*, Lima, Viva voz, 1986”... *op. cit.*, p. 226.

⁴⁵⁹ Romualdo, Alejandro, *op. cit.*, p. 12.

poética vista desde una *quaestio simplex* de la retórica judicial:⁴⁶⁰ ¿por qué es importante ir a huelga en ese momento? Como sostuvo Manuel González Prada,⁴⁶¹ la temática puede verse como un problema endémico que viene desde principios del siglo XX: “En el Perú, al declararse la huelga de un gremio o de un grupo de trabajadores, los demás gremios o demás trabajadores se quedan tan impasibles como si se tratara de cosas ajenas no sólo a la clase obrera sino al Planeta: dejan a sus compañeros cogidos entre las garras del patrón y los rifles de la autoridad”.⁴⁶²

El acompañamiento en la huelga es fundamental para que esta tenga un resultado satisfactorio. La solidaridad con los huelguistas y, en general, con los movimientos de los trabajadores y de la clase oprimida, es una de las preocupaciones constantes en el pensamiento de González Prada, quien no sólo hace una crítica atomizada del contexto liberal peruano, sino esboza una pequeña teoría programática en su texto “Las huelgas”, publicado en el número 30 del diario *Los parias* en noviembre de 1906:

Si alguien quisiera saber nuestra opinión sobre las huelgas, nosotros le diríamos: Toda huelga debe ser general y armada. *General*, para combatir y asediar por todos lados al mundo capitalista y obligarle a rendirse. *Armada*, para impedir la injerencia de la autoridad en luchas donde no debe hacer más papel que el de testigo.

Las huelgas parciales no siempre logran beneficiar al obrero, porque los huelguistas, abandonados a sus propias fuerzas, sin el auxilio de sus compañeros, son batidos en detalle y tienen que ceder al patrón.

Las huelgas desarmadas fracasan también, porque la decisiva intervención de las autoridades en la lucha de amos y siervos significa siempre alianza con los primeros.⁴⁶³

En la *generalidad*, el intelectual limeño aspira a la construcción de un frente común contra los embates del capitalismo; en la característica de *armada*, el flujo para-legal que debe mantenerse en toda huelga. De este modo, la huelga es un movimiento popular que

⁴⁶⁰ “ (...) el grado de complejidad de las cuestiones distingue la *quaestio simplex*, en torno a un único problema —por ejemplo, en el género judicial, ‘¿Quién hasustráido una imagen del templo?’—”. Casas Rigall, Juan, “Controversia retórica y *res* poética. *Quaestiones* y *status* en la materia y argumentación literaria”, en Von der Walde, Lilian (ed.), *Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII*, México, Editorial Grupo Destiempos, 2016, p. 236.

⁴⁶¹ Unos versos de Manuel González Prada que muestran el tema del trabajo y las injusticias son estos: “—La injusta ley de los Blancos/ Me arrebató del hogar:/ Voy al trabajo y al hambre,/ Voy a la mina fatal” (El mitayo). González Prada, Manuel, *Antología poética*, ed. Carlos García Prada, México, Cvltvra, 1940, p. 235.

⁴⁶² González Prada, Manuel, *Anarquía. 36 artículos revolucionarios*, México, Instituto de Investigaciones Interdisciplinarias para la Transformación Social, 2017, pp. 187-188.

⁴⁶³ *Idem*.

puede atentar contra el Estado y su legalidad: “En todo movimiento popular se sabe dónde se empieza, no dónde se acaba: lo que se inicia con la huelga de unos pocos obreros o el alboroto de unas cuantas mujeres, puede terminar con una liquidación política y social”.⁴⁶⁴

Aunque Romualdo no alude expresamente al carácter armado de la huelga, tampoco hace mención a la legalidad del derecho laboral. En estos términos, el conflicto planteado en el poema se deriva de la «incomprensión» inicial por parte de una posible subjetividad purista-legalista,⁴⁶⁵ que es pasiva y dubitativa. Por eso el poeta dice en la última parte del texto: «no quieres comprender, no intentas creerlo» (16). Por un lado, se opone a un dogmatismo sobre cómo debe describirse el fenómeno poético y qué temas deben ser objeto de su desarrollo. Por el otro lado, hay incredulidad en torno al ejercicio de un derecho como la huelga y la legitimidad que implica combatir las injusticias.

Pero antes de entrar con las significaciones precisas del poema, hay que regresar al epígrafe: «Más de 5, 000 campesinos irán a huelga para formar un sindicato...», la fuente únicamente dice «De los diarios». Algo sucede en un Departamento peruano que está siendo cubierto parcialmente por los medios: los campesinos, en plena conciencia de sus derechos colectivos, buscan dar vida a un sindicato por medio del instrumento de la huelga. El poeta ofrece pocos datos para saber a qué huelga se está refiriendo; sin embargo, dada la historia sindical del Perú, probablemente se refiera al movimiento sindical que, a partir de 1957, se empezó a dar en El Cuzco y que es conocido como la rebelión campesina de La Convención y Lares, teniendo a Hugo Blanco como uno de sus líderes.⁴⁶⁶ Así puede describirse la lucha de los huelguistas:

⁴⁶⁴ González Prada, Manuel, *Anarquía... op. cit.*, p. 199.

⁴⁶⁵ Se trata de un concepto *ad hoc* para describir la problemática en el poema que, como se dijo, es dual. Si ya se refirieron ciertas características de la tensión entre la poesía pura y la poesía social, también se hace una analogía extrapolada para identificar las posiciones jurídicas discrecional vs. legalista. En el *Diccionario panhispánico del español jurídico*, la palabra *legalista* se define así: “1. Gral. Que antepone a toda otra consideración la aplicación literal de las leyes. 2. Gral. Dicho de la orientación del positivismo jurídico: Que centra el estudio del derecho solamente en las leyes vigentes de un país o que condiciona cualquier análisis doctrinal al sistema jurídico nacional, sin tomar en cuenta valores morales, los principios o la opinión de la ciencia para solucionar los problemas plantados por el derecho”. Muñoz Machado, Santiago (dir.), *op. cit.*, p. 1264.

⁴⁶⁶ Para indagar sobre este movimiento, ver Vargas, Gustavo, *La rebelión campesina de La Convención y Lares, 1958-1963 Cuzco: el caso de Hugo Blanco, ¿guerrillero o sindicalista?*, Lima, edición de Gamaniel Blanco, 1979, 31 pp. Para revisar los movimientos laborales campesinos ver: Murri, María Lourdes, “Los movimientos campesinos de la sierra peruana: una mirada desde la colonialidad/descolonialidad del poder”, *MILLCAYAC. Revista Digital de Ciencias Sociales*, Mendoza, Universidad de Cuyo, vol. VI, núm. 10, marzo-agosto 2019.

A partir de 1957 los campesinos de La Convención se comenzaron a organizar a través de sindicatos para hacer oír sus demandas. En 1958 se formó la Federación Campesina de Cusco, integrada por ocho sindicatos, entre ellos la Federación Provincial de La Convención, cada uno con un abogado que llevaba la voz de los campesinos ante las autoridades. Estas federaciones se dedicaron a la labor sindical, organizando en cada hacienda sindicatos conformados por *arrendires*. Entre los objetivos mayores que los nucleaban se encontraban la eliminación del trabajo obligatorio y gratuito y la posesión de la tierra para quien la trabaja. Vale aclarar que por la vía legal, tanto los campesinos de La Convención como las comunidades que luchaban por la restitución de sus tierras (ejemplo de Rancas) elevaron continuos reclamos, los cuales siempre eran desoídos. Las autoridades no daban lugar a ninguna demanda por parte de los *indios* y además, quienes se presentaban a reclamar, la mayoría de las veces terminaban presos.⁴⁶⁷

Durante este periodo, que es el segundo gobierno de Manuel Prado Ugarteche, la violencia fue desmedida contra los trabajadores y los movimientos sindicales, como muestra el caso de la Southern Peru Copper Corporation. Un año antes de la aparición de *Edición extraordinaria*, “Los trabajadores de construcción civil intentaron formar un sindicato único pero fracasaron frente a la oposición de las empresas y el Estado. Hubo una violenta huelga en octubre de 1957 (...). A pesar de la represión que entonces sufrieron, los trabajadores formaron sindicatos una vez que la Southern comenzó a exportar el cobre. Se organizó el sindicato de lio con asesoría aprista, y trabajadores independientes fundaron el sindicato de Toquepala”.⁴⁶⁸

El poeta, en todo caso, se dirige a la subjetividad de un trabajador campesino, que duda probablemente por miedo y quien requiere de bellas y buenas razones para creer en la huelga. El poema inicia con un enunciado categórico o, visto desde la teoría de los actos de habla, como un enunciado ilocutivo. Conoce los motivos por los que el campesino se cierra a la comprensión, quien en otro contexto, puede ser el lector –¿poeta puro?– que está leyendo el

⁴⁶⁷ Murri, María Lourdes, “Los movimientos campesinos de la sierra peruana: una mirada desde la colonialidad/descolonialidad del poder”... *op. cit.*, p. 109.

⁴⁶⁸ Sobre el carácter violento de la huelga: “la primera huelga general tomó lugar a fines de 1957. Fue dirigida al conjunto de empresas constructoras y a la Southern, para protestar por el despido de dirigentes y para exigir su derecho de formar un sindicato. La huelga de octubre de 1957 involucró a miles de trabajadores en toda la zona. Hubo siete días de violentos enfrentamientos en Toquepala, lio, Moquegua y Tacna, y varias personas fueron detenidas y encarceladas. Diez dirigentes sindicales se declararon en huelga de hambre (*El Comercio* 1/11/57). El Gobierno de Prado mandó tropas y armamentos de guerra para restablecer orden en la zona. Dos trabajadores fueron muertos y varios heridos por las fuerzas del Estado en lio, hecho que provocó una investigación parlamentaria que al final exculpó a los Ministros de Gobierno y Trabajo (*La Crónica* 8/11/57). Los trabajadores muertos en lio están considerados como mártires de la clase obrera”. Bauch, Elizabeth A., “Aportes etnográficos al estudio de la problemática laboral nacional: el caso de la Southern Peru Copper Corporation”, *Apuntes 22. Revista de Ciencias Sociales*, Lima, mayo-junio 1988, pp. 55-78.

texto (1). Además de que la huelga es «“común”» y no emociona (2). Aquí la palabra se encuentra entrecomilladas en el original, en una clara ironía de significado y valor. La pregunta para el poeta es ¿Merece ser poetizada la huelga? Y, para el campesino, ¿debe llevarse a cabo? O más aún: ¿es justa la huelga para formar un sindicato?

Ante el lanzamiento de la pregunta retórica, que funciona como un exordio, el poeta inicia su canto, pero también su argumentación, que ofrece una contundencia estilística gracias a la anáfora «una huelga» (3-5, 9). Se apropia de ciertos elementos de la tradición poética occidental: la huelga tiene símil con el espejo (3), en empleo del tópico del espejo/reflejo, del río o estanque que llega de las lecturas de los poetas renacentistas y, seguramente más cercanos a Romualdo, del universo modernista. Después, la comparación se da con la pureza del vaso de agua (4), que también ha sido un tópico de variado cultivo.⁴⁶⁹ Se trata de exaltar la característica de profundidad que puede tener su complemento en el poema “Imagen sobre el río hablador” –que aparece en *Edición*–, donde a diferencia, el río se observa ya no translucido, sino encarnado: «Espejo de injusticia: Eso es mi pueblo./ Aquí lo veo a imagen y semejanza de nosotros:/ Reseco río de rastros, parto/ arrancado».⁴⁷⁰ Para refutar a sus contrarios, el poeta argumenta que la huelga es «más pura» que el vaso de agua con la utilización prosaica de una hipérbole que hace traslucidas las motivaciones de la huelga e ironiza a los poetas tradicionalistas.

El poeta vuelve con la metáfora del reflejo para mencionar aquello que se observa en el espejo de la huelga: «mil deseos y privaciones», «largos años de sufrimiento» (5), donde las hipérboles lucen desgastadas y precisamente *comunes*, en una llana conexión con el lenguaje popular. Hace hincapié en los elementos metonímicos del hogar del campesino, a quien le habla con su dolor, con argumentos al *pathos*: «de pan frío,/ de lecho frío», (7-8) donde la repetición, los cortes de verso y la economía, refuerzan el estado de abandono e indiferencia por parte de los poderosos.

⁴⁶⁹ Eduardo Milán dice sobre el tema del vaso de agua en *Muerte sin fin*: “En ese ‘vaso de agua’ que cierra la serie de canciones que ofician de corriente de aire lingüístico circulando entre tanta solemnidad (...) y ese ‘rigor del vaso que la aclara’ hay más que una diferencia entre tipos y funciones del objeto, hay una pregunta: ¿es el mismo vaso de la duración, vaso sin límite porque es sin tiempo, vaso recatado del avatar para sí mismo, designado símbolo por acto poético, que el vaso contingente, vaso de uso, vaso de aquí y ahora y nunca más? Entre la calidad de un vaso y la calidad de otra media la misma diferencia que existe entre el poema como obra y el poema como contingencia”. Milán, Eduardo, *Una crisis de ornamento... op. cit.*, p. 223.

⁴⁷⁰ González Prada, Manuel, *Anarquía... op. cit.*, p. 122.

Se puede pensar aquí en una intertextualidad con la simbología del pan y el hogar/cuerpo en la biblia, es evidente –por otros poemas de *Edición*– que el poeta parte de una subjetividad atea; la época de la poesía vallejiana ha quedado atrás; aunque quizás se filtren todavía las preconcepciones judeocristianas, él está fundando un nuevo arte. En todo caso, el «frío» es insensibilidad y frialdad, pero para el poeta es enunciación de la distancia, el abandono y el olvido que surge como una imagen de las desigualdades que conviven en la sociedad peruana de la época. En el fondo, es la misma situación que se observa en *Los ríos profundos* de Arguedas, publicada ese mismo año: “Es la capital de provincia más humilde de todas las que he conocido. Está en una quebrada ancha y fría, cerca de la cordillera. Todas las casas tienen techo de paja y solamente los forasteros: el juez, el telegrafista, el subprefecto, los maestros de las escuelas, el cura, no son indios”.⁴⁷¹

Ante la precariedad y el abandono, la huelga anafórica «clama una sed infinita» (9). La hipérbole *común* se singulariza materialmente y la elipsis se resuelve: «una infinita sed de justicia» (10). Aquí el lector se sitúa ante la mitad del texto: la media que habla sobre la justicia y que sostiene al poema. La imagen, aunque desgastada ya en muchos discursos políticos, puede desarrollarse históricamente. Existe una “sed de justicia” que aparece en las fuentes literarias, como ya se mencionó con el tema de la exigencia de justicia, que puede verse en la literatura desde el episodio de la “afrenta de Corpes” del Cid, pasando por *Fuenteovejuna* y que llega hasta este poema del peruano, sólo por mencionar algunos ejemplos. Otra “sed de justicia” se da en la cultura iconográfica de la Justicia, cuando se pronuncia el rótulo “fuentes de la Justicia”, que son “las construcciones humanas para dotar de agua a las plazas de una ciudad y que llevan dicho nombre porque están dedicadas a la personificación de la Justicia o a alguno de sus atributos. Se trata, por tanto, de fuentes en el sentido de sitios de los que brota el agua, bien de manera natural o bien de forma artificial gracias a conducciones que la traen de otros emplazamientos más o menos cercanos”.⁴⁷² El

⁴⁷¹ Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, Lima, Estruendomudo-Centro Cultural España, 2011, p. 42.

⁴⁷² “Por otro lado, si pensamos en la relación entre el agua y la justicia lo normal es que nos venga a la cabeza la imagen del Tribunal de las Aguas (...), que se reúne todos los jueves del año a mediodía delante de la puerta de los evangelistas de la catedral de Valencia (...) el agua se convierte en un símbolo de la vida colectiva, y su reparto equitativo entre la población para resolver las necesidades particulares (riego de los campos, limpieza, cocina, bebida...) se transforma en un símbolo de la Justicia. Desde el punto de vista de la iconografía, la relación más importante entre la Justicia y el agua son las llamadas «Fuentes de la Justicia» o *Gerechtigkeitsbrunnen* en alemán, pues no en vano la mayor parte de los ejemplos de los siglos XVI y XVII se encuentran en Alemania y Suiza”. González García, José M. *La mirada de la Justicia... op. cit.*, pp. 211-212.

poeta sabe que, en ese vínculo antiquísimo entre justicia y agua, el pueblo no ha bebido desde hace tiempo el líquido de las Fuentes de la Justicia. Por eso, con la huelga se da el justo momento para saciar su sed.

Después sucede un reconocimiento del poeta, que luce como una confesión, en un dístico (11-12) compuesto por un dodecasílabo y tridecasílabo. Éste último con un hemistiquio que produce un resultado melodramático. El poeta, que responde –aquí más que nunca– sobre la trayectoria poética de Alejandro Romualdo, admite que durante mucho tiempo escribió «sobre el espejo» (11). Estaba en una equivocación. El canto era desde la abstracción, puliendo la sola imagen de la palabra *espejo*. Sólo le importaba el lustre lexical, imaginado infructuosamente «el cristal» (12). Empero, pese a todos los ejercicios del lenguaje, al final «ninguna imagen quedó» (12). La confesión puede verse a su vez como la renuncia del poeta a sus anteriores procedimientos escriturales. Asimismo, además de requerir al poeta puro, se abre el dístico como una crítica a la poesía del lenguaje desde la poesía de la experiencia.

El poeta retorna ante las opiniones de ese otro que le solicita cierta visión de la poesía, aquel que busca los valores intrínsecos en el poema y exhorta a que el poeta «persista» (13) en la imagen misma, donde la palabra poética queda fundida con el objeto idealizado (14-15). Allí, en un plano forzosamente lírico, puede fundirse la voz con el espejo, así como con el vaso de agua para neutralizar o, en su caso, depurar o hacer aséptico el mensaje: quitarle toda su carga realista y social. El poeta puro –que para este instante tiene muy poco de trabajador campesino– rehúsa en intentar comprender y creer en el dicho del poeta (16).

En *ultima ratio*, el poeta, en un recurso argumentativo y estilístico, acude a la analogía típica de las flores. La huelga es una flor en uso y variación del tema bucólico de la belleza efímera (17). Al equiparar la huelga con este elemento, el poeta toca las fibras sensibles de la poesía lírica. Metamorfosea la belleza de los pétalos, la arquitectura y pliegues misteriosos de la rosa, con lo prosaico o «común» que parece advertir la huelga. Funde, como los clásicos, lo culto con lo popular: reinventa un tópico.

La huelga se abre y crece pero, además de la flor, se transforma en un árbol que da frutos⁴⁷³ (18-20), alegoría que es continuada en el poema “el árbol de la solidaridad” de

⁴⁷³ El Código Civil peruano de 1936 establecía sobre los *frutos*: “Artículo 928.- Los frutos naturales y los de las industrias agrícola y minera se perciben cuando se recogen o extraen, respectivamente. Los frutos civiles y los

Edición: “Y para verlo florecer, para verlo hermoso, radiante/ como el rostro de nuestra victoria,/ es necesario que luchemos juntos,/ es necesario que nos unamos/ alrededor de él,/ es necesario protegerlo ahora/ para que más tarde nos proteja con su sombra”.⁴⁷⁴ No solo ofrece sombra en beneficio del pueblo, pues la huelga es algo que da «frutos para todos» (20) desde la generalidad y sin hacer distinción: una realidad compartida que también es un derecho conquistado. La huelga solidariza y une a todos en una causa *común* más allá de la intimidación. González Prada buscó, en su momento, elevar ese árbol societario: “Lo mismo conviene decir a todas horas y en todas partes, lo mismo repetiremos aquí: *Desheredados del Perú, uníos todos*. Cuando estéis unidos en una gran comunidad y podáis hacer una huelga donde bullan todos –desde el panadero hasta el barredor– ya veréis si habrá guardias civiles y soldados para conteneros y fusilaros”.⁴⁷⁵

Las tradiciones literarias sobre los derechos sociales en el Perú y en Latinoamérica tienen en este poema una mano alzada. Hay que observar que en el caso de Romualdo el gesto de escribir sobre la huelga no es una tematización política que queda suspendida en el lenguaje poético. La huelga en el poema no es una abstracción que puede lanzarse cómodamente en cualquier momento y para enarbolar cualquier lucha. Por el contrario, se trata de un poema que es producto de un proceso concreto y una historicidad determinada, permitiendo que el lector asimile sobre ciertas experiencias generadoras de una verdad presente en el mundo. Como dice Cornejo Polar, en este caso, “La poesía se convierte entonces en un sutil mecanismo de conocimiento que elabora iluminadoras visiones relativas al sentido de los grandes procesos históricos”.⁴⁷⁶

3.1.2. EL ACUCLILLADO Y LA JAURÍA TRAS LOS ESCRITORIOS

I.

- 1 Acuclillado está el hombre en largo cordón
que aplasta las aceras.

productos de las industrias fabriles se entienden percibidos día a día, y se pagan los primeros cuando sean recaudados y los segundos, al término del período económico.”

⁴⁷⁴ Romulado, Alejandro, *op.cit.*, p. 126.

⁴⁷⁵ González Prada, Manuel, *Anarquía... op. cit.*, pp. 194-195.

⁴⁷⁶ Cornejo Polar, Antonio, “Romualdo, Alejandro: *Poesía íntegra*, Lima, Viva voz, 1986”... *op. cit.*, p. 227.

Un crepón de silencio baja a su cuerpo terroso,
al rostro desierto de sol,
5 al febril remolino de sus brazos
que la sequía ha arrebuñado.

Si alguien partiera su alma,
exhalaría del centro cálido
no un gemido, sino la tibia resignación
10 de los cielos de Octubre,
que suavemente se arquean sobre las llanadas
como un ojo de leche dulce.
La blasfemia no salta de los labios;
está la quijada firme, el fervor de gigante llamarada,
la obstinación del telar invisible de Penélope,
el sosegado pudor...

II.

Un río es una criatura viva
por donde Dios hace correr el temblor maravillado
de su esencia.
20 Aquí el río es una configuración de nuestros semblantes,
y desde hace años no ha sido sino un regazo de lumbre oscura.

San Isidro, ataja con tu lazada ardiente
la violencia de los muslos empotrados (sic)
que desde el amanecer, en los atrios,
25 golpean la tierra con un eco invariable

San Isidro, humedece las lenguas jadeantes
de los coros, de los sembradíos,
cierra esa herida de fuego,
ese palpitar que ahoga. Dales tregua,
30 yo me quedaré velando,
hincando los dientes contra la tierra,
aunque la boca me queme a las brasas de la arena,
porque hay que seguir rompiendo
hasta llegar al bermejo raudal de su corazón,

35 y seguirlo mordisqueando como las cabras la hierba
para que el río nos abra el cristal de sus pupilas,
y se desparrame,
y se venga desagotando de parcela en parcela

III.

Y cuando el río se abre,
40 estremeciendo la pulpa oscura de los surcos,
ay, Dios mío!, qué ávida jauría se desata
tras lo escritorios, exprimiendo,
alumbrándose con el aceite santo
de los brazos del campo;
45 trastocando la embriaguez de los corazones vírgenes,
meneándose como una marea de arenas movedizas
donde se hunde la inocencia del hombre acucillado.

Como ves, padecemos una doble sequía.
Puedo seguir hollando hasta que me oigas
50 y brote el agua, aunque mi garganta sangre.
Pero ¿Cómo hendir la cuchilla para que se ablande el alma
y el amor nos ampare?

Enriqueta Ochoa

El presente poema fue publicado en *Estaciones. Revista literaria de México*, número 3, en otoño de 1956. Se trata del primer año de la publicación, bajo la dirección de Elías Nandino. En la portada aparece la imagen de un bodegón y, en la contraportada, debajo del índice de colaboraciones, se muestra el crédito de la ilustración: Enrique Asúnsolo. Además de este poema, aparecen textos de Alfonso Reyes, Miguel Guardia, Ermilio Abreu Gómez, María Amparo Dávila, Rubén Salazar Mallén, entre otros. Esta será la primera versión del poema “La sequía”, después aparecerá otra versión en el libro *Los himnos del ciego*, publicado en Jalapa por Ediciones El Caracol Marino en 1968 y, finalmente, con muy ligeras modificaciones, Enriqueta Ochoa cambiará postteriormente el texto en *Antología personal* publicado en Saltillo por la Universidad Autónoma de Coahuila en 2002.

Este poema es fiel al fenómeno que Enriqueta Ochoa quiso plasmar en aquellos años, más o menos a mitad de siglo, cuando la sociedad mexicana y, concretamente, la moral

lagunera y de la ciudad de Torreón era muy diferente a la actual. Si las otras versiones varían en puntuación, imágenes y correcciones lexicales, aquí se muestra en su estado primario, cuando la poeta contaba con 28 años. Antes ya había publicado textos juveniles, en 1950, *La urgencia de un Dios*, con la presentación de su mentor Rafael del Río, en la imprenta de Miguel N. Lira; poemario que empezó a escribir desde 1948.⁴⁷⁷ Como constata en la entrevista realizada por Lucía Rivadeneyra: “Lo que escribo en *Las urgencias de un Dios* lo vengo a percibir en mi cuerpo cuando estoy embarazada de Marianne, y veo cómo se ensanchan mis caderas. Todo lo que digo en el poema lo descubro diez años después”.⁴⁷⁸

Si en la poesía la mayoría de las veces se trasmina la vida de quien escribe, esto se remarca en la poética elaborada por ciertas subjetividades, como la de Enriqueta Ochoa. En ella, lo personal se vuelve literario. Sus experiencias, específicamente la relación real y simbólica con seres queridos, como con su hija Marianne, serán los motivos esenciales de la escritura de la poeta coahuilense. Por otra parte, dice Esther Hernández Palacios –quien elabora el prólogo a su *Poesía reunida*– en *Enriqueta Ochoa: la configuración de un femenino sagrado*, que en “múltiples poemas, pasa de la descripción del paisaje, la narración de un acontecimiento o la reflexión, a la imprecación, al vocativo que, inmediatamente, incluye al destinatario omnipresente en el discurso y otorga al poema algunos de los rasgos de la oración. Y, a fin de cuentas, ¿qué es la oración sino un mensaje de lo humano a lo divino, una misiva enviada de la tierra hacia el cielo?”.⁴⁷⁹

Lo anterior vale para adentrarse en el universo de la poesía de Ochoa, sobre todo, considerando los temas que serán trabajados y experimentados a lo largo de su obra. La cuestión total es, sobre todo, buscar un «hilo cronológico» que nos permita reconstruir parte de su vida al momento de que escribe y reescribe “La sequía”, un periodo que va de 1951 a 1967, aproximadamente. El papel de un poeta revisor será clave para entender el devenir de

⁴⁷⁷ “Tenía dieciocho años cuando inició las clases particulares de literatura y periodismo con Rafael del Río y fue precisamente él quien la animó para que publicara su primer poemario *Las urgencias de un Dios*. Este libro fue catalogado como herético por los curas del pueblo, se prohibió su venta y se convirtió en un escándalo, aunque la gente lo compraba por curiosidad. Tal vez porque se vendió o porque lo quemaron no se conserva ningún ejemplar.” Manzano Añorve, María de los Ángeles, *El sentido místico-erótico en la poesía de Enriqueta Ochoa*, México, ediciones Eón, 2011, pp. 25 y 62.

⁴⁷⁸ La entrevista la realiza entre 1999 o 2000 Rivadeneyra, Lucía, “Lo esencial es amar” en Leyva, José Ángel (coord.), *Versoconverso. Poetas entrevistan poetas*, México, IMAC-Alforja, 2000, p. 62.

⁴⁷⁹ Hernández Palacios, Ester, *Enriqueta Ochoa: la configuración de un femenino sagrado*, México, FCE, 2019, p. 39.

este texto que, aunque no se rescribe, aprovecha alteraciones en función de la subjetividad desarrollada por su autora.

Después de realizar un viaje a España, donde hizo amistad con Rosario Castellanos y Dolores Castro, en 1954, llegó a la Ciudad de México para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde “asfixiada por el academicismo del ambiente universitario, decide estudiar trabajo social y teatro. Se aloja con Amparo Dávila por algún tiempo, pero en busca de paz interior decide ingresar al Convento de las Madres de la Santa Eucaristía, donde permanece cerca de un año”.⁴⁸⁰ En 1955 muere su padre debido a una insuficiencia hepática y esto provoca una pérdida espantosa para la poeta, que a la postre propiciará la escritura y publicación de quizás su poema más conocido y celebrado: “El retorno de Electra”. De acuerdo con el libro María de los Ángeles Manzano, “Al morir su padre, Enriqueta dejó de escribir por varios años. El dolor era tan grande que tardó dieciocho años en volver a publicar”.⁴⁸¹

Si se considera cierto el dicho de Manzano, se deduce que el poema “La sequía” fue concebido y escrito antes de 1955; un año después apareció publicado en *Estaciones*. Enriqueta Ochoa se casó una sola vez y fue con el diplomático francés François Toussaint. Ante la pérdida familiar, la poeta afianzó muy probablemente en esta relación la sustitución de una figura masculina que la honda ausencia del padre habría provocado en ella. Es posible que, para el otoño de 1956, los novios se encontraran plenamente enamorados. Manzano Añorve narra así la historia de ambos:

De regreso a Torreón, Enriqueta conoce a François Toussaint, un francés que andaba de viaje por el norte de México y que había estudiado en Nueva York ciencias políticas, dirección escénica y poesía. Publican en la misma revista de Torreón, tienen amigos en común y comparten el mismo interés por la poesía; se enamoran y se casan en 1957. Una vez casados se instalan en Torreón donde viven muy felices por más de un año. La felicidad es empañada por tremendos dolores de cabeza cada vez más frecuentes que sufría François, quien finalmente se traslada a Poitiers, Francia, su pueblo natal, junto a su familia, en busca de cura. Enriqueta permanece en Torreón y nace su hija Marianne en 1958. Dos años más tarde, François manda por su hija y esposa y viven en Poitiers. Por cuestiones de trabajo, se traslada a Rabat.

⁴⁸⁰ Manzano Añorve, María de los Ángeles, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 29.

Recorren Marruecos, Fez, Túnez, Tánger, Casablanca y gran parte del Mediterráneo y de la Península Ibérica.⁴⁸² (2011: 29-30)

Allí, en estos viajes por Europa y África, es donde comenzaron los problemas entre la pareja. Enriqueta Ochoa sufre violencia doméstica y, cuando Lucía Ruvalcaba le preguntó en 1999 sobre si alguna vez se le han impedido escribir, ella declara: “Hasta que publiqué a los 19, mis poemas siempre anduvieron escondidos. Algunos se quedaron en Francia, porque mi esposo no me dejaba escribir, hacía bolitas los poemas y los metía entre las bolas de estambre de lo que estaba tejiendo. Total que siempre han andado escondidos, perdidos”.⁴⁸³ Motivado además por los celos profesionales,⁴⁸⁴ el control del esposo se exagera hasta que Enriqueta tuvo que huir de vuelta a su país con ayuda de la embajada. Así cuenta ella la traumática relación:

Fue algo muy serio. Me caso y mi esposo no soporta que yo escriba, porque sólo él iba a escribir, y nunca escribí. Como no podía dejar de hacerlo, y para que él no encontrara los poemas, también los enterraba en el jardín, con la esperanza de ver si después los podía buscar. Nunca pude. Estaba muy vigilada por él. Se quedaron en un jardín del norte de África. Un día tuve que dejarlo, me di cuenta, finalmente, que estaba enfermo y que mi hija y yo podíamos correr peligro (...) Cuando él me dijo “tú no vas a escribir” yo no pude escribir. Y pensé, esto puede tener su lado bueno, si de alguna forma tengo que escoger entre mi hija y la poesía escojo a mi hija porque la adoro. A mí lo que me importaba era sacarla adelante, y sacarla bien. A pesar de haberme separado de mi marido, durante mucho tiempo parecía que vivía conmigo. Tenía un dominio absoluto sobre la gente que él quería. Realmente descanso de ese yugo en el momento en que él muere.⁴⁸⁵

Esta posición de víctima que soportó Enriqueta Ochoa, además de marcar su vida con el miedo y el dolor –asunto que se palpa en buena parte de sus poemas–, ocasionó una empatía con las subjetividades maltratadas y violentadas. Quizás tenga sentido pensar que el personaje principal del poema “La sequía”, al ser un sujeto débil y una conciencia oprimida,

⁴⁸² *Ibidem*, pp. 29-30.

⁴⁸³ Leyva, José Ángel (coord.), *op. cit.*, p. 63.

⁴⁸⁴ “Durante su estancia en Marruecos, escribe a escondidas del esposo y entierra sus escritos en el jardín con la esperanza de rescatarlos después. Este acto de clandestinidad creadora se da debido a los celos profesionales de François ante el talento literario de la poeta y la fuerza desgarradora de su escritura. Un sentimiento de culpa embargaba a Enriqueta, pues según las exigencias sociales, las mujeres debían dedicarse a los hijos y al esposo y no a escribir poesía”. Manzano Añorve, María de los Ángeles, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁸⁵ Leyva, José Ángel (coord.), *op. cit.*, p. 64.

proyecte en la autora una forma de *dolerse* por las situaciones adversas del mundo. Este personaje será identificado como «el hombre acucillado». La decisión de vida tomada por Enriqueta no solo le permitió continuar con su verdadera pasión, la poesía, sino regresar al campo literario mexicano. En 1963 trabajó brevemente en la oficina de Recursos Azucareros en la Ciudad de México. Gracias al impulso de Antonio Castro Leal,⁴⁸⁶ dos años después, la poeta ingresa “como maestra de tiempo completo en la Universidad Veracruzana de Jalapa, imparte clases de Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras. Jalapa significó para la poeta la época de mayor riqueza y producción literaria”.⁴⁸⁷

Es en esta época de fecundidad intelectual cuando la poeta revisa el poema “La sequía” y lo reescribe para publicarlo en 1968. Esta cuestión se nota en el esmero formal que el texto alcanza una vez que se publica en *Los himnos del ciego*, a costa de suprimir fragmentos de emotividad significativa. La poeta está en un regocijo no sólo profesional, sino personal: “Al llegar a Jalapa conozco a un doctor del que me enamoro locamente. Con él vuelvo a nacer... Voy a publicar un libro, se lo quiero dedicar a él (...) Sentí la alegría de vivir, que había luz. Antes lo veía todo en blanco y negro, horrible; de pronto, vi los colores. Sentí la vida en mí ¡y lo primero que hice fue escribir!”.⁴⁸⁸

Aun cuando los bríos son nuevos, “La sequía” es un poema que para este momento es viejo y es parte de su primera etapa como poeta. Por ciertos motivos, decide incluirlo en su nueva publicación. Aunque no se muestran a cabalidad los temas que menciona Hernández Palacios ni tampoco se patentiza el sentido místico-erótico apuntado por Manzano, no se puede considerar un poema atípico en su producción, pues “El mundo de la poesía de Enriqueta Ochoa está conformado por la tierra, el aire, el fuego y el agua. Una tierra de valles agrietados y colinas ardientes, una tierra fértil en la que germinará la semilla y el algodón y el trigo serán cosechados; una tierra que, congregando el esplendor fundacional del Génesis, se hará barro con la lluvia”.⁴⁸⁹ Esta vocación paisajista y religiosa, terrestre, se lee en “La

⁴⁸⁶ “Enriqueta encuentra en Castro Leal el calor humano que le permite convertirse en un miembro más de la familia de él. Estas experiencias confirmaron su vocación pedagógica y su pasión por la enseñanza de la literatura. Se siente honrada de trabajar cerca de uno de los grandes ensayistas de literatura hispanoamericana, de quien fue asistente por mucho tiempo.” Manzano Añorve, María de los Ángeles, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁸⁸ Leyva, José Ángel (coord.), *op. cit.*, p. 65.

⁴⁸⁹ Ochoa, Enriqueta, *Poesía reunida*, México, FCE, 2008, p. 10.

sequía”, que encuentra sus motivos probablemente en las sequías que azotaron la región de La Laguna desde 1949 y, particularmente, la de Torreón en 1951.⁴⁹⁰

Desde el punto de vista político, el México de mitad de siglo XX aún mantenía vivo el afán revolucionario en el régimen jurídico-político que tenía a la Constitución como un documento irremplazable, reflejo fiel de las demandas sociales. Para 1953, la Constitución contaba apenas con 53 reformas.⁴⁹¹ Después de la presidencia del general Cárdenas, se acaban los gobiernos de los caudillos revolucionarios y, para el momento en que se escribe “La sequía”, se dan las administraciones de Miguel Alemán y Ruiz Cortines, quienes buscaron reforzar la institucionalidad y burocratización en el país.

Como apunta el lugar común, la Constitución de 1917 es la primera en el mundo que consagra el derecho social en su articulado; específicamente en su artículo 27, el derecho agrario se elevó a nivel constitucional y se produjeron leyes federales y reglamentarias que detallaron los preceptos de la ley fundamental. En la época en la que se escribe el poema, el Código Agrario vigente fue el de 1942 que sistematizaba y dotaba de una mejor técnica jurídica a su predecesor de 1940. En el plano normativo, el ordenamiento lucía con importantes mejoras, entre otras cosas: “Se amplía la unidad de dotación individual a 10 hectáreas en terrenos de riego o humedad y de 20 hectáreas en terrenos de temporal. Se establecen los derechos de uso y aprovechamiento de las tierras y aguas que se concedieran a los ejidos y las comunidades, reiterando que serían inalienables, imprescriptibles, inembargables e intransmisibles los derechos sobre las tierras y bienes agrarios”.⁴⁹²

Sin embargo, como ocurre con el derecho, el poder interviene deformándolo y haciendo que las normas se materialicen incluso del modo contrario como fueron pensadas. También surgen los intereses políticos y partidarios para hacer cumplir o no las disposiciones agrarias. Así ve en 1937 Lucio Mendieta y Núñez en *El problema agrario en México* –texto clásico del tema– los vicios en la aplicación de los procedimientos agrarios, particularmente en la petición de dotación de tierras:

⁴⁹⁰ Cfr. *Efemérides del municipio de Torreón, Coahuila*, Patronato del Archivo Municipal y Centro Histórico Eduardo Guerra, 1999, 90 pp.

⁴⁹¹ El 9 de agosto de 2019, se publica en el Diario Oficial de la Federación (DOF) un DECRETO por el que se adiciona un apartado C al artículo 2o. de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Se trata de la reforma número 239 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

⁴⁹² Cfr. Gómez de Silva, Cano, Jorge J., *El derecho agrario mexicano y la Constitución de 1917*, México, INHERM-IIJ UNAM, 2016, p. 189.

Sucedía que algunos gobernadores, cuando se presentaba una solicitud o restitución, que podía afectar a determinadas personas que les eran gratas o que se hacían tales por diversos procedimientos, retenían dichas solicitudes indefinidamente y las antiguas Comisiones Locales Agrarias no podían iniciar trámite alguno. Para evitar esta maniobra, que retardaba la tramitación de las peticiones agrarias, se dictaron diversas disposiciones: señalamiento de plazos, responsabilidades, etc., que no daban resultados prácticos, hasta que se llegó a la solución apuntada que ya existía en leyes anteriores. Es éste un ejemplo de ‘papeleo’ inútil, de la tramitación absurda.⁴⁹³

La descripción de esta actitud de los gobernadores, del «papeleo inútil» en la cita de Mendieta, bien podría representar en el poema a la «ávida jauría» (41) que se encuentra detrás de los escritorios. Esto es el resultado de los lineamientos burocratizadores que se imprimen desde la presidencia y que rompen con las políticas cardenistas de reparto agrario. Por otro lado, el polo opuesto a esta serie de funcionarios públicos que *exprimen* a la gente, perfila otro personaje, quien es una subjetividad latente en el poema: el hombre acuclillado.

¿Quién es este hombre acuclillado? ¿Cómo imaginar al campesino que se pone en cuclillas soportando su peso? Es el sujeto que mantiene una posición para decirlo todo. El tema traspasa al hombre a través de su postura. Por su posición en el mundo rural del México de mediados del siglo XX, el lector conoce sobre la sequía que azota a la región, gracias a los efectos que produce en ese hombre cualquiera y también por la colectividad que participa en el atrio y con sus rezos. ¿Cuáles son los efectos que produce la sequía en los sujetos? Van desde «el hombre acuclillado» (1) hasta «lenguas jadeantes de los coros» (26-27) o la «ávida jauría» (41) que agencia las ganancias de la cosecha.

El tema de la sequía parece tener una importancia simbólica para varios poetas de Latinoamérica. Sin ir tan lejos del corpus de esta tesis, Alejandro Romualdo publica en *Edición extraordinaria* (1958) un poema que se titula “Sequía en el sur”. Mientras que Enriqueta Ochoa se reserva el reproche moral para el final de su poema, el autor peruano comienza con lo siguiente: “Mientras en Lima llueve/ dólares para Hungría,/ a Puno llega sólo/ el sol de la sequía. En Puno sólo avanza/ la sed, como un guerrero. Y el hambre mata. Y mata/ más hambre en la quebrada.”.⁴⁹⁴ La sequía y la sed matan y hieren como sucede con

⁴⁹³ Mendieta y Núñez, Lucio, *El problema agrario de México*, 4ª ed., México, Porrúa Hermanos, 1934, pp. 247-248.

⁴⁹⁴ Romualdo, Alejandro, *op. cit.*, p. 110

el hombre acucillado, aunque Romualdo no genera un personaje receptor de la injusticia, sí aparecen los campesinos de modo similar a como los retrata la mexicana: “Donde brillaba el trigo,/ brillaban las dentaduras./ Los campesinos huyen/ a lomo de amarguras”.⁴⁹⁵

Otro poema entrañable sobre la temática es “Sequía” del colombiano Aurelio Arturo, que apareció en la revista *Espiral* en 1971. Aunque el texto no marca un sentido necesariamente político, sí inicia dando cuenta de los rigores de la aridez y puede leerse en clave social: “Porque la sed había herido toda cosa,/ todo ser, toda tierra de hombres.../ Y nunca más volvería la lluvia”.⁴⁹⁶ Al igual que Ochoa, se hacen entremezclar imágenes paisajistas, donde la naturaleza se sublima: “Y la sed enseñaba palabras procaces,/ y era un recuerdo de savia y frutas,/ era un lirio abierto en todo el cielo”. Sin embargo, aquí se observa cómo la subjetividad campesina se queja a través de la palabra y habla a diferencia del cuadro que ofrece Ochoa: “Y dijo el hombre: aquí junto a mi lecho/ perros de sed y fuego saltan a mi garganta.../ Pero más allá de las lontananzas/ oigo venir la lluvia danzando jubilosa”.⁴⁹⁷

Además de las afinidades y divergencias para tratar este tópico con estos autores latinoamericanos del momento, “La sequía” resulta de suma importancia en la obra poética de la coahuilense. Esto es debido a la cuestión atípica en el abordaje de la temática. Si bien es cierto que aún no logra la técnica y el oficio necesario que se verá en su etapa de madurez y en el poema se recurre a una fuerte religiosidad en la enumeración de los elementos de la naturaleza, se distingue del resto de sus composiciones porque será de las pocas que permitan una lectura política y, si se quiere, social del fenómeno natural. Probablemente la autora buscó en aquel momento involucrarse con el discurso político que imprimen buena parte de los poetas latinoamericanos y que en México se observará al final de la década con la publicación del libro colectivo *La espiga amotinada* (1960).

Otra situación a notar es la labor de revisión que hace la poeta del texto y que queda plasmada en tres versiones del poema que siguen tres momentos de su vida: juventud, madurez y experiencia: 1) Revista *Estaciones* (1956), 2) *Los himnos del ciego* (1968) y 3) *Antología personal* (2002). Esta idea de poeta-revisor puede observarse en los análisis que Adolfo Castañón realiza en torno a ciertos poemas de Octavio Paz y que, Carlos Pérez

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 111.

⁴⁹⁶ Arturo, Aurelio, *Morada al sur y otros poemas*, ed. Piedad Bonnett, México, Fundación BBVA, 2008, p. 111.

⁴⁹⁷ *Idem*.

Vázquez, recupera para analizar los cambios del poema “Pasado en claro” en su libro *Derecho y poesía: una relación interpretativa*.⁴⁹⁸ Sin duda, Enriqueta Ochoa echa mano de estos poderes revisores y, desde la dedicatoria, será elocuente el cambio de perspectiva que obra en la poeta. En este análisis, sin embargo, se le dará relieve a la primera versión puesto que es donde se palapa más vívidamente el pulso político del poema.

En un inicio el poema no cuenta con epígrafe o dedicatoria; sin embargo, en la versión de 1968, dice “para Óscar Flores Tapia”, quien fuera un político y escritor saltillense (1913-1998). Con algunas novelas históricas y poemas patrios, Flores Tapia además de escritor regional, representó el papel de mecenas para muchos artistas coahuilenses. En 1950 se creó bajo su iniciativa la Asociación de Escritores y Periodistas de Saltillo. Después se desempeñó como Director de Imprenta del Estado, renovando los catálogos a partir de la circulación de nuevas obras y escritores; además de fundar casas de culturas y el teatro de Saltillo. Como político priísta fue senador de la República y, de 1975 a 1981, fungió como Gobernador del Estado.⁴⁹⁹

Pero si la primera dedicatoria de la poeta responde a un gesto de congraciamiento con el poder, como lo muestra una práctica que tiene su auge con la figura del poeta cortesano o en aquellos escritores que busca el favor del príncipe o la nobleza,⁵⁰⁰ en la dedicatoria que

⁴⁹⁸ “Carlos Pérez contrasta el trabajo de las versiones de *Pasado en claro*: la publicada en 1975, 1978 y la subsiguiente de 1991, deteniéndose en un análisis sintáctico y de figuras retóricas; explicando cómo la analogía permitió a Paz no perderse en el territorio del poema, basándose en los ‘mapas regulatorios’. El trabajo que presenta el abogado investigador es de los más profundos en cuanto al aspecto de la reescritura de este poema clásico dentro de la obra paciana. Sin embargo, ya existía un antecedente del asunto en el artículo de Adolfo Castañón, ‘Notas para la relectura de *Pasado en claro*. El poeta como revisor’, publicado en 2008 por la *Revista de la Universidad de México*, quien dice a propósito: ‘Poema autobiográfico, poema confesional, *Pasado en claro* es una obra que, desde su mismo título, apunta a la necesidad consciente de la revisión, al deber de la auto-crítica como única forma de modificar el espejo del pasado. El poema se podría leer como una (auto) crítica de los primeros tiempos vividos’. Ver Jiménez Moreno, Manuel de J., “La relación interdisciplinaria entre poesía y derecho en favor de la enseñanza jurídica y la interpretación literaria”, en Cáceres Nieto, Enrique (coord.), *Pasos hacia una revolución en la enseñanza del derecho en el sistema romano-germánico*, México, IIJ-UNAM, t. 3, 2016, pp. 123-132.

⁴⁹⁹ Sobre su papel como Gobernador, es conocido por el escándalo de corrupción que lo orilló a no concluir su mandato. “El 12 de agosto de 1981, faltando poco más de tres meses para finalizar su periodo constitucional, Oscar Flores Tapia, político identificado por su cercanía a Echeverría, pidió licencia al gobierno del estado frente a un aparatoso escándalo de corrupción que había sido denunciado por Jesús González Schmal, diputado del PAN en esa entidad. La persecución judicial y el asedio periodístico le impidieron concluir su mandato”. Cfr. Villalpando Rojas, Arturo, *200 años de vida político partidaria en México. El activismo partidario en México (1970-2000)*, México, vol. III, 2018.

⁵⁰⁰ Es común ver cómo figuras como Góngora, Quevedo y otros dedicaran sus obras a nobles españoles para ganar su favor y tenerlos como valedores. Además de este gesto, un subgénero socorrido por los poetas cortesanos en el Siglo de Oro fueron los arcos triunfales que, en América, perduraron más en el tiempo. “Para la entrada del marqués de la Laguna en la Ciudad de México, Sor Juana escribió el *Neptuno alegórico*, al cual

realiza en su *Antología personal* (2002), Enriqueta Ochoa reconoce –en un pleno y literal acto de justicia poética– el eje esencial del texto: “Para los campesinos del desierto”. Son los campesinos, representados por «el hombre acuclillado», los sujetos que motivaron en la poeta la escritura de este poema, como ya se mencionó anteriormente.

Desde el inicio el poema presenta al personaje y la atmósfera: el hombre está acuclillado en «largo cordón» (91). La intención es instalar el drama y captar la atención del lector. El verso, de catorce sílabas, sobresale de los otros y busca visualmente crear ese «cordón» que «aplata las aceras» (2). Sin embargo, en las posteriores versiones, el verso inicial es cortado hasta «hombre», quedando octosilábico, y pasando la imagen del cordón al verso segundo. La cuerda, que probablemente está sujetando al hombre, deforma y aplana la calle, hiperbolizando el peso del cordel que, posteriormente contrasta con el espacio silenciado de los versos siguientes.

En una toma más amplia, estampa de la vida rural, un «crespón de silencio» (3) que puede valer como una gasa roída o como una tela enlutada, sopla sobre el cuerpo «terroso» del campesino, quien representa por antonomasia al hombre de arcilla y de polvo. Es una reminiscencia bíblica que pone énfasis en los orígenes edénicos de la humanidad. El hombre acuclillado, que sufre los designios divinos o la falta de agua, es de la misma configuración de Adán. El rostro está «desierto de sol» (4). El crespón toca también las facciones del campesino: una cara que se asemeja a las grietas desérticas, donde también se pueden notar los rayos solares. Para dotar de más contundencia a la imagen, la poeta corrige en la versión de 1968, colocando “encandecido de sol”.⁵⁰¹ Aquí la cara del campesino ya no está agrietada, sino que el sol la hace brillar hasta que queda encendida: pierde su carácter singular y de persona cierta, para abrazar la generalidad. Ya no se perciben los rasgos particulares: el campesino es cualquier hombre de campo, que se encuentra supeditado a las inclemencias de la naturaleza.

Posteriormente, se repite la sensación con el remolino afiebrado, fervorosamente vivo, que son los brazos del hombre (5), producidos por la sequía que «ha arrebuñado» (6).

acompañaban unos versos que ‘fueron escritos para ser recitados enfrente del arco, para explicarle al virrey, a su cortejo y al pueblo las alegorías y símbolos que aparecían en el arco’. Asimismo tenemos noticia de la loa de Ramírez de Vargas que se declamó en 1688 en la entrada del virrey conde de Galve”. Rodríguez Hernández, Dalmacio, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, UNAM, 1998, p. 27

⁵⁰¹ Ochoa, Enriqueta, *Poesía reunida... op. cit.*, p. 81.

Sobresale la liga semántica entre el remolino y el verbo *arrebujar* que sugiere en el lector la idea de la materia enredada. El verbo *remolinar*, como la realización del movimiento giratorio que altera gravemente los objetos, se conecta con *arrebujar*, que –de acuerdo con el diccionario de la RAE– es “reburujar, revolver, enredar”. La expresión es usada en el sentido de *reburujar* o *rebujar*, que es envolver o cubrir algo. En este caso, la sequía ha cubierto las extremidades superiores del campesino, sinécdoque que insiste sobre el elemento productivo del hombre, que también será un elemento típico de lucha: los brazos (5).

Luego, la poeta realiza una disección en el sujeto. Como si se colocara unos lentes, ahora plantea una condicional: «Si alguien partiera su alma» (7). La poeta invita al lector no solo a quedarse con la visión del hombre polvoriento, que sólo es la cobertura y superficie inmediata. Del mismo modo que la tierra, el ser humano, puede estudiarse en capas y observarse como si se tratara de un objeto más de estudio de la geología. Ese hombre –dice con solemnidad– «exhalaría del centro cálido/ no un gemido, sino la tibia resignación/ de los cielos de Octubre» (8-10). En efecto: desde el centro cálido, donde se encuentra el corazón o las vísceras –así como el alma en muchas tradiciones religiosas– no hay un gemido; la voz o el ruido es nulo. Del hombre sólo se desprende una «resignación» profunda y grave porque sabe que octubre es el último mes de lluvias en Torreón. Si agosto y septiembre son buenos meses; octubre es la última oportunidad que se tiene para las precipitaciones. A pesar de ello, probablemente –como se observa el temporal– tampoco caiga una gota en octubre. De allí la renuncia muda y terrible de saber que no caerá una gota en el suelo.

Hasta aquí es cuando la poeta ubica al lector en un ámbito de tiempo y espacio. Quizás la acción transcurre ya en los últimos días de octubre; en noviembre o diciembre la lluvia será imposible. A pesar de ello, en una inversión poética, Enriqueta Ochoa produce belleza en la tragedia con retratos paisajísticos: «que suavemente se arquean sobre las llanadas/ como un ojo de leche dulce». (11-12). Esos cielos, claros y majestuosos, se doblan sobre el campo liso. La prosopopeya hace que, por más poderosos, exista una resignación compartida. No obstante, parece que el sustantivo «llanadas», en la revisión postrera de la poeta, no era de su total convencimiento, pues lo cambió por “praderas”.⁵⁰² Si los cielos se postran sobre las praderas o los llanos, confundiendo unos con otros, en esa claridad, casi albura, emerge la suavidad y la curvatura del «ojo de leche» cuando está hirviendo el clima.

⁵⁰² Ochoa, Enriqueta, *Antología personal... op. cit.*, p. 62.

La poeta insiste en la figura dócil del hombre acucillado. «La blasfemia no salta de los labios» (13) o, si se quiere, “De sus labios no sube la blasfemia”.⁵⁰³ En la primera, el individuo se contiene y no maldice, en una situación donde el control de los impulsos es fundamental; en el segundo caso, la poeta retrata más a un campesino calmo, que piensa antes de cometer cualquier pecado: temeroso de Dios. Empero, el cuerpo sí se manifiesta. La quijada está firme, «el fervor de gigante llamarada» (14). El campesino no abandona su fe, se trasmuta en una entidad titánica, manteniendo vivo el fuego.⁵⁰⁴

Después la poeta recurre a un pasaje homérico: compara el espíritu del campesino con «la obstinación del telar invisible de Penélope» (15). Se trata de uno de los ardidés más emblemáticos de la literatura universal; Penélope busca ganar tiempo para no esposarse con ninguno de los hombres que aguardan en su casa; la «obstinación» de la aquea es esencial para la llegada de Ulises. Tan es así, que el personaje puede establecerse como un arquetipo de la persistencia. Del mismo modo, el campesino actúa con esa misma perseverancia y terquedad: algún día tendrá que llover y en ese momento habrá júbilo. El hombre, si bien obstinado, también actúa con recato, pues se dirige a Dios: «el sosegado pudor» (16) está presente. Con esto se da por concluida la primera parte del poema, que en general funciona como una suerte de tríptico del campo mexicano y sus personajes.

Al iniciar la segunda parte, la poeta no puede hacerlo de mejor modo y abre con una imagen extraordinaria para expresar una espiritualidad fluvial: «Un río es una criatura viva/ por donde Dios hace correr el temblor maravillado/ de su esencia» (17-19). No sólo es la prosopopeya marcada donde se anima el caudal, sino la cinética de la metáfora. En ese ser que se mueve, que corre gracias a ese «temblor maravillado», se escudriña la materia divina y su voluntad perpetua. La fuente del río, reflejándose en la espectacularidad de la creación, es idónea y todopoderosa. Del mismo modo como lo ve San Juan de la Cruz: “El corriente que nace de esta fuente/ bien sé que es tan capaz y omnipotente”,⁵⁰⁵ la poeta define el

⁵⁰³ Ochoa, Enriqueta, *Poesía reunida... op. cit.*, p. 81.

⁵⁰⁴ De acuerdo con Manzano, la poesía mística de Ochoa tiene el siguiente fin. “Sólo a través del dolor alcanza la purificación. Sólo el amor hacia Él. Esa búsqueda de lo sagrado que permea toda su obra y que determina su vida. Sólo de ese amor, no dudó en su orfandad mundana (...) Para la voz poética la palabra también se vuelve sagrada en tanto que expresa el amor a Dios, y asimismo la poesía es también el resultado de la comunión con la divinidad”. Manzano Añorve, María de los Ángeles, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁰⁵ De la Cruz, San Juan, *op. cit.*, p. 422. Es preciso considerar que para María de los Ángeles Manzano la poesía religiosa de Enriqueta Ochoa no es mística en el sentido clásico de los poetas españoles del Siglo de Oro. “creemos que la poeta de Torreón no es efectivamente una mística desde esta definición radical, como lo fue

concepto de río cercana a la mística española,⁵⁰⁶ por esta razón, Enriqueta Ochoa reconoce que su relación personal con lo divino está mediada por la naturaleza:

Desde niña, a los nueve años empecé a sentarme en flor de loto a hacer meditación, sin que nadie me enseñara. Era un gozo muy grande para mí observar la naturaleza. Yo decía que la naturaleza era la respiración de Dios. Todas las noches le cantaba a las estrellas. Aunque en mi casa hasta los catorce años nos hablaron de Dios; siempre sentí necesidad, urgencia de Él, y la sigo sintiendo.⁵⁰⁷

Más allá de la devoción; ¿en qué río particular está pensando la poeta? Son las corrientes del río Nazas, que discurre por Durango y Coahuila, vivificando la zona lagunera y, por supuesto, la ciudad de Torreón. Simbólicamente, dada la relevancia que las aguas tienen para el cultivo de avena, trigo y, sobre todo, algodón,⁵⁰⁸ es que puede existir también un imaginario de ese río divino –como lo quiere reconocer y describir la poeta– entre la población: «Aquí el río es una configuración de nuestros semblantes, / y desde hace años no ha sido sino un regazo de lumbre oscura» (20-21). La sequía, sin embargo, afecta esa memoria colectiva de riego ameno; en el poema es un «regazo de lumbre oscura». Nuevamente se observa el diálogo con el poeta del Monte Carmelo, sobre todo, con su idea poético-teológica de “noche oscura”, donde la sequedad será una vía de purgación para alcanzar la unión con el Ser amado.

Porque, para que el alma quede dispuesta y templada a lo divino con sus potencias para la divina unión del amor, convenía que primero fuese absorta con todas ellas en esta divina y oscura luz espiritual de

en su momento Santa Teresa, sino que más bien acude a ese llamado a la presencia divina (...) Se entiende por mística todo lo sobrenatural, lo extraordinario, lo incomprensible.” *Ibidem*, p. 48.

⁵⁰⁶ Para Hernández Palacios, “La liga que existe entre la poesía de Enriqueta Ochoa y la mística española es además la tradición de la lengua del verso. Es cierto que sus temas, sus ideas, están tomados de diferentes cosmovisiones y pensamientos, y conforman un sincretismo místico, pero en lo que a lengua se refiere, en la forma, siguen en primera instancia los modelos de la enorme poesía que en castellano escribieron dos grandes poetas místicos,” es decir, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila. Hernández Palacios, Ester, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁰⁷ Leyva, José Ángel (coord.), *op. cit.*, p. 68.

⁵⁰⁸ De acuerdo con la especialista en Derecho agrario, Martha Chávez Patrón, justo en la época cuando se escribe y publica el poema, se expiden importantes normativas sobre el algodón. “El 27 de septiembre de 1954 se expidió el reglamento que estableció el servicio de especificaciones para el algodón mexicano; y el 26 de octubre siguiente se produjeron reformas a este reglamento (D.O.F., 26-x-54). El 8 de noviembre de 1955 (D.O.F., 10-XI-55) un decreto prohibió la exportación y el tránsito de algodón mexicano si no se satisfacían los requisitos que en el mismo se señalaron. Para el 30 de diciembre se firmó la Ley del impuesto sobre despepito de algodón en rama”. Chávez Padrón, Martha, *La legislación rural de la Revolución mexicana*, México, Porrúa, 2013, p. 98.

contemplación, y así fuese abstraída de todas las afecciones y aprensiones de criatura, lo cual singularmente dura según es la intensión. Y así, cuanto tanto más la oscurece, vacía y aniquila acerca de sus aprensiones y afecciones particulares.⁵⁰⁹

Ahora el poema da paso a la plegaria. Aparece la figura de San Isidro, quien es representado en la hagiografía con azadón, arado de mano y acompañado de bueyes. Se trata de un santo de orígenes mozárabes y que fue labrador. La poeta le atribuye lo siguiente: «San Isidro, ataja con tu lazada ardiente» (22); el santo cuenta con una lanza que puede usar para interrumpir el dolor de esos muslos que se han empotrillado (23). Son aquellas personas, fervorosas, «que desde el amanecer, en los atrios,/ golpean la tierra con un eco invariable» (24-25). La poeta usa en el texto original «empotrillados», que parece un error, puesto que en la versión de 1968, corrige a “empotrillados”. Cabe decir que ninguna de las expresiones está recogida por el diccionario de la RAE, aunque se sabe que ambas participan de un mexicanismo que significa fijar con cierta dureza un objeto, particularmente a una superficie lisa.

En realidad, se trata de uno de los fragmentos más modificados por la autora. En *Los himnos del ciego*, la poeta dice: “San Isidro, escucha el latido de los músculos tensos,/ esos muslos empotrillados que desde el amanecer,/ en los atrios, golpean la tierra con un eco invariable”.⁵¹⁰ Se enfatiza el elemento de los muslos, la contracción de los ligamentos. Las personas, que en su mayoría pueden ser los campesinos y sus familias, se encuentran en un trance en la iglesia, golpeando el suelo al unísono; manifestando su deseo de que el agua brote. Los pozos están secos y, en la tradición cristiana, se sabe del milagro del pozo, cuando San Isidro rescata a su hijo Illán haciendo oración para que las aguas subieran y así auxiliarlo.

San Isidro, por su parte, es uno de los santos más conocidos en el mundo católico, no sólo en España y Latinoamérica, sino en otras regiones del mundo cristiano. La gente de Coahuila es particularmente devota de esta imagen, no es casualidad que sea el santo patrono en la parroquia de Arteaga, construida alrededor de 1790, lugar donde se celebra su fiesta patronal el 15 de mayo. «San Isidro, humedece las lenguas jadeantes/ de los coros, de los sembradíos, / cierra esa herida de fuego,/ ese palpitar que ahoga. Dales tregua,» (26-29). Se solicita al santo que dote de esa agua divina a las bocas sedientas, considerando el tópico de

⁵⁰⁹ De la Cruz, San Juan, *op. cit.*, p. 310.

⁵¹⁰ Ochoa, Enriqueta, *Poesía reunida... op. cit.*, p. 82.

fuentes divinas; entre otras cosas, el agua en cuestión no sólo es necesaria para las bocas, sino también para la palabra o, mejor dicho, para el “canto de la palabra”,⁵¹¹ de allí «los coros» y a su vez la petición de la tregua en el proceso de purificación y las pruebas tremendas que se le pone a los creyentes. La voz suplica al santo que, con su intervención, cicatrice con la corriente curativa la «herida de fuego». En la versión de 1968, la poeta modifica: “Humedece las lenguas jadeantes de himnos/ en los sembradíos./ Cierra esa herida,/ ese palpar que ahoga, dales tregua”.⁵¹² Se quita el sujeto, eliminando así la impresión sintáctica de la coma en la versión original. La sustitución de «coros» por “himnos”, quizás puede deberse a una conexión con el título del libro: *Los himnos del ciego*.

Hasta aquí es cuando aparece la primera persona que es tan significativa en la poesía de Enriqueta Ochoa. La poeta toma una postura activa en el drama descrito en la escena, acompañando a los débiles: «yo me quedaré velando,/ hincando los dientes contra la tierra,/ aunque la boca me queme a las brasas de la arena,» (30-32). La poeta custodia en la noche y la vigilia: vela con todo el drama de su cuerpo; por eso entierra alegóricamente su boca, sin importar las consecuencias de exponer sus dientes y lengua al calor abrazante de la sequía. Si otras personas pasan en un rito sus pies sobre las brasas ardientes, ella pone su boca, lo más sagrado que tiene está en riesgo: la palabra.

La perseverancia de la poeta es inagotable. No piensa ceder sino hasta lograr la respuesta de la divinidad. No se menguan las fuerzas, «porque hay que seguir rompiendo/ hasta llegar al bermejo raudal de su corazón,/ y seguirlo mordisqueando como las cabras la hierba» (33-35). Hay que continuar hasta desbaratar las capas de la tierra. Así como se hundió antes la vista para ver el alma del hombre acucillado, del mismo modo, hay que despedazar la dureza del suelo, romper inclusive las rocas para tocar ese afluyente rojizo en el corazón. La comunión, la sangre que bulle, queda también ligada al agua santificada. Después la analogía es con las cabras, en un devenir animal que también posee implicaciones bíblicas. La hierba, que debe ser carcomida por estos mamíferos rumiantes, es también un brote sagrado. A pesar de la riqueza de estas imágenes, la poeta opta por la economía debido quizás

⁵¹¹ Para intertextualizar la imagen, hay que ir al libro *El canto de palabra* de Manuel Capetillo: “*El canto de la palabra*, que corresponde a *El final de los tiempos*, obra que el autor quisiera literalmente sin fin, abre su perspectiva a la variación del canto, a la visión indispensable de nuestro presente: el que ha ocurrido, ocurre y ocurriría dentro del contexto de la existencia humana, que sin falta se observa en la historia de las revelaciones en torno al origen sagrado”. Capetillo, Manuel, *El canto de la palabra*, México, CONACULTA, 2002, p. 13.

⁵¹² Ochoa, Enriqueta, *Poesía reunida... op. cit.*, p. 82.

a la carga simbólica de los versos. En la versión de *Los himnos...*, se lee únicamente: “Yo me quedaré velando, cavando,/ porque hay que llegar/ al bermejo raudal de su corazón”.⁵¹³ Sobresale la sonoridad del asíndeton y la contundencia del último verso. Inclusive, ya en la versión final de 2002, reduce aún más. Cambia “porque hay que llegar” por “hasta llegar”.⁵¹⁴

Todo lo anterior –los esfuerzos de la poeta y la gente– tiene una sola finalidad: «para que el río nos abra el cristal de sus pupilas,/ y se desparrame,/ y se venga desagotando de parcela en parcela» (36-38). La poeta vuelve con la personificación del río, que es una criatura movida por el temblor de Dios. La manera en cómo Dios sostiene al planeta posibilita cualquier afluente y lo deseado es que corra por el mundo, teniendo como imagen prístina los ojos del río o, si se quiere, los “ojos de agua” con los que el río posee una mirada cristalina. Acto siguiente: la voz pide que el río se vaya «desagotando», que se traduce en un recurso hermosísimo para decir que el agua del río debe ser exprimida para cumplir su fin. El río debe extinguirse paso a paso en comunión con las personas, quienes buscan de él todos los elementos que permiten la vida. Así describe Hernández Palacios, a partir de otro poema, la fecundidad terrestre en su poética: “La semilla germinó y surgieron los brotes, nació el fruto, consecuencia de la única verdad sobre la tierra, eslabón indispensable para mantener la cadena de la vida, la regeneración cíclica en este mundo”.⁵¹⁵

Pero el torrente debe *desagotarse* no en cualquier lado; no en las calles o los campos yermos u olvidados, sino en las parcelas (38): las tierras de cultivo. Hay que recordar que las parcelas, como unidad agraria, es un elemento esencial para el campesinado dentro de sus derechos individuales y objeto de protección constitucional. En este sentido, el Código Agrario de 1942, vigente al momento en que Enriqueta Ochoa escribe y publica el poema, establecía sobre la naturaleza jurídica de las parcelas: “Artículo 158.- Los derechos del ejidatario sobre la parcela, sobre la unidad de dotación y en general los que le corresponden sobre los bienes del ejido a que pertenezca, serán inembargables, inalienables y no podrán gravarse por ningún concepto; son inexistentes los actos que se realicen en contravención de este precepto”. Con esto, la poeta cierra la segunda parte del poema refiriéndose a un concepto fundamental del derecho agrario.

⁵¹³ *Idem.*

⁵¹⁴ Ochoa, Enriqueta, *Antología personal... op. cit.*, p. 63.

⁵¹⁵ Hernández Palacios, Ester, *op. cit.*, p. 151.

En la tercera y última parte, otra vez la poeta –como lo hizo con la segunda– alude a la vitalidad y hermosura del caudal. «Y cuando el río se abre,/ estremeciendo la pulpa oscura de los surcos,» (39-40). Las plegarias y el esfuerzo contenido en la anterior sección se ven recompensadas cuando al fin «el río se abre». La savia vuelve y, con ella, el espasmo de la vida: el lodo, la tierra mojada que permite el advenimiento de las plantas y los frutos. Las orillas del río, las zanjales o las cunetas que antes componían una geografía seca, ahora brillan vívidas. Sin embargo, aparece la manipulación e interés humanos: «ay, Dios mío!, qué ávida jauría se desata/ tras lo escritorios, exprimiendo,/ alumbrándose con el aceite santo/ de los brazos del campo» (41-44). La interjección carga de emoción el verso. Será preciso que otra vez Dios intervenga con lo que sucederá una vez el río fluya. No es casual que la poeta haya terminado la segunda parte refiriéndose a la noción jurídica de la parcela, la idea primitiva de los lindes de la tierra; esos cotos institucionalizados por el derecho de propiedad individual y que, en el contexto del derecho agrario posrevolucionario, garantiza la inalienabilidad y protección estatal. Sin embargo, como la Martha Chávez Padrón advierte, en el momento en que se presenta el poema, las instituciones agrarias revolucionarias están en declive:

El 26 de abril de 1940 (D.O.F., 26-VI-40) por Decreto, se ordenó la revisión de los expedientes de terrenos nacionales y baldíos relacionados con el Decreto del 2 de agosto de 1923 y se autorizó la expedición de títulos provisionales, por haberse calculado que había más de veintidós mil ocupantes sobre una superficie aproximada de cuatro millones de hectáreas y que, al regularizarse esas parcelas, se incrementarían los ingresos fiscales; estos títulos provisionales se expedirían aun faltando el deslinde y luego se canjearían por definitivos al llevarse a efecto la medición; se declaró que estas propiedades serían pequeñas propiedades inafectables. El 16 de abril del mismo año un acuerdo dispuso que los contratos y permisos de ocupación de terrenos baldíos o nacionales, cauces, alvéolos, (...) se especificaría la obligación del beneficiario de cubrir a las autoridades locales, los impuestos fiscales conforme a las leyes comunes. Para el 23 de diciembre de 1968 (D.O.F., 30-I-69) se expidió la Ley General de Bienes Nacionales que ya distinguió entre bienes de dominio público y bienes del dominio privado de la Nación.⁵¹⁶

Aunque la relación de los hechos que brinda Chávez Padrón únicamente hace referencia a lo relativo a la continuidad y descenso de los terrenos nacionales, particularmente a lo que se conoce como los «terrenos baldíos», que por supuesto –como se observa– fueron

⁵¹⁶ Chávez Padrón, Martha, *op. cit.*, p. 50-51.

también objeto de dotación en el proceso de la reforma agraria, se puede inferir el desgaste de los ideales agraristas de la Revolución. No es fortuito que en el último año del cardenismo aparezca la ambivalencia entre un decreto y un acuerdo, donde por un lado se expedían títulos provisionales con miras de regularizar parcelas y, por otro lado, se exigía el cumplimiento de obligaciones fiscales a campesino que aún no estaban en las mejores condiciones económicas para dar impuestos. El punto culminante se da durante la administración de Díaz Ordaz, cuando se expide la Ley General de Bienes Nacionales, para declarar los derechos reales del Estado sobre los bienes antes baldíos.

Justo este es el proceso que observa Enriqueta Ochoa en “La sequía”. Al animalizar a los burócratas en la materia –los funcionarios y delegados del Departamento Agrario, comisarios ejidales, los representantes de las Comisiones Agrarias Mixtas y hasta los encargados de las tiendas rurales, etc.– como jaurías que se esconde detrás de los escritorios (41-42), la poeta denuncia el trato injusto y de servidumbre a los que están sometidos los trabajadores todavía muchos años después de concluida la Revolución mexicana. Aunque ella guarda un grato recuerdo del general Cárdenas,⁵¹⁷ la realidad que describe es mezquina, pues las manadas de servidores públicos desalmados y, sobre todo, corruptos, *exprimen* a los campesinos hasta que estos queden sin cosecha ni dinero (42). Más aún: los funcionarios se hallan cómodamente «alumbrándose con el aceite santo/ de los brazos del campo» (43-44). El pueblo, en este punto, es ungido y bienaventurado; mientras los malvados iluminan sus casas con ese «aceite santo» sacado de los brazos trabajadores. La imagen sintetiza un recurso expresivo que vale desde la teología de la liberación: opción por los pobres. Empero, en un procedimiento de depuración estética e ideológica, Enriqueta Ochoa, para 1968, elimina de estos versos la potencia lexical de “santo” y cambia “brazos” por “manos”.⁵¹⁸ El último probablemente para eludir la repetición del elemento que aparece en la primera parte del poema (5).

Las metáforas para referirse al proceso de despojo continúan en versos largos que decrecen del heptadecasílabo al pentadecasílabo. Los burócratas, no satisfechos con los

⁵¹⁷ En su libro *Asaltos de la memoria* (2004) la poeta publica “El general Lázaro Cárdenas”, texto prosístico que inicia del siguiente modo: “Mediante la expropiación petrolera y la repartición de las tierras, Lázaro Cárdenas ha llegado a ser una de las grandes figuras del pueblo mexicano. A lo largo de toda mi infancia, en clase de música, se nos enseñaban canciones para agradecerle y tenerlo siempre presente”. Ochoa, Enriqueta, *Poesía reunida... op. cit.*, p. 317.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 82.

abusos realizados, van «trastocando la embriaguez de los corazones vírgenes,/ meneándose como una marea de arenas movedizas/ donde se hunde la inocencia del hombre acucillado» (45-47). Conocedores del lenguaje y los códigos legales, la jauría burocrática se aprovecha de la buena voluntad –o en un concepto jurídico análogo, la buena fe– de los campesinos que son *embriagados* literal y metafóricamente para la ocasión, ya sea con aguardiente o promesas politiqueras. Los burócratas estrujan, una y otra vez, esos «corazones vírgenes», quienes como las «arenas movedizas» se menean o, en la versión de 1968, acosan al hombre acucillado. Esas arenas lo tragan todo, no dejan nada en la superficie y si, el hombre no reacciona a tiempo, puede morir en ese pantano. Quizás para no forzar el melodrama, la poeta cambia en *Los himnos...* “acosando con su marea de arenas movedizas/ al hombre acucillado...”.⁵¹⁹ La inocencia del hombre acucillado ya está implícitamente referenciada en aquello que las arenas jalan con la fuerza del Estado.

Finalmente, la poeta resuelve el poema. Hay que ver cómo lo hace en *Los himnos del ciego*. Aquí en cuatro versos se muestra vertical, dejando una pregunta abierta en los últimos dos: “Como ves, padecemos una doble sequía./ Puedo seguir hollando hasta que el agua brote,/ pero, ¿cómo hendir la cuchilla/ para que despierte la conciencia y el amor nos ampare”.⁵²⁰ ¿Quién es el que está viendo? ¿Se refiere a Dios o al lector? La poeta en esta última parte utiliza el presente en plural: se ubica nuevamente en el drama de los campesinos, como si ella fuera un testigo de la historia del hombre acucillado. Pareciera que lo ocurrido en los versos anteriores, que el agenciamiento de la jauría burocrática nunca hubiese sucedido y los oprimidos no hubiesen salido de su *status* de dolientes. La sequía no termina y, ahora, dice la poeta que el pueblo padece «una doble sequía» (48). ¿Qué significa esta doble sequía?

Por supuesto que la *sequía* es la que se muestra en el tríptico del poema, donde primeramente un personaje, identificado como el «hombre acucillado», sufre los rigores de la naturaleza, detalladamente en su corporeidad. La espiritualidad se despliega en el individuo para mostrar las escenas de una comunidad piadosa, que reza estoicamente en el atrio de la iglesia para que el agua aparezca milagrosamente. Esta sequía es la primera: la natural que se identifica con las consecuencias físicas y espirituales que provocan la falta del agua en una sociedad. De allí se enlaza a la segunda sequía, que es de carácter simbólica.

⁵¹⁹ *Idem*.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 83.

Esta se relaciona con la falta de alimento y, de modo específico, con la falta del elixir vital. Se trata de una variación del tópico de las fuentes de la justicia, pero en esta ocasión vistas desde un cariz religioso y, en modo sapiencial, desde la tradición bíblica. González García reconoce que buena parte de la genealogía de las fuentes de la justicia en Europa proviene de un pasaje particular: “La idea metafórica de la justicia como la fuente de vida aparece ya en la tradición bíblica del Antiguo Testamento, concretamente en los Proverbios de Salomón, considerado como el rey sabio y justo por excelencia: «La boca del justo es fuente de vida. Y la violencia cubre la boca de los malos» (Proverbios de Salomón 10, 11-12)”.⁵²¹

Sin embargo, en el caso del poema de Ochoa no se alude plenamente al tema de fuente de la justicia, aunque en un momento los pobladores intentan hacer brotar el agua del centro de la tierra (25) y más adelante es la propia voz-poeta la que se presenta para unirse al esfuerzo colectivo (31-34). La variación del tema se complementa con el tópico de la lluvia como justicia. En realidad, lo que se busca es que el río vuelva con su cauce sanador, cuestión que únicamente es posible si el agua cae del cielo en un acto de justicia divina. Al final, su poesía se inscribe en una “tarea de crear el mito que permitirá al hombre continuar vivo sobre un planeta devastado por la guerra y la lucha por el poder y el dinero, una naturaleza saqueada, y una espiritualidad agonizante”.⁵²² Esto, como se observó, sucede en el poema y las escenas de la burocratización y el despojo son un pronóstico terrible de los hechos, que tanto la poeta como los trabajadores del campo saben de antemano.

El tema de la lluvia como justicia tiene una fuerte raíz en los textos bíblicos. Desde el Génesis, este fenómeno natural se presenta como fundamento distributivo y dador de las cosas en el mundo: “El día en que Yavé Dios hizo la tierra y los cielos, no había brotado aún ninguna planta silvestre, pues Yavé Dios no había hecho llover todavía sobre la tierra, y tampoco había hombre que cultivara el suelo e hiciera subir el agua para regar toda la superficie del suelo” (Gen. 2; 5-6). También aparece en la forma de la justicia punitiva con la historia del arca de Noé: “Porque dentro de siete días, haré llover sobre la tierra durante cuarenta días y cuarenta noches, y exterminaré a todos los seres que creé” (Gen. 7; 4). En el Levítico, la sentencia de Dios al seguimiento de su Ley son las lluvias: “Si caminas según mis tradiciones y guardan mis normas poniéndolas en práctica, les enviaré las lluvias a su

⁵²¹ González García, José M., *La mirada de la Justicia... op. cit.*, p. 213.

⁵²² Hernández Palacios, Ester, *op. cit.*, p. 195.

tiempo para que la tierra dé sus productos y los árboles del campo sus frutos” (Lev. 26; 3-4). Mención especial merece los versos en Isaías para captar el sentido del poema de Enriqueta Ochoa, donde Dios habla con Ciro para comunicarle su magnificencia y poderío absoluto: la lluvia es la Justicia más directa y natural. “Que los cielos manden de lo alto, como lluvia,/ y las nubes descarguen la Justicia./ Que se abra la tierra y produzca su fruto,/ que es la salvación,/ y al mismo tiempo florezca la justicia, porque soy yo, Yavé, quien lo envió” (Is. 45; 8).

Por supuesto que este tema está expuesto en el poema. La sequía se padece al no tener esa lluvia que no solo es resultado directo de la justicia divina sino propiciadora de la justicia terrenal. Sin lluvia, hay una doble sequía. Los campesinos invariablemente padecerán esa “sed de justicia”. Después, como se observa en los versos finales, la poeta admite que es difícil hacer justicia si se prescinde del agua. «Como ves, padecemos una doble sequía./ Puedo seguir hollando hasta que me oigas/ y brote el agua, aunque mi garganta sangre./ Pero ¿Cómo hendir la cuchilla para que se ablande el alma/ y el amor nos ampare?» (48-52).

Ella está en una franca comunicación con Dios, continúa comprimiendo con sus pies la tierra hasta ser escuchada: hasta que su «garganta sangre» (50). En sentido figurado, Enriqueta advierte que puede seguir extendiendo el poema, ya que las injusticias son más grandes y mayores que las justicias en el mundo; se admite la orfandad en el valle de lágrimas. A pesar de ello, no tiene miedo de quedarse sin voz. Independientemente de la dirección que puede tomar, la poeta lanza una pregunta al Creador con el mismo tono que lo hizo Job. ¿Acaso de nada servirá la lluvia, si no existe el amparo del amor? Si el suelo es duro y hay que poner empeño en escarbar y encontrar así el agua; la justicia social solo podrá lograrse si se suaviza el corazón endurecido de los hombres con «amor» (52). ¿Esta será la tarea oculta de la poeta? Por lo menos en este poema, parte de la tarea será dar testimonio poético de las injusticias cometidas contra el hombre acucillado y denunciar la sequía espiritual.

3.2. EVIDENCIAR DERECHOS HUMANOS

En este capítulo se realizó la transición entre derecho y justicia. Esa progresión se puede ver en filosofía del derecho, sobre todo, entre aquellas teorías que admiten la relación entre derecho y moral. Otras, como las derivadas de los iuspositivismos, tendrán cierto problema con la unión de estas categorías. De la misma manera, si se acude a la historia del derecho occidental, se encontrará un punto en el que ambas se funde con la historia de la justicia. *Ius* valía lo mismo para referirse al derecho o a la justicia. Por ejemplo, en nuestra tradición iberoamericana de derechos humanos, Bartolomé de las Casas o Alonso de la Veracruz llevaron a cabo una *praxis* en favor de los oprimidos y ejecutar un uso alternativo del derecho.⁵²³

Lo anterior vale para esbozar una nota a la historia de las ideas jurídicas. A pesar de ello, en un momento, justicia y derecho revelaron caminos diferentes. Dentro del universo de la poesía social, se encontraba, más o menos identificado, un *decir* (*dictio*) en torno a la justicia. No es el «decir de la justicia» como puede reconocerse en la etimología de *jurisdicción*, cuestión que se reserva a los órganos investidos para administrarla, ya sea en los pequeños juzgados, tribunales o Cortes Supremas. Mientras que los jueces dicen el derecho aplicable al caso concreto; los poetas enuncian las injusticias sufridas por el pueblo.

Esta situación se observa más vehemente cuando los poetas escriben bajo regímenes autoritarios que clausuran los derechos humanos y las libertades públicas, ya sea a través de la pragmática, la reforma legal o la instauración de un Estado de excepción. No es casualidad que los dos poemas por analizar puedan leerse como una consecuencia social del Tribunal Russell II sobre América Latina, celebrado en Roma (1974 y 1976) y Bruselas (1975). El derecho producido en contextos autoritarios mantiene una cobertura legal de validez formal, por ello, el jurista chileno Joaquín García-Huidobro –probablemente familiar del poeta–

⁵²³ Este mecanismo hermenéutico del derecho fue usado por Las Casas y se puede conceptualizar del siguiente modo: “en nuestro medio latinoamericano, el uso alternativo del Derecho constituye las diversas acciones jurídicas encaminadas a que la normatividad y su aplicación por parte de los tribunales e instancias administrativas favorezca a los intereses del pueblo o clases dominadas. Hemos señalado que existen dos zonas diversas en las cuales puede usarse el Derecho alternativamente. 1ª. Haciendo efectivas muchas disposiciones jurídicas vigentes que benefician a las clases dominadas, y que no se hace valer. 2ª. Dándoles a otras normas de suyo ‘neutras’ un sentido tal que lleve a una aplicación en beneficio de los oprimidos”. Ver De la Torre Rangel, Jesús Antonio, *El uso alternativo del derecho por Bartolomé de las Casas*, 2ª ed., Universidad Autónoma de Aguascalientes, 1996, p. 4.

reconoce los problemas entre la literalidad de la ley y la justicia, pues “las diversas circunstancias hacen que sus normas no tengan un valor absoluto. (...) Por esto, cabe que en algunos casos particulares la aplicación literal de la norma legal traiga consigo un resultado injusto”.⁵²⁴

En nuestras democracias contemporáneas se sabe que existen candados que protegen ciertos derechos. En la mayoría de las Constituciones y en el sistema interamericano de derechos humanos existen mecanismos que impide su suspensión. Aun así, las violaciones se presentan a lo largo del continente. Esto se incrementa durante las dictaduras militares, que justo fue el escenario de escritura de muchos poetas. Los dos poemas que se analizarán a continuación se desarrollan a partir de la dictadura chilena. Ambos dan cuenta de una relación vivencial frente a la violencia: uno se escribe dentro del país y el otro en el exilio.

En *El derecho que nace del pueblo* (1986), obra clásica de la teoría crítica latinoamericana, José Antonio de la Torre Rangel hace una síntesis del capitalismo autoritario chileno para diagnosticar que aquel régimen es un ejemplo de la legalización de la injusticia. “Sin embargo, ante esta situación de injusticia arropada legalmente, existe la resistencia del pueblo chileno que le opone una práctica”.⁵²⁵ Esa práctica se materializa en jornadas de protesta, pero también en canciones y poemas que buscan una “Patria de Justicia” en palabras de Henríquez Ureña. “El himno de las protestas, como un reto, es el canto de Violeta Parra “Gracias a la Vida”, porque la lucha es, precisamente, por el *derecho*, no de la bota militar que aplasta con su legalidad inhumana, sino el *derecho a la justicia* que es la mantenedora única de una vida digna”.⁵²⁶

3.2. 1. LA JUSTICIA JUGUETEA EN LAS FOJAS

1.

- 1 La hostia tiene cara de hambre.
El hambre tiene cara de esputo,

⁵²⁴ García-Huidobro, Joaquín, *Filosofía y retórica del iusnaturalismo... op. cit.*, pp. 106-107.

⁵²⁵ De la Torre Rangel, Jesús Antonio, *El derecho que nace del pueblo... op. cit.*, p. 77.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 79.

muere de suelo con rostro de obispo santo.

El silencio es un animal herido
5 en la puna de los labios.

Los labios mueren apunados:
aerobio ahogándose en el río.

El río es una casa vacía:
pezón de piedra; labio de mujer.

2.

10 Muerte quieren, sangre piden: tu sangre.
En las fojas juguetea y se sienta la justicia,
se baja los pantalones, descansa en el retrete,
se sube el cierre eclair y se acaricia.
Luego regurgita con tu cuerpo y te besa
15 con tu rostro de cierva.
Declarando al despertar el cascabel su sol
los cuervos te pican las manos hasta la espesura.

3.

La justicia se pone delantal blanco,
tiene rostro de piel de diario,
20 mentirosa piel desnuda,
bataclana piel vendible.

La condenada está en la celda
Esperando la celada.

Carmen Berenguer

El poema antes transcrito pertenece a *Huellas de siglo*, poemario publicado en 1986 en Santiago de Chile por ediciones Manieristas.⁵²⁷ No es sencillo publicar un libro con este tono

⁵²⁷ Este libro volvió a publicarse en 2ª edición por Editorial Cuneta (Santiago de Chile, 2010). La contraportada de Thomas Rothe dice: “*Huellas de siglo* son fragmentos de una ciudad despedazada, un Santiago sometido al terror de los agentes de la dictadura y en vísperas de convertirse una capital ‘moderna’. Esto provoca una tensión que intenta estrujar disidencias, subjetividades y pensamientos críticos. En medio del silencio generalizado, la

y temática durante ese año en Chile. Como se sabe, desde septiembre de 1973 había iniciado la dictadura militar y el contexto artístico, la escena cultural y el campo literario de aquel país sudamericano sufrían los estragos del autoritarismo. De tal suerte que la poeta quiere acumular o, por lo menos, ser la suma de las voces que se alzan y caen en toda una página. Allí se extienden las dedicatorias generales del libro, que van desde amigas y conocidos, poetas y que finaliza con lo siguiente: “a Salvador Allende/ a Bobby Sands/ a la primera comunión/ al primer coito y a la bastarda Emperatriz”.⁵²⁸ En esta obra, en palabras de la académica Soledad Bianchi, “se nota un mayor desparpajo frente a un idioma que se agrede, al igual que se fuerza y distorsiona la sintaxis y el cuerpo del texto y el cuerpo humano”.⁵²⁹

Se necesita valor para dedicar en libro al ex presidente Allende en dictadura, atacar al mismo tiempo a la moral burguesa y llamarse, en un claro juego de alter ego, «bastarda Emperatriz». Aunque aún el gobierno de dictadura no se encuentra en un consumado declive, ya son claros los rasgos de inestabilidad e ingobernabilidad. El libro aparece justo en lo que se conoce como “el año decisivo” y, para ese entonces, se realiza un ataque del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) a Pinochet el 7 de septiembre.⁵³⁰ Los poemas, en ese sentido, tienen que librar –desde su trinchera– la censura oficial y desarrollar un lenguaje codificado y ambivalente para referirse a la problemática de violaciones sistemáticas de derechos humanos y represión gubernamental.

En diciembre de 2019, pude entrevistar a Carmen Berenguer⁵³¹ que, al igual que la poeta cubana Fina García Marruz, son las dos escritoras vivas al momento en que se redacta

censura impuesta, y en pleno proceso de instalación de un lenguaje mediático y publicitario, la escritora Carmen Berenguer susurra desde la precariedad de una palabra que, contrario a lo esperado, toma fuerza (...). Asimismo, hay que considerar la reunión de la obra de juventud de Carmen Berenguer: *La gran hablada* (Cuarto Propio, 2002) y (Aldus-Universidad del Claustro de Sor Juana, 2012). Su obra reunida se encuentra compilada en *Obra poética* (Cuarto Propio, 2018).

⁵²⁸ Berenguer, Carmen, *Huellas de siglo*, 2ª ed., Santiago de Chile, editorial Cuneta, 2010, p. 5.

⁵²⁹ Bianchi, Soledad, *Libro de lectura(s). Poesías poetas poéticas... op. cit.*, p. 38.

⁵³⁰ Sobre la narración del atentado y la recopilación de testimonios considerar lo siguiente: “En total, ocho automóviles y dos motos. Veintisiete hombres armados, de los cuales veintitrés –si eliminamos al general Pinochet, a su Edecán y los dos motoristas– portaban dos o tres armas cada uno y eran combatientes expertos. Obviamente se elimina de este recuento al médico y al nieto del general Pinochet. Todo parecía normal. Ninguno presintió siquiera el peligro que los acechaba algunos kilómetros más abajo, un peligro que se convertía –en pocos minutos más– en muerte despiadada y sangrienta para cinco de ellos”. Cfr. Verdugo, Patricia y Hertz, Carmen, *Operación siglo XX: el atentado a Pinochet*, Catalonia, Santiago, 2015.

⁵³¹ La entrevista se desarrolló en el departamento de la poeta el 13 de diciembre de 2019. Dicho documento fue posible gracias al apoyo del PAEP y del Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM, bajo la modalidad de Estancia Breve de Investigación. Asimismo, agradezco a la SECH y su directora, Carmen Berenguer, quien me auxilió con sus gestiones. Aquí se presenta fragmentos de la versión estenográfica (2019). En el registro sonora de la esa entrevista, en el instante preciso en que se termina la conversación, interrumpe

esta tesis doctoral. Santiago de Chile, por los acontecimientos que sucedieron desde octubre de ese año, es una zona revolucionaria y de guerra. Varios poetas decían que el departamento de Carmen Berenguer era parte de la “Zona 0”, por encontrarse a unos pasos del metro Baquedano donde, de acuerdo con los testimonios de varios ciudadanos, incluido el de la propia Carmen, existió tortura durante el toque de queda por parte de los militares e incluso después por parte de Carabineros. Esto mantenía vigente el poema, pues yo acudía justo para investigar sobre “Fojas 0”, un poema publicado en 1986, pero que tenía mucho que decir aún en 2019.

Antes de *Huellas de siglo*, la poeta había publicado *Bobby Sands* (1983), que recoge la figura revolucionaria y martirizada del líder irlandés, para reproducir la violencia inmanente de una escritura en los muros. Como menciona Berenguer en la entrevista: “(...) me parecía interesante usar el metalenguaje, pero también de la misma realidad: sin eludirla. Para mí la realidad era fundamental, es decir, copiar esa misma escena, copiar el registro, era, por ejemplo, lo de *Bobby Sands*. Yo estaba copiando a *Bobby Sands* en su celda; era su celda, estaba encerrado. Él estaba escribiendo grafiti con caca”. (2019). *Huellas de siglo*, como sugiere Bianchi, es “más tentativa y de transición, donde la escritora opta por mantener su propia marcha y aligera la mano, ensayando tanteando (...) no se trata de un poema unitario y, de cierto modo, total, aunque dividido en segmentos, sino de una recopilación de textos muy diversos y perfectamente apartables unos de otros”.⁵³²

El contraste es pertinente: mientras que *Bobby Sands* es una pieza monolítica que relata poético-visualmente la vida del encarcelado a través de unas cuantas palabras; en *Huellas de siglo* el segmento y las piezas no solo buscan situar los cuatro apartados del poemario –“Santiago Punk”, “Presagio”, “Huellas de siglo” y “Lengua osa verba”–, sino dar cuenta de una pluralidad de asuntos/voces que acontecen en la ciudad y que deben ser explorados poéticamente para que quede constancia o *huella*. De allí justo el título del libro y del poema que le da nombre. Al inicio: de este se dice “La química sirve para todo,/ hasta para borrar manchas históricas”.⁵³³ Precisamente la poeta busca combatir este fenómeno con

el estallido de una bomba. Carmen Berenguer dice al respecto: “¿Tiraron muchas bombas? Aquí vivimos como en la Segunda Guerra Mundial.”

⁵³² Bianchi, Soledad, *op. cit.*, p. 37.

⁵³³ Berenguer, Carmen, *Huellas de siglo... op. cit.*, p. 43.

un ejercicio de memoria político-poética, desplegando una *dispositio* que intenta reproducir una labor registral de lo múltiple.

En el campo literario de este momento, se parte del acontecimiento de hacer poesía *en* dictadura y, en el caso particular de la poeta, *frente* a la dictadura militar. Existía la posibilidad de que los escritores no mantuvieran una confrontación con el régimen, pero la poética que desarrolla Berenguer en su libro es un enfrentamiento verbal, biopolítico, a los mecanismos burocráticos de censura que buscaban garantizar el control social. Sobre esto, ella rememora lo siguiente:

(...) tenías que pedir permiso a la DINACOS, Dirección Nacional de Comunicación,⁵³⁴ que estaba regida por los militares. Entonces, si un libro era aceptado, pasaba. Bueno, yo no pedí permiso. Así que tampoco era que le temía a la censura. Porque de partida, yo partí eludiendo la ley. Yo diría que la censura, en ese caso, no funcionó tanto conmigo. Existieron, por otro lado, poetas que participaron del permiso. Pero como después tuvimos conversaciones y mucha gente no pidió permiso. Porque hay muchos que deseaban que el libro fuera rechazado tal vez, que eso también era político, proponer un libro que fuera rechazado. Pero nunca ocurrió eso. La censura nunca se preocupó de nada. Excepto uno que otro caso, por otras razones. En el fondo, nunca un escritor fue perseguido por lo que escribía. El escritor fue perseguido si pertenecía a un partido político que era clandestino y que él estaba ocasionando problemas a ellos y que estaba haciendo un peligro para la sociedad, como eran todos lo políticos. Entonces te acusaban más por político, que por escritor.⁵³⁵

La modalidad de censura eludido por la poeta también es descrita en el testimonio de Ramón Díaz Eterovic “SECH: escribir y vivir en Chile”. Allí se menciona, entre otras cosas, el valor de la asociación gremial de los escritores ante el régimen dictatorial. En este contexto “se establecen una serie de normas que impedían la libre impresión y distribución de las obras

⁵³⁴ Se trata formalmente de la División o Dirección –según el tiempo de consulta– Nacional de Comunicación Social: “La Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS), fue el organismo encargado de visar y censurar los contenidos generados por los medios de comunicación, audiovisual o escrito, autorizado para transmitir o circular en el país. Además, extendía su función revisora a las obras culturales, y era el encargado de las comunicaciones oficiales del régimen”. Consultado en: <<http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/105398;isad>>. Aunque la poeta menciona que este era el organismo encargado para otorgar el permiso, en realidad, para ese entonces al parecer la autoridad competente era el Ministerio del Interior: “hasta 1981, el trámite para publicar nuevos libros todavía se realizaba en Dinacos. Luego en 1980, cuando Constitución Política establece las sanciones para quienes propaguen doctrinas marxistas, se determina que la censura previa a los libros y nuevos medios se realizaría a través del Ministerio del Interior”. Donoso Fritz, Karen, “El apagón cultural en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983” en *Outro Tempos*, vol. 10, núm. 16, 2013, pp. 104-129.

⁵³⁵ Berenguer, Carmen, “Entrevista”, Santiago de Chile, 13 de diciembre de 2019.

literarias. Estas debían pasar por la lectura de censores anónimos, los cuales muchas veces se demoraban largo tiempo en resolver la conveniencia de un texto o bien nunca entregaban una respuesta”.⁵³⁶ Por lo que respecta a los apasionamientos de los escritores, el novelista chileno dice: “Frente a la censura se aprecian tres diferentes actitudes. Unos deciden guardar sus obras para ser publicadas en tiempos mejores, otros lo hacen obviando las restricciones y atendiéndose a las consecuencias que eso podía ocasionarles; y en tercer lugar están los que optan por publicar obras que no tengan relación con aspectos políticos”.⁵³⁷

Por su parte, Berenguer reduce a dos posicionamientos ético-políticos la actitud que se manifiesta al publicar un libro en dictadura y el problema de los requisitos administrativos.⁵³⁸ Por un lado, existían poetas que «participaron del permiso». En este caso, como advierte Berenguer, no involucraba necesariamente una sumisión a los controles estatales, pues la censura podía obrar a favor de una imagen victimal de la obra dentro de ciertos circuitos disidentes. La otra posición, ejercida por ella, es escribir sin temer a la censura: «eludiendo la ley». Cabe anotar que la evasión legal sólo es posible en lo que se refería al derecho positivo del régimen, puesto que la libertad de expresión e imprenta, junto con otros muchos contenidos de derechos humanos, legitimaban jurídicamente a la poeta. A pesar de ello, la persecución no se encontraba focalizada en la actividad literaria, sino en las labores de resistencia que los escritores realizaban no tanto con sus lectores, sino con audiencias y sujetos politizados.

Lo anterior no supuso que la crítica literaria al régimen, aún bajo el supuesto de desconocer el permiso oficial, fuese directa y elocuente. Era preciso el uso de un código para comunicar el mensaje con el receptor. Ese código debía mantener en todo momento una sofisticación léxico-simbólica. Si bien en algunos ejemplos, tenía que rehuir a los censores de la DINACOS; en otros, tenía que presentarse como un reto interpretativo para el lector

⁵³⁶ Díaz Eterovic, Ramón, “SECH: escribir y vivir en Chile”, Garretón, Manuel Antonio *et al.*, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Santiago de Chile, FCE, 1993, p. 192.

⁵³⁷ *Idem.*

⁵³⁸ Las sanciones a este respecto y su regulación se encuentran en de la Ley 18.015, expedida por el Ministerio del Interior, del 27 de julio de 1981. “Artículo 3º.- Si las medidas infringidas se refieren a la libertad de información, adoptadas en virtud sea de las facultades conferidas por el artículo 41, N° 4, como por la disposición vigésimocuarta transitoria, letra b), de la Constitución Política de la República de Chile, se aplicará una multa, a beneficio fiscal, de 10 a 100 unidades tributarias anuales, de la cual responderán solidariamente el propietario del respectivo medio de comunicación y su director responsable o, en su caso, los que fundaren, editaren o hicieren circular nuevas publicaciones contraviniendo la restricción impuesta.

El que habiendo sido sancionado por cualquiera de las infracciones indicadas en este artículo, realizare nuevamente alguna de ellas, se le aplicará el doble de la multa señalada en el inciso anterior.”

final. Ciertas cosas no podían decirse con todas sus letras. Berenguer considera que frente al código de comunicación estatal, los artistas anteponen un contra-código que busca romper la lógica discursiva del poder en lo que reconoce como un «juego perverso del lenguaje». “Había que romper el código. Esas cosas, a mí, personalmente me encantan”.⁵³⁹ Ante la pregunta puntual sobre si ella escribía en código durante dictadura, la poeta reaccionó así:

A lo mejor (risas). A lo mejor (risas). Pero nadie entendía el código que yo les mandaba, porque muchas veces yo escribía en ese código y la gente no captó mucho, que estaban en otra pará. Había otra linealidad de la poesía, con excepción de Zurita, con excepción de Gonzalo Rojas, Juan Luis Martínez, en fin, incluso de quien escribió los *Sea Harrier*, Diego Maquieira. Ellos irrumpieron haciendo la ilusión de estar escribiendo una gran obra.⁵⁴⁰

La mención de estos autores puede cuestionarse en función a la línea generacional, puesto que Gonzalo Rojas es un poeta que parte desde la generación del grupo Mandrágora; mientras que los demás son poetas de los ochentas. También porque dos de ellos son poetas hipergráficos (Rojas y Zurita) y dos realizaron obras sintéticas y abierta a las artes gráficas (Martínez y Maquieira). Lo que une su trabajo y, de lo que se está deslindando Berenguer, es de un tono de grandilocuencia.⁵⁴¹ El código poético que emplea la poeta dista mucho del de sus compañeros, en relación al estilo y tonos. Ella busca una palabra más simple, a veces cargada de ironía y crudeza, para tratar una temática común a todas esas escrituras que subvierten el poder dictatorial.

⁵³⁹ Berenguer, Carmen, “Entrevista”, *op. cit.*

⁵⁴⁰ Gonzalo Rojas, poeta ya consagrado a nivel mundial para este momento, se encontraba exiliado entre Europa y Estados Unidos. Sin embargo, con la publicación de ciertos libros, se verá una actividad político-literaria como se observará en su libro *Materia de testamento* (1988). Los otros poetas, Zurita, Martínez y Maquieira, escriben desde Chile y en alusión a los procesos de dictadura. Zurita y Martínez inician en 1979 la publicación de libros que se consideraran fundacionales en sus poéticas. Juan Luis Martínez publica *La poesía chilena*, que es un libro-objeto consistente en una caja mortuoria que contiene arena y copia de los certificados de defunción de los cuatro poetas más importantes del país: Mistral, Neruda, Huidobro y De Rokha. Por su parte, Zurita publica *Purgatorio*, que se considera como el libro que representa una poética del dolor, la geografía y la violencia, en franca intertextualidad con la obra de Dante. Este libro formará parte del proyecto *La Nueva Vida*. Maquieira publicó en 1983 *La Tirana*, que es un libro que muestra con personajes y escenarios delirantes procesos de violencia y destrucción que pueden ser una crítica velada a ciertos contextos de autoritarismo del régimen.

⁵⁴¹ Berenguer, Carmen, “Entrevista”, *op. cit.* Sobre este punto, se describe las implicaciones de la obra de Zurita y Maquieira en Rowe, William, *Hacia una poética radical... op. cit.*, p. 353: “No obstante la apariencia de una vuelta a grandes relatos, el resultado no es precisamente la entrada en esquemas simbólicos o mitológicos, sino continuas reiniciaciones de la capacidad sígnica, y por tanto de la memoria, que se oponen a los efectos reductivos del pánico, el desperdicio”.

La lectura que se hace aquí de *Huellas de siglo* es ya desde la luz de una poeta consagrada. ¿Qué dijo la crítica del libro en su momento? ¿Cómo fue la recepción del segundo libro de la autora? En el contexto político del libro se dan dos recepciones, como ya se observó. Un procedimiento se da frente al Estado, en esa tensión entre reconocimiento y violación de derechos, donde se puede observar un aparato de captura inquisitorial. Por otro lado, existe la otra recepción: la crítica y el aparato de captura letrado. Sobre este último, la poeta apunta en la entrevista:

Tuve muy poca recepción con el libro, pero el libro gustó más que *Bobby Sands*. Porque el libro, yo creo, le gustó mucho a Enrique Lihn, como te digo, él me dio el premio de ese libro. Yo me gané el segundo Premio de Poesía Política. Y me lo gané por Enrique Lihn. Eso fue el 84, 85, por allí. El 84 me da la impresión. Incluso pudo haber sido hasta antes. Yo tenía ya hecho el libro *Huellas de siglo* cuando publiqué entre medio, me intercepta el Bobby. Se interpuso allí, entonces edité el *Bobby Sands* primero.⁵⁴²

De acuerdo con Carmen Berenguer el premio que le otorga Lihn es apenas simbólico y no implicó una proyección de su carrera literaria. Empero, al parecer la coloca como una poeta política o, por lo menos, politizada y empoderada con la palabra.⁵⁴³ Justo se da en el contexto del alza de la represión como relata en *Crónicas en transición*. “Desde el 83, las protestas crecían, pero el impacto de estas muertes fue tal [Loreto Castillo, José Manuel Parada, Guerrero y Nattino, etc.], que el mensaje se recibió: en las protestas podías morir, entonces a medida que crecían en combatividad, disminuían en masividad”.⁵⁴⁴ También se puede observar que el proyecto original de *Huellas de siglo* es previo a la escritura de *Bobby Sands*. La interrupción de este librito en otro mayúsculo hace recordar cómo *El príncipe* suspendió la escritura de *Discurso sobre la primera década de Tito Livio* en el escritorio de Maquiavelo. Y aunque las éticas de estas escrituras van en diferente sentido —conservar el

⁵⁴² Berenguer, Carmen, “Entrevista”, *op. cit.*

⁵⁴³ El poder de la palabra y, particularmente, la noción de poesía política fue parte fundamental en la vida de Carmen Berenguer. En la entrevista dice: “Lo que pasa es que, antes de llamarla poesía política, porque no está muy claro el desciframiento de lo que es poesía política. Yo creo que de alguna manera yo venía escribiendo ya mucho tiempo atrás poesía y venía influenciada por Neruda, Gabriela Mistral y, sobre todo, Pablo de Rokha. Pablo de Rokha que aún era el existencialista de la política, influenciado por Sartre, diría yo, que era el hombre fuerte, patriarcas junto con Neruda de la poesía chilena. Yo crecí, si se quiere, con una influencia de la poesía política escuchada en la radio.” Berenguer, Carmen, “Entrevista”, *op. cit.*

⁵⁴⁴ Berenguer, Carmen, *Crónicas en transición. Los amigos del barrio pueden desaparecer*, Talca, editorial Universidad de Talca, 2019, p. 33.

poder estatal y confrontar el poder estatal–, se emparentan por la fuerza política que quieren generar en el lector.

Hay un texto de *La Tribuna*⁵⁴⁵ de Willington Rojas donde se citan fragmentos de algunos poemas de Berenguer para dar cuenta de la propuesta hallada en *Huellas de siglo*. Desde ese balance inicial por parte de la crítica, ya se mencionaban poemas que a la postre se volverían icónicos y que identificarían episódicamente el trabajo de la poeta como “Santiago Punk” o “Huellas de siglo”. De tal suerte que tampoco es casual que Rojas referenciara el poema que aquí se analiza como una pieza significativa dentro del poemario: “En ‘Fojas 0’, la autora apunta su certera pluma a las no siempre honestas del otrora ejemplar Poder Judicial tan trastocado a diario por mercaderías de la no verdad”.⁵⁴⁶ Aunque sólo es una oración, el argumento axiológico intenta ir por vía de la generalización: lo que el crítico califica como un juez venal conlleva la perversión general del Poder Judicial y la negociación de la verdad histórica.

Si se consideran las líneas generales del libro, como ya se dijo aquí, aparecen las marcas ideológicas, pero éstas se encuentran acompañadas por una visión feminista que, de acuerdo con la poeta, es una versión libre y no militante. Como afirma Magda Sepúlveda existe una crítica de la cosificación de la mujer que encuentra su símil en las prácticas ciudadinas de principios de los años ochenta. “Lo que hace Berenguer en *Huellas de siglo* es tratar la ciudad como si fuera una mujer. La ciudad neoliberal estaría hecha para ser vendida, adornada con productos suntuarios, creando así el agrado de los sectores populares con trabajo y acceso al consumo. Berenguer expresa su molestia ante esta ciudad del intercambio llamándola ciudad prostituta. Sin duda, es una imagen que nos hace reflexionar sobre la relación entre mercado, mujer y ciudad, mediante la exageración de las similitudes entre ciudad neoliberal y burdel”.⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Rojas Valdebenito, Willington, “Las huellas poéticas de Carmen Berenguer”, *La Tribuna*, 3 de octubre de 1986. Dice además sobre el gesto apuntado al principio de este apartado sobre el poema-dedicatoria: “Después de leer este muy bien logrado poema dedicatoria, no queda duda de la vena creativa de esta vigorosa voz de la poesía chilena que es Carmen Berenguer”. Consultado en: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-87235.html>>.

⁵⁴⁶ Rojas Valdebenito, Willington, “Las huellas poéticas de Carmen Berenguer”... *op. cit.*, p. 3.

⁵⁴⁷ Para Sepúlveda el origen del título del poemario se explica de la siguiente manera: “Berenguer vuelve a la figura del habitante como un patipelado, lo que explica, me parece el título *Huellas de siglo*, en razón de que es un problema transhistórico”. Sepúlveda, Magda, “Representación de Santiago en *Huellas de Siglo* de Carmen Berenguer: La ciudad burdel”, *Literatura y lingüística*, núm. 19, 2008, pp. 124 y ss.

Berenguer propone en la tradición de poesía chilena otra prosopopeya para la poesía sobre la ciudad. Anteriormente se trata de una figura urbana colosal y grandiosa como épica o imagen desenfrenada de los procesos capitalistas, seguida de tentativas épicas o existencialistas como se quiso representar en ciertos poemas de Neruda y Huidobro. Berenguer, marcando una clara distancia, camina sobre lo terrenal, abordando las transformaciones en el modo de producción que convertían a Santiago en una ciudad materialista y tempranamente neoliberal. Al identificar a la ciudad como mujer prostituta o gran burdel, la poeta funda una manera de sexualizar femeninamente a Santiago. Valga decir en la rareza santoral “Santiago”. Esa visión será recogida por otras poetas de generaciones posteriores, como Gladys González o Paula Ilabaca, esta última con su libro *La ciudad lucía*. Como menciona la escritora Diamela Eltit, la escritura de mujeres en este contexto “aporta nuevos criterios para seguir las órdenes o desórdenes de un léxico, la figura visual que presenta la subjetividad o el erotismo del trabajo sobre un cuerpo textual”.⁵⁴⁸

Huellas de siglo abre con el poema “Santiago Punk” que es quizás un clásico, uno de los textos más emblemáticos de la autora hasta el día de hoy.⁵⁴⁹ De muchas maneras se reconoce como una pieza clave para entender la poesía chilena hacia finales de la dictadura, cuando ya la ciudadanía era partícipe de un hartazgo cotidiano a través de una violencia que a la vez era espontánea y sofisticada. La sociedad de control que las autoridades militares pretendían modelar con la población parecía no encajar del todo y por eso Berenguer escribe: “FMI, la horca chilito en prietas/ Tanguito revolucionario/ Punk, Punk, paz Der Krieg/ Whiskicito arrabalero/ Un autito por cabeza/ Y una cabeza por autito (BMW, Toyota, Corolla Japan)”.⁵⁵⁰ El retruécano marca la paradoja de las subjetividades y con una ironía rapante, Berenguer dice al final del poema enumerativo: “Virgen del Carmen/ Patroncita del ejército.”⁵⁵¹

No es necesario detenerse en todos los poemas de *Huellas de Siglo* para lograr una impresión panorámica del libro, aunque varios de ellos valdrían para un análisis particular y

⁵⁴⁸ Eltit, Diamela, “Acerca del hacer literario”, en Garretón, Manuel Antonio *et al.*, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile... op. cit.*, p. 166.

⁵⁴⁹ Afuera de su edificio, se colocó en la pared el poema “Santiago Punk” como señal de su vigencia y reclamo en pleno octubre de 2019. Asimismo, el 16 de diciembre de 2019 se llevó a cabo una lectura con varios poetas en Plaza Dignidad, donde Carmen leyó dicho poema con megáfono. Ver: < <https://www.eldesconcerto.cl/libros/a-megafono-limpio-en-plaza-de-la-dignidad/>>.

⁵⁵⁰ Berenguer, Carmen, *Huellas de siglo... op. cit.*, p. 9.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 10.

extenso de lo que significó escribir poesía en dictadura.⁵⁵² El segundo poema del libro se titula “Desconocido” y resulta una composición enfática por su cotidianidad y el tratamiento mediático de la tragedia. El poema evidencia la represión estatal y la explotación que existe por parte de los medios de comunicación sin guardar ningún reparo por la dignidad de la persona y su intimidad: “Un hombre a quien no conocía/ aparece en los diarios de todo el país/ Está tirado en la calle/ Tiene el cuerpo perforado: Ahora todos lo conocemos”.⁵⁵³

La anécdota es recogida en *Crónicas de transición. Los amigos del barrio pueden desaparecer*. Allí Carmen Berenguer puntualiza en un texto titulado “El funeral del dictador”, cuyo título hace recordar algo del espíritu mágico y liberador de la novela *El gran Burundún-Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea donde, al momento último de abrir el féretro, se descubre que el cuerpo del general se ha trasmutado en un gordo papagayo. Tanto en el texto del colombiano y la chilena, todo quedaba reducido a una verba animal codificada.⁵⁵⁴ Allí es donde la poeta revela el contexto del poema “Desconocido”:

Chicos jóvenes promesas de barrios santiaguinos, de comunas, de poblaciones, de regiones, personas que fueron perseguidas, desaparecidas, asesinadas en una calle. Y fueron noticia de esa manera en el matutino, que me hizo escribir un texto así: Un hombre a quien no conocía está tirado en la calle, anónimo, para un muerto anónimo. Así de triste, pero yo lo conocí por nombre de Juan o Ricardo, compañero de Cecilia Radrigán.⁵⁵⁵

Ese hombre que yace en la calle puede ser cualquier compañero de lucha, que Berenguer identifica con Juan o Ricardo, cercanos a Cecilia Radrigán. Sobre ella justo se teje la trama del poema “Fojas 0” como se verá más adelante. Este poema se encuentra dentro del apartado “Presagio”, es decir, el segundo del poemario. Ya se dijo que todo el libro está

⁵⁵² Particularmente hay que resaltar el poema “Molusco”, donde se realiza una escritura en código para dar cuenta de las violaciones de derechos humanos y las detenciones de los ciudadanos disidentes. En este poema se realiza una alegoría con el proceso industrial y gastronómico que sucede con los moluscos para al final quedar expuestos en una vitrina o listas para engullirse. Ver 1.2.2.

⁵⁵³ Berenguer, Carmen, *Huellas de siglo... op. cit.*, p. 11.

⁵⁵⁴ “¡Cómo expresar, con simples vocales, con el mero apoyo de simples consonantes decir, repetir, ese gemir de espanto, ese ulular de miedo que nació en las tripas y subió a las gargantas del pueblo mudo al ver, al cerciorarse, de que dentro del ataúd no estaba—muerto— el Gran Burundú-Burundá! Sino que irreverente, misteriosa, amenazadoramente, yacía allí un gran papagayo, un voluminoso papagayo, un enorme papagayo, todo el henchido, rehenchido y aforrado de papeles impresos, de gacetas, de correos de ultramar, de periódicos, de crónicas, de anales, de pasquines, de almanaques, de diarios oficiales”. Zalamea, Jorge, *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, Medellín, UA-Panamericana Editorial-UNC, 2016, p. 47

⁵⁵⁵ Berenguer, Carmen, *Crónicas en transición... op. cit.*, p. 147.

traspasado por las historias de vida y la micropolítica ejercida en dictadura,⁵⁵⁶ pero en este apartado surge una linealidad narrativa en los acontecimientos que tal vez puede leerse como una síntesis de la historia militar de la dictadura hasta ese momento, moviéndose en hitos que abarcan aviación, detención, injusticia y balística.

El primer poema, homónimo de la sección, valiéndose de los lugares del maleficio y la fatalidad, sitúa la fecha del golpe de Estado y el ataque a La Moneda en 1973 por las fuerzas aéreas minutos antes del bombardeo: “Vienen los cuervos/ Alas negras/ desplegadas velas/ De vela en vela/ Cruceros volando/ Mortífero polen en las garras rapiñando:/ El cielo con tiza negra”.⁵⁵⁷ Es el mediodía que se oscurece, cuando los aviones Harrier Hunter de la FACH atacan la Casa de Gobierno y la Casa Presidencial. Ese mismo código castrense llega hasta el último poema de la sección, titulado “Bala humanitaria”. Berenguer emparenta el proceso de escritura entre éste último texto y “Fojas 0”: “escribí ese poema tal como escribí ‘la bala humanitaria’ que sale allí mismo, en el libro; que son códigos. De pronto, nosotros estábamos impregnados del código militar, impregnados del código leguleyo, de la ley”.⁵⁵⁸ Esta “impregnación de códigos” se advierte en sus *Crónicas* como una manera de vivir el día-día y que ella practica a partir del regreso de su autoexilio en los Estados Unidos:

Tengo unos apuntes de diario escrito en ese tiempo. Por eso la idea de volver nunca dejó de ser una realidad para mí. Era mi segunda vuelta, por lo mismo, menos dramática que la primera, ya conocía el código cifrado, como no hablar en voz alta. Caminar y agacharse simulando tener un problema en el zapato, para poder mirar hacia atrás. No reconocer a un amigo en la calle. No usar pantalones. Vestirse convencionalmente. Subir y bajarse de una micro, en caso de seguimiento.⁵⁵⁹

Lo anterior se trata materialmente de un testimonio de cómo resistir a una realidad panóptica, pero también existía la necesidad de la acción políticamente organizada como se

⁵⁵⁶ Sobre la micropolítica jurídica, la poeta comenta: “Y para mí, era la Corte Suprema, nosotros pasábamos los tribunales porque intentábamos decir que a una persona la tomaron detenida y habían 5 días, Habeas Corpus que se llama, 5 días que tú puedes tener alguien detenido sin declararlo, tal vez. Era la Vicaria, justamente. Era esa época. El Habeas Corpus, todo el mundo lo manejaba. Te van a tomar detenida y vas a estar 5 días. Realmente esos 5 días eran cruciales porque pueden ser para toda tu vida: pueden ser muerte, pueden ser una tortura espantosa, pueden ser más días, que nadie sabe más de la gente, en fin. Todo eso que ha ocurrido ahora. Ahora toman jóvenes detenidos, nadie sabe nada de ellos, no tienen idea”. Berenguer, Carmen, “Entrevista”, *op. cit.*

⁵⁵⁷ Berenguer, Carmen, *Huellas de siglo... op. cit.*, p. 29.

⁵⁵⁸ Berenguer, Carmen, “Entrevista”, *op. cit.*

⁵⁵⁹ Berenguer, Carmen, “Entrevista”, *op. cit.*

observa en el relato que la poeta desarrolla sobre el Paro de Federici. Un año después de la publicación de *Huellas de siglo*, en agosto de 1987, los estudiantes y profesores –la Asociación de Académicos y la Federación de Estudiantes– se organizaron en un paro indefinido para remover la designación pinochetista del rector de José Luis Federici de la Universidad de Chile, quien había roto con la incipiente democratización de la universidad en lo concerniente a la elección de decanos. En “Los tribunales, la plaza, la calle”, que además puede leerse como un recuento de los estragos de la violencia dictatorial en los marcos de las vidas, Berenguer relata los cambios en la cotidianidad ciudadana, no sin antes avisar al lector sobre lo emotivamente inenarrable:

Pensé por qué recordar aquello que no podía escribirse entonces, y quizás nunca se pueda relatar lo que vivimos, lo que veía y sentimos, las balas, las ráfagas de metralleta.

Para mí lo peor era tener que convivir con personas que negaban continuamente lo que había ocurrido y lo que estaba ocurriendo, en la universidad donde trabajaba mi pareja, en los colegios donde estudiaban mis hijos, en los amigos que habían abandonado el país, algunos perseguidos y otros por temor a serlo y lo más complicado ocurría en la familia, aquellos que fueron detenidos y torturados y vuelto a perseguir, aquellos que justificaban situaciones de apremio, otros que pertenecían a la institución militar en la que no se podía hablar nada, ni decir nada.

Así pasó tanta impunidad (...).⁵⁶⁰

El poema “Fojas 0”, como ya se adelantó, centra la crítica en el sistema judicial que opera en dictadura y, aunque probablemente el poema fue escrito a principios de los ochentas, presenta una diatriba sobre cómo se empezó a operar la ley después del golpe militar y lo que Carmen refiere como la ruptura del código en ese «juego perverso del lenguaje». Ese sería el tema y su ámbito de acción. La *expositio* y *dispositio* también ofrecen un acercamiento al fenómeno que la poeta busca representar. La estructura del poema, dividida en tres partes, puede funcionar como un tríptico –del mismo modo al empleado por Enriqueta Ochoa– que ilustra cómo funciona la (in)justicia de los órganos jurisdiccionales, particularmente haciendo alusión a un caso. Este tríptico, al igual que las pinturas de El Bosco y otros maestros renacentistas, mantiene tres paneles laterales y uno central que es el mayor. En el

⁵⁶⁰ Berenguer, Carmen, *Crónicas en transición... op. cit.*, p. 96.

poema de Carmen, se sugiere que el panel central es el apartado 2 del poema, pues en él se retrata el cuerpo de la Justicia y su relación con la víctima.

Primer panel (1-9). Es un escenario anti-bucólico que inicia con referencias religiosas que van cambiando y metamorfoseándose en distintos elementos. Entre tanto, el «silencio es un animal herido» (4), después un río sufre varias transmutaciones. Todo lo anterior, puede simbolizar el escenario donde se construye la historia de una mujer que sufre.

Segundo panel o central (10-17). Se narra el momento del juicio. De entrada, se sabe que los operadores jurídicos quieren la sangre de la mujer: el animal ha sido cazado y se sacian los mandatos de violencia. La dama de la Justicia, anteriormente *Justitia* o *Themis*, es aquí una mujer vulgar que «regurgita» por el asco (14) y besa el rostro de ese animal herido. Los cuervos martirizan a la víctima.

Tercer panel (18-23). La justicia trae un delantal blanco, terminan luciendo piel «bataclana» (21) y vendible: la degradación y corrupción de la justicia. Sin embargo, aunque ya está en su celda, la condenada aún espera la emboscada y encerrona final.

A partir de esta estructura tripartita, se pueden reconocer el *ethos* del poema. Más que la crítica a los jueces o al sistema judicial, que puede visualizarse como un primer acercamiento de lectura, a la poeta le preocupa dar cuenta de dos asuntos fundamentales: 1) los efectos que produce en una mujer ese sistema judicial a través de un proceso que es contrario a los derechos humanos y 2) La corrupción de la Justicia como ideal cultural. En pocas palabras: el Estado ha traicionado a sus ciudadanos y se vuelve en contra de ellos; eso, para la poeta, no sólo produce un drama social sino poético.

De manera general, en el poema se pueden apuntar varias cuestiones que lo singularizan. Existe una preocupación simbólica y lexical que, como ya se señaló, puede deberse a la escritura en código. Hay que notar la repetición fonética y semántica de «cara/rostro» a lo largo del poema (1, 2, 3, 15, 19) y, en el último apartado, de «piel» (19, 20, 21). La corporeidad como resistencia se demuestra con estas palabras, pues dotan de *rostridad* deleuziana a todo el texto,⁵⁶¹ pero a su vez como una marca epistémica de la autora.

⁵⁶¹ La idea de *rostridad* proviene de la filosofía mutua que escriben Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes apuntan un devenir del rostro en otros órganos del cuerpo que deben ser recodificados fuera de la dicotomía rostro-cuerpo: “El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional —cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser *sobrecodificado* por algo que llamaremos Rostro—. Dicho de otro modo, la cabeza, todos los elementos volumen-cavidad de la cabeza, deben ser rostrificados”.

Formalmente, hay que observar el énfasis melódico que busca generar el poema con los acentos o cláusulas rítmicas; las aliteraciones «puna/apunados» (5-6), «celda/ celada» (22-23); las concatenaciones con las palabras «hambre» (1-2), «labios» (6-7) y «río» (7-8). Además, mientras que en el apartado 1 y 3 hay una preocupación por la estrofa, en el 2 hay una cadencia más prosística. Pero para comprender a cabalidad la estrategia discursiva de Berenguer, hay que volver a la idea del tríptico e iniciar.

El título y el primer verso someten al lector a una extrañeza. La *foja* es un sustantivo que vincula al lector con el ámbito letrado o, por lo menos, oficinesco. Se trata de documentos administrativos u oficiales normalmente numerados, donde el imaginario de legalidad y autoridad aparecer siempre circundante. Pero ¿qué significa “fojas 0”? Para resolver esta pregunta, en este caso es preciso recurrir del diccionario. Existe en el DRAE una sub-entrada en la palabra *foja* que dice “fojas cero”. Es una locución chilena y peruana que significa “Como al comienzo, sin cambios”. Se pone además los siguientes ejemplos: “*Instan a que el régimen vuelva a fojas cero. Ahora nos encontramos en fojas cero*”. Así, la ironía que utiliza Carmen para titular el poema es evidente: no hay cambios en el régimen chileno. Lo que unos quieren ver como “gobierno militar” cercano a la democratización para 1986 u 1987, antes del Plebiscito; para la poeta no deja de ser una cruenta dictadura.

El primer verso desconcierta porque nos sitúa en un ejercicio raro de personificación. Dice: «La hostia tiene cara de hambre» (1) y allí se enrequece de inicio el discurso poético. Se trata, como es sabido, del pan ácimo para consagrar la misa en el culto del catolicismo y lo extraño no es la cara, pues el objeto mantiene una cara anversa y reversa, mas no una «cara hambrienta». Es decir, la hostia tiene vida y siente, es un sacrificio real. De allí se atrae la imagen enrarecida hacia el segundo verso mediante la conduplicación de «hambre» (1-2), para expresar que esa hambre «tiene cara de esputo» (2). La repetición de «tiene cara» funciona junto con la conduplicación para transitar de lo sacro a lo mundano mediante una semántica de *rostridad*, es decir, se mueve la línea de fuga desde la «hostia» hasta «esputo», además de que se busca integrar el metro, que oscila en el decasílabo. Simbólicamente es

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, 10ª ed., Valencia, Pre-textos, 2012, p. 176.

significativo ver cómo la redondez del Cuerpo de Cristo termina en la malformación de una flema que se expulsa por la expectoración.⁵⁶²

La extrañeza no termina allí y se vuelve más barroco con el tercer verso, cumpliéndose una primera unidad en el poema. La entidad descrita muere con «rostro de obispo santo» (3). Nuevamente la rostridad, pero esta vez aplicada a una tradición de bien morir y al *locus* bíblico de dormir el sueño de los justos. Pero hay que ver la construcción sintáctica «muere de suelo» (3), que deja al lector un tanto perplejo. ¿Qué es morir *de* suelo? Al parecer no es lo mismo que morir *en el* suelo. ¿Morir a causa del suelo? La entidad muere debido al suelo. El escenario, ya presentado en el texto, es un *locus eremus*.

Ya en la segunda estrofa se habla de un «animal herido» (4) que es usado no para describir a lo ya muerto, sino para personificar al silencio. La poeta describe, hasta aquí, cosas transparentes, pequeñas: simbólicas. Al animalizar el silencio, éste no se agranda corporalmente, sino que se hace sensible. Es más, se encuentra «en la puna de los labios» (5). Esta metáfora puede significar simplemente que alguien está con los labios agrietados, aunque la “puna”, en el contexto chileno, se identifica con las tierras altas de los Andes, que además suelen ser rasas y baldías. Al integrar los dos versos se observa una representación grandilocuente de la ventura del silencio, pero que está apuntando a una dirección: silenciar o silenciarse enferma el organismo.

Pero esa imagen también es arrastrada por la concatenación del conjunto «los labios». ¿Acaso el decir? Esos labios recién referenciados son un elemento tangible del poema (6-7). Sin embargo, en ese lugar tétrico, estos también «mueren apunados» (6), es decir, por el mal de altura. Después los dos puntos operan para metamorfosear los elementos: ahora los labios son «un aerobio ahogándose en el río» (7).

Otra vez la poeta usa el recurso de la concatenación y traslada al lector hacia otro escenario. Ahora es «el río» (7-8) que con su flujo transita las cosas a la última estancia. El río parte siendo una «casa vacía» (8), pues la poeta quiere ir hacia una visión de orfandad, donde el cauce sea ínfimo. Que el río sea una casa deshabitada implica que no está dotado para la vida en una clara concordancia con los atributos del *locus eremus*. ¿Será el Mapocho este

⁵⁶² Aquí valen considerar las críticas que Carmen Berenguer realiza al gremio religioso en las cárceles durante dictadura: “Incluso cuando estuvieron las mojas, las monjas eran malvadas: el buen pastor que le llaman. Las vejaban, en otra cárcel donde tuve que presentar el libro, del buen pastor, en la Serena, allí salen los relatos” Berenguer, Carmen, “Entrevista”, *op. cit.*

río sin vida y abandonado? Nuevamente maniobran los puntos suspensivos para transfigurar: el río ahora es «un pezón de piedra» (9). Es una imagen bellísima si se liga con lo anterior y soporta una *rostridad* que hasta ese momento únicamente se había mostrado con «los labios». Al parecer el poema ofrece una certeza ante todo ese devenir de elementos simbólicos y etéreos: el texto habla de una mujer que sufre. Por eso en el verso 10, el cambio es sutil y se coloca un punto y aparte. La poeta, como se muestra aquí, se detiene simbólicamente en su puntuación y se manifiesta finalmente el «labio de mujer» (9).

Antes de ir al segundo panel central –para mantenerse dentro del tríptico–, es necesario preguntarse por esa mujer. ¿Es una mujer real? Se está representando un caso existente o es una figura hipotética que encarna a las mujeres que sufrieron en dictadura. Durante la entrevista, Carmen Berenguer responde ante este específico cuestionamiento.

El poema habla sobre una mujer condenada bajo un proceso sanguinario, ¿a quién representa esa mujer que tú la describe ‘con rostro de cierva’?

A todas las mujeres. Yo visité mucho la cárcel de San Miguel en la época de la dictadura. Había una prima mía que estaba allí, era condenada a muerte. Estuvo 10 años en la cárcel. Eran dos, eran la Miriam Ortega y, ella, la Cecilia Radrigán, un atentado que provocó la muerte de Roger Vergara. Yo le dediqué el libro a ella y toda la cosa. Nos criamos de chicas, los Radrigán: son como mi familia. Ella estaba presa y yo la iba a ver todos los sábados. Todos los sábados iba a la cárcel, era como decir la gente va a misa, yo iba a la cárcel. Las veía a ellas y el trato que les hacían era atroz (,,).⁵⁶³

Aunque la poeta habla de una representación común, menciona dos nombres: Miriam Ortega y Cecilia Radrigán, además del motivo familiar para visitar la cárcel de San Miguel. Mientras su prima fue sancionada con la pena capital, Ortega y Radrigán, de acuerdo con el dicho de Berenguer,⁵⁶⁴ estuvieron en la penitenciaría por diez años. El poema quizás evoca mayoritariamente la historia de Cecilia, ya que aparece en la dedicatoria-poema del libro. “A Cecilia Radrigán presa en la cárcel de San Miguel amiga de infancia”.⁵⁶⁵ La familia Radrigán

⁵⁶³ Berenguer, Carmen, “Entrevista”, *op. cit.*

⁵⁶⁴ La poeta también hace mención de este dato en “El funeral del dictador” de *Crónicas...*, “Así de triste, pero yo lo conocí por nombre de Juan o Ricardo compañero de Cecilia Radrigán. Quien es Cecilia, esa hermana que no tuve, pero crecimos juntas, que estuvo 10 años presa junto a una decena de mujeres valientes y condenadas a muerte en una cárcel de 1500 presos comunes.” Berenguer, Carmen, “Entrevista”, *op. cit.*

⁵⁶⁵ Berenguer, Carmen, *Huellas de siglo... op. cit.*, p. 5. La página Biblioteca Digital Museo de la Memoria, dice sobre Cecilia: “Fui detenida el 24 de octubre de 1981, por personal de la CNI (...) Fui conducida con los ojos vendados hasta una de las cárceles secretas (...) Permanecí incomunicada con los ojos vendados, siendo

no sólo sufrió el encarcelamiento de Cecilia, pues su hermano, Osvaldo Radrigán Plaza, se sumó al conteo de los detenidos desaparecidos. Berenguer informa que tanto Ortega como Radrigán están en prisión por un atentado contra el coronel Vergara Campos. El 17 de julio de 1980 en *El País* apareció impreso el encabezado “El gobierno chileno acusa a los ‘marxistas’ del asesinato de Roger Vergara”, acompañado de la siguiente nota:

El ministro chileno del Interior, Sergio Fernández, acusó el martes a los «marxistas» del asesinato perpetrado en Santiago del teniente coronel Roger Vergara Campos, director de la escuela de los servicios secretos del Ejército. Fernández añadió que el objetivo del asesinato consistía en crear de nuevo en el país una situación «caótica y anárquica», como la que reinó entre 1970 y 1973.

El presidente de la República, el general Augusto Pinochet, criticó con dureza, durante un mitin público celebrado después del atentado, «a los políticos que afirman que es necesario restablecer el sistema político tradicional».

Ninguna organización ha reivindicado hasta ahora el asesinato. Un importante dispositivo policial ha sido colocado en torno a Santiago para intentar detener a los culpables.

Dentro de esos «marxistas» que buscan una situación «caótica y anárquica», se encontraba Cecilia Radrigán Plaza. Ella representa en el poema la subjetividad guerrillera;⁵⁶⁶ de allí probablemente provenga el martirio del personaje femenino. La mujer de “Fojas 0” es duramente torturada si se atienden a las claves simbólicas del segundo apartado. Para las autoridades y operadores jurídicos, no sólo es una asesina, sino un agente inestabilizador, enemigo del Estado. A pesar de ello, hay que decir que la mujer del poema, en palabras de Berenguer, representa «a todas las mujeres» presas. Como lo anota Soledad Bianchi, en la

vejada, torturada física y psicológicamente, y amenazada de muerte...” La víctima relata los tipos de tortura que sufrió y las múltiples amenazas que implicaban a su hijo de 2 años y toda su familia.” Ver: <<http://www.bibliotecamuseodelamemoria.cl/gsd/collect/catmuseo/import/doc-00000076000003000001/doc-00000076000003000001.htm>>.

⁵⁶⁶ De acuerdo con el *Diccionario de la política chilena*, «guerrillero» se define como: “Individuo que por convicción o biografía escoge el camino de las armas para introducir cambios profundos en una sociedad gobernada por dictadores, pero también por demócratas conservadores, liberales o socialistas elegidos en elecciones libres. Se trata de individuos que se suman a fuerzas organizadas y colectivas, generalmente en montañas o sierras y escasamente en ciudades, las que están guiadas por algún tipo de causa. Existe controversia, en tiempos de masificación de la democracia competitiva y representativa, sobre el límite que separa al guerrillero del terrorista (...) En Chile, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) se constituyó en organización guerrillera urbana con una clara orientación y causa política (derrocar a la dictadura), algo muy a lo sucedido con el Movimiento Juvenil Lautaro, que en democracia derivó más bien en el *banditismo* social que en el terrorismo, y en ningún caso en una fuerza guerrillera”. Joignant, Alfredo *et al.*, *Diccionario de la política chilena. Momios, upelientos, operadores y encapuchado...*, 2ª ed., Santiago, Sudamericana, 2011, p. 137

poética de los primeros libros de Berenguer, “esa marginalidad se expande y aparece, también, nuestro pasado cuando habla la mujer indígena, la despojada, adolorida, históricamente violada”.⁵⁶⁷ La historia que se cuenta en el poema puede leerse desde la violencia de género y lo que pasó en dictadura con las mujeres indígenas, revolucionarias, disidentes y lumpenizadas. Ellas durante esta época debían sobrellevar su fragilidad y situación de perpetuo riesgo. En el caso concreto, el drama se verifica al ver que las resoluciones judiciales son sustento para criminalizar y castigar a mujeres combativas.

Entre el paso del primer panel al segundo, ahora se sabe que se trata de un personaje femenino que no necesariamente es Cecilia Radrigán, aunque podrían existir similitudes entre la mujer del poema y la historia de Cecilia. Carmen Berenguer debió resentir el trato atroz de las reas en el proceso de escritura. Más adelante en la entrevista habla de otras experiencias no necesariamente sacadas de la cárcel de San Miguel: “A las mujeres las violaban todos los días. (...) Vayan a buscar a las mujeres, decía, y se las violaban. Eran violadores. Entonces vi mucha vejación de mujeres”.⁵⁶⁸

En el panel principal del tríptico poético se observa otra textura verbal. En efecto: la poeta se olvida de cierta métrica y describe con un verso más cercano a la prosa. Al parecer, esto se debe a que entran en acción los funcionarios del régimen: «Muerte quiere, sangre piden» (10). Inmediatamente después la poeta cambia de persona gramatical y personaliza el drama: «tu sangre» (10). La poeta le está hablando a mujer del poema y advierte al mismo tiempo a las lectoras. Ellos, los operadores jurídicos, reclaman la violencia. Esta estrategia busca que los lectores se encuentren interpelados en el texto. Al parecer la poeta únicamente describe situaciones conceptuales y en un segundo momento concretiza en un drama específico: allí aparece la mujer lidiando con la Justicia y sus operadores. El gesto es llamar la atención quien está leyendo y hacerlo partícipe de esa injusticia que surge del impersonal. El posesivo invita a la lectora y lector a reconocer que esa sangre es también la suya.

Después se expone una descripción inusual de la Justicia (11-13) que va ir a contrapelo de toda una tradición hegemónica que va a identificar a la Justicia con lo sacro y puro.⁵⁶⁹ En

⁵⁶⁷ Bianchi, Soledad, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁶⁸ Berenguer, Carmen, “Entrevista”, *op. cit.*

⁵⁶⁹ Esto se observa desde las religiones antiguas en Grecia: “los *Himnos órficos* cantan a las Estaciones, a la Justicia y a la Paz venturosa, como hijas de Zeus y de Temis, la gran ley del universo. Estaciones polícromas que muestran su aliento agradable a través de las flores y tienen la misión de cuidar del alma humana (simbolizada por Perséfone) cuando cae la noche. El himno LXII de los *Himnos órficos* es un canto a Dike,

el poema la Justicia juguetea entre las «fojas» (11), situándose además en el cuerpo del texto el sentido pragmático del título. Esa «justicia» (11) que ya no se escribe más con mayúsculas porque ha dejado de ser sagrada,⁵⁷⁰ se sienta sobre el expediente, materializándose y encarnando una mujer muy distinta a la representación tradicional.

En 1975 el jurista chileno Eduardo Novoa Monreal publica su clásico *El derecho como obstáculo al cambio social*, contribuyendo a la crítica jurídica en Latinoamérica. Al identificar a los operadores jurídicos como «sumos sacerdotes» del *establishment*, pone en duda la idea de una justicia sacro-natural: “(...) la legislación positiva tiene por objeto realizar entre los hombres un orden de ‘justicia’, lo que haría de sus instituciones fundamentales algo prácticamente sagrado. Mediante ellos parece que si no se cuida de conservar en su esencia los principios que tradicionalmente han anidado en el Derecho, se desplomará todo sistema, casi mágico”.⁵⁷¹

Al igual que el jurista, la poeta critica una visión idealizada de la justicia. Empero, la burla de Berenguer es magistral para des-sacralizar el tópico de la dama de la justicia. *Justitia* no es más una diosa o el resultado de la representación común de una serie de divinidades, sino una mujer corriente y vulgar o, como dicen los chilenos, “ordinaria”. Usa pantalones en vez del largo vestido blanco e inmaculado y «descansa en el retrete» (12). Ponerse pantalón en vez de vestido contraviene el código de existencia cotidiana que la propia Berenguer señala en sus *Crónicas*: «No usar pantalones». ¡Hasta dónde ha llegado la Justicia! La letrina, por su parte, se compone de toda la documentación judicial y, de alguna manera, constituye un reducto del derecho producido por el régimen. Esta es una visión satírica y escatológica para comprender el fenómeno jurídico en dictadura; no sin antes decir que esta Justicia de carne y hueso juguetea imprimiendo cierto erotismo: «se acaricia» (13), se sube el «cierre eclair» (13) o cremallera. Aquí opera una elipsis. ¿Orina o defeca sobre el derecho chileno? “Caga sobre el derecho y orina también. Podría hacer las dos cosas. [risas] ¿Qué es lo más fuerte? Es que en el retrete uno caga. Cuando te sientas al retrete, cagas; cuando orinas, lo

quien representa otra variante de la Justicia, la Justicia humana que proviene y depende de las leyes divinas, y que también es concebida con una vista ilimitada”. González García, José M. *La mirada de la Justicia... op. cit.*, pp. 48-49.

⁵⁷⁰ Cabe aclarar que en el texto se mantiene la Justicia con mayúsculas para referirse a su personificación, mientras que cuando se escribe en minúscula se refiere al valor o virtud.

⁵⁷¹ Novoa Monreal, Eduardo, *El derecho como obstáculo al cambio social*, 16ª ed., México, Siglo XXI, 2007, p. 70.

haces parado. Cuando te vas a sentar en cualquier retrete, vas a cagar. [Se escucha un estallido] ¿Esa fue una bomba?». ⁵⁷²

En la entrevista, la poeta toma con humor este poema que ya tiene aproximadamente 35 años de distancia al momento de que fue escrito. Esa pregunta fue la penúltima y las bombas afuera de su departamento obligaban a la celeridad. La elipsis del poema va más allá de lo que hace la Justicia en el retrete, pues después se encuentra regurgitando (14) al sentirse asqueada por los crímenes cometidos u olfatear ese derecho de mierda –literal– que yace en el excusado. La toma de conciencia ocurre sólo por un instante: hay un develamiento donde la Justicia se sabe instrumentalizada. Al reconocerse en su integridad moral, ella puede dar un primer paso hacia la justicia transicional en Chile. La clave es la empatía, pues al vomitar lo hace con el cuerpo de la mujer, para después compadecerse y besarla con su «rostro de cierva» (15), es decir, acercarse a la víctima, a la presa de los operadores del *status quo*.

Pero esa visión no perdura y hay un corte temporal con un verso rearmado y lumínico: «Declarando al despertar el cascabel su sol» (16). El hipérbaton crea la sensación de alteración en un acontecimiento que tendría que ser modélico: la salida del sol. En ese nuevo día, surgen los cuervos, picando las manos de la víctima «hasta la espesura» (17). Esos cuervos pueden ser los mismos que aparecieron en el poema “Presagio”. Son aquellos que llegan y sobrevuelan con sus alas negras. Sin duda es una forma de animalizar a los operadores jurídicos, especialmente a los jueces. Como sostiene Novoa Monreal, “basta con que los jueces estén modelados según el arquetipo que para ellos presupone la clase dominante: adustos, austeros e impenetrables en el exterior, pero internamente inficionados por la mitología jurídica burguesa, contaminados por los falsos valores del capitalismo y conscientes de que su real papel es la preservación del *status* en el que viven”. ⁵⁷³

En el tercer panel se mantiene la imagen de la Justicia, pero al parecer ya con otro atuendo. En este fresco, «La justicia se pone delantal blanco» (18). Si antes esta Justicia se encontraba cómodamente vestida para sentarse y cagar sobre las fojas, ahora parece que se encuentra trabajando. La tradición de la dama de la Justicia exige que, en su personificación, ella luzca un vestido largo y blanco, de tela fina y con brillos del Olimpo. La sátira no puede ser más ácida. Aquí la Justicia rota, a falta de vestido, se coloca un «delantal blanco» para

⁵⁷² Berenguer, Carmen, “Entrevista”, *op. cit.*

⁵⁷³ Novoa Monreal, Eduardo, *op. cit.*, p. 220.

ejercer su trabajo. ¿Qué simboliza eso? Probablemente, esa tarea de equidad y proporcionalidad, ese arte ancestral, se ve trocado por una “pega” de carnicera. La Justicia, en dictadura, tiene que usar su arma para vérselas con carne, sangre y vísceras. De la espada pasa al cuchillo de carnicería.

Allí no termina la personificación que surge en la tercera estancia. La Justicia «tiene rostro de piel de diario» (19). ¿Es la piel de los medios de comunicación o la piel de quien sale a la calle todos los días? Parece que la poeta hace referencia a ambos contextos en una doble articulación de rostridades. La administración de justicia en dictadura se encontraba encubierta por la mayoría de la prensa, que no daba seguimiento a las causas populares y detenciones arbitrarias. En general, como afirma la poeta en sus *Crónicas*, los medios hegemónicos se manejaban en otra realidad: “Alguien llama para conversar sobre la realidad más mediática. Entre las apariciones del año, o las nuevas arremetidas del reality show donde es invierno y las primeras apariciones de la bohemia santiaguina son con la reina de la vida social de *El Mercurio*: la Julita Astaburuaga”.⁵⁷⁴

Además, en los versos siguientes (20-21), se media con la repetición de la palabra «piel» la enunciación de ciertos adjetivos en los octasílabos: «mentirosa», «desnuda»; «bataclana», «vendible». La Justicia es adjetivizada por doquier. Ha traicionado el pacto con el pueblo chileno, de allí su calidad de mentirosa y termina desnudándose al mejor postor, por eso se transforma en un valor vendible y de cambio de intereses. La dama de la justicia se viste como bailarina de cabaret «bataclana»⁵⁷⁵ y termina prostituyéndose. Sobre el tópico de la prostituta, Magda Sepúlveda apunta al respecto de la intención integral de la obra: “la prostituta se reviste de una apariencia seductora que oculta su marginalidad, de la misma forma que la ciudad moderna esconde su premodernidad. El tópico es entonces antiguo, ¿qué le agrega Berenguer? Berenguer actualiza el tópico al situarlo en un contexto neoliberal, ahí radican sus aportes”.⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ Berenguer, Carmen, *Crónicas en transición... op. cit.*, p. 77.

⁵⁷⁵ Sepúlveda, haciendo la analogía con la ciudad, observa estas características de cambio de piel y vestimenta para vivir en la nueva realidad santiaguina: “Santiago, tal como una prostituta, se ha puesto un traje que lo vuelve visible, un escenario que se viste con falsas pieles para simular modernidad. El traje inauténtico está dado por la liberalización de las políticas del suelo, que obligó a los grupos populares a desplazarse hacia las zonas suburbanas, lo que generó la división entre el Santiago ‘patipelado’ y el Santiago acomodado”. Sepúlveda, Magda, “Representación de Santiago en *Huellas de Siglo* de Carmen Berenguer: La ciudad burdel”... *op. cit.*, p. 121.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 118.

Al final del poema, a través de una estrofa de dos versos, se retoma el asunto de la mujer sentenciada y su suerte (22-23). La mujer termina siendo «la condenada», respondiendo a una sanción jurídica y moral en la sociedad de consumo que paulatinamente va asentando en el Chile de los años ochenta.⁵⁷⁷ Este proceso puede describirse del siguiente modo: “Los efectos culturales de una comunicación centrada en la publicidad, el entretenimiento y la evasión son muy profundo, en la medida que contribuyen a modificar los patrones de logros y gratificaciones y los modos de integración imperantes en la sociedad chilena. El individualismo y el consumo se instauran como modelos legitimados por sobre la solidaridad y la comunidad”.⁵⁷⁸ Ella se encuentra en «la celda» (22) con nerviosismo, «Esperando la celada» (23). Nótese no sólo la aliteración entre «celda/celada» que da cuenta de la cotidianidad penitenciaria que Berenguer registró en sus visitas, sino el uso de la mayúscula al inicio del verso, insistiendo en la emergencia de la situación. Sobre esto se le preguntó en la entrevista entre el sonido de bombas y el ruido de carabineros y manifestantes. La respuesta que da la poeta obra como un testimonio de esas vidas frágiles que se construyen históricamente alrededor de la violencia. Nada más crudo para cerrar que las palabras de ella:

Una última pregunta que te quiero hacer. La mujer es víctima de un sistema judicial que la tiene a priori como delincuente. ¿Cuál es la celada que todavía ella espera dentro de la cárcel?

Que la maten, que la violen. ¿Tiraron muchas bombas? [pregunta a su marido] Aquí vivimos como en la Segunda Guerra Mundial.

[Se escucha el sonido de la detonación de una bomba]

Justo cuando acabo, aparece la bomba.

Impresionante.⁵⁷⁹

3.2. 2. LA ESCRITURA DE UN TESTAMENTO POÉTICO

⁵⁷⁷ “Asistimos así a un aumento impresionante de la inversión publicitaria, la cual crece en más de un 30% entre 1984 y 1988 y un 15% entre ese último año y 1989. Este rubro pasa a ser, entonces, la fuente financiera primordial y se produce, en consecuencia, una profunda reorientación en las políticas comunicativas de los medios” Munizaga Giselle, “El sistema comunicativo chileno y los legados de la dictadura” en Garretón, Manuel Antonio *et al.*, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Santiago, FCE, 1993, p. 97.

⁵⁷⁸ Munizaga Giselle, “El sistema comunicativo chileno y los legados de la dictadura” en Garretón, Manuel Antonio *et al.*, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile... op. cit.*, p. 98.

⁵⁷⁹ Berenguer, Carmen, “Entrevista”, *op. cit.*

1 A mi padre, como corresponde, de Coquimbo a Lebu, todo el mar,
a mi madre la rotación de la Tierra,
al asma de Abraham Pizarro aunque no se me entienda un tren de humo,
a don Héctor el apellido May que le robaron,

5 a Débora su mujer el tercero día de las rosas,
a mis 5 hermanas la resurrección de las estrellas,
a Vallejo que no llega, la mesa puesta con un solo servicio,
a mi hermano Jacinto, el mejor de los conciertos,
al Torreón del Renegado donde no estoy nunca, Dios,

10 a mi infancia, ese potro colorado,
a la adolescencia, el abismo,
a Juan Rojas, un pez pescado en el remolino con su paciencia de santo
a las mariposas los alerzales del sur,
a Hilda, l'amour fou, y ella está ahí durmiendo,

15 a Rodrigo Tomás mi primogénito el número áureo del coraje y el alumbramiento,
a Concepción un espejo roto,
a Gonzalo hijo el salto de la Poesía por encima de mi cabeza,
a Catalina y Valentina las bodas con hermosura y espero que me inviten,
a Valparaíso esa lágrima,

20 a mi Alonso de 12 años el nuevo automóvil siglo XXI listo para el vuelo,
a Santiago de Chile con sus 5 millones la mitología que le falta,
al año 73 la mierda,
al que calla y por lo visto otorga el Premio Nacional,
al exilio un par de zapatos sucios y un traje baleado,

25 a la nieve manchada con nuestra sangre otro Nüremberg,
a los desaparecidos la grandeza de haber sido hombres en el suplicio y haber muerto cantando,
al Lago Choshuenco la copa púrpura de sus aguas,
a las 300 a la vez, el riesgo,
a las adivinas, su esbeltez,

30 a la calle 42 de New York City el paraíso,
a Wall Street un dólar cincuenta,
a la torrencialidad de estos días, nada,
a los vecinos con ese perro que no me deja dormir, ninguna cosa,
a los 200 mineros de El Orito a quienes enseñé a leer en el silabario de Heráclito, el encantamiento,

35 a Apollinaire la llave del infinito que le dejó Huidobro,
al surrealismo, él mismo,

a Buñuel el papel de rey que se sabía de memoria,
a la enumeración caótica el hastío,
a la Muerte un crucifijo grande de latón.

Gonzalo Rojas

El poema en cuestión es famoso dentro de la obra del autor por dos razones esenciales. Primero, es el poema que le da nombre al libro *Materia de testamento*, publicado en 1988 por la editorial española Hiperión, uno de los poemarios más celebrados del autor pues confirma un innegablemente magisterio poético. Si se atiende a la ilustración de la portada, un dibujo de su compatriota, también exiliado, Roberto Matta,⁵⁸⁰ luce el diseño de una habitación desde un ángulo del techo, como dando cuenta de un inventario de bienes y artículos domésticos. La segunda razón es que se encuentra entremezclada una voluntad poética y una voluntad cuasi-testamentaria que hacen del texto una pieza entrañable para sus lectores y para el propio autor. Un año después de su publicación, fue uno de los libros más vendidos en España.⁵⁸¹

Entre visitas y compromisos en varios países europeos, más o menos encarnando la figura del poeta errante, finalmente Gonzalo Rojas vuela a Madrid el 6 de noviembre de 1988 para la presentación de *Materia de testamento*, editado –como ya se dijo– por Hiperión en la colección de poesía dirigida por Jesús Munárriz. En la página legal se advierte: “El autor terminó de escribir este libro en Berlín Occidental en la primavera de 1988, por una invitación oficial de la DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst)”. No será la única vez que el poeta será apoyado por instituciones alemanas, pues inmediatamente después de gozar de la beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico, es invitado a leer sus poemas en la Universidad Libre de Berlín. Allí leyó “De donde viene uno”, dando noticia de su trayectoria

⁵⁸⁰ La colaboración de Roberto Matta en la obra de Gonzalo Rojas tiene varios antecedentes. Ilustra los siguientes libros: *50 poemas* (1982) y *El alumbrado* (1986). Posteriormente a *Materia de testamento*, Matta ilustra *Diálogo con Ovidio* (2000) y como libro entre los dos autores, aparece *Duotto: canto a dos voces* (2005). En 1988, año en que aparece *Materia de testamento*, la UNAM publica su antología personal.

⁵⁸¹ Cfr. Cronología del poeta en Centro Virtual Cervantes. Además, se apunta: “A sus sesenta años, aún le queda mucho por publicar; Gonzalo Sobejano ha calificado su obra como «una autoantología en formación perpetua»”. Consultar:

<<https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fcvcc.cervantes.es%2Fliteratura%2Fescritores%2Frojas%2Fcronologia%2Freninez.htm&psig=AOvVaw1CAoCqQY3MwVL-CF1XXuUB&ust=1586538604496000&source=images&cd=vfe&ved=0CAMQjB1qFwoTCJDS6ofr2-gCFQAAAAAdAAAAABAD>>.

vital y escritural. Este texto fue usado a modo de prólogo del libro, colocando el epígrafe “Introducción a una lectura en la Universidad Libre de Berlín, 28 de junio de 1988”.

En dicha presentación o prólogo se muestra una pulsación política que no será ajena al resto de los libros de Rojas, puesto que realiza un recuento de sus hazañas andariegas y de su labor como intelectual. Entre otras consideraciones, se lamenta la suerte dictatorial latinoamericana, ante el escenario político posterior a la Guerra Civil Española: “Minuto por otra parte irrisorio, en cuanto presumíamos estar curados de cualquier peste fascista o dictatorial, y hasta nos envanecíamos de eso, en circunstancias de que tal vez nunca antes, hasta esa fecha por lo menos, el militarismo nacional estuvo más próximo al cuartelazo con un proyecto de insurrección a lo Franco”.⁵⁸²

La lectura resulta un éxito para los oídos berlineses. Al publicarse el libro en noviembre de ese año, aparecen varios textos sobre su recepción. En Chile, la reseña “Materia de testamento de Gonzalo Rojas” de Berta López Morales es la primera lectura; considerando que quizás sea el poeta exiliado más influyente, incluso el padre Valente –quien no es devoto de la figura del bardo de Lebu– le dedica uno párrafos en *El Mercurio* en una reseña del 30 de abril de 1989. También aparece la recensión de José García Nieto, quien elogia la genealogía poética de Rojas.⁵⁸³ En México, la hegemónica *Vuelta*, de la pluma de Eduardo Milán, recibió positivamente la publicación. Milán subraya el peso del libro dentro del campo poético latinoamericano, ante todo, es una obra de singularidad estilística que reafirma a Rojas como un maestro heredero de las vanguardias, a la par de Lezama o Paz. La conclusión de sopesar la impronta de la poética rojeana es ésta:

Gonzalo Rojas ha flexibilizado de tal manera la matriz de su escritura que todo tipo de discurso cabe allí. Lenguaje objeto, metalenguaje, exclamaciones e interrogaciones: todas las conversaciones son posibles dentro de esa estructura que obliga a un zig-zag, una lectura de sintaxis quebrada donde menos se esperaba, porque su base es la respiración y la respiración es personal. En vez de cerrar, Gonzalo Rojas abre. Y abre porque sabe que solamente en una estructura abierta –una estructura casi sin estructura– pueden dialogar todas las voces presentes y puede hablar también la tradición. Ese airear el

⁵⁸² Rojas, Gonzalo, *Materia de testamento*, Madrid, ediciones Hiperión, 1988, p. 10.

⁵⁸³ La referencia de ambos textos es la siguiente: García Nieto, José, “Gonzalo Rojas, *Materia de testamento*”, *ABC*, 1989. López Morales, Berta, “*Materia de testamento de Gonzalo Rojas*”. Atenea (Universidad de Concepción), 1988, pp. 230-231. Para la reseña mexicana: Milán, Eduardo, “*Materia del testamento de Gonzalo Rojas*”. *Vuelta*, núm. 152, julio 1989, p. 53.

espacio de sus textos es posibilitar la presentificación de otras voces y otros ámbitos para que todos hablen, los vivos y los muertos en pie de igualdad.⁵⁸⁴

Consideramos las palabras del poeta de *Errar*. El procedimiento de Rojas es exitoso debido a una posición de apertura que hace de su ejercicio poético un verdadero receptáculo de las fuentes disímiles que componen una tradición que el mismo poeta ha vivido: desde las vanguardias hasta la poesía social, por dar algunos puntos distantes. El libro es un mosaico de voces y personajes, como si se tratara de una acción mortuoria, iguala a los vivos y los muertos, cuestión que se posibilitará más explícitamente con la escritura alegórica de un testamento poético.

El poema “Materia de testamento” es una pieza que toma como empréstito – atendiendo a la idea de Alfonso Reyes en *El Deslinde*⁵⁸⁵– la retórica notarial, particularmente el lenguaje formulario que se usa en la redacción de los testamentos. La intención es que la voluntad poética devenga en una suerte de voluntad testamentaria, por lo menos, a nivel estilístico. En este sentido, ¿qué implicaría la escritura de un testamento poético? ¿Podría ser posible escribir un testamento en versos? Para aproximarse a una respuesta sensata de estas preguntas, habrá que puntualizar algunas características culturales y jurídicas de la figura del testamento.⁵⁸⁶

La idea de testamento es un concepto clave en la cultura literaria de occidente. El tópico es recurrente desde la literatura universal, partiendo de un componente trascendental en la identidad de los sujetos quienes, en el inminente tránsito, deben deslindar con un documento los planos terrenal y espiritual. En las sociedades antiguas, el testamento cumplía una función especial: era un “pasaporte para el cielo”. La razón religiosa cubría la subjetividad a tal grado que únicamente podía entenderse bajo el plano teológico.⁵⁸⁷ Fue en

⁵⁸⁴ Milán, Eduardo, “Materia del testamento de Gonzalo Rojas”. *Vuelta*, núm. 152, julio 1989, p. 53.

⁵⁸⁵ “F. Empréstito poético-esporádico. Incrustación de una expresión no literaria dentro de la obra literaria. Limitación cuantitativa del tipo anterior; pero cualitativamente, otro universo. Desde luego, es ya concebible y legítimo desde el punto de vista de la literatura. Tal una prescripción médica copiada en una novela; o un artículo de código leído en un drama sobre el divorcio” Reyes, Alfonso, *El Deslinde... op. cit.*, p. 35.

⁵⁸⁶ Varias de estas reflexiones se recuperan del texto Jiménez Moreno, Manuel de J., “El testamento como voluntad poética del autor o la escritura de testamentos poéticos” en Torres, Oscar (coord.), *Derecho & Literatura. El derecho en la literatura*, México, Libitum, 2017, pp. 53-81.

⁵⁸⁷ Para Ariès, hasta principios del s. XVIII, el sentido del testamento era obligar a la persona a pensar en la muerte y su salvación espiritual. “El moribundo estaba completamente solo. A nadie más que a él correspondía tomar las medidas para su salvación, por vía de derecho, según las cláusulas de ese contrato de salvación que era el testamento. Como sólo puede contar consigo mismo, debe imponer sus voluntades a sus herederos, sean

la modernidad, después de la escisión entre el poder temporal y espiritual, que el derecho se seculariza e institucionaliza considerando el principio de autonomía de la voluntad como razón esencial y suficiente del testamento. Éste sucede como un acto de derecho privado. De un acto sacramental, se reserva a la intimidad del sujeto, pero una intimidad que se construye desde el hogar y la familia. Por esta razón, “La desaparición de las cláusulas sentimentales y espirituales del testamento constituye el signo del consentimiento del enfermo o del moribundo a perder protagonismo y a ponerse en manos de su familia”.⁵⁸⁸

Sin embargo, si se considera la dimensión jurídica del testamento, el fin básico es establecer la voluntad postrera del sujeto, fuera de cualquier influjo exterior. Se trata de un acto *personalísimo*. Dentro de esta semántica, se liga a la figura del testamento la formalidad de ser un negocio unilateral, general y que incide en el patrimonio.⁵⁸⁹ Se trata de un acto típico de *mortis causa*. José Manuel Fernández Hierro, basando en Albadalejo, apunta en *Los testamentos* que doctrinariamente es un “negocio solemne o formal por el que unilateralmente una persona (carácter unipersonal) establece ella misma (carácter personalísimo) para después de su muerte las disposiciones (patrimoniales o no) que le competen”.⁵⁹⁰ Pero si el sentido legal del testamento se desdobra en una prohibición de que su escritura no puede ser cedida a un tercero y que en la ejecución del mismo un tercero no puede designar herederos ni legatarios, ¿cómo es posible observar la mano familiar y social en la redacción del documento?

El testamento, aunque parte de la individualidad exacerbada del sujeto, se plantea desde y para la colectividad afectiva del mismo. Un testador tomará una decisión sobre legar o no legar tal bien en función de las acciones y omisiones familiares. La transmisión que hace

éstos esposa o hijos, monasterio o cofradía”. Ariès, Philippe, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, trad. Carbajo y Perrin, Barcelona, El acantilado, 2000, p. 180.

⁵⁸⁸ Ariès, Philippe, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁸⁹ Los códigos civiles latinoamericanos, aunque herederos del napoleónico, definen el testamento de distinta manera. El Código Civil de la Ciudad de México remarca la cualidad de acto personal: “Artículo 1295. Testamento es un acto personalísimo, revocable y libre, por el cual una persona capaz dispone de sus bienes y derechos, y declara o cumple deberes para después de su muerte”; el Código Civil Chileno, por su parte, duda acerca de la solemnidad del acto: “Art. 999. El testamento es un acto más o menos solemne, en que una persona dispone del todo o de una parte de sus bienes para que tenga pleno efecto después de sus días, conservando la facultad de revocar las disposiciones contenidas en él, mientras viva”; mientras que el Código Civil de Cuba elude la definición y le da un carácter instrumental a la figura: “Artículo 476. Por el testamento, una persona dispone de todo su patrimonio o de una parte de éste para después de su muerte, con las limitaciones que este Código y otras disposiciones legales establecen.”

⁵⁹⁰ Fernández Hierro, José Manuel, *Los testamentos*, Granada, Comares, 2005, p. 6.

el *de cuius* de su patrimonio no es una decisión ajena a la dinámica social: se trata, en todo caso, de la afirmación de su última voluntad frente a la comunidad que lo conoció y se espera, de algún modo, que su decisión recaiga en el campo de la moralidad. Por esta razón, como señala Philippe Ariès en *El hombre ante la muerte*, hasta principios del siglo XX el testamento contemplaba varias disposiciones hechas por el muerto-vivo hacia los demás:

1, el testamento, limitado a la repartición, entre sus hijos, de sus bienes muebles e inmuebles (...) 2, una nota en que daba instrucciones relativas a su sepultura, a sus funerales, a los servicios religiosos, a las limosnas; 3, una carta a su hijo en que explicaba algunas de sus decisiones, y, en líneas generales, expresaba su cariño, exponía los principios de religión y de moralidad a los que se atenía y que deseaba que sus hijos respetasen.⁵⁹¹

Si bien es cierto que estos rasgos éticos se diluyeron en el derecho civil moderno, a tal grado que el derecho sucesorio busca una claridad casi aséptica de la voluntad del testador, incluso a costa de neutralizar afectos y deseos sentimentales; hoy existen en el campo jurídico figuras como el testamento vital⁵⁹² que, desde la bioética, intentan colocar la dignidad y humanidad del testador fuera de los motivos exclusivamente pecuniarios o patrimoniales.

Pero si se hacen a un lado la figura del notario y las formalidades jurídicas, el testamento parte de un acto ético respecto del deseo de que la palabra sea validada y respetada por una autoridad después de la muerte de quien lo dicta. Puesto que la muerte del causante es la fuente del testamento, resulta fundamental verificar la autenticidad del documento. De allí que el testamento ológrafo sea la forma más primitiva de hacer valer los designios de la persona. No sólo es el rasgo de la caligrafía lo que permite saber el origen del texto, sino el estilo del mismo. El testamento de “puño y letra” –se lee en varios libros de materia

⁵⁹¹ Ariès, Philippe, *El hombre ante la muerte*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1983, p. 391

⁵⁹² El origen del testamento vital es estadounidense y se remonta a asuntos clínicos presentados en los años setentas. Se define como un documento en el cual la persona expresa su voluntad sobre las atenciones médicas y humanas que desea recibir en caso de padecer una enfermedad terminal. Existe controversia doctrinaria sobre la naturaleza jurídica del testamento vital e incluso si se puede considerar un testamento. A partir del enfoque axiológico, se despliegan varias consideraciones sobre la figura y su relación con otras análogas como los es la voluntad anticipada y la eutanasia. Son las lecturas católicas del derecho, las que formulan la crítica a esta institución contemporánea. “El término testamento vital es desacertado porque las disposiciones del testamento son siempre aplicables después de la muerte del testador, mientras que estas disposiciones afectan claramente antes de la muerte. La voluntad del testador es la norma suprema para la ejecución testamentaria, mientras que la voluntad del sujeto recogida en el testamento vital no tiene eficacia automática”. De Montalvo J., Federico, *Muerte digna y Constitución: los límites del testamento vital*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2009, p. 53.

sucesoria– configura una prueba indeleble de su autenticidad. Si la firma es un requisito *sine qua non* de cualquier testamento, el olográfico deviene como una voluntad expresada toda firma. Pero la autografía involucra la forma del manuscrito, que es la personalidad del signo empleado en la escritura. “Esta idea de la personalidad del signo se comprende perfectamente, si tenemos en cuenta que una misma pluma empujada por manos diversas, crea signos diversos, mientras que una misma máquina, empujada por manos diversas produce siempre signos idénticos. De aquí que, como el problema fundamental del testamento olográfico, es un problema de identificabilidad de la escritura”.⁵⁹³ Por esta razón, la prueba plena para verificar esta clase de testamento es el manuscrito.

La escritura del testamento es, por lo menos en su origen y para su modalidad olográfica, una puesta de fe en la palabra como literalidad. El testador confía que su declaración unilateral, puesta en un manuscrito, sea acatada por quienes lo suceden y certificada por una autoridad civil partiendo de los rasgos en su escritura. El crédito es por medio de la palabra. Aspectos como el estilo, las figuras retóricas empleadas y las personas que en muchos casos devienen en personajes dentro del escrito testamentario, serán fundamentales para considerar lo fidedigno del documento. El testamento, como sucede con las teorías de caso judiciales, se articula como un relato, pero una narración en tiempo futuro y en modo imperativo. El testador también construye una “narrativa del yo” en términos de Jerome Bruner. En el testamento se presenta el yo como teleología y/o escatología: “El Yo es teleológico, llenos de deseos, intenciones, aspiraciones, siempre intentando perseguir objetivos”.⁵⁹⁴ Aquí la puesta de fe en la palabra es como literatura.

Pero también el escritor, el hacedor de literatura, realiza un simulacro de muerte, es decir, busca ejecutar una actividad atemporal. Partiendo de la idea de Foucault de que el rastro del escritor se encuentra en la singularidad de su ausencia para así aparecer en el orden del discurso, Giorgio Agamben precisa que “El autor no está muerto, pero ponerse como autor significa ocupar el puesto de un muerto. Existe un sujeto-autor, y sin embargo él se afirma sólo a través de las huellas de su ausencia”.⁵⁹⁵ En este sentido, el escritor será un vivo-

⁵⁹³ Fernández Hierro, José Manuel, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁹⁴ Bruner, Jerome, *La fábrica de historias: derecho, literatura, vida*, 2ª ed., trad. Luciano Padilla, Buenos Aires, FCE, 2013, p. 102.

⁵⁹⁵ Para el filósofo italiano: “la función-autor aparece como un proceso de subjetivación a través del cual un individuo es identificado y constituido como autor de un determinado *corpus* de textos. De allí que, de este modo, toda indagación sobre el sujeto en cuanto individuo parece tener que dejar lugar al régimen que define

muerto o una voz que dice su voluntad poética desde la ausencia. El escritor-autor se pone en el lugar del testador para hacerse a un lado y dándole así a la escritura un papel protagónico.

Uno de los temas torales en el Derecho sucesorio es la “voluntad testamentaria”. Partiendo del principio de autonomía de la voluntad, los tratadistas civilistas decantaron la ética kantiana al ámbito de lo jurídico, particularmente en la esfera del derecho privado. Entre las relaciones particulares, la guía es considerar el sentido de la voluntad y la literalidad del texto: cómo se expresa y cuál son sus alcances de los actos de derecho civil. Esta situación preocupó a Andrés Bello en el derecho latinoamericano, quien además de redactar el proyecto del Código Civil, reflexionó en torno a la “Interpretación de un testamento” elaborado por Colin Mackenzie: “He creído de mi deber tomar en su sentido natural las palabras i frases del testamento, sin introducir idea alguna que no nazca espontáneamente de ellas, sobre todo cuando en su natural sentido no presentan nada de absurdo; i aun en el caso contrario (...), he procurado coleccionar la voluntad del testador por inducciones verosímiles sin hacer violencia al texto”.⁵⁹⁶

Por lo que respecta al acto testamentario, la dicotomía entre la forma y la voluntad en la producción de los efectos jurídicos, únicamente tiene implicaciones doctrinarias. Como afirmó Bello, las opiniones expertas no determinan su validez, pues lo central es atender a la *voluntas* del causante y no violentar el sentido original del texto. En un inicio, Justiniano exigió que en el testamento oral la voluntad se manifieste *coram testibus*, es decir, mediante la corroboración de testigos. De acuerdo con Biondo Biondi, después de la ley de Constancio del 339, la voluntad se puede expresar *quibuscumque verbis*. Esta validación considerará los siguientes puntos: a) la voluntad deber ser efectiva y completa; b) la voluntad debe ser definitiva; y c) la voluntad debe estar expresada.⁵⁹⁷

en qué condiciones y bajo cuáles formas el sujeto puede aparecer en el orden del discurso”. Agamben, Giorgio, “El autor como gesto” en *Profanaciones*, trad. Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 85.

⁵⁹⁶ Bello, Andrés, *Obras completas. Volumen IX. Opúsculos jurídicos*, Santiago de Chile, Imprenta de Pedro G. Ramírez, 1885, p. 488.

⁵⁹⁷ Cfr. Biondi, Biondo, *Sucesión testamentaria y donación*, 2ª ed., trad. Manuel Fairén, Barcelona, Bosch, 1960, pp. 520-523. El profesor Biondi fue humanista que abonó a la dogmática civilista y por ello reflexionó sobre la figura del testamento desde sus orígenes romanistas. Fue profesor de derecho romano en las universidades de Perugia y Catania, y en la Universidad Católica del Sagrado Corazón de Milán. Posteriormente fue miembro de la Accademia Nazionale dei Lincei.

Posteriormente estos puntos, no sólo para el testamento oral, sino también para el escrito, serán fundamentales para considerar las características de la voluntad testamentaria en el derecho occidental. Biondi trata este tema desde las fuentes romanas y, como *voluntas defuncti*, la voluntad testamentaria “tiene carácter autoritario, pero no es anárquica. Se coloca en la órbita del derecho, el cual le impone límites y restricciones; entre éstos, en primer lugar, la observancia de la forma legal. La *voluntas*, sin embargo, se hace cada vez más libre de las solemnidades que no tienen una razón de ser intrínseca”.⁵⁹⁸ De algún modo, sugiere el autor italiano, la voluntad testamentaria va más allá de la juridicidad y hace a un lado eventuales requisitos formales.

Por su parte, si se realiza un símil de la voluntad testamentaria con el poder que posee un poeta en el desarrollo del poema, se puede manipular un concepto análogo: la voluntad poética, que se traduce como el poder potestativo cuya titularidad se encuentra en el poeta y su trabajo. Al igual que la voluntad testamentaria, el escritor puede establecer sus intenciones y afanes sujetándose a un mínimo de formalidades. Además, también se construye con las características de la voluntad testamentaria: a) es efectiva y completa; b) es definitiva; y c) es expresa. Por esta razón, puede aplicársele las directrices hermenéuticas que propone Biondi: “La interpretación del testamento no se agota en una investigación terminológica o psicológica, no todas las cuestiones se resuelven con base en el vocabulario. A veces la voluntad del disponente parece un mito. Todo sistema interpretativo está guiado por algunas directrices sugeridas por el clima histórico-social en que vive y se actúa el derecho..”⁵⁹⁹

Sin embargo, la voluntad poética, aunque se puede expresar en diferentes textos y con modalidades diversas atendiendo al clima “histórico-social”, se palpa con naturalidad en lo que se podría llamar “poesía testamentaria”,⁶⁰⁰ es decir, aquellos poemas que establecen más

⁵⁹⁸ Biondi, Biondo, *op. cit.*, p. 414.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p. 597.

⁶⁰⁰ En la tradición occidental pueden considerarse ejemplos de esta clase de literatura los poemas que se impostan como testamentos, que son diferentes a los epitafios que en la lírica occidental son cultivados desde la antigüedad greco-latina (oración hexamétrica en Grecia y el *epitaphium* latino). A su vez, hay que distinguir entre los testamentos redactados por poetas y los testamentos poéticos que los poetas han redactado en su obra. Sobre los primeros, se cita el caso de sor Juana Inés de la Cruz, quien redactó testamento en 1669: “anulo y doy por ningunos, otros cualesquiera testamentos, codicilos, mandas y legados, que antes de ahora haya fecho y otorgado por escrito o de palabra para que no valgan ni hagan fe, porque éste que ahora otorgo, quiero se guarde y cumpla y ejecute por tal, y por mi última y postrimera voluntad, por aquella vía y forma que mejor en derecho lugar haya”. Por lo que respecta a los segundos, que serán motivo de este apartado, se pueden citar los siguientes versos del poeta chileno Héctor Hernández Montecinos, quien en un poema titulado “Testamento” dice: “Las estrellas son las flores de un cementerio/ llamado Parque General de los Sueños Rotos/ donde no hay mausoleos/

allá del título –que en ocasiones persiguen una mimesis del documento jurídico: testamento y legado–, la última voluntad del poeta en lo que se refiere a su realidad literaria.

Sin considerarlo como una categoría, Jacobo Sefamí en su libro *El espejo trizado*, dedicado a la poesía de Gonzalo Rojas, entrevé un modo de escritura poético-testamentaria en “Materia de testamento”. Para el crítico mexicano, el poema muestra un arte de sumar las cosas y, en esta tarea, se acumula toda la vida del poeta. Se trata de un poema que resume la originalidad del autor y un testamento que aclara el sentido de la voluntad del sujeto. Esta aproximación de Sefamí es de las más interesantes que permiten una lectura radical del poema. Sefamí sabe que es una pieza clave para entender el libro y, más aún, la totalidad de la poesía rojeana. Por esta razón, disecciona el poema, centrandolo en función de los legados y sus destinatarios y un fuerte flujo numerológico: “Gonzalo Rojas escribe ‘Materia de testamento’ a los 70 años de edad (asumimos que el poema fue compuesto a fines de 1987 o principios de 1988). El número siete tiene representación simbólica; por lo general, se le asocia con la noción de ciclo: los días de la semana, los colores del arcoíris, las notas de la escala musical, etcétera. En él se unen el triángulo y el cuadrado, es decir, la ascensión espiritual y la espacialidad terrestre.”⁶⁰¹

Antes de analizar el poema, Sefamí establece un contrapunto entre el poema de Rojas y el libro *El Gran Testamento* de François Villon. “Al igual que Villon, Gonzalo Rojas parece llegar al final de su vida con muy pocos bienes materiales. Sin embargo, su poesía ha sido una apropiación del mundo. Al testar, el chileno reparte todas sus recreaciones de la realidad. La disparidad de elementos referidos en ‘Materia de testamento’, la numeración obsesiva, intenta –de nuevo– ofrecer una totalidad”.⁶⁰² Como bien marca Sefamí, las relaciones entre los legatarios y los bienes legados se extrapolan por medio de los recursos poéticos (símil, antítesis, analogía, entre otros), pero el *ethos* vital se entiende para quien testaba, pues “no sólo cumplía una función legal de herencia de bienes materiales, sino además ordenaba sus asuntos de espíritu; tenía que hacer un balance de su vida y establecer sus prioridades éticas

sino mediaguas celestes y muchas fotos/ de alguien que no halló mejor lugar para esconderse/ que detrás de un flash./ Guarden sus cámaras, es en vano./ Mejor pongan atención a lo que les diré ahora:/ Primero. Nunca fui feliz, porque una no es ninguna./ Segundo. Todo lo que no me dieron y me correspondía/ dénselo a mi madre y a mi hermana. Les pertenece./ Tercero. Viví la poesía chilena/ como si la poesía no estuviese agonizando (...).”

⁶⁰¹ Sefamí, Jacobo, *El espejo trizado: la poesía de Gonzalo Rojas*, México, UNAM, 1992, pp. 235 y 236.

⁶⁰² Sefamí, Jacobo, *op. cit.*, p. 234.

y mundanas. Esta clarificación proponía un mayor sosiego a su alma en espera de la muerte”.⁶⁰³

Para Luis Sáinz de Medrano, en su artículo “Materia de testamento como etopeya”, publicado en la revista *Chasqui*, el poema es significativo no sólo por el contenido, sino porque los personajes y las cosas se encuentran enunciados con una musicalidad especial. En él pervive una representación del mundo con color y ritmo, donde el poeta coloca máscaras a los seres y se coloca asimismo una máscara mágica –quizás aludiendo al tránsito entre la representación teatral y jurídico con *persona*– para transformar la realidad en un absoluto estético. “Desde su máscara (con qué gravedad la asume cuando abandona su condición de hombre cargado de modestia, y empieza a decir sus versos con la responsable dignidad del poeta), que no significa falsedad sino profundo anhelo de llegar a lo cierto, Rojas define, o, mejor, intenta definir, como en un tanteo, su cosmovisión y sus lazos con el mundo. Las desmesuras de las hipérboles”.⁶⁰⁴ Desde la óptica de los receptores y narratarios, afirma que “los versos de esta composición tienen un sentido que el propio Rojas creemos no nos rebatirá: son su etopeya, su conducta, su personal versión de lo que puede hacerse ante la evidencia de que es inútil tratar de huir del tiempo (...). Lo que parece un escueto repertorio de donaciones es sobre todo una proyección de sentimientos, una empatía.”⁶⁰⁵

Como se dice, no se trata de un «escueto repertorio de donaciones», pues realmente son legados. Hay una clara distinción desde la dogmática del derecho civil entre donación y legado, aunque ambos son declaraciones unilaterales de la voluntad. Justo la etopeya se logra a través de la escritura del testamento poético. Mientras que la voluntad testamentaria tiene sus límites y se constriñe a la formulación de un documento que se materializa en la realidad; la voluntad poética logra, en su caso, ese «absoluto» fijando una escritura que intenta ir más allá de las personas y las épocas. Si el poeta, como sugiere Sáinz, busca un fin trascendental o inmemorial, el único camino es valerse de una fórmula que aguante el rigor del tiempo: escritura poética más escritura testamentaria. Con esta mezcla, Rojas busca extender y asentar su voluntad en un futuro remoto y preservar su etopeya. Todo el libro señala esta declaración, de allí la identidad entre poema y título del libro.

⁶⁰³ *Idem.*

⁶⁰⁴ Sáinz de Medrano, Luis, "Materia de testamento como etopeya", en *Chasqui*, núm. 1, vol. 22, 1993, p. 50.

⁶⁰⁵ Sáinz de Medrano, Luis, *op. cit.*, p. 49.

Para analizar más detalladamente la estrategia de escritura de Gonzalo, es preciso ir al poema y detenerse en los legajos. No hay herederos universales, el poeta dota su última voluntad de un acto de justicia: busca dar a cada quien y a cada cual lo suyo. Afirmando una visión genealógica y remarcando la significación de la estirpe patriarcal de la familia Rojas, el poeta inicia con su padre, Juan Antonio Rojas Vallelón, a quien le deja «de Coquimbo a Lebu, todo el mar» (1). En *Materia de testamento* aparece la figura paterna en el poema “Carbón”: “Es él. Esta lloviendo./ Es él. Mi padre viene mojado. Es un olor/ a caballo mojado. Es Juan Antonio/ Rojas sobre un caballo atravesando un río.”.⁶⁰⁶ Su padre es un hombre docto del campo, como ingeniero agrimensor, viaja a lo largo del país. El recuerdo proviene quizás de un Gonzalo niño, de allí que el legado que le designa el poeta es una geografía terrestre y marítima. De acuerdo con extraordinaria biografía de Fabienne Bradu, *El volcán y el sosiego*, la familia se mueve entre los polos territoriales. “En Chile las mudanzas obedecen las dos insólitas señales que se leen en los caminos: ‘Norte’ y ‘Sur’, vale decir, una arriba una abajo porque casi no caben otras posibilidades en el estrecho corredor prensado entre las dos cordilleras, que se abisma en los hielos de la Patagonia. Así, tanto los Rojas como los Pizarro pasan buena parte de su vida oscilando como péndulos entre la cabeza y los pies del país”.⁶⁰⁷

Por su parte, a su madre, la señora Celia Pizarro Pizarro, el poeta le otorga «la rotación de la Tierra» (2). El simbolismo se justifica plenamente si se tiene presente el alimento espiritual que Gonzalo Rojas tiene gracias a su lazo materno. De algún modo, al legarle el movimiento que permite al planeta girar en torno a su propio eje, aquello que posibilita el cambio entre el día y la noche, el poeta le obsequia la temporalidad de la vida. Un acontecimiento desgarrador fue la muerte de la progenitora. Al respecto, Bradu dice: “Se desespera, llora, agarra el ataúd como queriendo impedir que se lleven el cuerpo de Celia, como si la muerte significará cortar de nuevo el cordón umbilical. La versión que reserva para la posteridad es más pudorosa”.⁶⁰⁸ En efecto, como ella misma apunta, en entrevista a Juan Andrés Piña dentro del famoso *Conversaciones con la poesía chilena*, el poeta confiesa una reacción para estudio psicoanalítico: “y en el momento del velorio mientras los demás lloraban yo salí por la calle Recoleta, anduve por el Parque Forestal, me metí por unas callejas cerquita del mercado de Mapocho donde estaban unas casas prostitutas que yo conocía.

⁶⁰⁶ Rojas, Gonzalo, *Materia de testamento... op. cit.*, p. 110.

⁶⁰⁷ Bradu, Fabienne, *El volcán y el sosiego. Una biografía de Gonzalo Rojas*, México, FCE, 2016, p. 18.

⁶⁰⁸ Bradu, Fabienne, *op. cit.*, p. 79.

Recuerdo que yo oía la música de la calle y era gracioso y terrible a la vez, ésa mezcla de pavor de una pérdida como ésa, y a la vez el zumbido del mundo, de la tormenta, de la locura, de lo pasional que podía saltar desde esas casas y que yo escuchaba en el fervor de mis 20 años”.⁶⁰⁹

Probablemente, como sucedió con muchos escritores de la época, Gonzalo Rojas se ve obligado a satisfacer una petición familiar para estudiar una carrera liberal, ya sea de su padre o su madre. Como varios poetas de su generación, la elección más cercana al mundo de las letras era la carrera de derecho, en las postrimerías en la cultura del poeta letrado. El estudiante provinciano se dirigió a Santiago para iniciarse en el estudio de una profesión que no le satisfacía, muy parecido al caso que se trató aquí con “Al margen de mis libros de estudio” de Nicolás Guillén. Así narra el episodio Bradu:

Llega hacia marzo de 1937 para matricularse en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile. La carrera de leyes es, no solamente en Chile, sino en toda América Latina, la vocación más socorrida, que acoge tanto a los que aspiran a dedicarse al Derecho como aquellos que no saben a qué destinar su futuro, o que saben muy bien que no quieren ser leguleyos porque pretenden ser escritores. Gonzalo Rojas pertenece a la última categoría, pero hay que ganarse la vida con algún oficio (...) el heredero Correa también estudia en la Facultad de Derecho y cada mañana lleva en su coche al provinciano recién desembarcado hasta el centro de la ciudad. No se sabe cuántos meses permanece Gonzalo Rojas en esta jaula de oro, mitigando así la miseria pero de nuevo experimenta en carne propia la certeza de que los paraísos terrestres son efímeros.⁶¹⁰

La triste aventura en la Escuela de Derecho⁶¹¹ dura poco y en 1938 abandonó la carrera para ingresar al Instituto Pedagógico Nacional. Algo en que encontró más vocación, pues la enseñanza lo apasiona –como se verá más adelante en el poema– mucho más que la

⁶⁰⁹ Piña, Juan Andrés, *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2007, p. 86.

⁶¹⁰ Bradu, Fabienne, *op. cit.*, p. 63.

⁶¹¹ La Facultad en la que Gonzalo Rojas estudia brevemente goza de una hegemonía nacional. Así la entrada en el Diccionario: “Derecho (La Escuela): La carrera de Ciencias Jurídicas se imparte en diversas universidades de Chile; sin embargo, al solo decir que algo ocurrió «en Derecho» se entiende que ello sucedió en la tradicional Escuela de Derecho de la Universidad de Chile – también denominada «en la Escuela», ubicada en Pío Nono, entre avenida Santa María y Bellavista. Cuna de dieciséis presidentes de la República y cientos de ministros de Estado, Corte Suprema y Apelaciones, diputados, senadores, jueces y otras personalidades del país. Derecho es sinónimo de alta carga académica –en periodo de exámenes eso sí–, así como de una agitada y politizada vida estudiantil”. Joignant, Alfredo *et al.*, *Diccionario de la política chilena... op. cit.*, p. 99.

estrechez de los códigos civiles.⁶¹² Sin embargo, algo debió de quedar de ese espíritu de estudiante de derecho al redactar “Materia de testamento”. Sin embargo, algo debió de quedar de ese espíritu de estudiante de derecho al redactar “Materia de testamento”, pues se emplea el código letrado-notarial, entre otras cosas, con la anáfora «a/al», para mostrar esos legados de justicia o, como se mencionó anteriormente, hacer trascender su etopeya.

Después de mencionar en su testamento poético a los padres, el poeta sigue con su tío Abraham Pizarro, siguiendo escrupulosamente las líneas de parentesco que operan de acuerdo con el derecho sucesorio del siguiente modo: en línea recta, de ascendente a descendente y, por otro lado, colateral para ir con sus tíos y hermanos. No se detiene en verificar grados de parentesco, pero sí hay una intención formal de presentar el poema con un parangón protocolario. Hay que ver que el legado no es propiamente para el tío, sino para un asma personificada y agrega: “aunque no se me entienda un tren de humo” (3). El poeta asume que el lector no conoce su historia familiar, por eso no se comprende la referencia. Lo que se otorga es un «tren de humo». Hay que acudir a la niñez del poeta para conocer el regalo y la metáfora empleada:

Yo tenía un tío, Abraham Pizarro, debe de haber sido el hombre más sano y más limpio de corazón de toda la gente que he visto; era un hombre finísimo, encantador. Fue mi padre cuando perdí a mi padre real, pero además era un hombre de un rigor y de una gracia total, muy hispano. Ese hombre de gran entereza y dignidad –y que influyó seguramente en mi alma– era a la par uno que padecía el asma. Yo lo veía sufrir con su asma; usaba un aparatito para airear sus pulmones o sus bronquios. El hecho es que ese instrumento echaba humo y a mí me divertía ver a ese tío mío inhalando el humo para poder respirar bien. El era contador de ferrocarriles del Estado; entonces lo enlazaba yo con los trenes de humo: era un tío humo.⁶¹³

Posteriormente, viene el turno de su suegro –familiar por agnación– a quien restituye el apellido May que «le robaron» (4). Esto lo hace con el poder de su voluntad poética, buscando justicia para sus seres queridos. Si se atiende a ciertos pasajes de la biografía de Bradu, al parecer el poeta mantiene una relación afable con Héctor Ortiz, a quien le da el

⁶¹² Sobre sus estudios en la Facultad de Derecho, Bradu menciona: “Gonzalo Rojas es un pésimo estudiante de Derecho; en cambio se entrega con pasión y constancia al griego y al latín, hechizado por los juegos sintácticos de Horacio, Séneca o Quintiliano. Al reverso de una foto tomada el 28 de septiembre de 1937 en el Parque Forestal escribe con su puño y letra: ‘Tratando de estudiar derecho’”. Bradu, Fabienne, *op. cit.*, p. 64.

⁶¹³ Piña, Juan Andrés, *op. cit.*, p. 72.

trato reverencial de «don Héctor» como el *pater familias* de la otra rama genealógica. Inclusive, el suegro le ayuda con su carrera literaria y acarrea noticias periodísticas del campo literario chileno: “Mantiene una nutrida correspondencia con la familia de Hilda en Chillán, especialmente, con don Héctor Ortíz, que tiene la gentileza de remitirle las ediciones dominicales de *El Mercurio* para que siga los progresos o, mejor dicho, los descalabros de las letras nacionales”.⁶¹⁴

Bradú también menciona el asunto sobre el apellido May robado en un pasaje donde cuenta de las gestiones judiciales que el poeta tuvo que realizar para lograr el reconocimiento legal del apellido materno de su hijo Gonzalo, a quien también se le hereda en el poema (17), y evitar la homonimia artística. “Finalmente, resuelve un asunto jurídico que lo preocupaba desde el 2 de octubre de 1964: la homonimia con su hijo que pasa a llamarse Gonzalo Rojas-May (un solo apellido) y Ortíz como segundo. El “May”, lo hereda de un abuelo materno después de mil batallas de éste para recuperar el apellido de su padre legítimo, como reza el verso de ‘Materia de testamento’ ”.⁶¹⁵ La hipérbole de las «mil batallas» es una manera de dar constancia de lo engorroso de la tramitología chilena en esta jurisdicción voluntaria.⁶¹⁶

A su suegra, Débora Veas, le deja una imagen de belleza floral y de frescura primaveral, haciendo uso del *locus amoenus* de la rosa (5). Después continúa con los parentescos colaterales, pero esta vez sanguíneos: sus hermanas. A María Elisa, Rebeca Josefina, Berta Cecilia y a dos que mueren prematuramente, Celia Olimpia y una primera María Elisa, se lega: «a mis 5 hermanas la resurrección de las estrellas» (6). No hay que

⁶¹⁴ Bradú, Fabienne, *op. cit.*, p. 280.

⁶¹⁵ *Ibidem*, p. 334.

⁶¹⁶ De acuerdo con el Código Civil chileno, escrito en el siglo XIX por Andrés Bello, el proceso de rectificación de partida de nacimiento, es el siguiente: “Art. 18. Sólo podrán pedir rectificación de una inscripción las personas a que ésta se refiera, sus representantes legales o sus herederos.

El juez deberá proceder con conocimiento de causa y resolverá con el mérito de los instrumentos públicos constitutivos del estado civil que comprueben el error. A falta de estos instrumentos, resolverá, previa información sumaria y audiencia de los parientes en la forma prescrita en el Código de Procedimiento Civil.

Si se dedujere oposición por legítimo contradictor, el negocio se hará contencioso y se sujetará a los trámites del juicio que corresponda.

Haya habido oposición o no, el juez antes de dictar sentencia oír a la Dirección General del Registro Civil Art. 3.º Nacional, para lo cual le enviará los antecedentes completos.

No obstante, el juez omitirá dicho trámite cuando la solicitud de rectificación de partidas se funde en reconocimientos de hijos o cuando se trate de corregir errores u omisiones que revistan los caracteres de manifiestos, en los términos del artículo anterior. En este caso el juez deberá dejar testimonio de este hecho en la sentencia, expresando la causa de la omisión.

Art. 19. La subinscripción que se haga para cumplir lo resuelto judicialmente, será anotada al margen de la respectiva partida, y deberá firmarse y fecharse por el Oficial del Registro Civil en ambos registros, si éstos estuvieren en su poder. (...)”

perder de vista que el poeta piensa en la simbología religiosa de la estrella de cinco puntos y el acomodo exacto de cada una de sus hermanas en el astro.

Hasta aquí el poeta hace referencia a una épica etopéyica de su familia, pero irrumpe la mención a un poeta fundacional. A César Vallejo, ese admirado “huérfano universal” –de acuerdo con Rojas– que tarda en llegar, a quien se le deja el servicio listo en la mesa (7) para que coma sin compañía, puesto que la demora lo deja como el único comensal. Así dice en “la cena miserable” el poeta de Santiago de Chuco: “(..) Ya nos hemos sentado/ mucho a la mesa, con la tristeza de un niño”.⁶¹⁷ Después vuelve con su familia, específicamente con su hermano Jacinto, a quien le da, apelando a la ludomanía, «el mejor de los conciertos» (8). Después viene un objeto que va fluctuar entre lo animado/inanimado, por lo que no es precisa la categoría de bien bajo las reglas sucesorias del poema. Se trata de la figura rocosa y fluvial del Torreón del Renegado⁶¹⁸ que será importante en el curso de su poética, a quien se le otorga a Dios (9) y, de paso, el poeta reprocha no estar en ese sitio ya de por sí divinizado.

El lugar puede entenderse a partir del tópico vallejeano de la piedra como relaciona Bradu: “El segundo hallazgo, al igual que la piedra, se antoja un rehallazgo del poeta consigo mismo: es el Torreón del Renegado que también se vuelve famoso en el poema homónimo⁶¹⁹ (...) En la conjunción de dos materias opuestas –la piedra y el agua–, Gonzalo Rojas encarna la contradicción que a menudo tensa sus versos y su vida”.⁶²⁰ En regresión a su juventud, el poeta lega a su niñez, «ese potro colorado» que atesora en su memoria, en franca oposición vivencial al «abismo» que le deja a su adolescencia (10-11). Retoma, después de estos “auto-legados”, su parentesco colateral y menciona a su hermano Juan Rojas, a quien le da «un pez pescado en el remolino con su paciencia de santo» (12). La relación parece paternalista: “Para

⁶¹⁷ Vallejo, César, *op. cit.*, p. 225.

⁶¹⁸ El poeta “significa el micromundo del *Torreón del renegado* como espacio sacralizado en su poesía, pues la realidad material, tangible e inmediata, del Torreón, se trasmuta y su totalidad se revela como *sacralidad cósmica*, tanto, que desde allí se regresa al instante de la niñez, al espacio de la inocencia al mundo donde no hay estructuras ya definidas para, desde allí, lanzarse a la búsqueda de lo trascendente, de lo sagrado. Gonzalo Rojas recupera para sí al río Renegado, porque allí él puede vivir su *hierofanía*, su manifestación de lo sagrado al enfrentarse a la experiencia del río y su regreso al pasado.” Figueroa, Ana, “Torreón del renegado. Espacio mítico en la poesía de Gonzalo Rojas”, *Mapocho*, Santiago, núm. 50, segundo semestre, 2001, p. 28.

⁶¹⁹ “A esto vine, al Torreón/ del Renegado, al cuchillo/ ronco de agua que no escribe/ en lo libérrimo agua/ ni pétalos pero cumbre/ escribe y descubre, nieve aullante, límpidas/ allá abajo las piedras. A esto y nada, que se abre/ por obra del vértigo/ mortal, a ésta la casa loca del/ ser y más ser, a este abismo/ donde Hilda pidió al Muerto:/ –‘Piedad, Muerto, por nosotros que/ íbamos errantes, danos éste y no otro/ ahí para morar, ésta por/ música majestad, y no otra,/ para oír al Padre’ ”. Cfr. Rojas, Gonzalo, *Integra. Obra poética completa*, ed. Fabienne Bradu, México, FCE, 2013.

⁶²⁰ Bradu, Fabienne, *op. cit.*, p. 300.

colmo de suerte, Gonzalo Rojas recupera su abrigo y su terno negro empañados y generosamente, regala un terno color plumizo y un par de zapatos a su hermano Juan, tan o más necesitado que él⁶²¹ y la imagen, además de sugerir una escena cercana al cristianismo primitivo, remite a la virtud de la paciencia y la fortaleza. El poeta tampoco se olvida de los animales y la fauna chilena, dejando a las mariposas «los alerzales del sur» (13), retomando el *locus amoenus*.

El poeta aprovecha el escenario para mencionar el «l'amour fou» a hablar de su esposa (14), quien es ratificada como el amor de su vida en el poema. El tópico del amor loco llegó a su vida cuando él está ya inmerso en una cultura del exilio⁶²² y que es contado en los siguientes términos por Fabienne Bradu:

Gonzalo Rojas se reencuentra, también en Madrid, con su ex alumna Hilda Ortiz, que sigue cursando un Doctorado en Letras en la Universidad Complutense. Hilda llega a saludarlos al Hotel Nuria y pronto se vuelve una presencia cotidiana en los periplos de los Rojas, que no escatiman museos ni librerías o cualquier curiosidad que se ofrece al paso. Por el momento, quizá a causa de la presencia de Rodrigo Tomás, la convivencia entre Gonzalo Rojas e Hilda Ortiz es cordial, respetuosa por parte de ambos; se tratan de “usted” y en pocas palabras, nada delata que han sido amantes el invierno pasado en Concepción, justo antes de que Gonzalo Rojas se arriesgue a apurar su devaneo con Ximena Sepúlveda. El poeta se convence cada día más que equivocó la apuesta al preferir los ojazos verdes sobre los negros que brillan de inteligencia y quizás todavía de deseo en el rostro de la joven Hilda. Pero espera la partida del hijo para averiguarlo. Rodrigo Tomás se reembarca hacia Chile en Vigo a finales de febrero, dejando así a su padre en Madrid, con la libertad de comprobar lo que se antoja inevitable.⁶²³

La relación furtiva y dada desde el extranjero produce sus efectos y, de un noviazgo a espaldas de la familia, se pasa a la celebración de una boda que “se reduce al trámite civil en la casa del juez chillanejo Moisés Noriega, que curiosamente vive en la misma calle El Roble, donde el poeta fijará su domicilio definitivo en Chile ‘los amantes’ no han olvidado París, ni

⁶²¹ Bradu, Fabienne, *op. cit.*, p. 90.

⁶²² Jaime Concha dice sobre las obras generadas durante el periodo de dictadura, cuando posteriormente se suman los esfuerzos y experiencias de los escritores exiliados, entre ellos, Gonzalo Rojas que “Eran textos cuyo carácter se fundaba en una misión bien precisa, de urgencia y de testimonio, sin aspiraciones a la fama de la gran literatura. De ahí su validez. Vinieron más tarde escritores ya experimentados que plasmaron lo sentido y lo vivido en dimensiones más amplias, contribuyendo a explotar y profundizar la situación chilena”. Concha, Jaime, “La cultura del exilio” en Garretón, Manuel Antonio *et al.*, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile... op. cit.*, p. 152.

⁶²³ Bradu, Fabienne, *op. cit.*, p. 164.

sus paseos perdidos por las calles de Madrid (...) Hilda Ortiz Veas se vuelve así su tercera esposa, aunque el mito la ubique en segundo lugar, como si el enlace previo con Soledad Bruce fuese un episodio que los tres desean borrar de la novela de sus vidas”.⁶²⁴

Después de considerar a su última esposa, el poeta se concentra en su descendencia. En rigor del derecho sucesorio, el grado de parentesco en línea recta descendente, partiendo –por supuesto– de la antiquísima predilección por el «primogénito». El nacimiento del primer hijo también marca su poesía con simbolismo. “En el poema ‘Crecimiento de Rodrigo Tomás’ ofrece un testimonio cifrado y a la vez fiel de la vida en Puluqui. Gonzalo Rojas viaja a diario a la tierra firme en una de esas lanchas que aseguran la comunicación entre los pedazos del espejo trizado por otro estallido de mundo.”⁶²⁵ A Rodrigo Tomás,⁶²⁶ le deja «el número áureo del coraje y el alumbramiento» (15), redondeando el sentido numerológico y esotérico del poema. El número áureo de la proporción dorada renacentista que brota y se antepone en la naturaleza.

El simbolismo del «espejo roto» o, según Sefamí, el “espejo trizado” continúa con el legado a la ciudad de Concepción (16) y, a Gonzalo hijo, le deja «el salto de la Poesía por encima de mi cabeza» (17). Se trata del hijo que seguirá sus pasos como artista, por eso le transmite la magia de la creación estética. De allí la necesidad de evitar la confusión de identidades como ya se mencionó en lo relativo a la batalla por el apellido May. Posteriormente se ocupa de sus nietas.⁶²⁷ Nuevamente con la lógica del *pater familias* espera de ellas y otorga la *iustae nuptiae* con una esperanza de invitación a las fiestas (18). Posteriormente, con el legado que se le otorga a la ciudad de Valparaíso, es decir, «esa lágrima» (19) que duele a la mayoría de los chilenos por la ocupación de los militares en esa

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 197.

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 92.

⁶²⁶ Después de divorciarse de la madre de su primogénito, Gonzalo Rojas pelea la custodia del menor. ““El 13 de julio, 1957 Gonzalo Rojas requiere ante los tribunales de Concepción la nulidad de su matrimonio con María Mackenzie, que el juzgado aprueba el 29 de agosto. Las negociaciones entre Gonzalo Rojas y María Mackenzie desembocan en un acuerdo sobre la separación definitiva y legal, así como sobre la custodia de Rodrigo Tomás para el poeta. El adolescente tiene que escoger entre sus dos padres para fijar su residencia y opta por permanecer con su padre. En su decisión desgarradora y difícil de tomar también interviene el deseo de continuar sus estudios en Concepción para no perder a sus amigos de la infancia y compañeros del Liceo”. *Ibidem*, p. 135.

⁶²⁷ La relación de Rojas con sus nietas parece de cariño y de abuelo permisivo y amoroso. Se dice en su biografía sobre las faltas al protocolo que realiza en compañía de Catalina: “La Maisonde l’Amérique Latine es el escenario de la presentación y de una lectura, pero justo después, Gonzalo Rojas escapa à l’anglaise a la Brasserie Lipp para cenar con el escritor Felipe Tupper y su nieta Catalina Rojas Hauser”. *Ibidem*, p. 391.

ciudad porteña que precipitaría el golpe de Estado, el poeta va introduciendo, de modo gradual, el tono político del poema que se observará marcadamente en los versos siguientes (21-26).

Queda sólo su nieto, quien representa en el poema y en la vida de Gonzalo Rojas, la semilla viva de su apellido y que, en un «dejo» eminentemente machista como apunta la profesora Bradu, es el legítimo continuador de su dinastía. Al Alonso de 12 años, –lo que hace pensar que “Materia de testamento” fue escrito alrededor del año de 1986– le regala con un gesto futurista «el nuevo automóvil siglo XXI listo para el vuelo» (20). Sobre la noticia del nacimiento del niño, su biógrafa recupera el siguiente cuadro familiar: “Juntos festejan el nacimiento del primer nieto varón de Gonzalo Rojas, Alonso, que recibe el nombre del autor de la *Araucana* el 24 de septiembre de 1974. Con un dejo de machismo que se refleja en el poema ‘Materia de testamento’, Gonzalo Rojas lanza ¡vivas! Por la descendencia masculina como no lo había hecho con sus dos primeras nietas”.⁶²⁸

Como ya se había adelantado, en esta parte el autor pasa de un *locus amoenus* a un *locus eremus*. El poeta realiza la enumeración de las principales injusticias cometidas en dictadura, señala los males y no le tiembla la voz al enunciar el horror y la podredumbre del sistema. El tono de la épica familiar y la etopeya de los personajes sucumbe ante un tono político y a la formulación de una denuncia a través de su voluntad poética que ha quedado fundida ficticiamente con su voluntad testamentaria.

El primer legado es a la capital, el corazón político y social del país: «a Santiago de Chile con sus 5 millones la mitología que le falta» (21). Formalmente el legado es para Santiago de Chile, pero en realidad los beneficiarios son esas «5 millones» de habitantes⁶²⁹ que (sobre)viven en ella y que, sin duda, padecen por ese vacío mitológico. La narración mítica les otorgaría a los santiaguinos el temperamento épico para afrontar la tiranía. Por su parte, la grandeza espiritual para afrontar los acontecimientos que, desde la intervención militar y usurpación de la presidencia constitucional de Salvador Allende, los chilenos disidentes deben resistir día a día. Debido a esto, el legado contiguo luce por su verticalidad

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 260.

⁶²⁹ La población total estimada al 30 de junio de 1986 de la Región Metropolitana de Santiago es de 4, 804, 232, de acuerdo con el Anuario de Demografía 1986 del Instituto Nacional de Estadísticas del Ministerio de Economía, Fomento y Reconstrucción. Consultado en: <<http://www.deis.cl/wp-content/uploads/2013/07/Demograf%C3%ADa-1986.pdf>>.

prosaica: «al año 73 la mierda» (22). No se trata únicamente de una legación escatológica, pues lo que verdaderamente trasmite, en una *traditio* poética, es la palabra del insulto popular.

Después, los ataques del poeta se centran en el campo literario chileno normalizado por la biopolítica castrense. La dictadura creó un circuito intelectual afín a su ideología política o económica y, al mismo tiempo, generó subjetividades orgánicas que construyeron un aparato de premios y castigos o, por lo menos, una estructura de galardones literarios neutralizados de crítica frontal y sustraídos de la sociedad civil. Así dice Rojas en el poema: «al que calla y por lo visto otorga el Premio Nacional» (23). El legado es el Premio Nacional de Literatura.⁶³⁰ El respetado galardón ahora se encuentra, siguiendo la escatología anterior, *enmierdado*. Pero ¿quién es ese escritor que «calla» y cuyo silencio es cómplice y vergonzoso? Lo dice el poeta en el texto introductorio de *Materia de testamento*: “Braulio Arenas, que murió hace un mes, aunque de hecho se nos había muerto el 73 cuando cambió la centella surrealista por un mísero premio nacional”.⁶³¹ En efecto, el poeta serenense había muerto el 12 de mayo de 1988. Durante dictadura, Braulio Arenas recibe el Premio Ricardo Latcham en 1976, por el Pen Club de Santiago, pero lo reprochable es el Premio Nacional de 1984. Al parecer el distanciamiento político va debilitándose desde mucho antes.⁶³² Esa amistad que se forjó en el grupo *Mandrágora* de finales de la década del treinta, al que Gonzalo Rojas siempre se le consideró un miembro periférico.

El siguiente legado es una metáfora de la cultura del exilio que el poeta vive en varios países europeos. Le otorga «al exilio un par de zapatos sucios y un traje baleado» (24). Es el

⁶³⁰ Ramón Díaz Eterovic en “SECH: escribir y vivir en Chile” dice sobre el Premio Nacional: “Durante la presidencia de Martín Cerda, reelegido en su cargo el año 1986, la SECH se incorpora al referente Asamblea de la Civilidad que se crea para unificar a los diferentes sectores de la oposición al régimen militar. Dicha posición le significa perder la subvención económica que recibía del Ministerio de Educación, y ser excluida del jurado que dirime el Premio Nacional de Literatura, hecho este último que aún perdura al no derogarse la normativa legal que lo establece. Hecho injusto, por cuanto la SECH fue la inspiradora del premio y son los propios escritores lo más idóneos para juzgar los méritos de sus pares. El manejo ideológico del Premio Nacional a partir de 1973 implicó que, salvo tres o cuatro excepciones, se le otorgara a escritores de dudosos méritos literarios, obsecuentes a la dictadura militar; y que se privara de tal reconocimiento a escritores de inobjetable trayectoria y calidad” (1993: 191). “en la SECH siempre se manifestó una preocupación por el destino personal y por la obra de los escritores exiliados. Gracias a las gestiones de la SECH se obtuvo el retorno del poeta Gonzalo Rojas”. Garretón, Manuel Antonio *et al.*, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile... op. cit.*, p. 188 y 191.

⁶³¹ Rojas, Gonzalo, *Materia de testamento... op. cit.*, p. 11.

⁶³² De acuerdo con Bradu, los desencuentros entre los poetas son notorios. En “junio de 1980, Braulio Arenas califica a Gonzalo Rojas de ‘cero a la izquierda’ en una entrevista al periódico *El Mercurio*. ‘Es un disparo a mansalva’, declara al aludido en *El Sur* y publica el poema ‘La cicatriz’ a modo de respuesta”. Bradu, Fabienne, *op. cit.*, p. 307.

lugar común del exiliado pobre y vestido con harapos, pero, sobre todo, el exiliado perseguido y que busca refugio en país extranjero. Ese «traje baleado» es una metonimia elocuente de su cuerpo. El poeta sufre la realidad de no poder volver a su país y aunque el proceder de Rojas puede considerarse bajo ciertas perspectivas conservadoras como un auto-exilio que muchos buscan cancelar con su regreso,⁶³³ lo cierto es que él acusa a sus detractores y usa la ficción poética para retratarse como exiliado profundo, así sucede con el famoso poema “Transtierro” que aparece en *Materia de testamento* o, del mismo libro, con “Alegato”, que vale la pena transcribirlo por la emotividad de un coraje sentido:

Buena nueva para los liridas de Chile: me echaron,
me amarraron y me echaron
en una especie de camisa con un número
colorado en la tapa: –Rojas,
ahí va Rojas en Gonzalo por hocicón
y por crestón y fuera de eso por ocioso, por
desafinado.

En cuanto a mí ya no estoy
para nadie. Por eso me echaron.
Porque no estoy para nadie me echaron.
De la república asesinada y de la otra me echaron.
De las antologías me echaron.
De las décadas salobres me echaron. De lo que no pudieron
es del aire.⁶³⁴

Mientras que en “Transtierro” el poeta se retrata bajo un exilio ontológico, en este alegato poético se aprecia la cultura del exilio que mantiene con algunos escritores y críticos que escriben dentro del país. El mensaje es obvio y va dirigido no sólo a sus enemigos, sino a las estéticas rivales. Por eso, el poeta escribe con resentimiento a los «liridas», en burla a la poesía lárca, encabezada por Jorge Tellier, quien se mantiene en el país y profesa una

⁶³³ En el citado texto de Ramón Díaz Eterovic se dice: “en la SECH siempre se manifestó una preocupación por el destino personal y por la obra de los escritores exiliados. Gracias a las gestiones de la SECH se obtuvo el retorno del poeta Gonzalo Rojas” Garretón, Manuel Antonio *et al.*, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile... op. cit.*, p. 188.

⁶³⁴ Rojas, Gonzalo, *Materia de testamento... op. cit.*, p. 74.

poesía intimista y con poco código político. Gonzalo es *echado* varias veces en el poema y da lo mismo si es por «hocicón», «crestón» u «ocioso». Lleva además un traje presidiario con número y padece la penitencia ideológica de ser «Rojas». El poeta repite su infortunio: «ya no estoy para nadie». Lo echan de una república cruenta y también de la República de las Letras, por eso no figura en antologías. Sin embargo, ante tanta desventura, el vehículo del que no lo pueden sacar es el «aire» y, desde ese medio, imaginará su retorno con el viento.

La posición es vehemente, pero también exagerada, percibiéndose un tono de víctima. Si fue excluido de los mecanismos publicitarios y legitimadores del campo literario chileno de la época, no se le relegó de aparecer en antologías y sus libros fueron leídos inclusive en Chile, como se mostró con la recepción de *Materia de testamento*. Tiene en realidad el halo de poeta exiliado que sabe aprovechar. Jaime Concha advierte una fórmula exitosa para el escritor exiliado: “Hable usted de un país inexistente cuando está justamente a punto de dejar de existir; muestre los dolores tenues y alegrías gratas; narre los horrores en sordina y en las grandes simpatías marque un *forte*; forje un paisaje inmóvil y ponga mucha agitación alrededor, ojalá con tías, niños y criaturas misceláneas; sobre todo, haga sonreír, sonreír, sonreír: la receta es infalible y usted será leído en las playas y balnearios de Europa y en más de un establecimiento de reposo”.⁶³⁵

En el poema, Rojas da «otro Nüremberg» a «a la nieve manchada con nuestra sangre» (25). Con ello, el poeta se adelanta a la fase de retorno a la democracia que se dio a partir de 1990, incluyéndose con la tercera persona, y apela al proceso de justicia transicional que aún tenía su paradigma en los juicios de Núremberg, que envolvían el paradigma contemporáneo del “juicio al mal absoluto”, usando la expresión del libro de Carlos Nino.⁶³⁶ Después, el poeta busca justicia a los detenidos-desparecidos, en pleno diálogo con la poética de *Canto a su amor desaparecido* de Zurita: «a los desaparecidos la grandeza de haber sido hombres en el suplicio y haber muerto cantando» (26). También se refiere a los detenidos desaparecidos y los grupos de tarea en “Carta a Delfina” de *Materia de testamento*.⁶³⁷

⁶³⁵ Garretón, Manuel Antonio *et al.*, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile... op. cit.*, p. 154.

⁶³⁶ Así el exordio de Carlos S. Nino en la Introducción de su clásico libro *Juicio al mal absoluto*, publicado originalmente en inglés 1996: “¿Cómo enfrentar el mal? ¿Cómo responder a violaciones masivas de derechos humanos? ¿Cómo hacerlo cuando son cometidas desde el Estado o por quienes cuentan con el consentimiento y la tolerancia de sus gobiernos?” Nino, Carlos S., *Juicio al mal absoluto*, Buenos Aires, Ariel, 2006, p. 33.

⁶³⁷ “1.-¿Dónde/ para que se oiga en todo Chile, Delfina, escribo/ tu nombre/ y se venga abajo/ el pudridero?./ ¿en este papel/ parecido al hambre?, ¿en este/ sollozo vergonzoso/ que no se atreve?./ ¿encima del balazo/ que

Posteriormente se rompe la temática política en el poema y se hacen legados a diferentes elementos naturales y simbólicos (27-29). Los legados siguientes van encaminados a la economía mundial y parte de su epicentro, localizado en Nueva York. El poeta conoce junto con Hilda la ciudad en la navidad de 1980, probablemente visita la calle 42 en el centro de Manhattan, conocida por su actividad teatral, por eso quizás le lega «el paraíso» (30). Por otro lado, con una ironía parsimoniosa da a Wall Street «un dólar cincuenta» (31).

A partir de este punto, el testamento poético se vuelve más hilarante. El poeta juega con la ironía, reconoce influencias estéticas y retoma su vida de un modo cada vez más desordenado. Por ejemplo, a «la torrencialidad de estos días», le lega la «nada» (32). Ventila, inmediatamente después, una queja de barrio. Pues a los vecinos del perro inoportuno que quita el sueño, no les deja nada (33), aunque por algo los menciona como materia testamentaria. Sobrecoge el siguiente legado numerológico por su belleza y fraternidad: «a los 200 mineros de El Orito a quienes enseñé a leer en el silabario de Heráclito, el encantamiento» (34). En una entrevista inédita que la profesora Bradu usó para su biografía, el poeta cuenta sobre esta experiencia laboral en este pueblito de la región de Atacama, donde llevaba los libros de contabilidad. “No era solamente el amor que nos encendía la vida, sino que nos parecía precioso vivir en estas altas cumbres, andar por allí, dialogar con la gente, esto me fascinaba a mí. Eran semiletrados, no lo oculto, pero parecía una curiosidad preciosa cómo sacaban las palabras, cómo decían los matices de todas las cosas”.⁶³⁸

Después viene en el poema el sitio de las vanguardias y dar a cada una lo que les corresponde, junto a sus hacedores. A Apollinaire, le lega «la llave del infinito que le dejó Huidobro» (35). Lector y admirador de Vicente Huidobro, hay que recordar que Rojas afirma que ningún poeta a descrito al mar como el maestro creacionista, pero sabe que este es deudor del francés. En rigor este legado es realmente una carga que Gonzalo Rojas plasma en su testamento poético. Se trata de una antífrasis, pues el propietario original de la «la llave del infinito» en el poema es Vicente Huidobro, el poseedor de buena fe es Gonzalo Rojas y el propietario final es Guillaume Apollinaire. Figurativamente, el poeta tuvo la guardia y custodia de la llave. Como homenaje irónico al surrealismo, le deja «él mismo» (36). A Buñuel, sabedor de su memoria prodigiosa y que le gusta actuar en sus películas, le deja «el

iban a darte en la nuca adentro/ de uno de esos autos/ vertiginosos?, ¿dónde,/ Delfina?” Rojas, Gonzalo, *Materia de testamento... op. cit.*, p. 65.

⁶³⁸ Bradu, Fabienne, *op. cit.*, pp. 66-87.

papel de rey que se sabía de memoria» (37). Sobre estos legados a representantes de la vanguardia, Sefamí interpreta lo siguiente:

“a Apollinaire la llave del infinito que le dejó Huidobro”, juega con el ímpetu de la Vanguardia: se trata –como dice Rojas– de una influencia que va al revés. Ahora bien, hay que recordar que Huidobro fue, efectivamente, el que entregó la llave del infinito (de la vanguardia cósmica y total) al propio Rojas: ahí estaría lo interesante de ese juego. Esta consideración puede implicar dos suposiciones: no hay otra de la misma magnitud que el surrealismo más que él mismo; o, el surrealismo sólo se satisface admirándose en el espejo. Finalmente “a Buñuel el papel de rey que se sabía de memoria” propone la categoría más alta que pueda tener un hombre en la escala social.⁶³⁹

El final del poema es asombroso en cuanto a su unidad documental. El penúltimo legado es prácticamente un recurso metonímico para romper con la lógica intradiegetica del texto. Rojas le deja algo al propio poema que está escribiendo. A “Materia de testamento”, que se identifica por ser «la enumeración caótica», el poeta le deja burlonamente «el hastío» (38). Quiere salir ya de esa figura retórica que sobrecargó al poema, entre otras cosas, por la fastidiosa anáfora de la *a* y el *al*. El cierre es un legado que vislumbra el fin religioso del poeta. También en conexión con los dos primeros legados, dota al poema como una representación icástica y vital. Comienza con el legado de/a sus padres, quienes lo engendraron, y finaliza con un envío a la Muerte. Al darle a la Muerte «un crucifijo grande de latón» (39), Gonzalo Rojas quiere disipar las dudas sobre la vida ultraterrenal y le recuerda a la Parca que él es un hombre de fe y, al igual que el mayor poeta de Nuestra América, Rubén Darío, mantendrá el último estertor abrazando una cruz.

⁶³⁹ Sefamí, Jacobo, *op. cit.*, p. 239.

CONSIDERACIÓN FINAL.

LA PALABRA POÉTICA QUE FUNDA LA PATRIA DE JUSTICIA

A lo largo de esta investigación hay un tránsito marcado a partir del estudio de ocho poemas que componen un corpus. Desde un enfoque culturalista, el estudio de los poemas brinda un conjunto de tópicos para comprender los cambios en las ideas políticas de nuestros países, en sus tradiciones y proyecciones sociales, estrechando lazos con la historia de las ideas jurídicas en América Latina. Desde un enfoque teórico, estos poemas buscan reconstruir un puente entre los conceptos jurídicos y las visiones sobre la justicia, un camino que fue minado por algunas teorías para explicar el derecho durante el siglo XX, cuyas premisas estribaban en separar de los estudios jurídicos la exigencia de justicia. De esta manera, se daba un deslinde conceptual entre moral y derecho.⁶⁴⁰ Del mismo modo, desde un punto de vista de apropiación y territorialidad, esta tesis busca resituar varios tópicos. Uno de ellos es el tópico de la República de las Letras,⁶⁴¹ organización literaria e intelectual de la ciudad letrada, situando el esfuerzo de varios poetas para fundar, en palabras de Pedro Henríquez Ureña, una “Patria de la Justicia”. Se trata de la transición de una ciudad letrada hacia una patria de justicia y todo lo que ello implica.

Pero para desterritorializar conceptualmente la República de las Letras, primero es necesario entender su construcción político-literaria y significancia cultural. Aquí se identificará a la República de las Letras como una extrapolación política creada por una subjetividad perita en derecho y literatura: el letrado. El establecimiento de esta República, no como forma de gobierno hipotética, ya que aprovecha la vaguedad de *res publica* identificada como la «cosa pública», es una utopía ampliamente cultivada en la tradición

⁶⁴⁰ Existe las posturas iusfilosóficas “dos tradicionalmente conocidas como I) la tesis de la vinculación y II) la tesis de la separación. Es verdad que las dos admiten matizaciones que pueden llegar hasta borrar la pretendida diferencia radical entre ambas; conviene, sin embargo, ver más cerca estas dos tesis y los argumentos que suelen esgrimirse para su justificación, a fin de poder contar con un marco que facilite la comprensión de esta milenaria discusión. Pero, antes, una observación previa: la polémica entre ambas tesis no se refiere a la relación empírica entre derecho y moral; ningún partidario de la tesis de la separación niega que los sistemas jurídicos sean reflejo (sic) más o menos fiel de las convicciones morales de quienes detentan el poder en una sociedad determinada. La distinción se centra en la posibilidad o imposibilidad de establecer una relación conceptual entre derecho y moral”. Garzón Valdés, Ernesto, “Derecho y Moral” en *El derecho y la justicia*, 2ª ed., Madrid, Trotta, 2000, p. 397.

⁶⁴¹ Las mayúsculas se colocan aquí de modo deliberado para resaltar el gesto de la cultura letrada y la pugna entre la Letra y las escrituras. Del mismo modo, la República es una institución calca del motor jurídico de los estilos decimonónicos.

francesa que se identificó con ese lugar ficticio, público/privado, erigido a través del intercambio epistolar de una comunidad de escritores.⁶⁴² Una comunidad que construía jurisdicciones imaginarias más con la pluma que con la espada. Esas jurisdicciones escriturales trazaban simbólicamente un para-Estado que podían eludir los enlaces pragmáticos con la realidad. El tópico tiene reminiscencias grecolatinas y específicamente platónicas que en la tradición hispánica puede ejemplificarse con la *República literaria* de Saavedra Fajardo. Dice al inicio el protagonista de dicha aventura onírica: “Hálleme a la vista de una ciudad, cuyos capiteles de plata y oro bruñido deslumbraban la vista y se levantaban a comunicarse con el cielo”.⁶⁴³

En la *República* de Saavedra Fajardo es Marco Varrón⁶⁴⁴ quien acompaña al escritor a las puertas de la ciudad. Una *polis* transhistórica donde conviven los escritores de todas las épocas, pensamientos y estéticas. Más allá del lujo en la fachada de la ciudad, hay que detenerse en el hecho de que ésta busca «comunicarse con el cielo». La República de las Letras no sólo se establece paralelamente a la razón de Estado y al poder temporal, sino que busca algo impensable: tener un contacto directo con la palabra divina, que recuerda a la tragedia bíblica de la torre de Babel. La República de las Letras se preocuparía únicamente por el derecho natural y divino, en una interpretación fabulosa de las pautas jurídicas de la nueva escolástica, vigentes en los Siglo de Oro.

La conceptualización sublimada de esta República ya contaba con algunos inconvenientes unas décadas después de la visión de Saavedra. Únicamente algunos privilegiados podían habitar ese territorio y, para ser ciudadano, era necesario acreditar no sólo la limpieza de sangre, sino las credenciales en regla del Parnaso, como siglos después satirizaría Julio Torri. En el *Teatro de teatros*, el dramaturgo Francisco Bances Candamo apunta con humor este inconveniente: “El teólogo, el jurisconsulto, el médico, el filósofo y

⁶⁴² Para consultar una revisión histórica y conceptual de la idea de la República de las Letras en Europa, principalmente en el contexto francés, ver Fumaroli, Marc, *La república de las letras*, trad. José Ramón Monreal, Barcelona, Acantilado, 2013.

⁶⁴³ Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas... op. cit.*, p. 65.

⁶⁴⁴ Semejante a la guía que Virgilio ejerce sobre Dante, Saavedra Fajardo elige a este funcionario, diplomático y militar romano, quizás asumiéndolo como modelo. Varrón se gana la confianza de César después de servir a Pompeyo, para ser nombrado director de las bibliotecas romanas. Sus obras sobre aldea y ciudad respectivamente, *De re rustica* y *De lingua latina*.

otro cualquiera que saca a la luz una obra de su facultad, va expuesto a sola censura de los que la profesan; porque los otros o no la leen o confiesan que no la entienden”.⁶⁴⁵

No sólo es la calidad de los sujetos autorizados para conformar esa República letrada, sino también se achaca la legibilidad de sus obras, para el caso de Bances, de los temas y giros en las comedias de finales de siglo XVII. El problema se plantea en la historiografía literaria con la confrontación entre poesía culta y poesía popular, que en esta época aún se cartografiaba entre el gongorismo y el *Arte nuevo* ideado por Lope pero que, en muchos casos, resultaba ilusoria. Desde la retórica, la cuestión se tensaba entre *obscuritas* y *perspicuitas*. Lo cierto es que, independientemente de cualquier dicotomía literaria, la República de las Letras empleó un código letrado como aparato de captura: palabra del sacerdote secularizado que ejecuta una serie de cargas semánticas para fijar un arte que no está al alcanza de todos.

No es casual que en *La ciudad letrada* de Rama se le otorgue un lugar especial a la «ciudad barroca» como epicentro americano, pues “este modo de la cultura universal que se abre paso en el XVI sólo adquiriría su perfeccionamiento en las monarquías absolutas de los estados nacionales europeos, a cuyo servicio militante, se plegaron las Iglesias, concentrando rígidamente la totalidad del poder en una corte, a partir de la cual se disciplinaba jerárquicamente la sociedad. La ciudad fue el máspreciado punto de inserción en la realidad de esta configuración cultural y nos deparó un modelo urbano de secular duración: la *ciudad barroca*”.⁶⁴⁶

Hay que advertir que el centro de las decisiones políticas y judiciales de las Indias se encontraba simbólica y materialmente dentro de un tipo de ciudad. No cualquier urbe, sino en aquella donde se encontraba el asiento de la institucionalidad imperial, en este momento, la Real Audiencia. De allí que inclusive los territorios americanos se clasificaran en función de si existía o no una Real Audiencia dentro de sus confines y, después de eso, si en ella residía el virrey, de allí la distinción primero, entre Reinos y Capitanías Generales, y después, entre Reales Audiencias virreinales y pretoriales.⁶⁴⁷ Todo este sistema burocrático, mediado

⁶⁴⁵ Reyes Cano, José-María, *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglo de Oro)*, Cátedra, 2010, p. 671.

⁶⁴⁶ Rama, Ángel, *La ciudad letrada... op. cit.*, p. 36.

⁶⁴⁷ “La enormidad de las distancias, la dificultad de comunicaciones y la desconfianza de los monarcas explican, como ya hemos dicho, este completo de atribuciones de que las Audiencias gozaron y el hecho de que, si de una parte estaban sujetas a la autoridad de los virreyes, estuvieran por otra parte facultadas para compartir con

por las reformas borbónicas, pasó a la administración de las Repúblicas independientes en el siglo XIX. El letrado continuaba siendo el protagonista de la vida política de los nuevos países al redactar, entre otras cosas, las Constituciones que forjaron la identidad jurídico-política de los Estados nacientes y, con ello, preservaron en el imaginario intelectual la República de las Letras, pero esta vez bajo ciertas claves ideológicas y espíritu nacionalista.

Bajo la ciudad letrada, la República de las Letras continuó operando como utopía intelectual, pero escuchándose más vívidamente las voces que pugnaban por una reforma estructural en su conceptualización, pues se advertían los lastres del antiguo régimen. La República de las Letras era fruto de la aristocracia y, en última instancia, de una burguesía que había prosperado con inequidad en los regímenes de América Latina. Liliana Weinberg describe perfectamente este impulso con el título *La palabra de la reforma de la República de las letras* para enunciar la política de escritura de Ignacio Ramírez, quien tiene que pagar el castigo gremial, pues “apoderándose de los conocimientos todavía encerrados en las viejas instituciones escolares y acervos culturales, ya encadenado y castigado por su atrevido afán de servir a los hombres en la fundación de un nuevo orden”.⁶⁴⁸

El ideario del poeta no es metafísico, sino eminentemente materialista. La reforma integral debe darse en la República de la Letras y a su vez en la República federal. Esto se puede ver en “Reforma constitucional” donde lanza un alegato poético para otorgarles ciudadanía plena a las mujeres⁶⁴⁹ así como en otras prosas sociales como “A los indios” y sus piezas pedagógicas. Estas enmiendas a la ley fundamental deben ir acompañadas de una nueva sensibilidad. Ignacio Ramírez, en *Lecciones de literatura*, libro póstumo publicado por la imprenta de Francisco Díaz de León en 1884, dice sobre “La belleza literaria” que “el elemento dominante son las pasiones. Los más hermosos poemas del mundo recorren todas las octavas del placer en ese instrumento tan maravilloso de la sensibilidad humana”.⁶⁵⁰

ellos sus funciones de gobierno y aun para fiscalizar la actuación de estos altos funcionarios (...) Ruiz Guiñazú, admite, en su obra titulada *La magistratura indiana*, la siguiente clasificación de las Audiencias coloniales (radicadas en la capital de un virreinato y presididas por le propio Virrey); Pretoriales (presididas por Capitán General) y Subordinadas.” Ost Capdequí, J. M., *El Estado español en las Indias*, México, FCE, 1975, p. 58.

⁶⁴⁸ Ramírez, Ignacio, *La palabra de la reforma en la república de las letras*, ed. Liliana Weinberg, México, FCE-FLM-UNAM, 2009, p. 21.

⁶⁴⁹ El poema apareció en *Don Simplicio*, número 5, el 14 de enero de 1846. Estos son algunos versos sobre la causa pre-feminista: “Son ciudadanas, tengan su tribuno,/ en las bases propongo esa reforma,/ ¡oh congreso!, y el tiempo es oportuno./ Sirva un alcalde de tribuno y norma,/ por mi voz las mujeres os lo ruegan” Ramírez, Ignacio, *op. cit.*, p. 334.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 230.

Pocos años después, en 1889, José Martí en carta a José Joaquín Palma, escrita desde Guatemala y que sirvió como prólogo a las poesías completas del destinatario, ofrece un exordio sobre una poética que participa de la empatía con el hombre sencillo. Allí dice: “Te devuelvo tu libro de versos: ¡no te lo quisiera devolver! Gustan los pobres peregrinos de oír cerca de sí, en la larguísima jornada, rumor del árbol lejano, canción del propio mal, ruido del patrio río (...) puesto que la poesía ungió tus labios con las mieles del verso, canta, amigo mío, el mar tormentoso, semejante al alma; el relámpago, semejante a la justicia de los hombres”.⁶⁵¹

Martí, Ramírez y muchos otros poetas decimonónicos pretenden abrir por completo esas colosales puertas que miró Saavedra Fajardo en el XVII. Martí piensa que la poesía debe leerse para y por ese “iletrado” y así aliviar espiritualmente los achaques producto de esas «larguísima jornada», pues el poeta, entre otros asuntos, debe cantar «el mar tormentoso» y ocuparse de «la justicia de los hombres»; El Nigromante habla de retratar las pasiones y escribe un poema como portavoz de la causa de las mujeres dirigido verticalmente a la reforma constitucional mexicana. A pesar de ello, en general, los poetas mantienen su «tarea sacralizadora». Así lo expone Ángel Rama:

Los poetas, como dijo el cubano Julián del Casal, son poseídos del “impuro amor de las ciudades” y contribuyen al arborescente *corpus* en que ellas son exaltadas. Prácticamente nadie esquivo este cometido y todos contribuyen a la tarea sacralizadora.” Los poetas “están combinando un mundo real, una experiencia vivida, una impregnación auténtica con un orden de significaciones y de ceremonias, una jerarquía, una función del Estado. El poder tiende siempre a incorporarlos y la traza de este pasaje queda registrada en la palabra poética.”⁶⁵²

Pese a estos intentos de reescribir las leyes de la República de las Letras, en el siglo XX, la institución mantuvo su hegemonía sin cambiar esencialmente sus mecanismos legitimadores. Por lo menos esto se dio durante la primera mitad y no fue hasta el auge de la Guerra Fría cuando la literatura comprometida empezó a minar los cimientos de la República de las Letras y con ello, como diría Jean Franco, se aceleró el proceso de decadencia de la

⁶⁵¹ Martí, José, *Sus mejores páginas*, ed. Raimundo Lazo, 10ª ed., México, Porrúa, 2004, p. 231.

⁶⁵² Rama, Ángel, *La ciudad letrada... op. cit.*, p. 129.

ciudad letrada.⁶⁵³ Algunos poetas desarrollaron una conciencia sobre este proceso histórico y cultivaron una poesía social y revolucionaria. Otros poetas cerraron filas y defendieron los estamentos de la vieja República.

La República Letrada además contrajo después un pacto con lo que Félix Guattari identifica como el Capitalismo Mundial Integrado.⁶⁵⁴ Si antes los letrados tenían como semillero la sociedad burguesa, ahora el tránsito era hacia la sociedad neoliberal y de consumo. Mecanismos de legitimación del campo literario como premios y becas seguían estando agenciados por el manto de la República Letrada. Así se observa en los países latinoamericanos que entraron tempranamente en estas reglas del juego económico. Carmen Berenguer en su ensayo “Dichos y entredichos del Premio Nacional de Literatura” da cuenta de las batallas en el mundillo literario chileno y sentencia satíricamente la servidumbre mercantil: “Algunos escritores se han institucionalizado en atacar a postulantes y ganadores. Los que emiten opiniones en este proceso de la república de las letras no se dan cuenta que hoy día todo camina hacia el bendito mercado”.⁶⁵⁵

Hasta aquí lo que es necesario apuntar sobre la ciudad letrada y su organización política, que se puede identificarse claramente con la República de las Letras. De tal suerte que, después de su decadencia y su inminente caída, ¿hacia dónde pueden ir los poetas? Hay que recordar que desde la antigüedad tuvieron que abandonar la *República* platónica y ante el proceso de desgaste de la ciudad letrada, el rumbo puede ir hacia la patria de justicia. La conciencia visionaria de Pedro Henríquez Ureña, letrado que atisba los nuevos aires para representar y leer la literatura hispanoamericana, dicta en 1925 una conferencia que puede

⁶⁵³ Para Jean Franco, esto también acarrea la caída de un tipo de intelectual y su mundo: “Aunque su ambiente íntimo no desapareció por completo con la modernización, no pasó mucho tiempo antes de que los cafés literarios se convirtieron en monumentos históricos o desaparecieron del todo. La relación de los intelectuales con el poder también cambió de los años sesenta, cuando las celebridades literarias empezaron a perder algo de influencia, en favor de los economistas, los educadores y los asesores de imagen”. Franco, Jean, *op. cit.*, pp. 243-244.

⁶⁵⁴ “Capitalismo Mundial Integrado» (CMI) es el nombre que, ya en la década de 1960, Guattari propone como alternativa a «globalización», término según él demasiado genérico y que oculta el sentido fundamentalmente económico, y más precisamente capitalista y neoliberal del fenómeno de la mundialización que entonces se instalaba. En las palabras de Guattari: «El capitalismo es mundial e integrado porque potencialmente ha colonizado el conjunto del planeta, porque actualmente vive en simbiosis con países que históricamente parecían haber escapado de él (los países del bloque soviético, China) y porque tiende a hacer que ninguna actividad humana, ningún sector de producción quede fuera de su control». Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, trad. Florencia Gómez, Madrid, Traficantes de sueños, 2006, p. 16.

⁶⁵⁵ Berenguer, Carmen, *Crónicas en transición... op. cit.*, p. 166.

utilizarse para la conceptualización de un tópico que no sólo sea literario o cultural, sino social: la realización o búsqueda de la justicia como eje creativo y empático.

La conferencia en cuestión llevó por título “Patria de la justicia” y se trata de un texto clave para comprender el pensamiento político del maestro dominicano. En un seminario celebrado en 1970, donde participaron estudiantes de las Escuelas de Letras y Periodismo de la Universidad de La Habana, la hermana del escritor, la profesora Camila Henríquez Ureña, opinó al respecto. “Creo que lo más importante en cuanto a su pensamiento político y social está en sus *Ensayos en busca de nuestra expresión*, y un pequeño discurso –no muy conocido– que tituló *América, patria de la justicia*, en la que se ve muy claramente su orientación ideológica”.⁶⁵⁶

Para ese momento, principios de los años setentas, el texto no era reconocido ampliamente por los lectores, ni se advertía su potencia política para proyectar un nuevo modo de escribir literatura. La hermana del exateneísta, como una de sus principales exégetas, regaló con ese gesto a sus alumnos una clave para trazar el verdadero valor del pensamiento transformador de Henríquez Ureña. Con independencia del desarrollo que el autor hace en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, lo que permite la *elocutio* de la conferencia es una posibilidad de verticalidad que permeará en el auditorio. Lo dicho en aquella estancia condensó una posición ética-estética y a la postre valdrá como una alocución significativa.⁶⁵⁷

El discurso es pronunciado el 7 de marzo de 1925 en La Plata, como parte de un homenaje al abogado Carlos Sánchez Viamonte,⁶⁵⁸ catedrático y dirigente del Partido

⁶⁵⁶ Henríquez Ureña, Pedro, *Desde Washington*, Minerva Salado (comp.), México, FCE, 2004, p. 190.

⁶⁵⁷ Barcia vincula a la “Patria de la Justicia” el trabajo del filósofo y reformista “Alejandro Korn, maestro de la estirpe de Hostos y de Varona, deja tras sí una escuela de independencia moral, de fe en la verdad como salvadora de los espíritus, de entusiasmo para trabajar por el bien social, de esperanza en los destinos de América como futura patria de la justicia”. Henríquez Ureña, Pedro, *Desde Washington... op. cit.*, p. 130.

⁶⁵⁸ Sánchez Viamonte (1892-1972) fue un jurista que se distinguió por su oposición los regímenes dictatoriales de su país, generando una teorización pionera en Latinoamérica sobre el Estado de excepción para combatir los excesos de esta institución antiquísima. En mi tesis de licenciatura “Estado de excepción y suspensión de garantías”, comento, entre otras cosas, que este constitucionalista señala que el Estado de excepción prolongado en el tiempo y la dictadura son reflejo del decaimiento que tienen los derechos políticos. Si estos derechos no son ejercidos con plenitud no habrá un cambio sustancial en las direcciones políticas del Estado. Por esta razón, el aparato electoral no funciona y la democracia no es posible. Los Estados autoritario o excepcionales no deben converger con elecciones públicas. “La función electoral requiere dignidad y libertad completa. Solamente en esas condiciones puede el sufragio ser la expresión de la voluntad efectiva de los electores. Solamente así se asegura, también, la necesaria independencia de los elegidos o elegibles. En consecuencia, se hace imprescindible el levantamiento definitivo del estado de sitio a los efectos de la función electoral, con la

Socialista. Junto a intelectuales como Alfredo Palacios y José Ingenieros, el jurista fundó la Unión Latinoamericana, cuyo ideario antiimperialista y latinoamericanista era afín al pensamiento de Henríquez Ureña. Este discurso se publicó ese mismo año en un folleto, a manera de derivación de “La utopía de América”, conferencia que databa de 1922 y que fue dictada en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata. Ambos textos, probablemente corregidos, se publicaron en Ediciones de la Estudiantina, que se trataba del sello de una revista universitaria homónima. Así explica Pedro Luis Barcia el contexto y antecedente de la publicación:

La raíz de la conferencia "La utopía de América", en lo que hace al poder dinámico del concepto utópico, como revelador de la inquietud del progreso y el ansia de perfección moral y espiritual, está en un par de párrafos de su discurso "La cultura de las humanidades", pronunciado en la inauguración de las clases del año 1914, en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad de México. Doce años más tarde habrá de proyectar aquel concepto sobre la realidad hispanoamericana. En cuanto a "Patria de la justicia", es, como dice el propio autor, corolario de la alocución de 1922.⁶⁵⁹

Sobre el antecedente vivencial, hay que remontarse a la época mexicana de Henríquez Ureña. “En septiembre de 1921, se organizó en México un Congreso Internacional de Estudiantes, al que concurrieron delegaciones de distintas naciones americanas. P. H. U. fue investido, por sus jóvenes compatriotas, como representante de su amada Quisqueya”.⁶⁶⁰ Durante ese congreso, Henríquez Ureña advierte las posibilidades de cambio social que pueden fructificar desde la academia y el dominicano afianza la idea de que Argentina es una nación progresista. Pedro Luis Barca lo dice de esta manera: “Cuando conoce a la delegación argentina, en 1921, descubre que la juventud argentina es idealista y que una de las banderas de la generación es la justicia social. Esto constituye para él una revelación. Su concepción, entonces, equilibra las partes, y ve, desde lejos, al país como encamando el ideal de Rodó”.⁶⁶¹ Además de la relación entre positivismo y las teorías platónicas, “se sumaba la atención

anticipación requerida por la actividad de los partidos”. Sánchez Viamonte, Carlos. *Ley Marcial y Estado de sitio en el derecho argentino*, Perrot, Argentina, 1957, p. 72.

⁶⁵⁹ Barcia, Pedro Luis, *Pedro Henríquez Ureña y la Argentina*, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1994, p. 121.

⁶⁶⁰ Barcia, Pedro Luis, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 260.

creciente que los jóvenes universitarios ponían en el estudio de los problemas sociales, en el triunfo de la justicia y en la necesidad de fraternidad hispanoamericana”.⁶⁶²

La cuestión podría incluso retrotraerse hasta las épocas iniciales del Ateneo de la Juventud de la Escuela Nacional de Jurisprudencia. Es sabido que los miembros, entre ellos Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Julio Torri, desarrollaron un programa informal de lecturas, entre las que se encontraba *Ariel*. Aunque la visión de Rodó puede ser tributaria de la República de las Letras y defiende la idea de una alta cultura dirigida a los espíritus favorecidos; en el ensayo se ataca el pragmatismo liberal y se rastrea una liga ética entre ciudad y justicia: “Una sociedad definitivamente organizada que limite su idea de la civilización a acumular abundantes elementos de prosperidad, y su idea de la justicia a distribuirlos equitativamente entre los asociados, no hará de las ciudades donde habite nada que sea distinto, por esencia, del hormiguero o la colmena. No son bastantes, ciudades populosas, opulentas, magníficas, para probar la constancia y la intensidad de una civilización. La gran ciudad es, sin duda, un organismo necesario de la alta cultura”.⁶⁶³

En efecto: esa alta cultura no se construye únicamente con la opulencia y la magnificencia, pues es fundamental la edificación de una estructura ética donde los bienes y elementos de la prosperidad sean comunes a todos los miembros de un Estado y, adelantándose a la gramática de la *Teoría de la justicia* de Rawls, la sociedad haga valer «su idea de la justicia a distribuirlos equitativamente entre los asociados». ⁶⁶⁴ Esta preocupación rodeana por la *justicia como equidad* recorre el texto de Henríquez Ureña, pero añadiendo el desarrollo que hasta ese momento el dominicano hace de la idea de la utopía y defensa de los derechos, tan presente en la tradición iberoamericana de derechos humanos⁶⁶⁵ y el

⁶⁶² *Ibidem*, p. 39.

⁶⁶³ Henríquez Ureña, Pedro, *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 48.

⁶⁶⁴ En *Teoría de la justicia*, publicado originalmente en inglés en 1971, John Rawls enuncia su primer principio de justicia: “Primero. Cada persona ha de tener un derecho igual al esquema más extenso de libertades básicas que sea compatible con un esquema semejante de libertades para los demás”. Este principio genérico se encadena con un segundo, que para el profesor de Harvard, se bifurca en lo que se conoce como el *principio de la diferencia* y el *principio de justa igualdad de oportunidades*: “Las desigualdades sociales y económicas habrán de ser conformadas de modo tal que a la vez que: a) se espere razonablemente que sean ventajosas para todos, b) se vinculen a empleos y cargos asequibles para todos” Rawls, John, *Teoría de la justicia*, trad. María Dolores González, 2a. ed., México, FCE, 2010, p. 67 y ss.

⁶⁶⁵ En relación con Antonio de la Torre Rangel, al hablar de Las Casas y Vasco de Quiroga y las raíces de esta tradición, menciona que “los presupuestos teóricos de nuestra Tradición Iberoamérica de Derechos Humanos, son: primero: parte del pobre, del oprimido, es decir de aquel que padece la injusticia por que ha sido negado en sus derechos; segundo: concibe al ser humano tanto en su aspecto individual como en sus lazos sociales, esto es personal y comunitariamente; y tercero: entiende que entre derechos de unas personas y otras, existe la

pensamiento radical latinoamericano. En el texto introductorio de la edición de *La utopía de América* de la Biblioteca Ayacucho, Rafael Gutiérrez Girardot, da cuenta de ello:

La idea de utopía es uno de los supuestos de la concepción historiográfico-literaria de Henríquez Ureña. La formuló concisamente en dos ensayos de 1925: ‘La Utopía de América’ y ‘Patria de la justicia’ (...) la utopía es una histórica esencia del mundo de Occidente, es el motor y el sostén de su historia, y, finalmente, una propiedad del hombre que descubrió en él el pueblo que inventó la discusión y la crítica. La utopía es un modelo histórico concreto del pasado, alimentado por la sustancia dinámica del ser humano racional y crítico, y que permanente se trasciende.⁶⁶⁶

Por su parte, atendiendo a Rafael Mondragón Velázquez en *Un arte radical de la lectura*, la visión político-literaria del dominicano también puede observarse desde una confrontación ideológica generacional, es decir, a través de los desacuerdos estéticos entre Alfonso Reyes y Henríquez Ureña. De tal suerte que “podemos decir desde ahora que este desacuerdo cristalizó, en la crítica latinoamericana, en la oposición entre una corriente de escritores que entendían que leer cuidadosamente implicaba no preguntar por la justicia en los textos, y otra que, ante la urgencia de elaborar esta pregunta, prefirió muchas veces abandonar la pregunta por la forma”.⁶⁶⁷ La acumulación de sabiduría se vuelve baladí sin un norte ético. “Detrás de la serena voluntad de saber hay un compromiso intelectual en donde la historia de la cultura debe servir para la construcción de esa ‘patria de la justicia’ por la que Henríquez Ureña estuvo siempre interesado”.⁶⁶⁸

En el texto del maestro dominicano la serena voluntad del cambio es paciente ante la existencia de unas cuantas subjetividades justas que sirvan como germen de cambio social. Exalta, con cierta carga bíblica, que “¡no hay que desesperar de ningún pueblo mientras haya en él diez hombres justos que busquen el bien!”.⁶⁶⁹ Hay una sofisticada presencia de la narración de la historia de Occidente para ejemplificarla con la realidad americana. El gesto es parecido al de Rodó, quien apela al verso libertario del esclavo que no necesariamente

mediación de la justicia; que la factibilidad de los derechos solo es posible con la justicia” De la Torre Rangel, Jesús Antonio, *Tradición Iberoamérica de Derechos Humanos*, México, Porrúa-Escuela Libre de Derecho, 2014, pp. 147-148.

⁶⁶⁶ Henríquez Ureña, Pedro, *La utopía de América... op. cit.*, p. XXIV.

⁶⁶⁷ Mondragón Velázquez, Rafael, *Un arte radical de la lectura. Constelaciones de la filología latinoamericana*, México, IIF-UNAM, 2019, p. 86.

⁶⁶⁸ Mondragón Velázquez, Rafael, *op. cit.*, p. 280.

⁶⁶⁹ Henríquez Ureña, Pedro, *Desde Washington... op. cit.*, p. 178.

busca la manumisión del amo, sino la emancipación de pensamiento: “El verso célebre en que el esclavo de la escena antigua afirmó que, pues era hombre, no le era ajeno nada de lo humano, forma parte de los gritos que, por su sentido inagotable, resonarán eternamente en la conciencia de la Humanidad”.⁶⁷⁰

Asimismo, en concordancia con lo apuntado por Gutiérrez Girardot, la utopía es la palanca que abre por completo la panorámica de esta nueva patria de justicia, que contrasta con la estrechez visual del estadista y el letrado liberal. “Si se quiere medir hasta dónde llega la cortedad de visión de nuestros hombres de estado, piénsese en la opinión que expresaría cualquiera de nuestros supuestos estadistas si se le dijese que la América española debe tender hacia la unidad política. La idea le parecería demasiado absurda para discutirla siquiera. La denominaría, creyendo haberla herido con flecha destructora, una utopía.”⁶⁷¹

Inclusive, Pedro Henríquez Ureña empleó el tema del agua como justicia usado en los poemas de Enriqueta Ochoa y Alejandro Romulado, que fueron analizados en la presente investigación. El maestro dominicano dice que “la utopía nunca dejó de ejercer atracción sobre los espíritus superiores de Europa; pero siempre tropezó allí con la maraña profusa de seculares complicaciones: todo intento para deshacerlas, para sanear siquiera con gotas de justicia a las sociedades enfermas, ha significado –significa todavía– convulsiones de largos años, dolores incalculables”.⁶⁷² Al curarse las patologías de estas sociedades del egoísmo y la inequidad, el ensayista imagina la fundación de una «magna patria» en los países americanos de reminiscencias bolivarianas y, aunque no lo dice explícitamente, este *status* derogaría al mismo tiempo las Repúblicas ficticias del Estado y la Letra. Latinoamérica no debe seguir la senda destructiva de una Europa belicosa.

¿Permitiremos que nuestra América siga igual camino? A fines del siglo XIX lanzó el grito de alerta el último de nuestros apóstoles, el noble y puro José Enrique Rodó: nos advirtió que el empuje de las riquezas materiales amenazaba ahogar nuestra ingenua vida espiritual; nos señaló el ideal de la magna patria, la América española. La alta lección fue oída; con todo, ella no ha bastado para detenernos en la marcha ciega. Hemos salvado, en gran parte, la cultura, especialmente en los pueblos donde la riqueza

⁶⁷⁰ Rodó, José Enrique, *Ariel/ Motivos de Proteo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 11.

⁶⁷¹ Henríquez Ureña, Pedro, *Desde Washington... op. cit.*, p. 178.

⁶⁷² *Ibidem*, p. 179.

alcanza a costearla; el sentimiento de solidaridad crece; pero descubrimos que los problemas tienen raíces profundas.⁶⁷³

El estilo es programático y, en ciertos momentos, se emparenta con la retórica de un ideario. “Nuestra América se justificará ante la humanidad del futuro cuando, constituida en magna patria, fuerte y próspera por los dones de su naturaleza y por el trabajo de sus hijos”.⁶⁷⁴ A pesar de ello, el punto crucial del exhorto de Henríquez se da en una oración que ha sido muchas veces citadas por sus implicaciones ético-estéticas y que puede conformarse como un aforismo de intelectualidad revolucionaria: “El ideal de justicia está antes que el ideal de cultura: es superior el hombre apasionado de justicia al que sólo aspira a su propia perfección intelectual”.⁶⁷⁵

Nótese que, aunque Henríquez Ureña les está hablando a los escritores e intelectuales latinoamericanos al proyectar el posicionamiento crítico, formalmente está homenajeando la labor de un abogado, Carlos Sánchez Viamonte. Hay un movimiento para arengar al letrado, pero aquel de una línea específica, conectado con el liberalismo social, la justicia equitativa y la defensa de las libertades básicas, en franca oposición con los autoritarismos y dictaduras.

No es fortuito que, a partir de este momento histórico, los juristas y filósofos centraron sus reflexiones para conformar teorías de la justicia que se identificaran con la realidad y problemática de nuestros países. Estas teorías, en muchos casos, paulatinamente devinieron en *praxis* revolucionaria. Una de ellas, es la de Francisco Miró Quesada Cantuarias, quien compone en sus escritos filosóficos un saber teórico-práctico atendiendo a la ductilidad del concepto de *racionalidad* y, en específico, desarrollando una *racionalidad intrínseca* que entrañe la aplicación de un principio de simetría y uno de no arbitrariedad.⁶⁷⁶ Sobre este último, hay que considerar qué entiende por arbitrariedad el filósofo peruano. “En cuanto a

⁶⁷³ *Idem.*

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 180.

⁶⁷⁵ *Idem.*

⁶⁷⁶ Miró Quesada lo explica así en su ensayo “Razón, ética y derechos humanos” publicado en *El Comercio* el 16 de marzo de 1998. “La racionalidad intrínseca es aquella que no se usa para manejar instrumentos sino para orientar nuestras acciones en relación a nuestros semejantes. Esta racionalidad se expresa mediante dos principios fundamentales: 1) el principio de la no arbitrariedad; 2) el principio de simetría (...) Los dos principios del comportamiento racional inciden de manera directa sobre la ética. Una persona arbitraria no puede conducirse racionalmente y, por ende, no puede conducirse de manera ética. Así mismo, una persona que viola el principio de simetría tampoco puede ser moral”. Miró Quesada Cantuarias, Francisco, *Obras esenciales VII... op. cit.*, p. 248.

la definición de la arbitrariedad es necesario encontrar las condiciones que permitan distinguirla de la no arbitrariedad. Una de ellas, es por ejemplo, la igualdad del status cultural; utilizando la superioridad de su status cultural, un sujeto puede lograr el concierto de voluntades aprovechando la ignorancia”.⁶⁷⁷

El planteamiento lógico es verificar la dicotomía arbitrariedad/ no arbitrariedad. La simetría, vinculada con una operación de proporcionalidad y analógica, implica el manejo de reglas de reciprocidad. Después de exponer una explicación lógico-formal, el pensador peruano resume con un argumento al *ethos*: “Este principio está admirablemente expresado en los Evangelios, cuando Cristo dice: no le hagas a otro lo que no quieres que te hagan a tí”.⁶⁷⁸ Ignacio Ellacuría, por su parte, emplea una visión de justicia en concierto con la teología de la liberación. Desde las condiciones de materialidad, el pensador jesuita parte de las consecuencias de la injusticia para comprender el quehacer en la defensa de derechos concretos en favor de los pobres. A través de esta metodología que emplea una lógica negativa, va más allá de ese «orden justo ideal», paradigma tomista, que aún incide en las aproximaciones teóricas.

Lo que los políticos y los ciudadanos deben hacer es construir un orden menos injusto al ir poniendo las condiciones reales que lo hacen posible es más fácil determinar lo que es injusto y opresivo en un momento determinado, de modo que se puede ir avanzando mediante sucesivas negaciones de injusticias evidentes. Hay necesidades objetivas, que dificultan la vida humana, y que pueden determinarse con objetividad, independientemente de lo que se estime [que sea] un orden justo ideal. La negación de lo injusto presupone un cierto conocimiento de lo justo y abre además posibilidades reales de condiciones más justas. Se trata fundamentalmente de acciones y no de moralismos idealizantes.⁶⁷⁹

Ellacuría no está preocupado por escribir una filosofía moral sino por generar directrices para una práctica de la condición más justa. Este proyecto de justicia no calza con una teoría de la neutralidad o imparcialidad enseñada por la tradición del liberalismo político, sino con una justicia empática que reconoce lo dificultad de aplicar los principios de justicia en realidades concretas y adversas. No se queda en una ontología descriptiva de las cosas,

⁶⁷⁷ *Ibidem*, p. 228.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 248.

⁶⁷⁹ Ellacuría, Ignacio, *La lucha por la justicia. Selección de textos (1969-1989)*, ed. Juan Antonio Senent, Bilbao, Universidad de Deusto, 2012, p. 60.

sino que busca transformarlas. Esto es lo que Antonio de la Torre Rangel busca deslindar, en *El derecho como arma de liberación en América Latina*, entre una posición y otra. “Los usufructuarios de la injusticia, al aplicar el derecho objetivo, paradójicamente, apelan también a cierta concepción de la justicia. Sólo que el criterio de lo justo para las clases hegemónicas es demasiado estrecho, pues tiene como objetivo el resguardo de sus “derecho adquiridos” o la reparación de los mismos”.⁶⁸⁰

¿Qué dice todo esto a los poetas? La patria de justicia necesariamente debe dar cuenta de las injusticias y evitar la arbitrariedad en las sociedades para fundar, de ese modo, un lugar en tierra firme y no erigir torres que busquen las nubes. Para ello, los poetas deben transitar, en muchos sentidos, de legisladores apócrifos a testigos sociales. Esto inclusive lo reconocen latinoamericanistas europeos. En *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, Jean Franco termina con una flexión a partir del libro *Poets of Contemporary Latin America* de William Rowe, quien sugiere que los poetas utilizan el poema como forma de pensar. Los poetas, en el siglo XX, vivieron el derrumbe de las utopías políticas, con ellas, todo un sistema de enunciación de la literatura. Hay pues un colapso de las garantías letradas y sus mecanismos de credibilidad. Se observa, sin embargo, un futuro disyuntivo: “Los poetas (...) están representando una especie de éxodo interior, aunque no está claro si eso anticipa la formación de un tipo diferente de colectividad o constituye un apartamiento de lo social”.⁶⁸¹

Jean Franco al hacer el juicio último a la labor de su libro dice que “Se ha ocupado principalmente de las numerosas versiones de utopía que han naufragado a lo largo de los últimos cuarenta años y, sobre todo, del abandono de «la ciudad letrada». Esto dista mucho de ser un escenario negativo, pues algo vive aún entre los escombros, aunque sólo sea la fuerza de voluntad”.⁶⁸² A partir de las ruinas de la ciudad letrada, esa «fuerza de voluntad» puede fundar y constituir una patria de justicia que sea común a todas las subjetividades escriturales: el triunfo de las escrituras sobre la Letra. Esta patria de justicia, si se observa con detenimiento, se vino pensando y trazando a la par del declive letrado.

Roque Dalton en “Poesía y militancia en América Latina”, publicado en 1963 en la revista *Casa las Américas*, estampó una visión ideológica en favor de un arte militante y el

⁶⁸⁰ De la Torre Rangel, Jesús Antonio, *El derecho como arma de liberación en América Latina*, San Luis Potosí, 3ª ed., Facultad de Derecho de la UASLP-CENEJUS-CEDHSLP, 2006, p. 48.

⁶⁸¹ Franco, Jean, *op. cit.*, p. 357.

⁶⁸² *Idem.*

compromiso político que el poeta debe mantener para que su trabajo no sea trivial a la luz de los problemas del pueblo. Allí admite que la poesía no contempla «deberes civiles», pero sí deberes de militancia: “Si la revolución, o sea, la lucha mi pueblo, mi partido, mi teoría revolucionaria, son los pilares fundamentales en que quiero basar mi vida y si considero la vida en toda su intención como el gran origen y el gran contenido de la poesía, ¿qué sentido tiene pensar en la creación cuando se abandonan los deberes de hombre y de militante? Indudablemente que ningún sentido. Y esto cabe ser aclarado aquí, tampoco tiene nada que ver con la «forma expresiva» (y si perdonará la redundancia) con que la poesía misma debe responder ante los deberes civiles, por así decirlo”.⁶⁸³ Aquí la pregunta retórica de Roque es la clave para comprender su ejercicio poético. Si la forma de enunciación se ve desprovista del marcaje léxico-ideológico de aquel momento, resulta que coincide con la oración de Henríquez Ureña, al sugerir que no tiene caso la perfección intelectual, si el poeta no está «apasionado de justicia».

Además, para el poeta salvadoreño, la poesía coadyuva en un fin político: “No hay que olvidar por otra parte que incluso para perseguir el fin político (logro de la toma de consciencia sobre sí mismo y sus necesidades por parte del pueblo) la poesía o el arte deben hacerlo con sus medios particulares, es decir, artísticos, más eficaces en cuanto *artísticamente* capten mejor la realidad que se necesita expresar.”⁶⁸⁴ Aunque el fin político cambie en relación con la fluctuación de ideologías críticas, lo importante es admitir que la actividad poética no es neutral y posiciona a su autor en un espacio político ineludible.

Este posicionamiento no empata forzosamente con la escritura de poesía social o revolucionaria. No son los tópicos o las temáticas lo que hacen de la actividad poética un ejercicio micropolítico, sino una subjetividad que se desterritorializa de ciertos aparatos legitimadores del edificio letrado, generando una línea de fuga en soledad y reterritorializándose en una obra voluntariosa que es un centro final de entrega para el *otro*. Esto lo sabe muy bien Fina García Marruz, quien en su ensayo “José Martí”, da cuenta del proceso. “Luego hay que aislarse primero de los demás para poder ofrecer algo a los demás. Hoy se le pide al intelectual que intervenga en la vida pública, y éste se siente en el deber – cuántas veces prematuro– de influir y mejorar. Pero cada vez que una obra ha influido

⁶⁸³ Dalton, Roque, *Materiales de la Revista Casa de las Américas... op. cit.*, p. 177.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 173.

realmente no ha sido por una decisión voluntaria de la obra misma, no por un interrumpir su soledad, sino por ahondarla hasta ese centro último que es siempre una trascendencia y una entrega”.⁶⁸⁵

La poesía es un proceso bidireccional con la otredad, pero también con los polos o las formas del cielo y la tierra. Carmen Berenguer reconoce las tensiones entre la Letra y la escritura, sin saber hasta dónde llegan cada una de las fuerzas, pero sufriendo en su entorno las sacudidas terrestres: “La poesía sube y baja desde los cielos hacia el temblor de la tierra y luego sus derrumbes telúricos”.⁶⁸⁶ Es oportuno escuchar también los anhelos y las luchas de los muertos, escribir «con el eco» de los poetas de otros tiempos. Esto lo sabe Alejandro Romualdo, quien fue entrevistado en agosto de 2007 por Pedro Escribano, quien, entre otras cosas, le preguntó sobre la rivalidad con los poetas del sesenta. Romualdo explicó que para él esta generación se apegó quizás demasiado a las formas de la poesía anglosajona. Ante la difícil pregunta sobre si la diferencia era estética, el poeta replicó: “No. La diferencia era ideológica. Nosotros escribíamos con el eco de César Vallejo, que leíamos en ediciones de Losada”.⁶⁸⁷

Romualdo y sus compañeros leyeron al poeta de Santiago de Chuco en ediciones americanas y eso reafirma un giro decolonial, pero también un magisterio de lectura y una guía para entender motivos micropolíticos en las distintas escrituras. Hay que *escuchar* para *decir* en poesía. Por eso, en la patria de la justicia, los poetas que testifican lo social deben considerar el derecho a la palabra,⁶⁸⁸ que envuelve un cuidado y calidad de enunciación. Este concepto, tomado de antropólogos y del trabajo periodístico en guerras civiles, puede

⁶⁸⁵ García Marruz, Fina, *Como el que dice siempre. Antología de ensayos... op. cit.*, p. 349.

⁶⁸⁶ Berenguer, Carmen, *Crónicas en transición... op. cit.*, p. 26.

⁶⁸⁷ Fue en la presentación de la revista *Martín* en la Sala Museo Oro del Perú. Escribano, Pedro, “Escribamos con el eco de César Vallejo”, *La República*, Lima, 31 de agosto de 2007.

⁶⁸⁸ El “derecho a la palabra” es una conceptualización distinta para referirse a *tomar la voz* desde un punto de vista social, jurídico y político. El derecho a la palabra puede también entenderse como un derecho humano, que se conecta con el derecho a la información, a la expresión, a la verdad y a la cultura, entre otros. El fundamento de este derecho tiene fuertes implicaciones filológicas, que se traducen en el cuidado de la palabra, su conservación y valor testimonial. Lo anterior puede ejemplificarse de la siguiente manera: “Como dijo una vendedora del mercado de Montero: ‘la gente está pidiendo que los gobiernos, la cooperación y las organizaciones se ocupen tanto de los ricos como de los pobres, que les interesen los pobres, que se quiera cambiar y luchar para que todos vivan mejor’. Piden un diálogo entre autoridades y campesinos. ‘Tendríamos que contarles lo que uno siente’ sostenía un vendedor en Cobija y creemos que este libro contribuye a ejercer ese derecho a la palabra que tienen los pobres frente a la política”. Loayza, Natasha y Suárez, Hugo José (comps.), *El derecho a la palabra. Los pobres frente a la política y la ciudadanía*, La Paz, Plural ediciones-PNUD, 2002, p. 6.

ayudarnos a dimensionar empáticamente el valor testimonial y cómo este derecho puede ser una herramienta útil para cooperar en procesos de sanación colectiva y auxiliar políticas de justicia transicional. Rafael Mondragón apoya el valor del instrumento. “Para decirlo con palabras de Eugen Rosenstock-Huesy, la palabra estaba enferma y era necesario curarla si las personas que resistían a la violencia querían avanzar en la construcción de la justicia y la paz”.⁶⁸⁹

Para Mondragón, “Dicha recuperación pasaba por la organización de un arte de contar con compasión que intentaba enfrentar el terror por medio de la visibilización de lo que el terror había invisibilizado. En esas formas de cuidado de la palabra encuentro una clave para pensar el porvenir de la filología”.⁶⁹⁰ Ese «arte de contar con compasión» si bien está pensado más desde una vivencia que se narra, donde el sujeto traumatizado puede a veces enunciar y otras no, también puede ser *contado* por medio de la poesía. Sin la necesidad de la denuncia o la especificación de información verídica, el poema puede movilizarse en un espacio intradieгético que siga la experiencia de lo narrable o lo inenarrable por los sujetos y así ayudar en la «visibilización de lo que el terror había invisibilizado» en diversas capas sociales.

Esto es en extremo delicado, pues muchas experiencias pueden revictimizar debido al acto artístico. La filología, en un sentido robusto y social, tiene que rediseñar sus herramientas de especialización para atender este derecho y que en efecto se materialice de la mejor manera. De tal modo que “La delicadeza usualmente reservada al comentario de poesía reaparecía en los espacios de escucha colectiva en donde se acogía el dolor social y se intentaba darle palabra”.⁶⁹¹ El campo de la poesía entre en juego. Otorgarles el tratamiento de elipsis al mutismo de las víctimas y honrar su testimonio favoreciendo esos silencios o, en su caso, regresar toda la carga emotiva y significativa a expresiones que normalmente carecen de relevancia en ciertos discursos disciplinarios, donde cada murmullo, gesto o balbuceo sea clave para regresarle su dignidad a las palabras. Esta es parte de la tarea de una nueva poética pensada en torno a la justicia.

⁶⁸⁹ Mondragón Velázquez, Rafael, *op. cit.*, p. 445.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 446.

⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 449.

CONCLUSIONES

Estas “conclusiones” pueden entenderse en estricto sentido como un “balance”. Para llevar a cabo dicha idea, más allá de lo ya mencionado en el apartado anterior, es necesario acudir a la introducción, donde se habló del *corpus* y la lógica de expediente, presentándose un cuadro ilustrativo. De este modo, se pueden enunciar algunas reflexiones finales a cada uno de los estudios de caso presentados en el capítulo segundo y tercero.

“Al margen de mis libros de estudio” de Nicolás Guillén (expediente A1). Este poema jurídico se desarrolla en relación a la temática y, en cierto modo, por su léxico y referencias satíricas a la vida estudiantil, representa en el *corpus* la crisis de la cultura letrada dada por el retorcimiento del código. Se trata, en muchos sentidos, del punto de partida de los poemas analizados, por su estilo tardo-modernista y las implicaciones del uso del soneto. El poeta, a través de este poema publicado en *Alma Mater*, establece una declaración de principios con la cultura jurídica enseñada en el aula.

Por su parte, en “Poems in Law to Lisa” de Roque Dalton (expediente A2) se da una continuidad con la crítica a la pedagogía jurídica, aunque en esta ocasión, se observa el poema jurídico en función del asunto temático. En esta ocasión, hay una fuerte manipulación del léxico legal que llevó al poeta a emplear una *codigofagia* en favor de una cultura de la bohemia y las ensoñaciones amorosas. A su vez, se incorpora una incipiente crítica marxista que puede prefigurar las enseñanzas del iusmarxismo en relación a la propiedad y la explotación económica. El poema da cuenta de cómo se enseñaba derecho a mitad del siglo XX.

En “Ejemplos de literatura latina” de Fina García Marruz (expediente B1) se desarrolla el tema de la latinidad en concordancia con la tradición retórica de la cultura jurídica romanista, con claras alusiones al pensamiento del derecho natural antiguo. Este poema jurídico, aunque se vale de ciertos vocablos en latín, tiene fuertes implicaciones temáticas en la comunión entre el pasado pagano y la doctrina cristiana que, en muchos sentidos, determinaron la manera de pensar la jurisprudencia en la escolástica y, posteriormente, en la escuela del derecho natural del siglo XVI americano.

“De la Justicia” de Gerardo Deniz (expediente B2) representa el puente entre el segundo y el tercer capítulo por el asunto tratado. En este poema jurídico, el poeta no acude

al léxico legal, pero sí a un sistema de referencias que llevan al lector, a través del comentario del propio autor, a revisar una confrontación teórica entre Antonio Gómez Robledo y Hans Kelsen, es decir, entre una visión de la justicia iusnaturalista de corte tomista y una visión iuspositivista relativista. El poeta, desde el inicio astrológico y anecdótico, toma partido en favor de Kelsen, elaborando una crítica empírica a la inmanencia del derecho natural.

En “La huelga” de Alejandro Romualdo (expediente C1) se presenta un poema jurídico que también puede categorizarse como un poema social y comprometido. Aprovechando el debate entre poesía pura e impura, que puede tener un símil semiótico con el debate en torno a la teoría pura kelseniana, se tematiza la huelga como un elemento que puede ser incorporado al repertorio lírico. Asimismo, al hablar de la belleza y la utilidad de la huelga, el poeta se dirige paralelamente a la subjetividad del poeta puro y a la subjetividad del camarada obrero.

Por su parte, en “La sequía” de Enriqueta Ochoa (expediente C2), el poema se evidencia jurídicamente sólo al considerar los efectos de la explotación del campesino, por lo que podría identificarse como un poema social con fuertes elementos religiosos. En su desarrollo, la poeta describe los estragos del clima adverso a la siembra y pasa después a narrar alegóricamente los abusos de los funcionarios públicos en lo referente a los productos de la parcela, donde el agua representa una fuente de justicia. La crítica postrera de la poeta refiere a una “doble sequía” en el corazón humano.

En “Fojas 0” de Carmen Berenguer (expediente D1) se presenta un texto sobre la impartición de justicia en el contexto de dictadura. Aquí se expone un testimonio literario relacionado con la vivencia, resistencia y captura legal de las subjetividades disidentes. Entre otras cosas, el poema desacraliza a la dama de la justicia y abre la crítica al aparato judicial en función de una lógica neoliberal de libre mercado y la innegable negociación de la justicia degradada en prostitución. El poema también es un testimonio de los crímenes de Estado contra las mujeres.

Finalmente, en “Materia de testamento” de Gonzalo Rojas (expediente D2), el poema jurídico se presenta en función de la temática testamentaria y, en muchos versos, se palpa una poesía comprometida que abre una crítica política al régimen desde la cultura del exilio. El poema es representativo de una voluntad que busca, a través del discurso poético, lograr un balance histórico de los asuntos trascendentales. El poeta emite legados poéticos que

corresponden a un examen de vida, entrañando una suerte de justicia testamentaria para dar a cada quien y a cada cual lo que le corresponde.

Después del *corpus*, para cerrar el contexto ofrecido en el capítulo primero, se presentó el *excursus* final titulado: “La palabra poética que funda la patria de justicia”. A través de este texto se consideran tres cuestiones desarrolladas en la investigación: 1) cómo los poemas dan cuenta del avance de las ideas jurídicas en América Latina durante el s. XX, 2) cómo se afianzó la reconstrucción intelectual del puente que va del derecho a la justicia a través de poemas; y 3) cómo sucedió el reajuste de ciertos *loci* jurídico-literarios. En particular, se retomó el acenso de la República de las Letras a la par de la ciudad letrada y su decadencia y caída, cuestión que ya se había adelantado en el capítulo primero. Una vez considerado esto, se propuso habilitar el tópico de “patria de justicia”, tomado de una conferencia de Henríquez Ureña en Argentina, como un espacio social construido por los poetas para pensar una nueva sensibilidad que considere, entre otras cosas, el derecho a la palabra.

Como una consideración última, puede ser importante enunciar algunos aportes desde el punto de vista metodológico que se presentaron a lo largo de esta investigación y que, de alguna manera, pueden aportar elementos en la construcción latinoamericana de los estudios de Derecho y Literatura (DyL). Tres posibles niveles de aportación son los siguientes: a) un *nivel histórico-conceptual* (se amplió el registro de la cultura jurídico-literaria latinoamericana y se problematizó el tema de la justicia para resignificar el binomio de DyL; se evidenció la evolución y confrontación de las ideas jurídicas a través del *corpus*; se conceptualizó y ejemplificó la categoría de poema jurídico); b) un *nivel retórico* (se reajustaron y sustanciaron varios *loci* jurídico-literarios –dama de la justicia, sed de justicia, república de las letras, voluntad testamentaria, etc.–; se reflexionó sobre el estilo jurídico y poético expresado en el *corpus*); c) un *nivel de lectura e interpretativo* (se aprovecharon experiencias de lectura y se solucionaron dificultades para realizar un comentario en perspectiva de DyL, entendido como interpretación poemática-jurídica).

FUENTES DE CONSULTA

CORPUS

- Berenguer, Carmen, *Huellas de siglo*, 2ª ed., Santiago de Chile, editorial Cuneta, 2010.
- Dalton, Roque, *La Ventana en el Rostro...*, México, Ediciones Andrea, 1961.
- Deniz, Gerardo, *Gatuperio*, México, FCE, 1978.
- García Marruz, Fina, *Nociones elementales y algunas elegías*, Caracas, Fundarte, 1994.
- Guillén, Nicolás, *Obra poética. Tomo I*, ed. Ángel Augier, 4ª ed., La Habana, Letras Cubanas, 2002.
- Ochoa, Enriqueta, “La sequía” en *Estaciones. Revista literaria de México*, núm. 3, 1956.
- Rojas, Gonzalo, *Materia de testamento*, Madrid, ediciones Hiperión, 1988.
- Romualdo, Alejandro, *Edición extraordinaria*, Lima, Ediciones de Cuadernos Trimestrales de Poesía, 1958.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, *Estado de excepción*, trad. Flavia Costa e Ivana Costa, 3ª ed., Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, trad. Flavia Costa y Edgardo Castro, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Aladár Métall, Rudolf, *Hans Kelsen. Vida y obra*, trad. Javier Esquivel, México, IIJ-UNAM, 1976.
- Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5ª ed., Madrid, Gredos, 1987.
- Altamirano, Carlos (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Buenos Aires, Katz editores, 2008.
- Álvarez, Griselda, *Glosa a la Constitución en sonetos*, México, Edición Benjamín Rocha Hernández, 1999.
- Arango, Gonzalo, *Primer manifiesto nadaísta y otros textos*, sel. Philippe Ollé-Laprune, México, UNAM-Vanilla planifolia, 2013.

- Arcos, Jorge Luis, *Los poetas de Orígenes*, México, FCE, 2002.
- Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, Lima, Estruendomudo-Centro Cultural España, 2011.
- Ariès, Philippe, *El hombre ante la muerte*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1983.
-----, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, trad. Carbajo y Perrin, Barcelona, El acantilado, 2000.
- Aristóteles, *Ética nicomáquea-Política*, trad. Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 2014.
- Arturo, Aurelio, *Morada al sur y otros poemas*, ed. Piedad Bonnett, México, Fundación BBVA, 2008.
- Augier, Ángel, *Nicolás Guillén. Estudio biográfico-crítico*, La Habana, ediciones Unión, 2005.
- Azaustre, Antonio y Casas, Juan, *Manual de retórica española*, 2ª ed., Barcelona, 2015.
- Bañuelos, Juan *et al.*, *Ocupación de la palabra*, México, FCE, 1965.
- Barchino Pérez, Matías, y Rubio Martín, María (coords.) *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Barcia, Pedro Luis, *Pedro Henríquez Ureña y la Argentina*, Santo Domingo, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1994.
- Bello, Andrés, *Poesías*, 2ª ed., Caracas, La Casa de Bello, 1891.
-----, *Obras completas. Volumen IX. Opúsculos jurídicos*, Santiago de Chile, Imprenta de Pedro G. Ramírez, 1885.
- Benente, Mauro, and Navas Alvear, Marco, (eds.) *Derecho, conflicto social y emancipación: entre la depresión y la esperanza*, Buenos Aires, CLACSO, 2019.
- Bengtson, Hermann, *Historia de Grecia. Desde los comienzos hasta la época imperial romana*, 5ª ed., trad. Julio Calonge, Madrid, Gredos, 1986.
- Berenguer, Carmen, *Crónicas en transición. Los amigos del barrio pueden desaparecer*, Talca, editorial Universidad de Talca, 2019.
-----, *La gran hablada*, Santiago de Chile, editorial Cuarto Propio, 2002.
- Bergalli, Roberto, y Rivera Beiras, Iñaki (eds.), *Memoria colectiva como deber social*, Barcelona, Anthropos, 2010.
- Bernal, Beatriz, *Cuba y sus leyes. Estudios histórico-jurídicos*, México, IJ-UNAM, 2002.

- Bianchi, Soledad, *Libro de lectura(s). Poesías poetas poéticas*, Santiago de Chile, editorial USACH, 2013.
- Biondi, Biondo, *Sucesión testamentaria y donación*, 2ª ed., trad. Manuel Fairén, Barcelona, Bosch, 1960.
- Bix, Brian, *Diccionario de teoría jurídica*, trad. Enrique Rodríguez Trujano y Pedro A. Villarreal Lizárraga, México, IIJ-UNAM, 2012.
- Bobbio, Norberto, *La teoría de las formas de gobierno en la historia del pensamiento político*, trad. José F. Fernández Santillán, 6ª ed., México, FCE, 2001.
- Bradú, Fabienne, *El volcán y el sosiego. Una biografía de Gonzalo Rojas*, México, FCE, 2016.
- Bravo, Víctor, *Introducción a la poesía de José Antonio Ramos Sucre. Una poética del mal y el dolor*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1997.
- Bruner, Jerome, *La fábrica de historias: derecho, literatura, vida*, 2ª ed., trad. Luciano Padilla, Buenos Aires, FCE, 2013.
- Burdese, Albert, *Manual de derecho público romano*, trad. Ángel Martínez Sarrión, Barcelona, Bosch, 1972.
- Bustamante, Cecilia, *Nuevos Poemas y Audiencia*, Lima, Ediciones Flora, 1965.
- Butor, Michel, *Retrato hablado de Arthur Rimbaud*, trad. Frédéric-Yves Jeannet y Antonio Marquet, México, Siglo XXI, 1991.
- Cabrera López, Patricia, *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*, México, UNAM-Plaza y Valdés, 2006.
- Cáceres Nieto, Enrique (coord.), *Pasos hacia una revolución en la enseñanza del derecho en el sistema romano-germánico*, México, IIJ-UNAM, t. 3, 2016.
- Caffarena de Jiles, Elena, *Un capítulo en la historia del feminismo. Las sufragistas inglesas*, Santiago de Chile, ediciones Mench, 1952.
- Calderón de la Barca, *La hija del aire*, ed. Francisco Ruiz Ramón, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 2009.
- Calvo, José, *La justicia como relato*, 2ª ed., Málaga, editorial Ágora, 2002.
- Cano Ballesta, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, 2ª ed., Madrid, Siglo XXI, 1996.
- Capetillo, Manuel, *El canto de la palabra*, México, CONACULTA, 2002.

- Cardenal, Ernesto, *Nueva antología poética*, 11ª ed., México, siglo XXI, 2002.
- Carilla, Emilio (ed.), *Poesía de la independencia*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Castellanos, Rosario, *Poesía no eres tú*, 4ª ed., México, FCE, 2004.
- Castillo, Otto René, *Informe de una injusticia*, México, Taller de Gráfica Popular, 1982.
- Centro Mexicano de Estudios Sociales (coord.), *Contribuciones al pensamiento social en América Latina*, México, CEIICH-UNAM, 2007
- Chang-Rodríguez, Raquel, y Velazquez Castro, Marcel (dirs.), *Historia de las literaturas en el Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú-Ministerio de Educación del Perú, 2019.
- Chávez Padrón, Martha, *La legislación rural de la Revolución mexicana*, México, Porrúa, 2013.
- Chiampi, Irleamar, *Barroco y modernidad*, México, FCE, 2000.
- Chouciño Fernández, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites. Poesía mexicana 1970-1990*, México, UNAM, 1997.
- Cicerón, *La República y las leyes*, trad. Juan Ma. Núñez González, Madrid, Akal, 1989.
- Colín Sánchez, Guillermo, *Poético jurídico*, pról. de Ernesto Gutiérrez y González, México, Porrúa, 1985.
- Conde Gaxiola, Napoleón y Romero Escalante, Víctor (coords.), *Debates actuales en la crítica jurídica latinoamericana*, México, Editorial Torres y Asociados, 2019.
- Cornejo Polar, Antonio, “La problematización del sujeto en la poesía conversacional”, *Homenaje a Alfredo A. Roggiano: En este aire de América*, Madrid, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1990.
- Correas, Óscar, *Crítica de la ideología jurídica. Ensayo sociosemiológico*, México, IJ-UNAM, 1993.
- , *Ideología jurídica*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- , *Razón, retórica y derecho. Una vista a Hume*, México, Ediciones Coyoacan, 2009.
- , *Teoría del Derecho*, México, Fontamara, 2004.
- Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan, Julián (eds.) *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina, I*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, FCE, 1955.

-----, *Literatura europea y Edad Media latina, II*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, FCE, 1955.

Dalton, Roque *et al.*, *El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1969.

Dalton, Roque, *Hace frío sin ti*, pról. y sel. de Jorge Ávalos, editorial Cinco, 2018.

-----, *Materiales de la Revista Casa de las Américas*, sel. Aurelio Alonso y Valmaña Lastres, La Habana, 2010.

-----, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. I, ed. Rafael Lara Martínez, San Salvador, CONECULTA, 2005.

-----, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. II, ed. Rafael Lara Martínez, San Salvador, CONECULTA, 2008.

-----, *No pronuncies mi nombre. Poesía completa*, t. III, ed. Rafael Lara Martínez, San Salvador, CONECULTA, 2008.

-----, *Profesión de sed. Artículos y ensayos literarios 1963-1973*, China, Ocean Sur, 2013.

-----, *Recopilación de textos sobre Roque Dalton*, La Habana, Casa de las Américas, 1986.

Dante, Alighieri, *De la monarquía*, pról. Juan Llambías de Azevedo, Buenos Aires, Losada, 2004.

Darío, Rubén, *Poesía*, ed. Ernesto Mejía Sánchez, Managua, Hispamer, 2011.

De Asís Fernández, Francisco (sel. y pról.), *Poesía política nicaragüense*, 2ª ed., México, UNAM, 1980.

De Haro, P. Aullón, *Teoría comparatista y literatura comparada*, Madrid, Verbum, 2013.

De la Cruz, San Juan, *Proyecto espiritual. Lectura ordenada de los textos*, ed. Eulogio Pacho, México, Progreso, 1990.

De la Torre Rangel, Jesús Antonio, *El derecho como arma de liberación en América Latina*, San Luis Potosí, 3ª ed., Facultad de Derecho de la UASLP-CENEJUS-CEDHSLP, 2006.

-----, *El derecho que nace del pueblo*, 3ª ed., México, Porrúa, 2005.

-----, *El derecho que sigue naciendo del pueblo*, México, Fontamara, 2012.

-----, *El uso alternativo del derecho por Bartolomé de las Casas*, 2ª ed., Universidad Autónoma de Aguascalientes, 1996.

-----, *Tradición Iberoamérica de Derechos Humanos*, México, Porrúa-Escuela Libre de Derecho, 2014.

De Montalvo J., Federico, *Muerte digna y Constitución: los límites del testamento vital*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2009.

De Sousa Santos, Boaventura, *Sociología jurídica crítica. Para un nuevo sentido común del derecho*, trad. Carlos Lema Añón, Madrid, Trotta, 2009.

De Villena, Luis Antonio, *El libro de los sonetos en lengua española*, Madrid, Turner, 2005.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, 10ª ed., Valencia, Pre-textos, 2012.

Deniz, Gerardo, *Erdera*, México, FCE, 2005.

-----, *Visitas guiadas. 36 poemas comentados por el autor*, México, CONACULTA, 2015.

Derrida, Jacques, *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*, trad. Adolfo Barberá y Patricio Peñalver, 2ª ed., Madrid, Tecnos, 2008.

-----, *Seminario La bestia y el soberano volumen I (2001-2002)*, trad. Cristina de Peretti y Delmiro Rocha, Buenos Aires, Mantial, 2010.

Diakov, V., *Historia de la antigüedad Roma*, trad. Guillermo Lledo, México, Grijalbo, 1975.

Domingo Argüelles, Juan (sel. y pról.), *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos*, México, UNAM, 1998.

Dougnac Rodríguez, Antonio, *Manual de historia del derecho indiano*, 2ª ed., UNAM-Mc Graw Hill, 1998.

Eagleton, Terry, *Cómo leer un poema*, trad. Mario Jurado, Madrid, Akal, 2007.

Echavarren, Roberto *et al.*, *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México, FCE, 1996.

Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, 2ª ed., México, Era, 2000.

Ellacuría, Ignacio, *La lucha por la justicia. Selección de textos (1969-1989)*, ed. Juan Antonio Senent, Bilbao, Universidad de Deusto, 2012.

- Esopo, *La vida y fábulas de Esopo/ Fabulas de Babrio*, ed. y trad. Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1993.
- Facio Montejo, Alda, *Cuando el género suena cambios trae (una metodología para el análisis de género del fenómeno legal)*, San José, ILANUD, 1992.
- Farías Ascencio, Eduardo, *Derechos*, Santiago de Chile, Gramaje ediciones, 2018.
- Fernández Hierro, José Manuel, *Los testamentos*, Granada, Comares, 2005
- Fernández Retamar, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1995.
- Ferraris, Maurizio, *Historia de la hermenéutica*, trad. Armando Perea y María Elena Pelly, 3ª ed., México, Siglo XIX, 2007.
- Fitzpatrick, Peter, *La mitología del derecho moderno*, trad. Nuria Parés, México, Siglo XXI, 2008.
- Foucault, Michael, *Obrar mal, decir la verdad*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.
- Franco, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*, trad. Héctor Silva Miguez, Barcelona, Debate, 2003.
- Fumaroli, Marc, *La república de las letras*, trad. José Ramón Monreal, Barcelona, Acantilado, 2013.
- García Dueñas, Lauri y Espinoza, Javier, *El asesinato de Roque Dalton. Mapa de un largo silencio*, San Salvador, Aura ediciones, 2012.
- García Marruz, Fina, *Como el que dice siempre. Antología de ensayos*, pról. y sel. Adolfo Castañón, UNAM-Equilibrista, 2007.
- , *Créditos de Charlot*, México, Aldus, 1995.
- , *Obra poética*, t. I, pról. Enrique Saíenz, La Habana, Letras Cubanas, 2008.
- , *Obra poética*, t. II, La Habana, Letras Cubanas, 2008.
- García Máynez, Eduardo, *Introducción al estudio del derecho*, 53ª ed., México, Porrúa, 2002.
- García Netto, Irma Adriana (comp.) *Principios del derecho latinoamericano*, Buenos Aires, Eudeba, 2014
- García-Huidobro, Joaquín, *Filosofía y retórica del iusnaturalismo*, México, IIJ-UNAM, 2002.

Gargarella, Roberto, *La sala de máquinas de la Constitución. Dos siglos de constitucionalismo en América Latina (1810-2010)*, Buenos Aires, Kats, 2014.

Garretón, Manuel Antonio *et al.*, *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, Santiago de Chile, FCE, 1993.

Garzón Valdés, Ernesto y Laporta, Francisco J. (eds.) *El derecho y la justicia*, 2ª ed., Madrid, Trotta, 2000.

Gelman, Juan, *El juego en que andamos*, Buenos Aires, Nueva Expresión, 1959.

Gola, Hugo, *Filtraciones*, México, FCE, 2004.

Gómez de Silva, Cano, Jorge J., *El derecho agrario mexicano y la Constitución de 1917*, México, INHERM-III UNAM, 2016.

Gómez Robledo, Antonio, *Meditaciones sobre la justicia*, México, FCE, 1963.

González Dueñas. Daniel, y Toledo, Alejandro, *La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz*, México, Juan Pablos Editor- Ediciones sin nombre, 1998.

González Echavarría, Roberto, *Amor y ley en Cervantes*, trad. Isabel Ferrer Marrades, Madrid, Gredos, 2008.

-----, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, trad. Virginia Aguirre Muñoz, 2ª ed., México, FCE, 2011.

González García, José M., *La mirada de la Justicia*, Madrid, AntiMachado Libros, 2016

González Prada, Manuel, *Anarquía. 36 artículos revolucionarios*, México, Instituto de Investigaciones Interdisciplinarias para la Transformación Social, 2017.

-----, *Antología poética*, ed. Carlos García Prada, México, Cvltvra, 1940.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo*, trad. Florencia Gómez, Madrid, Traficantes de sueños, 2006.

Gubbins, Martín, *Fuentes del derecho*, Santiago de Chile, ediciones Tácitas, 2010.

Guedea, Rogelio, *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX*, México, UNAM, 2011.

Guillén, Nicolás, *Obra poética. Tomo I*, ed. Ángel Augier, 4ª ed., La Habana, Letras Cubanas, 2002.

-----, *Obra poética. Tomo II*, ed. Ángel Augier, 4ª ed., La Habana, Letras Cubanas, 2002.

- Guillén, Paul (ed.), *Aguas móviles. Antología de poesía peruana 1978-2006*, Lima, Perro de ambiente editor-Casa de Literatura Peruana, 2016.
- Guillén, Paul, *Poesía y psicoanálisis: falo/escritura en Enrique Verástegui*, Lima, Perro de ambiente editor, 2015.
- Gutiérrez Coto, Amauri (ed.), *La amistad que se prueba. Cartas cruzadas José Lezama Lima, Fina García Marruz, Medardo Vitier y Cintio Vitier*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2010.
- Hallivis Pelayo, Manuel, *Teoría general de la interpretación*, México, Porrúa, 2007.
- Harris, James, *Hitos de la poesía peruana. Siglo XX*, Lima, editorial Milla Batres, 1993.
- Hart, H.L.A., *El concepto del derecho*, 3ª ed., trad. Genaro R. Carrió, Buenos Aires, Abeledo Perrot, 2012.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Desde Washington*, Minerva Salado (comp.), México, FCE, 2004.
- , *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.
- , *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, trad. Joaquín Díez-Canedo, 4ª ed., México, FCE, 2014.
- Hernández Palacios, Ester, *Enriqueta Ochoa: la configuración de un femenino sagrado*, México, FCE, 2019.
- Hernández, Alfonso, *Esta es la hora*, México, Ediciones Roque Dalton, 1989.
- Holl, Iris, *Textología contrastiva, derecho comparado y traducción jurídica*, Alemania, Frank&Timme, 2011.
- Homero, *Ilíada*, trad. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1992.
- Horia, Vintila, *Poesía y libertad*, Madrid, Ateneo, 1959.
- Ibargoyen, Saúl y Boccanera, Jorge, *Poesía testimonial latinoamericana*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1999.
- Jaramillo Jaramillo, Carlos Ignacio, *Escuela de los glosadores, canonistas y postglosadores*, Bogotá, Facultad de Derecho-Pontificia Universidad Javeriana, 1996.
- Jellinek, Georg, *Teoría general del Estado*, México, FCE, 2000.
- Jiménez, Manuel de J., *El otro informe. Palabra poética del 68 mexicano*, México, AEMAC-Secretaría de Cultura CDMX, 2018.
- Johnson, A.R., *Wishful Thinking*, US, Xlibris, 2018.

Joignant, Alfredo *et al.*, *Diccionario de la política chilena. Momios, upelientos, operadores y encapuchado...*, 2ª ed., Santiago, Sudamericana, 2011.

Kant, Immanuel, *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*, trad. Adela Cortina y Jesús Conill, 2ª ed., Madrid, Alianza, 2012.

Kelsen, Hans, *¿Qué es la Justicia?*, trad. Albert Calsamiglia, Barcelona, Ariel, 1991.

-----, *Teoría general de las normas*, trad. Miguel Ángel Rodilla, Madrid, Marcial Pons, 2018.

-----, *What is justice? Justice, Law and Politics in the mirror of science*, New Jersey, The Lawbook Exchange, 2000.

Leyva, José Ángel (coord.), *Versoconverso. Poetas entrevistan poetas*, México, IMAC-Alforja, 2000.

Lezama Lima, José, *Poesía completa*, 3ª ed., La Habana, Letras Cubanas, 1991.

List Arzubide, Germán, *El movimiento estridentista*, México, SEP, 1967.

Loayza, Natasha y Suárez, Hugo José (comps.), *El derecho a la palabra. Los pobres frente a la política y la ciudadanía*, La Paz, Plural ediciones-PNUD, 2002.

López Durán, Rosalío, *Lo oculto en la enseñanza del derecho*, México, Porrúa, 2008.

Magris, Claudio, *Literatura y Derecho. Ante la ley*, trad. María Teresa Meneses, México, Sexto Piso, 2008.

Manzano Añorve, María de los Ángeles, *El sentido místico-erótico en la poesía de Enriqueta Ochoa*, México, ediciones Eón, 2011.

Maples Arce, Manuel, *Soberana juventud. Memorias II*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 2010.

Margadant, Guillermo F., *La segunda vida del derecho romano*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1986.

Martí, José, *Sus mejores páginas*, ed. Raimundo Lazo, 10ª ed., México, Porrúa, 2004.

Martínez Pérez, Liliana, *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*, México, FLACSO, 2006.

Matos Paoli, Francisco, *El viento y la paloma*, San Juan, Ediciones Callejón, 2015.

Mendieta y Núñez, Lucio, *El problema agrario de México*, 4ª ed., México, Porrúa Hermanos, 1934

Milán, Eduardo, *Una crisis de ornamento. Sobre poesía mexicana*, México, UACM, 2012.

- Miró Quesada Cantuarias, Francisco, *Obras esenciales VII. Ensayos de filosofía del derecho/ Textos conexos*, Lima, Editorial Universitaria Univ. Ricardo Palma-OEI, 2010.
- Mistral, Gabriela, *El poema de Chile*, Barcelona, editorial Pomaire, 1967.
- , *Escritos políticos*, Selección, prólogo y notas de Jaime Quezada, 2ª ed., México, FCE, 1995.
- Mondragón Velázquez, Rafael, *Un arte radical de la lectura. Constelaciones de la filología latinoamericana*, México, IIF-UNAM, 2019.
- Montes de Oca, Marco Antonio (sel.), *Poesía, Crimen, Prisión (antología)*, México, Biblioteca Mexicana de Prevención y Readaptación Social-SEGOB, 1975.
- Montes de Oca, Marco Antonio, *Poesía reunida*, México, FCE, 1971.
- , *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)*, México, FCE, 2000.
- Moranchel Pocaterra, Mariana y Losa Contreras, Carmen (comps.), *Instituciones político-administrativas de la América-Hispánica. Tomo II Antología de textos*, Madrid, Facultad de Derecho de la Universidad Complutense, 1999.
- Morejón Arnaiz, Idalia et al., *Cuba. Poesía, arte y sociedad. Seis ensayos*, Madrid, Verbum, 2006.
- Muñoz Machado, Santiago (dir.), *Diccionario panhispánico del español jurídico*, Madrid, RAE-Santillana, 2017.
- Nájera, Francisco, *El libro de la historia universal*, Guatemala, Impresos D&M, 2000.
- Narváez, H., José Ramón, *Cultura jurídica: ideas e imágenes*, México, Porrúa, 2010.
- Nino, Carlos S., *Consideraciones sobre dogmática jurídica: con referencia particular a la dogmática penal*, México, ediciones Coyoacán, 2011.
- , *Introducción al análisis del derecho*, 2ª ed., Astrea, Buenos Aires, 2003.
- , *Juicio al mal absoluto*, Buenos Aires, Ariel, 2006.
- Novoa Monreal, Eduardo, *El derecho como obstáculo al cambio social*, 16ª ed., México, Siglo XXI, 2007.
- Nussbaum, Martha, *Justicia poética: la imaginación literaria y la vida pública*, trad. Carlos Gardini, Barcelona, Editorial Andrés Bello, 1997.
- Ochoa, Enriqueta, *Antología personal*, Saltillo, Universidad Autónoma de Coahuila, 2002.
- , *Los himnos del ciego*, Jalapa, Ediciones El Caracol Marino, 1968.

- , *Poesía reunida*, México, FCE, 2008.
- Oliva, Óscar, *Trabajo ilegal*, México, Editorial Katún, 1984.
- Oliva, Pavel, *Esparta y sus problemas sociales*, Madrid, Akal, 1983.
- Olivecrona, Karl, *Lenguaje jurídico y realidad*, trad. Ernesto Garzón Valdés, 3ª ed., México, Fontamara, 1995.
- Ost Capdequí, J. M, *El Estado español en las Indias*, México, FCE, 1975
- Pardo y Aliaga, Felipe y Fuentes, Manuel Atanasio, *Sátira constitucional peruana*, Lima, intro. Carlos Ramos Núñez, Tribunal Constitucional del Perú, 2019.
- Parra, Nicanor, *Obra gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969
- Pérez Vázquez, Carlos, *Derecho y poesía: una relación interpretativa*, México, UNAM-III, 2012.
- Perlongher, Néstor, *Poemas completos*, Montevideo, La Flauta Mágica, 2012.
- Pernot, Laurent, *La Retórica en Grecia y Roma*, trad. Karina Castañeda Barrera y Oswaldo Hernández Trujillo, México, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, 2013.
- Pimentel Álvarez, Julio, *Diccionario latín-español/ español-latín. Vocabulario clásico, jurídico y eclesiástico*, 6ª ed., México, Porrúa, 2004.
- Piña, Juan Andrés, *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, 2007.
- Polibio, *Historias. Libros V-XV*, trad. Manuel Balasch Recort, Madrid, Gredos, 1981.
- Puy, Francisco, *Tópica jurídica. Tópica de expresiones*, México, 2006.
- Radbruch, Gustav, *Introducción a la filosofía del derecho*, trad. Wenceslao Roces, México, FCE, 1951.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, pról. Carlos Monsiváis, Santiago, Tamar editores, 2004.
- , *Rubén Darío y el modernismo*, Barcelona, Alfadil Ediciones, 1985.
- Ramírez, Ignacio, *La palabra de la reforma en la república de las letras*, ed. Liliana Weinberg, México, FCE-FLM-UNAM, 2009
- Ramos Sucre, Antonio, *Obra poética*, comp. Katyna Henríquez y pról. Guillermo Sucre, México, FCE-Equinoccio, 1999.
- Rascón, César, *Síntesis de historia e instituciones de derecho romano*, 2ª ed., Madrid, Tecnos, 2007.
- Rawls, John, *Teoría de la justicia*, trad. María Dolores González, 2a. ed., México, FCE, 2010.

Recaséns Siches, Luis, *Tratado de Filosofía del Derecho*, México, 19ª ed., Porrúa, 2008.

Restrepo, Ricardo, *Teoría crítica constitucional*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2014.

Reyes Cano, José-María, *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglo de Oro)*, Cátedra, 2010.

Reyes Mate, *Tratado de la injusticia*, Barcelona, Anthropos, 2011.

Reyes, Alfonso, *El Deslinde*, México, El Colegio de México, 1944.

Reyes, Jaime, *Isla de raíz amarga, insome raíz/ A vuelta el espejo de un río*, México, FCE, 1985.

Ricoeur, Paul, *Amor y justicia*, trad. Adolfo Castañón, México, Siglo XXI, 2009.

Rodó, José Enrique, *Ariel/ Motivos de Proteo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.

Rodríguez Chávez, Iván, *Literatura y derecho*, 2ª ed., Lima, Universidad Ricardo Palma, 2003.

Rodríguez Hernández, Dalmacio, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, UNAM, 1998.

Rodríguez Mojón, María Luisa, *Poesía revolucionaria guatemalteca*, Madrid, Gráficas Guía, 1971.

Roggero, Jorge, *Derecho y Literatura. Textos y contextos*, Buenos Aires, Eudeba, 2015.

Rojas, Gonzalo, *Integra. Obra poética completa*, ed. Fabienne Bradu, México, FCE, 2013.

Romualdo, Alejandro, *Poesía íntegra*, Lima, editorial Voz Viva, 1986.

Ross, Alf, *Sobre el derecho y la justicia*, trad. Genaro R. Carrió, 3ª ed., Buenos Aires, 2011.

Rowe, William, *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, trad. Claudio Canaparo, México, FCE, 2014.

Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López, Madrid, Cátedra, 1999.

Saíenz, Enrique, *Las palabras precisas*, La Habana, Ediciones Unión, 2014.

Salamanca, Antonio, *El derecho a la Revolución. Iusmaterialismo para una política crítica*, San Luis Potosí, Facultad de Derecho de la UASLP-CEDH, 2006.

Sánchez Viamonte, Carlos, *Ley Marcial y Estado de sitio en el derecho argentino*, Buenos Aires, Abeledo Perrot, 1957.

Sánchez, Cecilia, *El conflicto entre la letra y la escritura. Legalidades/ contralegalidades de la lengua en Hispano-América y América-Latina*, Santiago, FCE, 2013.

- Sartre, Jean-Paul, *Lo imaginario: Psicología fenomenológica de la imaginación*, trad. Manuel Lamana, Buenos Aires, Losada, 2000.
- Schiavone, Aldo, *Ius: la invención del derecho en Occidente*, trad. Germán Prósperi, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- Sefamí, Jacobo, *El espejo trizado: la poesía de Gonzalo Rojas*, México, UNAM, 1992.
- Segovia, Tomás, *Poesía (1943-1997)*, 2ª ed., México, FCE, 2000.
- Serrano Migallón, Fernando, *La pluma y la balanza. Lo jurídico en la obra de Alfonso Reyes*, México, Facultad de Derecho de la UNAM, 2010.
- Tamayo y Salmorán, Rolando, *Razonamiento y argumentación. El paradigma de la racionalidad y la ciencia del derecho*, México, IIJ-UNAM, 2003.
- Torres, Oscar (coord.), *Derecho & Literatura. El derecho en la literatura*, México, Libitum, 2017.
- Torri, Julio, *De fusilamientos y otras narraciones*, México, Lecturas mexicanas, FCE-SEP, 1984.
- , *Epistolarios*, ed. Serge I. Zaitzeff, México, UNAM, 1995.
- Ugalde Quintana, Sergio y Gutiérrez de Velasco, Luzelena (eds.), *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México, El Colegio de México, 2015.
- Valle-Castillo, Julio, *El siglo de la poesía en Nicaragua: Posvanguardia (1940-1960)*, Managua, Fundación Uno, 2005.
- Von der Walde, Lilian (ed.), *Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII*, México, Editorial Grupo Destiempos, 2016.
- Vallejo, César, *Obra poética completa*, ed. Enrique Ballón Aguirre, Caracas, Ayacucho, 1979.
- Vargas, Gustavo, *La rebelión campesina de La Convención y Lares, 1958-1963 Cuzco: el caso de Hugo Blanco, ¿guerrillero o sindicalista?*, Lima, edición de Gamaniel Blanco, 1979.
- Verástegui, Enrique, *El análisis de la poesía*, Lima, editorial Bracamoros, 2015.
- , *El motor del deseo. Dialéctica y trabajo poético*, México, Proyecto Literal, 2014.
- , *Splendor*, México, 2.0.1.3. editorial-Proyecto Literal, 2013.
- Verdugo, Patricia y Hertz, Carmen, *Operación siglo XX: el atentado a Pinochet*, Catalonia, Santiago, 2015.

- Villalpando Rojas, Arturo, *200 años de vida político partidaria en México. El activismo partidario en México (1970-2000)*, México, vol. III, 2018.
- Vitier, Cintio, *Poesía*, La Habana, ediciones Unión, 1997.
- Voltaire, *Tratado sobre la tolerancia*, ed. y trad. Mauro Armiño, Madrid, Diario Público, 2010.
- Wolkmer, Antonio Carlos, *Historia de las ideas jurídicas de la antigüedad clásica a la modernidad*, trad. Alejandro Rosillo, México, Porrúa, 2008.
- , *Teoría crítica del derecho desde América Latina*, Akal, México, 2017.
- Yates, Frances A., *El arte de la memoria*, trad. Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Siruela, 2005.
- Zalamea, Jorge, *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, Medellín, UA-Panamericana Editorial-UNC, 2016.
- Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, 4ª ed., México, FCE, 1996.
- , *Islas*, Madrid, Verbum, 2007.

HEMEROGRAFÍA

- Anuario de Demografía 1986 del Instituto Nacional de Estadísticas del Ministerio de Economía, Fomento y Reconstrucción*, Santiago de Chile, 1986.
- Studi Ispanici*, Pisa, Fabrizio Serra editore, núm. 39, 2014.
- Outro Tempos*, Universidade Estadual do Maranhão, vol. 10, núm. 16, 2013.
- Efemérides del municipio de Torreón, Coahuila*, Patronato del Archivo Municipal y Centro Histórico Eduardo Guerra, 1999.
- La República*, Lima, 31 de agosto de 2007.
- Escritura y pensamiento*, Lima, Universidad Nacional de San Marcos, núm. 34, año XVII, 2014.
- Mapocho*, Santiago de Chile, núm. 50, segundo semestre, 2001.
- Crítica*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, núm. 163, febrero-marzo, 2015.

Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones “Ambrosio L. Gioja”, Universidad de Buenos Aires, año III, núm. 4, 2009.

Vuelta, México, núm. 152, julio 1989.

Periódico de Poesía, México, UNAM, núm. 28, abril de 2010.

Pólemos. Portal jurídico interdisciplinario, Lima, Derecho & Sociedad A.C./ Facultad de Derecho PUCP, 14 de abril de 2020.

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año 13, núm. 26, Lima, 1987.

Revista Digital de Ciencias Sociales, Mendoza, Universidad de Cuyo, vol. VI, núm. 10, marzo-agosto 2019.

La Tribuna, Santiago de Chile, 3 de octubre de 1986.

Chasqui, Quito, núm. 1, vol. 22, 1993.

Literatura y lingüística, Santiago de Chile, Universidad Católica, núm. 19, 2008.

Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, AECID, núm. 270, diciembre 1972.

Atenea, Concepción, Universidad de Concepción, núm. 458, 2º semestre, 1988.

Apuntes 22. Revista de Ciencias Sociales, Lima, núm 12, mayo-junio 1988.

SITIOS VIRTUALES

Alegría, Claribel, “Testamento”. Consultado en:

<<http://irisnews.net/claribel-alegría-voci-samuele-editore-2015-2/>>.

“Néstor Ponce de León” en *EcuRed*, Cuba. Consultado en:

<https://www.ecured.cu/N%C3%A9stor_Ponce_de_Le%C3%B3n>.

Barchino, Matías, “La risa de Guillén: sonetos y sonetazos”, en *Biblioteca de Cervantes Virtual*, Alicante, 2003. Consultado en:

<http://www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas_guillen/obra/la-risa-de-guillen-sonetos-y-sonetazos/>.

Biblioteca Digital Museo de la Memoria, Chile. Consultado en:

<<http://www.bibliotecamuseodelamemoria.cl/gsd/collect/catmuseo/import/doc-00000076000003000001/doc-00000076000003000001.htm>>.

Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS). Consultado en:

<<http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/105398;isad>>.

Guajardo, Ernesto. “Por aquí pasó un imbécil de 18 años: Roque Dalton en Chile”, 2013.
Consultado en: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/7558470/ROQUE_EN_CHILE.pdf>

Montero Delgado, Juan, “Garcilaso y Herrera”, en *Biblioteca de Cervantes Virtual*.
Consultado en:

<https://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/anotaciones/montero_delgado.htm>.

Morejón, Nancy, “El autor: apuntes biográficos”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra*, micrositio de Nicolás Guillén. Consultado en:
<http://www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas_guillen/autor_apunte/>.

ENTREVISTAS

Berenguer, Carmen, “Entrevista”, Santiago de Chile, 13 de diciembre de 2019.

Sáinz, Enrique, “Entrevista”, La Habana, 21 de diciembre de 2018.

NORMATIVA

Ley de Elecciones de Chile (1884).

Código Civil de Colombia (vigente).

Constitución Política del Estado de Chile (1822).

Constitución Política del Perú (1933).

Constitución para la República del Perú (1979).

Plan de Estudios de la Licenciatura en Ciencias Jurídicas de la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales de la Universidad de El Salvador (1954).

Código Civil del Perú (1936).

Diario Oficial de la Federación, México (9 de agosto de 2019).

Ley núm. 18.015, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile.

Código Civil de la República de Chile (vigente).