

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

T E S I S

LA EXPERIENCIA DEL EXILIO EN TRES POETAS LATINOAMERICANOS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANÍSTICAS

PRESENTA

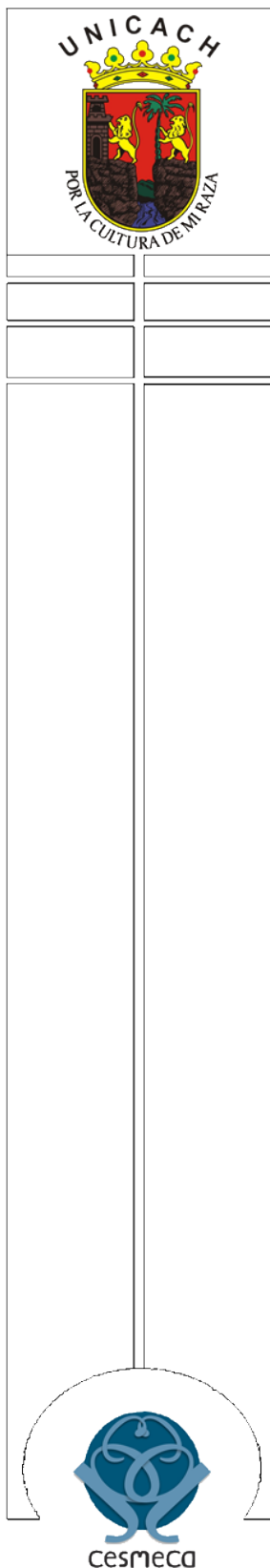
**MARITSA CONCEPCIÓN MARANTO
ZEPEDA**

DIRECTOR

DR. JESÚS MORALES BERMÚDEZ

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

JULIO 2020



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

**CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA**

T E S I S

LA EXPERIENCIA DEL EXILIO EN TRES POETAS LATINOMERICANOS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANÍSTICAS

PRESENTA

**MARITSA CONCEPCIÓN MARANTO
ZEPEDA**

COMITÉ TUTORIAL

DRA. MAGDA ESTRELLA ZÚÑIGA ZENTENO

DR. CARLOS GUTIÉRREZ ALFONZO

DRA. ANA ALEJANDRA ROBLES RUIZ

DR. VICENTE FRANCISCO TORRES

San Cristóbal de Las Casas, Chiapas

AGOSTO 2020



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 15 de julio de 2020

Oficio No. DGIP/CP/00131/2020

Asunto: Autorización de impresión de tesis

C. Maritsa Concepción Maranto Zepeda
Candidata al Grado de Doctora en Ciencias
Sociales y Humanísticas
UNICACH

P r e s e n t e

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por Usted, denominado **“La experiencia del exilio en tres poetas latinoamericanos”**, cuyo director de tesis es el Dr. Jesús Teófilo Morales Bermúdez, quién avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido, esta Dirección a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Doctora en Ciencias Sociales y Humanísticas**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Respetuosamente
“Por la Cultura de mi Raza”



Dr. Ricardo David Estrada Soto
Director General



C.c.p. Dr. Pascual Ramos García. Secretario General UNICACH. – Para su conocimiento.
Lic. Aurora E. Serrano Roblero. Secretaria Académica UNICACH. – Para su conocimiento.
Dr. Jesús Solís Cruz. Director del CESMECA UNICACH. – Para su conocimiento.
Dra. Mónica R. Aguilar Mendizábal. Coordinadora de los Posgrados en CSyH UNICACH. – Para su conocimiento.
Expediente
*RDES/igp/rags



Libramiento Norte Poniente No.1150, Colonia Lajas Maciel
CP 29039, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas
Tel: (961)6170440 Ext. 4360
investigacionyposgrado@unicach.mx

“2020, Año de Leona Vicario, Benemérita Madre de la Patria”
75 años de creación y 20 de autonomía

A Emilia y Vladimir, mi hogar.

Agradecimientos

Al Dr. Jesús Morales Bermúdez por su acompañamiento y paciencia para la construcción de esta tesis. A cada uno de los lectores, Dr. Carlos Gutiérrez, Dra. Magda Estrella Zúñiga, Dr. Vicente Torres y Dra. Alejandra Robles, quienes con su atenta lectura y comentarios hicieron posible este trabajo.

A los poetas Eduardo Milán, Elva Macías y Luis Arturo Guichard, por la confianza, disponibilidad y generosidad. Al CESMECA porque es parte fundamental en este camino y al CONACYT por permitirme integrarme como becaria durante mi estancia en dicha casa de estudios. Gracias.

Índice de contenido

Introducción.....	8
Capítulo 1. Aproximación teórica al estudio de la experiencia en la poesía.....	11
1.1 La experiencia.....	11
1.1.1 Fases de la experiencia en el proceso creativo.....	16
1.1.2 La imitación.....	17
1.1.3 La imagen, la memoria y el recuerdo.....	19
1.1.4 El entorno y contexto.....	22
1.1.5 La receptividad.....	24
1.1.6 La comunicación de la experiencia.....	25
1.1.6.1 Interpretación	25
1.1.7 Definición de la experiencia.....	27
1.2 La experiencia del exilio.....	27
1.2.1 El exilio.....	27
1.2.2 El exilio involuntario.....	32
1.2.3 El exilio voluntario.....	34
1.3 La experiencia del exilio en la poesía.....	35
1.3.1 La experiencia en la poesía.....	35
1.3.2 La experiencia estética.....	38
1.3.3 La experiencia de la creación poética.....	40
1.3.4 El exilio y la creación poética.....	45
1.4 La experiencia del exilio en tres poetas latinoamericanos.....	47
Capítulo 2. Caravanas de viaje. El exilio voluntario.....	49
2.1 Caravana primera. Elva Macías (Contexto).....	49
2.2 Segunda caravana.....	53
2.2.1 China 1963-1964.....	53
2.2.2 Rusia 1964-1967.....	55
2.2.3 Francia 1999-2001.....	56
2.3 Tercera caravana. Análisis.....	57
2.3.1 Referencia primera.....	57

2.3.2 Análisis estructural.....	66
2.4 Última caravana. El exilio voluntario en Elva Macías.....	69
Capítulo 3. La frontera incierta. El exilio político en la poesía de Eduardo Milán.....	85
3.1 El exilio Uruguayo: la dictadura militar (contexto).....	85
3.2 Escribir desde la frontera del exilio	90
3.2.1 Referencia primera.....	90
3.2.2 Análisis estructural	96
3.3 La frontera incierta. El exilio político como experiencia en la poesía de Eduardo Milán.....	102
Capítulo 4. Los márgenes de la realidad. El exilio voluntario en Luis Arturo Guichard.....	119
4.1 La búsqueda académica lejos del terruño (Contexto).....	119
4.2 Escribir desde los márgenes	123
4.2.1 Referencia primera.....	123
4.2.2 Análisis estructural.....	131
4.3 La frontera, su realidad y márgenes. El exilio voluntario en Luis Arturo Guichard.....	134
Conclusiones.....	145
Anexo.....	148
Anexo 1. Experiencia en los escritores.....	149
Bibliografía.....	163

Introducción

En la época en que estudié la primaria, los libros de texto del nivel básico de la materia de Español incluían poemas de autores como Rabindranath Tagore y Alfonso Reyes. De este último aparecía “El sol de Monterrey”. Aún puedo recordar las ilustraciones de aquellas páginas: consistían en grandes ventanas moradas iluminadas por un sol enorme que observaba a un niño jugando con un arcoíris. En aquel entonces, leí: *No cabe duda: de niño a mí me seguía el sol. Andaba detrás de mí como perrito faldero.* Me conmovió esa lectura. Aquel Alfonso Reyes, a quien yo no conocía más que por su nombre firmando un poema, fingía ser un niño como yo, también pensaba que lo seguía el sol, y que a pesar de la movilidad siempre estaba el sol observándonos de manera constante. Reyes y yo no éramos niños tan distintos, yo también había observado el mismo sol, es decir, compartimos una experiencia similar. Entonces, supe que los poemas siempre nos están hablando desde una manera específica de observar el mundo, el contacto con él es la experiencia que atañe al poeta. De esa curiosidad por saber qué hay detrás de lo que se lee en el texto poético es de donde parte esta investigación: la experiencia que habita en la poema; más específicamente, la experiencia del creador transformada en poema, el cómo o por qué Alfonso Reyes “era” un niño como yo en ese poema.

En este trabajo exploro la experiencia del exilio vertida en el poema de tres poetas. Los poemas que conforman esta investigación no están contruidos con un fin catártico sino que es una combinación entre el trabajo con el lenguaje y las búsquedas hacia la construcción de una poética.

Estudiar la experiencia del exilio en tres poetas devino de la lectura de la obra de algunos poetas del panorama literario de México,¹ habiéndome decantado por Elva Macías, Eduardo Milán y Luis Arturo Guichard. Al inicio identifiqué un tipo de experiencia distinta en cada uno de ellos, por ejemplo, la experiencia con las enfermedades psiquiátricas, la del instante poético, la de la academia, etcétera. Durante esa exploración me percaté que en mi selección de autores había una experiencia similar entre estos tres, identificable en la que categorizo como la experiencia del exilio. Entiendo que cada una de las tres experiencias de exilio se hallan expresadas en diferentes tesituras pero, al final, comparten dicha experiencia en su creación literaria. Decidí, entonces, que mi tema de investigación se enunciara de la siguiente manera: “La experiencia del exilio en tres poetas: Elva Macías, Eduardo Milán y Luis Arturo Guichard”. Una característica en estos tres poetas es la de haber escrito fuera de su lugar de nacimiento y lo siguen haciendo, Elva Macías en San Diego, California, Eduardo Milán en la Ciudad de México y Luis Arturo Guichard en Salamanca, España.

¹ La obra revisada fue de los siguientes poetas: Malva Flores, Yolanda Gómez Fuentes y Roberto Rico.

La teoría que acompaña a este trabajo la dividí en dos momentos: la experiencia y el exilio. Para la aproximación de la experiencia recurrí al filósofo John Dewey y su propuesta teórica expuesta en su libro *El arte como experiencia* (1980) acompañado de autores como Aristóteles, De Montaigne, Hegel, Gadamer, Beuchot y Estébanez. Para el estudio del exilio me enfoqué en el ensayo de Arturo Aguirre titulado “Crítica del exilio: signatura de la violencia”, sin embargo, también acudí a otros autores como Sánchez Cuervo, C.S. Alonso, Julio Cortázar, entre otros. Para esta investigación se realizó una selección de 10 poemas por cada autor, en cada uno ellos se estudió una forma de exilio distinta; en Eduardo Milán el exilio político y en Elva Macías y Luis Arturo Guichard el exilio voluntario. Para acceder al estudio de la experiencia del exilio realicé tres series de entrevistas, siendo esta mi metodología, enfocándolas a los objetivos de este trabajo.

Mi acercamiento a los poetas fue principalmente a su poesía, después a su obra ensayística (ejercicio que comparten los tres) y en otro momento, la realización de una serie de entrevistas con cada uno de ellos. Para la selección de cada corpus de diez poemas ponderé dos razones: la primera, que, de acuerdo con mi conocimiento previo de los entornos de los poetas, los textos expresaran directa o indirectamente la experiencia del exilio. La segunda, que dicha experiencia con el exilio se viera reflejada en la forma, es decir, el ritmo o la composición de la imagen; ello, consideré, me ayudaría a estudiar los objetivos lingüísticos de cada muestra, a través de su manera propia de expresar el verso.

Realicé el estudio de cada poema valiéndome de un esquema propuesto por Esteban Guio Aguilar en *Del arte a la experiencia estética: interpretación y efectos cognitivos en la función estética* (2015), que consiste en que para conocer a plenitud la obra de un autor debe de estudiarse los siguientes puntos: 1) Referencia primera, qué es lo que leemos de manera objetiva, sin interpretación alguna. 2) Sentido literal, el significado tal cual del poema, sin considerar el análisis de las imágenes. 3) Sentido metafórico, identificación de metáforas en el texto y 4) Referencia metafórica, avocado al estudio de la obra, para lo cual se combinan tanto las herramientas lingüísticas, poéticas, como la experiencia de cada autor. A este esquema propuesto por Aguilar agregué el estudio del contexto, que habría de ayudarme a complejizar y dilucidar la poética de los autores seleccionados.

Es así como planteé el estudio de la experiencia del exilio de los tres autores propuestos en tres secciones principalmente, a saber: en la primera encontramos la exposición del contexto de cada autor, en la segunda la estructura de cada poema, aclarando cuáles son las intenciones en este ámbito de los poetas y, por último, cómo se ve vertido el exilio en la obra de estos tres poetas.

La estructura de este trabajo consta de cuatro capítulos. El primer capítulo estudia la experiencia y el exilio, en él se expone qué son estos términos y cómo se construyen. De acuerdo con las lecturas de autores estudiosos del tema, como John Dewey y Estébanez, pude encontrar cuáles son los componentes de la experiencia, incluso se realizó un esquema y una definición propia para este trabajo de investigación. Se presentan dos tipos de experiencia: la experiencia poética y la experiencia estética. Asimismo, el capítulo explica las características de la experiencia del exilio, la cual dividí en dos categorías: exilio involuntario, exilio voluntario, y la relación que guardan con la poesía. De esta manera, logramos enfocar el camino para el estudio de los autores seleccionados.

El segundo capítulo despliega el análisis de los poemas de la escritora chiapaneca, Elva Macías. Como hemos referido en líneas atrás, dicho estudio consta de tres apartados, el primero lo hemos titulado “Caravana primera”, ahí se conoce el contexto de la autora. En la segunda “Caravana” se encuentran expuestas las permanencias voluntarias en países extranjeros. La tercera “Caravana” expone el estudio estructural, y la última trata sobre la repercusión del exilio voluntario en la obra de la poeta.

El capítulo tercero titulado “La frontera incierta. El exilio político en la poesía de Eduardo Milán” da a conocer el contexto de este poeta que se centra en la dictadura militar de Uruguay. Seguidamente se desarrolla el estudio de la referencia primera y el análisis estructural de nuestro campo de estudio, y, por último, el exilio político vertido en la obra del poeta uruguayo.

El cuarto capítulo presenta el exilio voluntario del poeta chiapaneco Luis Arturo Guichard. En un primer momento nos acercamos a su contexto que, en este caso, se encuentra enfocado en la búsqueda académica, para después realizar la referencia primera y el análisis estructural de los diez poemas, seguido del estudio de la experiencia del exilio en la poética del autor.

Finalmente, se encuentran las conclusiones del trabajo de investigación en donde podemos conocer los intereses lingüísticos de cada autor, así como ver cómo se vierte una experiencia personal en la obra incluso cuando esta no se realiza de manera consciente, quiero decir, se habla desde la experiencia que nos ha formado en ocasiones sin enunciarla literalmente. Es necesario mencionar que en el apartado de anexos, se encuentran dos estudios importantes, en su momento, para la realización de este trabajo como preámbulo de esta investigación: Los problemas en torno a la definición del proceso creativo y La experiencia en los creadores. Por circunstancias de no prolijidad, las entrevistas realizadas a los poetas de esta investigación se encuentran adjuntas a este texto en formato digital.

CAPÍTULO 1. APROXIMACIÓN TEÓRICA AL ESTUDIO DE LA EXPERIENCIA DEL EXILIO EN LA POESÍA

1.1 LA EXPERIENCIA

Después de realizar un estudio sobre qué es el proceso creativo, asunto al que pretendí dedicar mi investigación en un primer momento, observé que la experiencia es parte crucial y constante en el mencionado proceso. Cuando hablamos de experiencia, no nos referimos a una experiencia global, sino a algo en específico, por ejemplo: la experiencia de haber atravesado los conflictos que suele acarrear la infancia, la de relacionarnos con la muerte a través del deceso de algún ser querido, etcétera.

En el transcurso de la vida se viven diversos tipos de experiencias, incluso de un mismo hecho se pueden tener dos o más diferentes, esto podría ejemplificarse con la frase que se le atribuye al filósofo griego Heráclito: *Nadie se baña dos veces en el mismo río*. Si bien esta expresión puede enfocarse a la cuestión de la transformación, es también una reflexión que nos invita a observar las modificaciones de conducta que suelen tener los seres humanos durante el transcurso de su vida.

En este capítulo se expone cuáles son los componentes de la experiencia, los explicaremos uno a uno para abordar su importancia y, finalmente, definiremos nuestro concepto de experiencia, mismo que utilizaremos para ver cómo influye en el quehacer del poeta. Para llevar acabo esto abordaremos la teoría sobre la experiencia del filósofo John Dewey contenido en su libro *El arte como experiencia* (1980) donde expone la relación del ser humano con la creación artística. Asimismo, las ideas de Dewey se extiende a través de la lectura de otros teóricos que han hablado sobre el tema, por ejemplo: Gadamer, Guio Aguilar, Estébanez y Octavio Paz.

Es necesario subrayar que para esta investigación hemos seleccionado a tres poetas que representan tres tipos distintos de experiencia relacionados con el exilio, no se trata de un tipo de exilio en general, los tres tienen una tesitura distinta. Ellos son: Elva Macías, Eduardo Milán y Luis Arturo Guichard.

Lo primero que nos dice John Dewey cuando nos acercamos a su concepto de experiencia es que esta se da en un proceso continuo, ya que las interacciones entre el ser vivo y los elementos que le rodean pertenecen al mismo proceso de la vida (Dewey J. , 1967, p. 41). Es decir, el proceso de la experiencia se da de manera constante, pues la criatura viva interactúa de forma cotidiana con su entorno, es parte de su ciclo natural, le permite evolucionar, pues determinan aspectos y elementos personales sobre cómo interactuar con el mundo (Dewey J. , 1967, p. 41)

En el ser humano, el concepto de experiencia es mucho más complejo de lo que se cree, pues en él actúa no como un suceso momentáneo, sino como una situación que es reflexionada, cuestionada y sobre todo, confrontada, siendo este último panorama la vía de la creación artística:

La experiencia no entra simplemente en una persona. Entra en ella, ciertamente, pues influye la formación de actitudes de deseo y de propósito (...) Toda experiencia auténtica tiene un aspecto activo que cambia en algún grado las condiciones objetivas bajo las cuales se ha tenido la experiencia. (Dewey J. , 1967, p. 40)

Sin embargo, no todo lo percibido llega a ser una experiencia como tal, para que esta ocurra se necesita, en primera instancia, que “el material experimentado siga su curso hasta su cumplimiento” (Dewey J. , 1967, p. 41), esto es, que en su camino hacia su receptor no tenga ninguna interrupción, ya sea por distracción de la persona, o bien, por que esta no logró interpretar el objeto o acontecimiento a experimentar. Entonces, cuando la experiencia se concreta podemos decir que: “cada parte sucesiva fluye libremente sin juntas ni vacíos hacia las partes que las continúan” (Dewey J. , 1967, p. 42), en otras palabras, lo experimentado en un momento preciso repercute en lo sucesivo.

Para Dewey, si bien la experiencia es percibida como una unidad total, constituida por una cualidad determinada (una característica dominante), esta puede diseccionarse en dos momentos, que sin ellos no estaría completa, el hacer y el padecer (Dewey J. , 1967, p. 51). El primer término relaciona al objeto directamente con nosotros mismos, a través de una acción: encontrar un libro deseado, mirar una puesta de sol, tropezarse con una piedra. El segundo, por su parte, relaciona el objeto experimentado con todo lo que hemos vivido con antelación, y con nuestras emociones; solo así, dicho objeto, tendrá ante el receptor un carácter trascendente. Por ese motivo la experiencia debe ser definida como un “recuerdo perdurable”, tal que “se distingue de lo que pasó antes y vino después” (Dewey J. , 1967, p. 42).

No hay que olvidar tampoco que las emociones aquí juegan un papel netamente preponderante, de hecho ellas serán el espejo en el que el padecer se manifieste. Así, la emoción otorga cierta “unidad cualitativa a materiales exteriormente dispares y desemejantes. Proporciona, por lo tanto, unidad a las partes variadas de una experiencia”. (Dewey J. , 1967, p. 49). Lo anterior nos lleva a pensar que determinada experiencia podría llegar a ser más poderosa de acuerdo a lo que ya se ha vivido anteriormente. Ejemplo: la imagen de un bote destruido en la playa estará más enriquecida en la mente de alguien que haya sufrido algún naufragio, que en la de otro, cuya relación con el mar sea el meterse a nadar en sus orillas.

La experiencia es importante para entender la formación de la personalidad humana, ya que cuando es interiorizada repercute en una modificación de la conducta del ser humano, es ahí, cuando de acuerdo con el filósofo norteamericano, señala la existencia de una experiencia como tal.

Una experiencia es siempre lo que es porque tiene lugar una transacción entre un individuo y lo que, en el momento, constituye su ambiente, y si este último consiste en personas con las que está hablando sobre algún punto o suceso, el objeto sobre que se habla forma parte también de la situación; pues el ambiente es cualquier condición que interactúa con las necesidades, propósitos y capacidades personales para crear la experiencia que se tiene. (Dewey J. , 1967, p. 50)

En su libro *El arte como experiencia*, a John Dewey le interesa realizar una exploración detallada en torno a dos tipos de experiencia, una que llama de pensamiento y otra que reconoce como estética. La experiencia de pensamiento (Dewey J. , 1967, p. 44) la podemos ubicar cuando llegamos a una determinada conclusión sobre un suceso o alguna cosa. Dicha conclusión, no es un acontecimiento aparte de la experiencia, es decir, no es algo que se dé justo después, como si de un epílogo se tratara, sino es la consumación misma del movimiento que hay entre el receptor y el objeto experimentado. Para Dewey, sin embargo, la experiencia de pensamiento tiene cualidad estética que radica precisamente en, a partir de una interpretación hecha, llegar a una conclusión propia, sin esto no podría estar completa.

Respecto a la experiencia estética tenemos que esta solo puede expresarse por medio del arte mismo, y consiste en transmitir una experiencia vivida a través de otra experiencia, una que apela al gusto estético y a las sensaciones del receptor. Dicha experiencia es bastante más compleja que

cualquier otra, pues requiere que el receptor tenga un bagaje amplio para que el padecer pueda concatenarse con el hacer (observar). Respecto a ello, nos dice el propio Dewey que:

La materia de las bellas artes consiste en cualidades, la de la experiencia que lleva a una conclusión intelectual con signos o símbolos que no poseen una intrínseca cualidad propia, pero que sustituyen a cosas que pueden, en otra experiencia, ser experimentadas cualitativamente. (Dewey J. , 1967, p. 44)

Pensemos un momento en el cuadro romántico *Ovidio Vanished for Rome* del pintor inglés William Turner. Dicho cuadro significará para su espectador, de acuerdo a cuánto sabe de arte, si conoce o no quién fue Ovidio, si reconoce el significado profundo que encarna el concepto exilio, o bien, si sabe leer los signos y símbolos con los que suele dialogar el Romanticismo. Cada uno de estos elementos son signos que rondan el cuadro, será tarea del espectador relacionarlos con una experiencia previa suya. La experiencia frente al cuadro de Turner será siempre distinta para cada persona, leyéndose como un simple paisaje bien ejecutado, hasta el trágico destierro de Ovidio y el inicio de la decadencia de la dinastía Julio-Claudia. Por eso es que por cada obra de arte podemos tener interpretaciones y comentarios muy distintos, de acuerdo con la cantidad de personas que se hayan acercado a ella.

La literatura, tanto como la pintura, es una experiencia netamente estética, la cual se construye a partir de enunciados que tienen como objetivo comunicar algo de manera estética o plantear interrogantes epistemológicas, éticas, metafísicas o existenciales, esto se puede observar desde autores griegos como Esquilo, Sófocles, Homero, hasta en obras más contemporáneas como *La muerte de Virgilio* (1945) de Hermann Broch. Por lo tanto, el autor busca completar o sustentar dichas preguntas por medio de la ficción sin alejarse de su búsqueda personal:

En definitiva, no hay sino dos filosofías: una de ellas acepta la vida y la experiencia con toda su incertidumbre, misterio, duda y conocimiento a medias, y revierte esa experiencia sobre sí misma para ahondar e intensificar sus propias cualidades, la transforma en imaginación y en arte. Esta es la filosofía de Shakespeare y de Keats. (Dewey J. , 1980, p. 40)

El presente trabajo cuenta con un entramado teórico enfocado en los ámbitos lingüístico y de la vivencia, o experiencia sensible que sus objetos de estudio comunican. La experiencia se convierte en

uno de los ejes de escritura de los autores. R.M. Rilke en *Cartas a un joven poeta* (1987) da el siguiente consejo:

Su vida, hasta en sus momentos más indiferentes, los más vacíos, debe convertirse en signo y testimonio de tal impulso. Entonces acérquese a la naturaleza. Intente decir, como si fuera el primer hombre, aquello que usted ve, vive, ama, pierde. No escriba poemas de amor. Evite de inmediato los temas más comunes: son los más difíciles. Ahí donde las tradiciones se han manifestado seguras, numerosas, a veces brillantes, es donde el poeta debe aguardar la madurez de su fuerza. Huya de los grandes temas, escoja los que la cotidianidad ofrece. (Rilke, 1987, pp. 16,17)

En este fragmento Rilke habla sobre la vida cotidiana como la experiencia central, la experiencia del día a día, teniendo en cuenta que diariamente nos enfrentamos a múltiples sucesos. La anterior cita nos deja en el ámbito de la experiencia como conocimiento; el poeta siempre debe hablar desde lo que experimenta cuando enfrenta o conoce algo de lo que debe desentrañar su novedad, su verdad.

Las experiencias no son estáticas, cada experiencia tiene diversos procesos, etapas. La maduración de la experiencia es la que hace que pueda conjugarse con el pasado y el presente, la maduración como la conservación de cierto suceso a través del tiempo, John Dewey lo refiere de la siguiente manera:

Una experiencia tiene modelo y estructura, porque no solamente es un hacer y un padecer que se alterna, sino que consiste en éstos y sus relaciones. Poner una mano en el fuego, que la consume, no es necesariamente tener una experiencia. La acción y su consecuencia deben estar juntas en su percepción. Esta relación es la que da significado; captarla es el objetivo de toda inteligencia. El objetivo y el contexto de las relaciones mide el contenido significativo de la experiencia. (Dewey J. , 1980, p. 51)

En el tenor de Dewey, podemos referir que la experiencia es un suceso que se encuentra conformado por etapas y componentes. Debido a ello es que debemos indagar sobre qué estamos comprendiendo por experiencia. Etimológicamente, la palabra *experiencia* proviene del latín *experientia* y significa “práctica prolongada que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo” (Cáceres, 1991, p. 376). Con esa definición vislumbramos que practicar es conocer; repetir algo que

se ha interiorizado por medio del aprendizaje y la memoria. Ambos elementos están ligados a la realidad, puesto que es ahí donde se genera la experiencia.

Si bien la experiencia es práctica, también es el acto de presenciar un suceso, una circunstancia que nos queda en la memoria. En el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner, se define el mencionado concepto como: *Experiencia. Hecho de presenciar, *conocer o sentir alguien una cosa él mismo por sí mismo o en sí mismo: sé por experiencia lo que es eso. *Conocimiento de la vida adquirido viviendo* (1998). La experiencia, entonces, es el resultado de la interacción del ser humano con el mundo. En *El arte como experiencia* (1980), John Dewey expone la importancia de la experiencia en la obra, no solamente en el que la crea sino en el que la percibe; para Dewey el momento en el que el receptor observa una obra y siente atracción es porque es empática con la experiencia de creador. Señala que las vivencias pueden ser universales pero el tratamiento que cada individuo les da es lo que la hace única: “Tenemos una experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento. Entonces y sólo entonces se distingue ésta de otras experiencias, se integra dentro de la corriente general de la experiencia”. (Dewey J. , 1980, p. 41)

Es de destacar que el concepto de experiencia se encuentra en todos los momentos de la obra, desde la creación hasta la recepción. Sin embargo, y para los fines de esta investigación, cuando hablamos de experiencia nos referimos a aquella enteramente vinculada al objeto creativo, es decir, esa cuyo fin se ve reflejado en el hecho poético de la obra literaria. De esta manera, lo diferenciamos de la experiencia como vivencia humana, cuyo fin se limita a aprehender y dar sentido a la realidad que nos rodea.

1.1.1 FASES DE LA EXPERIENCIA EN EL PROCESO DE CREACIÓN

Después de llevar a cabo un recorrido en torno al concepto de experiencia, centrando este trabajo en la teoría de John Dewey, recurrimos también al apoyo de otros autores como Aristóteles, Estébanez, Gadamer y Beuchot, a partir de quienes propongo que existen cinco fases principales de la experiencia, a tomar en cuenta durante el proceso de creación, estas son: la imitación, la memoria, el recuerdo, el entorno, es decir, el contexto, y su fase última, la recepción.



Imagen 1. La experiencia y sus componentes

1.1.2 LA IMITACIÓN

La experiencia es el cúmulo de conocimientos adquiridos por medio de la vivencia humana, que nutren nuestra manera de habitar el mundo y definen cierto comportamiento en nuestra vida diaria. Uno de los sucesos íntimamente ligados a la experiencia, según Aristóteles, es la imitación

El filósofo griego sitúa la imitación como uno de los orígenes de la poesía, al ser el primer impulso del proceso de creación, pues el creador intenta apropiarse de algún elemento perteneciente a su naturaleza—realidad. Toda creación parte de la necesidad del creador de aprehender su naturaleza para transformarla en expresión creada por la vía lingüística. Por medio de la creación, el creador explora una realidad a la que se enfrenta de manera natural y logra poseer una idea sensitiva de los hechos que afronta. Una vez alcanzado ese paso, se acerca a quienes le han precedido llevando a cabo un ejercicio práctico de creación lingüística o de otra naturaleza, para aprender la forma y las formas, para adentrarse en el universo de las expresiones de creación, siempre aprehendidas de la naturaleza. Ese paso, inicialmente dado casi como copia, recibe el nombre de imitación. La imitación se convierte así en un proceso de interacción del individuo con el mundo:

[...] De lo anterior se deriva claramente que el poeta debe ser poeta de tramas más bien que de versos, en la medida en que es poeta en virtud de la imitación, e imita las acciones. Y si llega hacer poesía de cosas ocurridas, algunas sean tales que resulte verosímil (y posible) que hayan ocurrido y desde este punto de vista es aquél poeta de ellas. (Aristóteles, 2000, p. 69)

No debemos de dejar de tomar en cuenta que el concepto mimesis, en Aristóteles, siempre funciona como un concepto estético, que tiene la voluntad de explicar la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte. La mimesis, sin embargo, se aleja del concepto de fidelidad, ya que tiene que ver con que el objeto artístico se convierta en un equivalente del objeto original, no una copia: “Los

objetos que los imitadores representan son acciones, efectuadas por agentes que son buenos o malos (...) y los imitan mejores o peores de lo que nosotros somos (Aristóteles, 2000, pág 11). Lo anterior nos lleva a comprender que la obra de arte tiene la capacidad de mejorar o empeorar la realidad a la que hace referencia, siempre y cuando el poeta fije un propósito en concreto en la obra de arte y lo siga, propósito vinculado al desarrollo cabal de cierto tema o trama, y a la composición armónica de la forma.

En otro momento, Aristóteles describe la poesía, entre otras cosas, como el resultado de una imitación verosímil, es decir, creíble, de acciones del hombre en su mundo. A través de la poesía, el creador representa dichas acciones de manera verbal. Al ser testigo, el poeta construye su experiencia por medio de la percepción de los hechos y su aprehensión para luego escribir acerca de ellos. Del conocimiento de esa sensación y de esa experiencia surge la voz del poeta. Un autor contemporáneo lo enuncia de la siguiente manera:

Término de origen latino (imitativo: reproducción, semejanza; de la misma raíz que im-ago: copia), que en Teoría de la Literatura se utiliza en una doble acepción: la primera, referida a la formación del estilo (imitación de modelos), y la segunda, a la representación estética de la realidad en las obras de arte. (Estébanez, 2004, p. 557)

Como podemos ver, Estébanez habla sobre la doble posibilidad que existe tras el término de mimesis, su doble acepción: por un lado, el término implica una realidad cualitativa, misma que se vincula a la idea de palimpsesto, es decir, la reproducción de un estilo ya preconcebido. Posteriormente, habla de la dimensión cualitativa, es decir, la transformación poética de determinado referente, de tal manera que al final éste se convierta en un hecho estético. Dado lo anterior, podemos reflexionar lo siguiente: los poemas son, para Aristóteles y para Estébanez, fragmentos de la realidad, la cual se crea en los textos por medio de la imitación. En la imitación intervienen dos realidades que influyen en la obra: una realidad natural y otra textual, ambas están vinculadas al poema, cuyo resultado se encuentra cercano a las características de su origen: la experiencia. Reflexionando en el mismo fenómeno y también a partir de Aristóteles, Erich Auerbach dice que “la interpretación de lo real se da por la representación literaria o ‘imitación’” (2011). Considera que el texto es producto de una búsqueda, de ahí que sus características internas dependan de la intención que el autor ha querido darle. En este sentido, la imitación surge de la experiencia. El lector será quien complete el significado del poema o del texto por medio de la interpretación.

Sin embargo, Aristóteles, no habla de los factores que construyen la imitación, ni acerca de si todos los “contactos con la realidad” generan en el creador un conocimiento—experiencia que pueda derivar en creación. La experiencia se configura como una acción única y personal. A pesar de que un suceso sea presenciado por dos sujetos en el mismo espacio y tiempo, éstos no lo percibirán con la misma intensidad, lo cual repercute en que la construcción que cada uno lleve a cabo sea diferente. Podrá haber similitudes, pero no igualdad. Lo mismo que para la experiencia, vale para la imitación: cada proceso de mimesis es diferente, es decir, particular. Lo anterior nos lleva a decir que, en la literatura, existen casos en que varios escritores hablan sobre un tema determinado relacionado directamente con una experiencia en común, pero cada uno de ellos hará una interpretación propia, produciendo un texto único en su totalidad. Las experiencias de iluminación, por ejemplo, las podemos encontrar en John Donne, William Blake, Hölderlin o Artur Rimbaud, pero sus expresiones y resultados difieren diametralmente. Algo similar ocurre con el tema de este trabajo de investigación, el exilio. La poesía que se ha escrito al respecto es diversa entre sí, gracias a la experiencia de vida que ha tenido cada poeta y que ha quedado registrada en su obra poética. El exilio ha pasado por la voz poética de muy variados autores, de diversos tiempos y latitudes, contando entre sus escritores desde el romano Ovidio con sus *Elegías desde el Ponto*, Lord Byron y su poema “La partida”, José Eusebio Caro y su poema “Despedida de la Patria” en quienes se mece un hilo de continuidad, hasta los autores contemporáneos objeto de este estudio, Elva Macías, Eduardo Milán y Luis Arturo Guichard.

En resumen, la imitación trata de un proceso de interacción del individuo creador con el mundo, cifrado en su experiencia y descifrado en su imitación por “la representación literaria”, como acotó Auerbach.

1.1.3 LA IMAGEN, LA MEMORIA Y EL RECUERDO

La experiencia es un dato de conocimiento, concebido como dato experiencial por una especie de “pasaje” en que la memoria juega un papel fundamental, en el entender de Gadamer, quien, ante nuestro intento por descubrir las especificaciones de la experiencia, atrae un nuevo integrante, la imagen:

La imagen retiene esa peculiar apertura en la que se adquiere la experiencia; la experiencia surge con esto o con lo otro, de repente, de improviso, y sin embargo no sin preparación, y

vale hasta que aparezca otra experiencia nueva, determinante no sólo para esto o para aquello, sino para todo lo que sea del mismo tipo (Gadamer, 1993, p. 428).

Si bien para Aristóteles la experiencia está asociada con una cuestión sensorial, para Gadamer, además de los sentidos, la imagen que se genera en la memoria es primordial, ya que en ella se edificará su sentido. Ciertamente la imagen se encuentra ligada a la sensibilidad, a la memoria, como una especie de cámara fotográfica que captura una imagen por un tiempo indeterminado, según el *Diccionario de términos literarios*, en el horizonte de Gadamer.

Término de origen latino (imago: semejanza, retrato, copia) que presenta diversas acepciones. En primer lugar, sugiere la idea de representación sensible de un objeto o de una persona. Desde el punto de vista de la psicología, imagen es “una reproducción mental, un recuerdo de una vivencia, sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual...” (R. Wellek y A. Warren, 1974). La literatura opera con imágenes creadas por la fantasía del escritor. Estas imágenes cumplen la función de representar, de dar forma sensible a ideas, conceptos, intuiciones, sensaciones que el poeta desea transmitir. (Estébanez, 2004, p. 552)

De acuerdo con la cita anterior, la imagen es una percepción sensible que bien puede ser algo visible o bien un recuerdo sensorial, el cual sólo despierta emociones específicas. Se concluye, entonces, que el escritor parte de una imagen para la creación, de un algo entrañable y en acodo de ella, crea. La memoria nos sirve para volver a la imagen que hemos almacenado en ella. Cuando se trae de vuelta un recuerdo doloroso, es imposible sentir de nueva cuenta el dolor físico. Pero, en cambio, sí se puede recrear la imagen por medio de esa experiencia vital que se ha vivido en el pasado. Esto es recurrente en la literatura. Por ejemplo, tanto en *Funes el memorioso* (1942) de Jorge Luis Borges, como en *Memorias de Adriano* (1951) de Marguerite Yourcenar, el eje conductor es la memoria del hombre como base de su relación con la realidad, memoria como secuencia de imágenes.

El desarrollo y la construcción de cada vivencia dependen exclusivamente de cada persona: “Nunca hubo dos hombres que juzgaran de igual modo la misma cosa; y es imposible ver dos opiniones exactamente iguales, no solamente en distintos hombres, sino en uno mismo a distintas horas” (De Montaigne M. , 2010, p. 21). La experiencia es un hecho individual pero, también, un suceso que evoluciona e interfiere en la comunicación del hombre con su mundo exterior. Gadamer afirma:

La experiencia sólo se da de manera actual en las observaciones individuales. No se la sabe en una generalidad precedente. En eso justamente estriba la apertura básica de la experiencia hacia cualquier nueva experiencia; esto no sólo se refiere a la idea general de la corrección de los errores, sino que la experiencia está esencialmente referida a su continuada confirmación, y cuando ésta falta ella se convierte necesariamente en otra distinta. (Gadamer, 1993, p. 427)

Siguiendo la postura de Gadamer, donde la experiencia es un elemento personal, se hace importante subrayar que, debido a ese carácter personal, esta jamás podrá ser vivida de manera idéntica por dos sujetos. No obstante, cada uno podrá hablar de su experiencia y comunicarla a su receptor, pues el lenguaje y la comunicación son parte de su naturaleza como ser humano. Montaigne dice:

Con la experiencia que tengo de mí propio tengo bastante con que hacerme prudente si fuera buen escolar: quien ingiere en su memoria el exceso de su cólera pasada y hasta dónde esta fiebre lo llevó, ve toda la fealdad de esta pasión mejor que en Aristóteles, y de ella concibe un odio más justo; quien recuerda los males que lo atormentaron, los que le amenazaron, las ligeras sacudidas que le cambiaron de un estado en otro, con ello se prepara a las mutaciones futuras y al reconocimiento de su condición. (De Montaigne, 2018, pp. 384,385)

Esas sensaciones de que nos habla Montaigne son percibidas desde los primeros años de vida del individuo, años esos en que se lleva a cabo una clasificación de percepciones con la sensibilización de los cinco sentidos. En dicho lapso se forman los significados de los diferentes sabores, colores, sensaciones y sentimiento, significados con que se define la percepción.

En resumen, la experiencia en su proceso de conformación echa mano de la memoria, constituida, a su vez, por la imagen en la que cristalizan las sensaciones y sentimientos, el mundo de lo sensible, y se proyecta en recuerdo, evocación. En esa ruta, nos queda especificar qué es el recuerdo. El recuerdo, como se sabe, proviene de experiencias previas, pero cuando aquel aparece para formar parte de la memoria, no lo hace de una manera total; en otras palabras, no recordamos todos los detalles de una situación, sino acaso los elementos más importantes. Ello resulta una ventaja para la creatividad y más propiamente para el proceso creativo de los autores. Por eso se dice que “la memoria es un proceso creativo; cuando recordamos algo, no repetimos la experiencia tal

cual fue, la revivimos en otro contexto, creamos una nueva representación y hasta llegamos a cambiar dramáticamente su sentido” (Quian, 2011, p. 26). El recuerdo aparece en la memoria, con lagunas que son llenadas a través de la inteligencia y la imaginación de la persona, potenciando así una especie de discurso ficcional que opera convenientemente como si fuese parte de la realidad.

El recorrido por las cuatro aristas de la experiencia: la imitación, la imagen, la memoria y el recuerdo, nos ayuda a realizar el boceto de lo que entendemos cuando en este texto nos referimos a ella, la experiencia, con el objetivo de desentrañar su nexos con el acto creativo; en particular, la escritura de poesía.

1.1.4 EL ENTORNO Y CONTEXTO

El entorno se define como: “Ambiente, lo que rodea./ Conjunto de características que definen el lugar y la forma de ejecución de una aplicación” (Diccionario de la Real Academia Española). Al hablar de entorno, en esta investigación, nos referimos a los elementos físicos que se encuentran alrededor del lugar donde se ha desarrollado cada autor, desde panoramas particulares hasta generales. Estébanez define el entorno de la siguiente manera:

En lingüística, es el conjunto de circunstancias en las que se desenvuelve el acto de la comunicación. El entorno interviene en todo discurso (no hay acto de habla que no ocurra en unas determinadas circunstancias), al que confiere sentido, pues colabora en la determinación de los signos lingüísticos de la que se compone dicho discurso. (Estébanez, 2004, p. 329)

De acuerdo con la cita anterior, el entorno tiene gran influencia en la manera de pensar, interpretar y sentir del ser humano. El entorno es percibido en dos momentos: el entorno “como es” y el entorno “como es percibido” por el autor. Este último se gesta en la mente del creador. Ambos momentos, a pesar de que se refieran a una misma situación, no representan el mismo significado. Las interpretaciones individuales dependerán del entorno “como es”. Ante esta disyuntiva es necesario exponer las diferencias entre entorno y contexto, este último es motivo de estudios en los tres poetas que se estudiaron.

La experiencia está determinada por un contexto, un entorno en el cual se desenvuelve y que sin duda es determinante. Los seres humanos nos encontramos influidos por un tiempo, una cultura,

un espacio y una sociedad en específico que, de una u otra manera, repercuten en nuestra interacción con el mundo. Gadamer lo explica de esta forma:

Por supuesto que el concepto del entorno sólo se usó en principio para el entorno humano. El entorno es el “medio” en el que uno vive, y la influencia del entorno sobre el carácter y el modo de vida de uno es lo que hace su significación. El hombre no es independiente del aspecto particular que le muestra el mundo. De este modo el concepto del entorno es en origen un concepto social, y que en consecuencia se refiere sólo al hombre (Gadamer, 1993, p. 532)

El entorno social al que alude Gadamer repercute en el interactuar y en el desarrollo del ser humano, condicionado por las costumbres, tradiciones, leyes, simpatías, etcétera. Los aspectos enunciados del entorno son inherentes a su proceso de formación. El entorno tiene influencia en la vida del ser humano desde la edad temprana.

En la etapa de formación del entorno se originan experiencias que pueden ser trascendentales. Dichas experiencias serán formativas para el interactuar del ser humano con el mundo, definirán su comportamiento y crearán una mirada personal; a partir de ellas, el creador construirá una experiencia diversa y significativa de su exterior. La importancia del estudio del entorno es fundamental para nuestra investigación, uno de los puntos de esta importancia es lo que menciona Beuchot:

Si la hermenéutica tiene como propio colocar las cosas en su contexto, esta polémica de sentido y referencia, o de hermenéutica y ontología, representada en la pugna entre sentido alegórico y sentido literal, ha sido el contexto de la hermenéutica debe tomarla en cuenta y guiarse por ella. (Beuchot, 2004, p. 46)

Estébanez se refiere al contexto como: “toda realidad que rodea un signo, un acto verbal o un discurso, como presencia, como saber de los interlocutores y como actividad” (Estébanez, 2004, p. 329). Es decir, el contexto es la realidad en donde se sitúa el mensaje, desde donde se produce. La diferencia está en que el entorno es la cuestión física y cultural desde donde se habla y el entorno es el sentido social del discurso, el tiempo en el que se desarrolla: “Ch. Bally distingue dos clases de

entorno: la situación (las circunstancias extraverbales que acompañan al discurso) y el contexto (las palabras que anteceden a la enunciación de ese discurso)”. (Estébanez, 2004, p. 329)

Los factores que determinan la experiencia se deben al contexto. Cada creador es parte de una historia, una cultura y un tiempo determinado. El contexto histórico y cultural hacen que cada uno perciba de distinta manera la realidad y la interprete desde los conceptos que ha construido a través de su circunstancia. En ese sentido, la percepción construye la interpretación y, con ello, la experiencia que el poeta vierte finalmente en el texto haciendo uso de las herramientas que el lenguaje le brinda.

En concreto, entendemos por entorno “el conjunto de circunstancias en las que se desenvuelve el acto de la comunicación, a la que confiere sentido”, y por contexto “toda realidad que rodea un signo, un acto verbal o un discurso, como presencia, como saber de los interlocutores y como actividad”.

1.1.5 LA RECEPTIVIDAD

La receptividad o “capacidad de una persona de recibir... estímulos exteriores”, permite inferir que la experiencia tiene a la receptividad como canal entre ella y la realidad. La receptividad es el motor enriquecedor que motiva la realidad externa que se le presenta al ser humano.

Para que exista la receptividad deben existir dos componentes: el sujeto receptor y el objeto que se presenta ante él sin intermediarios. Cuando esto ocurre, los sentidos del sujeto se apoderan del objeto y éste se almacena en su memoria a manera de experiencia. Se trata, en ese caso, de experiencias sensoriales cuyo proceso ocurre de manera inmediata. Sin embargo, la experiencia intelectual, lleva un lapso de asimilación. Hegel, afirma: “El movimiento dialéctico que realiza la conciencia consigo misma, tanto en su saber como en su objeto, en la medida en que para ella el nuevo objeto verdadero surge precisamente de ahí, es en realidad lo que llamamos experiencia”. (Hegel, 2012, p. 73)

Para Hegel la experiencia es una combinación entre elementos externos e internos de la mente humana. El conocimiento que se halla en la mente se ha formado mediante el contexto histórico y cultural en el que se ha desarrollado el hombre; en contraparte, el mismo hombre ha constituido, a su vez, los valores sociales, el bagaje cultural, la conciencia de la realidad que será el motor para su comprensión del mundo. La dialéctica entre receptividad y receptor en acción recíproca. Dicha dialéctica transferida al hecho lingüístico, a la obra literaria, se tensa entre la obra literaria como realidad, aprehensible en la experiencia de manera sensible o intelectual, y el receptor,

aquel quien se acerca a ella. Es en esa línea de reflexión que Estébanez arriesga la siguiente definición de receptividad en la obra:

La obra literaria posee dos polos que podemos llamar polo artístico y polo estético, siendo el artístico el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector (...). El texto se actualiza sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el proceso de su lectura (...). La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector (Estébanez, 2004, p. 908)

Cuando la mente se cruza con un objeto, la receptividad será el camino para aprehenderlo; no con todas las características que le implica a la realidad, sino con las que el primer elemento le permita. Es así que la combinación entre la realidad a conocer y el conocimiento es la experiencia.

1.1.6 COMUNICACIÓN DE LA EXPERIENCIA

1.1.6.1 INTERPRETACIÓN

Cuando la percepción finaliza la experiencia, nos conduce a un proceso de interpretación en donde se trabaja, se aprehende y, en algunos casos, se cuestiona. Es de subrayar que el diálogo que se establece con el otro es con base en sus experiencias. En el caso, los poemas de cada autor establecen una conversación con su lector, teniendo como fundamento que cada interpretación representa un paradigma:

El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. Pero esta receptividad no presupone ni “neutralidad” frente a las cosas ni tampoco autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios (Gadamer, 1993, pp. 335,336)

El acercamiento al texto, como refiere Gadamer, es por medio del cuestionamiento, un campo de interrogantes sin respuestas, sólo enigmas por resolver. El cuestionamiento es un hilo conductor para llegar a una comprensión del texto como tal. Para Gadamer los prejuicios son el punto de

partida; su enunciación nos encamina en nuestra búsqueda. Cuando nos acercamos a un texto siempre intuimos algo y desde ahí formulamos preguntas e hipótesis.

Como antecesor de Gadamer, Heidegger se encuentra en el mismo tenor que el filósofo alemán. El acercamiento histórico de la obra es uno de los caminos para la comprensión del texto, al contextualizar la obra, el mismo contexto nos ayuda a desmembrar los cabos que contienen sus partes. Asimismo, es el panorama desde el que conocemos los mecanismos que se plantean. Heidegger sintetiza esto de la siguiente manera:

El conocimiento del mundo o, correlativamente, el hablar del “mundo” y quiere decir algo de él, funciona, por esto, como el modo primario del estar en el mundo, sin que este último sea comprendido como tal. Ahora bien, como esta estructura de ser, aunque ópticamente experimentada como “relación” entre un ente (mundo) y otro ente (alma), permanece inaccesible desde un punto de vista ontológico, y como el ser es comprendido ontológicamente en primer lugar a partir del ente intramundano, se intenta concebir la relación entre aquellos entes sobre la base de estos entes mismos y en el sentido de su ser, es como un estar ahí. (Heidegger, 2009, p. 68)

La interpretación de la realidad, de acuerdo con Heidegger, es una manera de habitar el mundo. Con estas dos bases, la interpretación del texto y la interpretación de la realidad, se logra la comprensión en totalidad. Hemos de ver al texto como un eje no distante de la columna vertebral de la que es parte. En consecuencia, también hemos de anotar que la experiencia no es sólo un acto en que se comprueban o rechazan teorías, al contrario, puesto que es compleja en su proceso no puede repetirse. Para referirnos al sentido de la interpretación que abarcamos en este trabajo nos enfocaremos en las palabras de Mauricio Beuchot:

El acto de interpretación es, para así decir, un acto de metaforización del texto, en el que se “dialectiza” (o se tensiona) su sentido literal y su sentido metafórico. Pero la ventaja que yo veo en el signo análogo-icónico es que, además de permitir un carácter metafórico en la analogía de proporción impropia, tiene también un aceptable carácter metonímico en la analogía de porción propia y, sobre todo, en la atribución, puesto que en acción la relación semiótica entre la parte y el todo. (Beuchot, 2004, pp. 88,89)

Para Beuchot, el texto tiene dos maneras de significarse: el unívoco, que es una sola visión del concepto o cosa, y el equívoco, que contiene múltiples significados. El autor prefiere no optar por ninguno de estos dos caminos y decide buscar un intermedio entre ellos, un punto de convergencia que participe de ambas visiones. La interpretación, siguiendo a Mauricio Beuchot, debe colocarse entre lo unívoco y lo equívoco, participar de ambas formas en el intento de conciliar los puntos en los que la interpretación pueda recuperar un sistema de invariantes que provoque un cierto equilibrio epistemológico.

De acuerdo con las posturas de los autores citados me acerco al descubrimiento de la experiencia vertida en la obra de los cuatro poetas vía la contextualización y exploración del lenguaje de los textos.

El análisis de la experiencia es basto, se encuentra como un punzón multifacético que toma en cuenta los aspectos hasta aquí descritos, para tener un acercamiento al texto (Imagen 1). La guía o método que aplicamos en esta investigación es la de la experiencia hermenéutica de que habla Gadamer, que se enfoca en la interacción entre autor y lector a partir de un texto.

1.1.7 DEFINICIÓN DE EXPERIENCIA

La experiencia es la percepción de una imagen que se encuentra almacenada en la memoria. Ésta percepción cuenta con un desarrollo gradual influido por su entorno. Es un suceso único y personal. Asimismo, el texto no será un objeto aislado sino que siempre corresponderá a intereses e inquietudes de su autor, según la teoría de Gadamer. El lector será quien, a través de un diálogo con el texto, se encargue de obtener un conocimiento pleno sobre la experiencia que se le presenta en éste.

1.2 LA EXPERIENCIA DEL EXILIO

1.2.1 EL EXILIO

La palabra *exilio* proviene del latín *exilium*, “separación de una persona de la tierra en que vive” (RALE, 2016). Desde esta perspectiva, el exilio es un desligamiento, un dejar, un abandonarse; salir del lugar de donde se ha nacido o, en otras palabras, abandonar la patria: ser un desterrado. Es una expatriación, de suyo como hecho ajeno a la voluntad del individuo ya que, a pesar de afectarlo directamente, no es una elección suya.

Para Arturo Aguirre el exilio es un término que podría llegar a ser vago en nuestros días, ya que fue “desprendido de ese poderío instrumental jurídico-político que en el pasado a más de uno hicieron sobrecogerse” (Aguirre, 2014, p. 28), es decir, de todo ese terrible imaginario que en el pasado se le confirió; imaginario que nos lleva a pensar, por ejemplo, en autores como Ovidio y Dante, como seres alejados de nuestra realidad. Y fue desprendido de todo ello, para abrazar nuevos términos que lo han hecho más analizable en términos de una praxis literaria cercana a la experiencia.

Términos como la violencia, la comunidad, el territorio y el no-lugar han alimentado en la actualidad al concepto del exilio, a la par de que nos han revelado que en su trasfondo no existe la polaridad del bien o el mal, sino algo más complejo que ha provocado que el exilio sea, no sólo uno de los grandes relatos del siglo XX, también uno de los temas centrales para comprender nuestro mundo actual. Por ello, de acuerdo con Aguirre, tras la idea de exilio hay funcionando “vectores, dinámicos y complejos en los que se encuentran, se repelen, se imbrican y complican: la vida y el conflicto; el deseo de expansión y la economía de la fuerza en la delimitación; la propiedad, el abismo y la publicidad; el margen, el umbral y el centro”. (Aguirre, 2014, p. 41). Por otro lado, la escritora María Zambrano prefiere definir el exilio en términos más filosóficos y existenciales, de tal manera que lo resume en *Los Bienaventurados* de la siguiente manera:

Algo encuentra [el refugiado] dentro de lo cual depositar su cuerpo que fue expulsado de ese lugar primero, patria se le llama, casa propia, de lo propio, aunque fuese el lugar de la propia miseria. Y en el destierro se siente sin tierra, la suya, y sin otra ajena que pueda sustituirla. (Zambrano, 2004, p. 36)

En el tenor de las palabras de Zambrano, el exilio implica que el individuo se mueva de “su lugar” y de manera brusca, puesto que es un movimiento que se encuentra fuera de sus decisiones. En el fragmento transcrito, María Zambrano habla del destierro. Esa palabra “destierro”, permite hacer una diferenciación entre dos posibles condiciones del exiliado: la de expatriado y la de desterrado.

Un individuo expatriado es aquella persona que se encuentra lejos de su país de origen como consecuencia de una decisión personal, basada en cuestiones políticas o sociales. Caso contrario, el desterrado es aquél que ha sido obligado a dejar la tierra donde nació. El destierro está ligado de manera más íntima al exilio involuntario. Cuando se habla de exilio, se entiende lo siguiente:

[...] si consideramos el exilio no sólo como una experiencia post-catastrófica, sino que, además de eso, como una decisión de marginarse del poder, entonces estamos en los intersticios de una nueva subjetividad que se organiza en torno a una historia del dolor y de la opresión, y la libertad y la voluntad de desplazarse, puesto que en ese desplazamiento quizá sea posible reconstruir al lugar fragmentado del sujeto social. (Sebastián, 2008, p. 160)

El exilio no es sólo un proceso físico, sustancialmente es un proceso en el que intervienen muy diversos conceptos, tal y como hemos mencionado anteriormente. El primero de ellos, de acuerdo con Arturo Aguirre, es el de “Violencia”, la cual define como: “esa fuerza (...) que es trasladada, llevada (...) de un agente a un paciente: una fuerza excesiva aplicada por un individuo a otro con intención expresa de causar efectos sobre el que padece o recibe ese tránsito de fuerza”. (Aguirre, 2014, p. 29)

Pero aquí no se trata de una violencia que agrede física o mentalmente al individuo, sino una violencia contextual en la que el exiliado es arrojado en una comunidad totalmente distinta, ajena muchas veces a su cultura. De esta manera, el individuo se mira a sí mismo en un estado de “muerte en vida” en el sentido de que el ser humano es un ser netamente social que necesita de una comunidad para legitimarse; es decir, como el exiliado nunca logra una total integración en el nuevo contexto al que acaba de llegar, su individualidad no termina de realizarse:

Así, podemos visibilizar que ante una comunidad construida con símbolos, instituciones, visiones de temporalidades (históricas y biográficas), se confronta la versión bastarda de un individuo negado de las relaciones de identidad y reconocimiento, llevado a un umbral de indiferencia por su ruptura con las normas básicas de convivencia (lingüísticas, políticas y o sociales). (Aguirre, 2014, p. 34)

Para Aguirre esta condición de ser ajeno (cultural, social y políticamente) ante una comunidad será entendida como la “signatura” o huella principal del exilio. De esta manera, el exilio como forma de violencia actúa en dos niveles: uno social y uno individual. En el primero de ellos “desplaza, desborda y disloca los márgenes de los signos, de la reconfiguración de la comunidad” (Aguirre, 2014, p. 36), o sea que desestabiliza de algún modo el aparato de conocimientos y leyes que cimentaba a una comunidad. Mientras que en lo que se refiere al segundo, existe una desestructuralización del individuo, puesto que aquellos elementos que le conferían su valor como

miembro estable de un grupo, ya no están presentes en la nueva comunidad. En ese tenor, el exilio puede ser visto como una manera de violencia desde la comunidad al individuo, ya porque este último fue expulsado de la primera por representar algún peligro a su sistema de funcionamiento, ya porque el mismo exiliado (con su visión de mundo, valores, cultura e identidad) le cuesta trabajo ser aceptado en el nuevo modelo de comunidad de llegada.

Asimismo, el concepto de exilio modifica un término del cual creíamos ya tener resuelta su definición, se trata del territorio, el cual, desde el punto de vista de Aguirre deja de ser una línea geográfica representada en el mapa y se concretiza en “la espacialidad de las relaciones y sus modos” (Aguirre, 2014, p. 47). De tal manera que ahora la idea de territorio es la “construcción social, moral y jurídico-política” (Aguirre, 2014, p. 47), en donde las personas desarrollan su sentido de comunidad. Por ello se entiende que cuando esta comunidad establecida tiene en su nicho alguien que de algún modo la violenta, suele exiliarlo de sus muros, arrojarlo lejos hacia otra comunidad totalmente ajena. Por ello decíamos más arriba que el exilio es como estar muerto en vida: ya no somos parte de aquello que nos daba identidad.

Habiendo dicho lo anterior es necesario comprender que el concepto exilio tiene varias maneras de verse, desde adentro de la comunidad y desde afuera de la misma (desde la mirada del exiliado). De esta manera lo explica Aguirre: “Para los individuos de la comunidad el dispositivo del exilio es un paradigma de relación que da forma y regula comportamientos; para el exiliado es un aparato de quebranto, destrucción absoluta de aquella posición” (Aguirre, 2014, p. 50); en otras palabras, para la comunidad el exilio es una forma de regular el comportamiento político-social de sus pobladores, mientras que para el individuo es un dispositivo que lo anula de forma violenta. De ahí que no sea descabellado decir que: “el exilio no crea una identidad, su mecanismo consiste en destruirla: hacer del exiliado un indispuesto, un ser en permanente proceso de desubjetivación”. (Aguirre, 2014, p. 51)

Pero el concepto de exilio no sólo tiene definiciones que podríamos calificar de violentas para el exiliado, hay otra que propone una extensión del concepto hacia lo positivo, hablo de aquella que resalta el carácter de singularidad que tiene el exiliado respecto a la nueva comunidad de llegada, singularidad que si bien genera contrastes, ya que el exiliado pertenece a un espacio distinto en el que “el tiempo de la comunidad, la historia, no le acontece” (Aguirre, 2014, p. 60), ocasiona aportes como los vividos por México hacia la mitad del siglo XX con los españoles exiliados. Sin aquella llegada masiva de personas las artes, la política y la cultura mexicana serían totalmente distintas a las que hoy conocemos. Y es que la figura del exiliado dentro de una comunidad evitará que padezca

una endogamia cultural, es decir, su anquilosamiento en torno a la posible inmovilidad de sus saberes y valores, anquilosamiento que representaría la incapacidad de evolucionar.

Para Sánchez Cuervo otro concepto vinculado con el exilio es el del no-lugar, a medida que se “identifica a un sujeto fuera de lugar, desprendido de su topos por el efecto de la violencia” (Sánchez, 2014, p. 125). Si el exilio es un no-lugar (un sitio carente de pasado histórico, incapaz de arraigar la memoria del exiliado) lo es también el espacio de la utopía. Pero no hablamos aquí de una utopía soñada que se pierde en la imaginación de lugares maravillosos, sino una que se arraiga en la figura del exiliado y es capaz de hacer que la comunidad se dé cuenta del por qué excluye al individuo. En ese tenor, “el exilio como un «no-lugar» o como el lugar de la «u-topía» puede situarse así en el centro de numerosas reflexiones contemporáneas en torno al potencial crítico de la existencia o del pensamiento desubicados” (Sánchez, 2014, p. 125). Y ha sido así durante la segunda mitad del siglo XX, a tal punto que exilios de personajes como el ruso Alexander Solzhenitsyn, y los españoles Max Aub y Rafael Alberti, entre otros, han sido verdaderos dispositivos que han permitido la reflexión abierta en torno a las conformaciones de nuestras comunidades modernas, sus valores, sus políticas, sus maneras de habitar un fragmento del mundo.

Ahora bien, cuando el exilio llega a su final se presenta una sobre problemática que Antolín Sánchez Cuervo intenta medita mediante preguntarse ¿Qué pasa con el exiliado cuando retorna a su tierra? Pueden ocurrir dos situaciones: que el sitio de origen haya cambiado a tal punto de que su identidad no sea compatible ya con él, o que todo siga exactamente igual como se dejó en un inicio. Si nos enfocamos en la primera situación debemos tener en cuenta que, como bien expresa Sánchez Cuervo: “el exiliado que regresa a su Ítaca particular tendrá que medirse con las paradojas de su condición vulnerable y alterada, tanto espaciales como temporales” (Sánchez, 2014, p. 115), es decir, tendrá qué ponerse al día con los nuevos valores de la sociedad. Si por el contrario nos acercamos a la segunda situación, podríamos pensar del exilado que su situación de vida no trascendió y su exilio no sirvió para nada (Sánchez, 2014, p. 113). Finalmente, debemos tener en claro que si bien el exilio es una especie de desarraigo de la identidad a una comunidad, dicho término posibilita la existencia de nuevas maneras de definir la individualidad, de tal manera que “lo decisivo de esta existencia «es ser el –aquí o allá– a aquello por lo que un día se fue arrojado al exilio»; es decir, no tanto «estar – acá o allá– sino cómo se está»”. (Sánchez, 2014, p. 117)

Teniendo en cuenta toda la teoría anterior revisada sobre el exilio, el término puede funcionar de dos maneras: la primera, a la que llamaremos exilio involuntario, es la forma que más rápido se nos viene a la mente, y corresponde específicamente al destierro: el alejamiento obligado del hogar

por motivos político-culturales. La segunda, que para efectos de este trabajo llamaré exilio voluntario, se vincula a la idea de dejar la comunidad porque así se desea para acercarse a otra, los motivos de hacerlo pueden ser de variada índole, pero siempre serán menos violentos que los que tienen que ver con el exilio involuntario.

1.2.2 El exilio involuntario

El cambio de patria y la imposibilidad del retorno a casa, como hechos que se dan de manera brusca, generan reacciones particulares en cada persona. Entre ellas, la añoranza del regreso. El crítico Sandoval apunta ciertas consecuencias que repercuten en las personas que se encuentran en esta condición:

El exilio supone una forma de descontextualizar a las personas de su hábitat habitual, desintegrando la identidad social y cultural, lo cual se corresponde también con una pérdida gradual del sentido de la identidad nacional, ya que toda identidad se construye o debilita a través de procesos sociales en donde la interacción simbólica y la memoria colectiva son elementos determinantes para que los individuos se perciban y sean aceptados como parte de un colectivo. (Sandoval, 1993, p. 10)

Lo que nos plantea Sandoval es que esas pérdidas se convierten en un punto medular para un renacimiento del individuo. Para el estudioso, es necesario comprender los constantes cambios a los que es sometido el exiliado. Al estar alejado de su patria, su identidad se pone en crisis, pues debe volver a construirla. El exilio quebranta su seguridad, y los sentimientos más sólidos de su desarrollo se ponen en riesgo haciéndolo vulnerable:

Afirmaría que el exilio es un estado de ánimo cuyas emociones y valores responden a la ruptura y separación como condiciones en sí mismas. Vivir aparte es adherirse a nuevos valores que están separados de los valores predominantes: aquel que percibe esta diferencia moral y que responde a ella emocionalmente vive en exilio. (Sebastián, 2008, p. 153)

De acuerdo con Sebastián, el exilio penetra en todos los ámbitos de la vida y condición del ser humano que lo sufre. No es de extrañarse que en la obra de algunos escritores, como es el caso de los poetas de esta investigación, este sea un tema recurrente de su poética. En la obra de cada cual

podemos percibir que esta experiencia vital del exilio tiene impactos en el desdibujamiento de su identidad. La seguridad de estos poetas exiliados ha sido perpetrada y trastorna su condición de individuo, aquella construida con anterioridad, en su tierra patria, aun cuando en su tierra patria resintieran la exclusión, una especie de exilio por excentricidad. Una vez realmente en su solo sitio de poeta exiliado logra construirse mediante la palabra, su patria verdadera. Claude Cymerman, se refiere a esta circunstancia de esta manera:

El escritor no queda nunca integrado en su propio país y lleva entre los suyos una existencia de proscrito. Desde este momento, el exilio—político, económico, cultural o exterior, interior, lingüístico, etc., no hace más que añadir una dimensión o un avatar más a lo que es la condición natural y exclusiva del escritor o del creador. (Cymerman, p. 28)

En este tenor, decimos que la literatura escrita bajo el contexto del exilio, en la mayoría de sus exposiciones, contendrá un amplio cuestionamiento de la identidad, hecho que se confirma con los tres casos estudiados en este trabajo. El exilio en estas dos vertientes, de expatriado o desterrado, es un reacomodo del sujeto en una sociedad, quizá por ello los mencionados autores inclinan su poesía a una preocupación clara sobre el lenguaje, puesto que es la unión con su origen creador y con las particularidades de su lugar de nacimiento. Momento axial del encuentro con el ser de palabras en sí mismas que constituyen su destino. Por ejemplo: Eduardo Milán, tiene como lengua natal el portugués, a pesar de llevar décadas de no habitar un país que lo ejerza como primera lengua, aún escribe, lee y habla en dicho idioma. Su poesía, que se nutre del llamado neobarroco, presenta algunos esquemas de construcción sintáctica que el castellano no está acostumbrado a producir. De esta forma salvaguarda el esquema identitario ultrajado por el exilio, es su manera de habitar un sitio específico:

[...] donde la nación—nacionalidad está en directa relación con el nacimiento, y la forma originaria de entender el exilio es la imposibilidad de habitar el lugar donde se ha nacido y de hablar en la lengua materna. (Garrido, 2011, p. 10)

La lengua es uno de los ejes que sostiene al individuo con su mundo, es reflexión, entre los tantos, también de Garrido. Por ese hecho la incursión del exiliado en otro ámbito lingüístico lejos de aquel propio, lo deja fuera de su espacio, orillándolo a reconstruirse, a plantearse una nueva forma de

hábitat. El exilio involuntario trastoca de manera universal al ser humano. No existe el retorno, aunque haya un regreso físico, los estragos de oírse y leerse como otro repercutirán de manera crucial, pero a la vez de desplegar la sustancia de su personalidad creadora:

El exilio en el arte es la imposibilidad de haber sido fiel a los orígenes, a los estilos, a los géneros. Es una venganza contra sí y contra el destino. Es ya no creer en la historia. Empezar desde cero. Sentirse tan abatido que sea lo mismo que sentirse en el cenit. (Muñiz, 1999, p. 113)

De acuerdo con Muñiz será el lenguaje la única manera de afrontar la irrupción de ese fenómeno inesperado. El exilio involuntario en esta investigación y la experiencia del exilio involuntario, está estudiado en el caso del poeta uruguayo Eduardo Milán, quien reside desde hace 38 años en la Ciudad de México.

1.2.3 EL EXILIO VOLUNTARIO

El exilio voluntario surge por diversos acontecimientos: el cambio de residencia no se da de manera forzosa, en ese tipo de cambio siempre existe cierta voluntad de quien ejerce el paso de cambiar de hábitat. No obstante, las repercusiones en la identidad son distintas a las del exilio involuntario, pues en ambos hay un alejamiento del lugar “natural” donde el individuo se desenvolvía.

El exilio, como señalamos en anterior apartado, se refiere a la salida del lugar de nacimiento, con la imposibilidad del retorno, ya sea por cuestiones políticas, sociales o culturales; hemos referido, también, acerca del exilio en dos sentidos: el exilio involuntario (forzoso) y el exilio voluntario, quedando claro que este último concepto señala a aquellas personas que mediante una decisión personal se alejan del lugar de nacimiento, despertando diversos sentimientos hilados a esta condición misma que, de alguna manera, es vertida en la obra:

Las escrituras del exilio surgen de esta falta, de esta ausencia: y eso es lo que la caracteriza más que nada: no tener lugar en el mundo, ni geográfico, ni social, ni político [...] No ser nadie, ni un mendigo: no ser nada. Ser tan sólo lo que no puede dejarse ni perderse, y en el exiliado más que nadie. (Zambrano, 2004, p. 34)

Los sentimientos que explora el poeta al encontrarse lejos de su lugar de nacimiento puede que se compartan en los diferentes tipos de exilio. Uno de ellos es la añoranza por el lugar que se habitó, en algunos casos aparece con la firme intención de volver a él y, en otros, sólo como el deseo de la reconstrucción de un pasado mejor, un pasado que se construye y se reconstruye en la formación de un presente en el poema. En esa vía, el poema nos habla de las experiencias significativas para el autor, el poeta imponiéndose al poema, elaborando su experiencia, en este caso del exilio. La posición del poeta, en esta elaboración de su experiencia de exilio, es la de dominar el trabajo artístico, y desde ese trabajo dar origen al poema, un ojo crítico desde el principio, en vez de un ojo crítico posterior a la obra. El poema es escrito por el ojo crítico, por un crítico que elabora las experiencias que antes viviera como poeta. En estos poetas, por lo general, no es el poema el que se impone sino que ellos se imponen al poema y lo hacen generalmente con base en un tema, elegido a partir de un motivo racional (De Melo Cabral, 2008, p. 44).

Lejos de su país los autores que forman parte de este trabajo han logrado llevar al poema su estar en el mundo. En el caso del poeta Milán (tiene la ventaja de que la búsqueda de un nuevo origen) no estuvo sometido al resguardo de una seguridad personal, ello lo lleva a reflexiones en que logra construir una propia realidad de su lugar de nacimiento. “El exilio [...] le permite entrar en ese trabajo más profundo y sutil de la reflexión sobre lo que constituye la realidad de un país” (Kohut, 1983, pp. 238,239).

Elva Macías y Luis Arturo Guichard, en un primer acercamiento nos relatan su perspectiva de mundo. Su poética va desde los momentos de creación hasta la nostalgia por los seres queridos que recuerdan en lugares de suma importancia para ellos, en función de sus experiencias vitales transmutadas en experiencias poéticas, experiencias en el sentido de Dewey: la experiencia como relación con el mundo, esa forma de estar en él, en estos casos a la lejanía del lugar de origen. Por ello hablamos de una experiencia del exilio, en otro tenor que la obligatoria pero dentro del mismo rubro. Luis Arturo Guichard, nació en Chiapas y desde hace varios años reside en Salamanca, España. La poeta chiapaneca Elva Macías, pasó temporadas en China y Rusia, países en donde escribió una parte de su obra.

1.3 LA EXPERIENCIA DEL EXILIO EN LA POESÍA

1.3.1 LA EXPERIENCIA EN LA POESÍA

La creación artística encuentra sustento y sentido como nexo entre el mundo, la historia y el creador. Cada obra, en este caso los poemas, se encuentran anclados a una historia y tiempo únicos,

determinados por la experiencia de su creador, pero también apuntan a conceptos universales. Ello posibilita que algo tan individual como lo es una obra literaria, pueda ser comprendida fuera de la vida de su autor. Octavio Paz diría al respecto:

Como toda creación humana, el poema es un productor histórico, hijo de un tiempo y un lugar; pero también es algo que trasciende lo histórico y se sitúa en un tiempo anterior a toda historia, en el principio del principio. Antes de la historia, pero no fuera de ella. (Paz, 2003, p. 187)

En el mismo tenor de Paz, podemos agregar que cuando nos encontramos con un texto cuya primera impresión nos refiere que su tema pertenece a una cuestión personal, solo vivida hace muchos años por su autor, aún se puede entender encontrando indicios de la época en la que existió. Y es que el creador vive dentro de una sociedad y un tiempo determinados, mismos que lo influyen de manera consciente e inconsciente. De esta manera, la experiencia vivida siempre será un punto de estudio para la obra, pues es de ahí donde parte el origen, el principio del principio, como se cita en líneas atrás.

Una de las posturas que sostiene John Dewey en *El arte como experiencia* (1980) es poner en el centro de la discusión el hecho de que si la experiencia del creador coincide con la del receptor se podrá hablar más fácilmente del triunfo de la obra, pues es ahí donde el arte encuentra su sentido pleno, en este mismo sentido se declara que las obras que sobreviven en el tiempo son aquellas que logran obtener un valor trascendental convirtiéndolas en universales:

Para percibir un contemplador debe crear su propia experiencia. Y esta creación debe incluir relaciones comparables a la que sintió el creador. No son las mismas en un sentido literal. No obstante, en el contemplador, como en el artista, debe producirse un ordenamiento de los elementos del todo que es, en su forma aunque no es en los detalles, el mismo proceso de organización del creador de la obra experimentada conscientemente. Sin un acto de recreación, el objeto no es percibido como obra de arte. (Dewey J. , 1980, p. 62)

La experiencia dentro de la obra es el hilo conductor entre emisor y receptor, si bien esta no es idéntica en ambos, como se explica en la cita anterior, existe un sentimiento que hace que aquello que se lee, en este caso el poema, parezca que retrata la experiencia del lector. El poema no lo hemos

escrito nosotros, pero habla de nosotros, hasta tal punto que pareciera que fue escrito para nosotros. Esto sucede, por ejemplo, con *Romeo y Julieta* de Shakespeare, cuando nos acercamos a esta obra, no estamos leyendo una tragedia amorosa de 1593, sino una en la que diversos elementos universales que contiene, invitan al lector a ser protagonista y buscar un referente del contexto histórico original en el actual. Un ejercicio de esta naturaleza lo lleva a cabo de manera brillante el estudioso Jan Kott en su libro *Shakespeare. Nuestro contemporáneo* (1971), en que enseña cómo la experiencia es un factor primordial en la obra y alcanza su actualidad en el diálogo con experiencias nuevas o contemporáneas. No suple la experiencia primordial del creador pero actualiza la experiencia literaria en el receptor. Escribe el poeta inglés Alfred Tennyson en el poema *Ulysses*: “Pertenezco a todo lo que he visto, y sin embargo mi experiencia es un arco en el que brilla un mundo adonde no he viajado aún y que se aleja siempre que yo avanzo.”

Ponerle nombre a las situaciones o cosas hace que estas lleguen a formar parte de nuestro universo. El lenguaje como creador del mundo nos lleva al conocimiento, la palabra. Este proceso es el que refiere Octavio Paz cuando dice: “no es una experiencia que luego traducen las palabras, sino que las palabras mismas constituyen el núcleo de la experiencia. La experiencia se da como un nombrar aquello que, hasta no ser nombrado, carece propiamente de existencia” (Paz, 2003, p. 157). Esas experiencias que fueron almacenadas en la memoria luego encontrarán una vía de expresión en el lenguaje, pero es necesario puntualizar que la experiencia ya estaba ahí:

Cuando un autor escribe en el papel ideas ya claramente concebidas y ordenadas de modo congruente, el trabajo real estaba hecho previamente. O bien puede depender de una mayor perceptibilidad, inducida por la actividad y su transmisión a los sentidos para dirigir la terminación de su obra. El mero acto de transcripción es estéticamente irrelevante, excepto si entra íntegramente en la formación de una experiencia que se mueve hacia su conclusión. (Dewey J. , 1980, p. 59)

De acuerdo con Dewey, lo que sucede en el momento de la creación (tema que abordamos adelante) es la recreación y trabajo visual de una experiencia que ya estaba formada. El poeta se encuentra hablando desde su conocimiento, da significado a cada una de las palabras. Respecto a ello Walter Muschg, escribiría:

No es posible interpretar una obra poética como si fuese un cuadro, pues la palabra siempre significa algo. Su esencia más propia consiste en que habla inteligiblemente de algo, es decir, que trasciende la esfera estética. Habla de una visión del mundo que nace de las profundidades de la vida vivida y que interviene violentamente una vez más en ella. Aún más poderosa que su forma es la intención espiritual de la que surge; sin ésta permanece un producto de mero virtuosismo. (Muschg, 1965, p. 12)

En su inicio, la experiencia es una cuestión interna. Evoluciona, por llamarlo de algún modo, hasta el momento de ser recreada, que es cuando nace la obra, el lugar en el cual el sentido es construido. Es necesario saber que para llevar a cabo el estudio de un poema o una obra literaria no es posible hacerlo considerándolo como un solo momento, puesto que las obras son un proceso en el cual la experiencia vive transformaciones. De acuerdo con las características de la experiencia el poema se vierte en un mar de posibles lecturas, significados y símbolos. De la experiencia mencionada se desprenden dos vías para el estudio del poema o la creación del poema: la experiencia estética y la creación poética.

1.3.2 LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

La experiencia en su manera natural es la conjugación del hombre con el mundo. El contacto con la realidad, el primer acercamiento del ser humano con la naturaleza en que se detiene y observa, analiza, ese instante que permanece en la memoria es la experiencia estética, una experiencia que tiene relación con la belleza, toda vez que la palabra “estética” significa *Ciencia que trata de la belleza y de la teoría del arte* (Casares, 1991). Este momento de la experiencia y su concepto es enteramente subjetivo, puesto que delante de una situación u objeto nosotros emitimos un juicio que está influenciado por un gusto personal.

Las experiencias estéticas se centran en las sensaciones de emoción, conocimiento y placer que se producen en quien las experimenta. De hecho, H.R. Jauss en *Pequeña apología de la experiencia estética* (2002) refiere tres tipos de experiencias estéticas: *Poiesis*, el placer producido por el arte personal, *Aisthesis*, el placer producido por el arte de los demás y la *Catarsis*, que es el desborde de las emociones a consecuencia del encuentro estético. Por tanto, para la experimentación de la experiencia estética es necesario tener una intervención sensitiva y emocional con el objeto, haciendo de esa intervención una experiencia consumada y rica intelectualmente. John Dewey la refiere como: “la experiencia, en cuanto a que es estimativa, perceptiva y gozosa.” (Dewey, 1980, p. 54)

De acuerdo con esa apuesta de Dewey podemos afirmar que toda obra de arte es parte de un proceso profundo de observación y de memoria, que ejerce cierta voluntad de permanencia a través del tiempo. Aquel contacto con el objeto en el que el artista posó su mirada podrá ser el mismo para varios creadores como él, pero el sentimiento y la curiosidad individuales que produjo, no.

Una experiencia estética puede acumularse en un momento, solamente cuando el clímax del largo y duradero proceso anterior llega con un movimiento tan demarcable que lo absorbe todo, haciendo olvidar el resto. Lo que distingue a una experiencia como estética es la conversión de la resistencia y la tensión, de las excitaciones que tientan a la distracción, en un movimiento hacia un final satisfactorio e inclusivo. (Dewey J. , 1980, p. 64)

Como hemos podido observar, la interacción con el objeto es lo que nos produce una experiencia estética única, aquella que no puede ser transmitida completamente a otras personas, porque no para todos el mismo objeto origina las mismas experiencias.

La actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial; no puede ser excluida, sino que ha de convertirse de nuevo en objeto de reflexión teórica, si actualmente es importante para nosotros justificar ante sus detractores la función social del arte y de la ciencia a su servicio, tanto frente a los intelectuales como frente a los iletrados. (Jauss, 2002, p. 31).

El goce del que nos habla Jauss proviene de lo que consideramos bello. De acuerdo con este autor, por ejemplo, estamos frente a una experiencia estética cuando mediante la contemplación nos tranquilizan los colores del atardecer o cuando nos conmueve leer *Pasado en claro* de Octavio Paz.

La experiencia estética es lo que encontramos en la obra, su perdurabilidad es la que motiva la creación. Guio Aguilar Esteban en su investigación *Del arte a la experiencia estética: interpretación y efectos cognitivos en la función estética* (Aguilar, 2015), plantea cuatro sentidos o etapas que conforman el estudio de una obra partiendo de la experiencia estética, representada en el siguiente esquema:

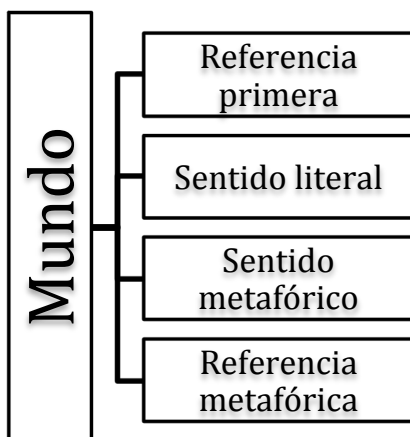


Imagen 2. La obra de arte y sus líneas de estudio

Como *Referencia primera* se comprende al primer contacto que se tiene con la obra, es decir, lo que se observa o lee de primera cuenta; en esta etapa no existe todavía interpretación alguna. El *Sentido literal* se refiere al nivel denotativo de la obra misma, su nivel superficial. Caso avanzado resulta el *Sentido metafórico*, porque es en él donde el creador, con base en diversos elementos connotativos, intenta recrear su mundo, es decir interpretarlo. Este nivel se encuentra ligado a una *Referencia metafórica*, la cual se compone por las experiencias que el individuo tiene con el mundo. De esta coyuntura existe un lapso indefinido en el que la experiencia, a través del recuerdo, se convierte en una creación poética, la cual encuentra cabida en el lenguaje teniendo como resultado la propia reescritura del autor, un hacerse por medio de la palabra. La aplicación parcial del estudio propuesto por Guio Aguilar forma parte de la metodología de esta investigación.

1.3.3 LA EXPERIENCIA DE LA CREACIÓN POÉTICA

Relacionar poesía y experiencia es común en los estudios literarios, por ejemplo, *El hombre Shakespeare y su vida trágica* (1947) de Frank Harris, *Creación y destrucción en la vida y obra de Rimbaud* (2004) de Jaime B. Rosa, también nos encontramos la obra clásica de Erich Auerbach, *Mimesis* (2011 [1942]). Por el contrario existen enfoques totalmente opuestos a lo mencionado en líneas anteriores, uno de ellos es el formalismo ruso quienes se enfocaban en estudiar la obra en sí, es decir, por su forma y sus elementos.

Cuando hablamos de la creación poética nos concentramos en el lapso del proceso en que una experiencia vivencial se convierte en una experiencia estética y se da pie a la obra literaria. La creación poética es el espacio en donde el poeta encuentra su principal hallazgo, el lenguaje. Es aquí

donde existe la conciencia del creador, quien busca el conocimiento del mundo mediante su labor. El trabajo arduo con la palabra, la búsqueda de sus horizontes lingüísticos, su interpretación de la vida son pilares de este suceso:

Hay que decir, por otra parte, que la creación poética exige un trastorno total de nuestras perspectivas cotidianas: la feliz facilidad de la inspiración brota de un abismo. El decir del poeta se inicia como silencio, esterilidad y sequía. Es una carencia y una sed, antes de ser una plenitud y un acuerdo; y después, es una carencia aún mayor, pues el poema se desprende del poeta y deja de pertenecerle. Antes y después del poema no hay nada ni nadie en torno; estamos a solas con nosotros; y apenas comenzamos a escribir, ese “nosotros”, ese yo, también desaparece y se hunde. (Paz, 2003, pp. 162,163)

El tiempo de creación poética que señala Paz es un momento, es decir, un instante apenas en donde el creador se encuentra en un campo desconocido en el que existe sed de la palabra. Ansiedad por contar, por ser ese quien escribe y se reescribe, tal como se cita, el poeta que es creador en el instante de la creación no es el mismo después, puesto que ha dado a luz al poema, en otras palabras, se ha consumado la catarsis:

Lo poético no está en el hombre como algo dado, ni el poetizar consiste en sacar de nosotros lo poético, como si se tratase de “algo” que “alguien” depositó en nuestro interior o con el cual nacimos. La conciencia del poeta no es una caverna en donde yace lo poético como un tesoro escondido. Frente al poema futuro el poeta está desnudo y pobre de palabras. Antes de la creación el poeta, como tal, no existe. Ni después. Es poeta gracias al poema. El poeta es una creación del poema tanto como éste de aquél. (Paz, 2003, p. 168)

Mediante la creación, el poeta nos expone nuevas realidades y conocimientos. Existe una voz que hace que se libere el pensamiento. Paz ha escrito al respecto: “La creación poética es un misterio porque consiste en un hablar de los dioses por boca humana.” (Paz, 2003, p. 161) Esa metáfora de voz de los dioses en el poeta refiere al ejercicio que lleva a cabo el poeta en su paso de conciencia de las palabras, vueltas ellas a su estado natural.

La creación poética no es asunto lineal, en varios de los casos, ocurre mucho después de la experiencia estética. El poeta mismo, más allá de su dimensión de conciencia, es sorprendido por el

lenguaje durante el proceso creativo. Comprendemos, entonces, que la creación poética conlleva dos tipos de estudios ligados a ese lapso. Por un lado, los recursos lingüísticos que utiliza el autor para emplear el lenguaje y, por otro, las analogías de las que se sirve para representar su experiencia acerca del mundo. Al acercarnos a su conocimiento o estudio, dentro del primer rubro podemos encontrar técnicas estilísticas determinadas por las tendencias literarias, tradiciones, corrientes e intereses a los que se ciñe la poética del autor a estudiar, que, sin duda, estará influenciada además por su contexto histórico.

Una obra así entendida es sin duda una obra dotada de cierta "apertura"; el lector del texto sabe que cada frase, cada figura, está abierta sobre una serie multiforme de significados que él debe descubrir; incluso, según su disposición de ánimo, escogerá la clave de lectura que más ejemplar le resulte y usará la obra en el significado que quiera (haciéndola revivir, en cierto modo, de manera diferente a como podía haberle parecido en una lectura anterior). Pero en este caso "apertura" no significa en absoluto "indefinición" de la comunicación, "infinitas" posibilidades de la forma, libertad de la fruición; se tiene sólo una rosa de resultados de goce rígidamente prefijados y condicionados, de modo que la reacción interpretativa del lector no escape nunca al control del autor. (Eco, 1992, p. 34)

No obstante, el significado de cada palabra será designado de manera específica por cada autor. Incluso, cuando existan autores que tengan un mismo significante para un concepto, siempre variará en sus significados. El lenguaje, del que tiene consciencia el creador, contiene un significado de transcendencia mayor una vez en la poesía, toda vez que el ámbito poético tiene en sí directrices propias que lo rigen. Esto es: para poder comprender la transformación de una experiencia vital vertida en el texto, lo primero a lo que se recurre es al acto de desentrañar cada una de las palabras, llevándolas a su sentido de significación máxima; llevar a cabo el paso de descubrirla en desnudez, en el entendido que “La palabra es un símbolo que emite símbolos.” (Paz, 2003, p. 34). Beuchot plantea un camino interpretativo:

“Una hermenéutica analógico-icónica nos ayudará, pues, a dinamizar el sentido literal y el sentido simbólico de los textos, dándole a cada uno su proporción, y logrando entre ellos una unidad proporcional, como lo es la del texto”. (Beuchot, 2004, p. 92)

La presente investigación, se inclina al estudio de las semejanzas y analogías que utiliza el autor para representar su experiencia vital en la obra. Con ese rubro refiero a que el texto nos demuestra habilidades técnicas del lenguaje y que su creador vierte en él una condición subjetiva, que es la experiencia. Como ya hemos mencionado anteriormente, esta experiencia no se encuentra tal cual en el texto literario sino mediado un trabajo de recreación, cuya base asienta en el lenguaje.

Desde este ángulo, las ideas se confunden, esto es, ambas contemplan la creación de una obra con elementos de la experiencia de un hombre. Y aunque se distingan en relación a la manera en que esa experiencia se encarna en esa distinción es accidental pues la práctica, y a través suyo el dominio técnico, tiende a reducir lo que en la espontaneidad parece dominio de lo misterioso y a destruir el carácter de cosa ocasional con que surgen en los poetas ciertos temas o ciertas asociaciones de palabras. (Campbell, 2014, p. 21).

De acuerdo con Campbell, en el arte existe una necesidad primordial de representar la conexión entre la realidad y el creador. Sin embargo, en esa dualidad surge un tercer acontecimiento que es el mundo del creador o la realidad del creador. En el proceso de creación de un texto literario, el autor ocupa una especie de suerte en la que recrea su realidad, es ahí donde su óptica sobre la vida deja huella en el universo que él inaugura. En el poema se da una nueva existencia en donde aquel que escribe difumina su yo para convertirse en ese que se nombra y escribe. Reflexionando en este tono, el poeta argentino, escribe: “El poeta crea el poema y se crea otra vez en el poema.” (Juarroz, 1992, p. 15). En los mismos términos de Juarroz, Albert Beguín anota:

La experiencia poética que definen los teóricos de la poesía es ante todo una experiencia intelectual; y los más ingenuamente irracionales entre ellos no son los últimos que ven en la creación poética una pura ambición de conocimiento. Pero la poesía sigue siendo una experiencia humana. (Beguín, 1987, p. 157)

En el sentido de la cita anterior, podemos referir que esa experiencia intelectual de que el estudioso da cuenta tiene que ver con la transformación de la experiencia humana en experiencia estética. Si bien la poesía intenta llevar a su autor a nuevos umbrales de conocimiento, estos siempre nacen de una experiencia vivencial previa; la recrea como parte de su realidad y aprende de ella una nueva manera de estar en el mundo.

El producto logrado a lo largo del proceso es distinto del elemento que lo originó, distante de él, no por ello que haya perdido sus características esenciales. El proceso es creación que se coloca en la realidad como una vía para adentrarse en la experiencia propia y construcción de mundo: “El poeta busca en la palabra no un modo de expresarse sino un modo de participar en la realidad misma”. (Juarroz, 1992, p. 21)

La experiencia estética y la creación poética son parte del proceso creativo del poeta. En estas dos etapas se concentra aquello que tiempo después repercutirá en la obra. Cada una de ellas explora puntos específicos en la mente del creador. De allí que se vuelva indispensable abordarlas cuando existe la necesidad de comprender una creación artística, el poema en el caso de este trabajo.

Guio Aguilar en *Del arte a la experiencia estética: interpretación y efectos cognitivos en la función estética* (Aguilar, 2015) expone cuatro vías de estudio para la obra artística: Referencia primera, Sentido literal, Sentido metafórico y Referencia metafórica. Esta investigación realizó el estudio de los autores seleccionados por medio de estas cuatro vías, sumando a estas una exposición del contexto de cada autor.

El contexto, que es nuestro primer acercamiento a la obra, presenta la historia de vida del poeta, en el que pudimos encontrar las primeras referencias de su quehacer poético. Incluso, en algunos de los autores, como es el caso del poeta uruguayo Eduardo Milán, su historia de vida repercute de manera frontal en su poética, a pesar de la criticidad que posee.

La referencia primera se aborda, en esta tesis, como el análisis estructural de cada uno de los poemas seleccionados para esta investigación. De acuerdo a este estudio pudimos exponer las inquietudes lingüísticas de cada poeta, su búsqueda en el lenguaje, en la construcción de los poemas y su inclinación o no a alguna corriente literaria.

El sentido literal es el poema en sí mismo, con ello quiero decir que es el acercamiento primero que realizamos de nuestros poetas estudiados. Cada poeta está representado por un universo de diez poemas. El sentido metafórico es cómo abordan estos cuatro poetas su experiencia estética. Ahí consideramos haber encontrado la manera particular de escribir y habitar el mundo propia a cada uno de ellos, su mundo personal. En este espacio vemos cómo cada proceso creativo es distinto en cada autor.

Por último, la referencia metafórica es aquella donde se realizó el análisis de los textos elegidos y se identificaron hilos conductores para la comprensión de la obra. Aquí el lector podrá encontrar conceptos que son guías para el acercamiento a la poética de estos autores y el cómo la experiencia del exilio se ve reflejada en sus obras. Todos estos cuatro elementos de estudios son

necesarios porque nos marcan un camino que nos lleva paso a paso al conocimiento de la poesía de estos tres poetas.

1.3.3 EL EXILIO Y LA CREACIÓN POÉTICA

El binomio literatura y exilio ha sido estudiado ampliamente dentro del campo literario en el siglo XX, debido a diversos movimientos políticos, dictaduras y revueltas con Latinoamérica como escenario y la expulsión de escritores quienes en sus países de acogida producen poesía del exilio y sobre el exilio.

Yendo atrás en el tiempo, tenemos las referencias primeras de ese “dejar un lugar para establecerse en otro” desde el pasaje bíblico “Éxodo” en donde se narra la salida de los hijos de Israel de Egipto. Esa “salida”, como lo dicta el significado de la palabra éxodo, se realiza en el aparente pleno ejercicio de la libertad, situación que hasta hoy en día es reiterativa con diversos alejamientos del lugar de nacimiento. Por ello se habla del exilio como de un asunto que ha permanecido en la historia de humanidad, particularizándose en algunas épocas pero de manera constante:

El exilio es un fenómeno histórico casi tan antiguo como el hombre ya que se pueden observar sus huellas en el origen mismo de la humanidad. No obstante, este fenómeno alcanza su apogeo en el presente siglo [XX] debido a las enormes proporciones que adquiere y que lo convierten en una forma más de la vida cotidiana. (Da Cunha-Giabbani, 1992, p. 9)

Debido a que diversas generaciones se han enfrentado al éxodo y, por consiguiente, al exilio, la memoria es una fortaleza para la construcción de una “nueva” identidad, situación que podría plantearse desde la concepción de *Los Recuerdos Encubridores* (1899) que expone Freud. El psicoanalista plantea la situación desde la infancia, en la cual podemos observar cómo en el ser humano existen recuerdos que encubren otros, especie de recuerdos que a cierta edad marcan al ser humano, en nuestra consideración no recae la importancia freudiana en el recuerdo como tal sino en la asociación de ese recuerdo y su elaboración en el texto. Podemos decir que no siempre encontraremos la palabra exilio en la obra, es decir, el concepto como tal, sino que existen referentes que “encubren” la condición del exiliado.

Esos “recuerdos encubridores” los encontramos en algunos poemas de los poetas estudiados en esta investigación. La complejidad de la experiencia del exilio en la poesía radica en las vertientes

que posee, como consecuencia de ello es la importancia de estudiar autor-obra que, a manera de rompecabezas, nos expone el interior que los poeta logran reescribir. Un ejemplo lo presenta Julieta Lizaola, cuando se refiere al exilio de María Zambrano de la siguiente manera:

La experiencia del exilio si algo nos muestra en primera instancia es la diversidad de elementos que la componen, tales como la negación política [...] Pero también, la experiencia se ahonda en el interior de quien la vive, desde la perspectiva del exiliado las cosas no se someten a este decreto. (Lizaola, 2004, p. 202)

El exilio se desarrolla en el interior de la persona. Es también desde ese interior que los poetas escriben, usan el lenguaje para generar una especie de desdoblamiento y renombrarse, reconstruirse. Reescribirse desde la lejanía. Es el lenguaje el verdadero territorio al que pertenecen, de ahí que sea la escritura la única herramienta para encausar su renacimiento. El poeta alemán, Novalis, escribiría: “La identidad que se crea a través de la palabra, en los límites de la palabra, y que nos regresa a la unidad de nosotros mismos. Escribir es engendrar”. (Novalis, 1987, p. 33).

De acuerdo con lo anterior, es bien sabido que el escritor habla de su conocimiento, es decir, sabe de alguna manera lo que nombra. La patria que él busca solo la encuentra en su palabra, misma que le sirve de refugio. Es necesario subrayar que la distancia que el creador pone entre su palabra y la hoja en blanco es una reflexión personal que atiende intereses estéticos particulares: “El signo victorioso de este exilio es el poema”. (Mejía, 2002, p. 3). “El exilio del poeta en la entraña de una sociedad minusválida está sostenido y dignificado por su vocación, que es hontanar de ideas y de imágenes”. (Idem).

El decir del que habla Mejía, es una asunto personal, aunque después surjan interpretaciones, asunto que remite a las cuatro líneas de estudio para la obra de arte propuesto por Aguilar Guio (Ver imagen 2) (Aguilar, 2015). La realidad experiencial que el poeta transforma va en el sentido que Albert Béguin refiere en *Creación y destino*:

[...]El poeta, es aquel que transfigura lo vivido en frases que no pueden ser más que de él. En este sentido, la literatura siempre es absolutamente personal, o no es literatura. El escritor que no podemos reconocer, si escuchamos o leemos al azar algunas frases de su pluma, no es un escritor, o lo es tan poco como sería un hombre, el individuo que, en medio de la calle, se confunde con otros cincuenta o tres mil (Beguín, 1987, p. 157).

La voz define al poeta, las experiencias pueden ser similares, pero el tratamiento y desarrollo de ellas las hace únicas. Toda realidad que se construye mediante la palabra tiene los matices de una sola voz, pues que ha sido gestada en la memoria a través de varios sucesos. Se aventura a ello este trabajo de investigación al exponer la experiencia del exilio en tres poetas.

1.4 LA EXPERIENCIA DEL EXILIO EN TRES POETAS LATINOAMERICANOS

La finalidad de esta investigación es estudiar la experiencia del exilio en la obra de tres poetas y, a partir de este estudio, observar cómo los autores seleccionados comprenden la realidad, la existencia humana.

Aunque no siempre de forma totalitaria, cada obra da muestras de las experiencias de su creador. En el caso de la poesía, su creación es resultado de diferentes etapas. Sin embargo, hemos de tener la certeza de que su origen está ligado intrínsecamente a una experiencia, que es la base de su formulación.

Según Gadamer, la tradición escrita y las manifestaciones artísticas en general son extensiones de la memoria. Cuando el poeta escribe, el poema deviene de un pasaje conocido, de alguna imagen que ha conmovido al poeta. “La obra de arte dice algo a quienes impresiona acerca del carácter de sus experiencias del mundo; que presenta el mundo en forma de una nueva experiencia hecha por ellos”, reflexiona Dewey (Dewey, 1980, p. 83). En el momento de la escritura también convergen cuestiones que son explícitas del ámbito literario, como sintaxis, imágenes, formas.

La sustancia del poema es la experiencia. Sin embargo, el trabajo que el poeta realiza con el lenguaje es lo que dará la calidad poética a su texto. El poema no es sólo un acto confesional en el que el poeta relata simplemente sus experiencias. El poema es la conjunción del lenguaje y la experiencia. Por ello, ahora tratamos de responder cómo es que cada uno de nuestros autores asume y expresa sus experiencias a través de su poesía; cómo convierte las experiencias en lenguaje y el lenguaje en poema, entendiendo a la par de María Zambrano que:

Toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere; toda palabra es también, una liberación de quien la dice. Quien habla aunque sea de las apariencias, no es del todo esclavo; quien habla, aunque sea de la más abigarrada multiplicidad, ya ha alcanzado

alguna suerte de unidad, pues que embebido en el puro pasmo, prendido a lo que cambia y fluye, no acertaría a decir nada, aunque este decir sea un cantar. (Zambrano, 2010, p. 21)

Después de haber conocido la obra Elva Macías, Eduardo Milán y Luis Arturo Guichard, decidí enfocarme en la experiencia del exilio de estos tres poetas, de acuerdo con la percepción que como lectora he encontrado en sus obras. La muestra que analizamos está compuesta por una selección de la obra de cada autor. Los textos se han escogido considerando que existe un hilo conductor que los unifica. Los tres poetas poseen distintos matices en cuanto a la experiencia del exilio se refiere. Sin embargo, convergen en algunos elementos del proceso de creación y en la existencia de una experiencia vertida en la obra. La selección se basa en ello, no importando la distancia generacional que puedan tener entre sí. El estudio se organiza de la siguiente manera:

Poeta	Experiencia
Elva Macías	El exilio voluntario. China 1963–1964, Rusia 1964–1967 y Francia 1999–2001.
Eduardo Milán	El exilio involuntario. México 1979–2017.
Luis Arturo Guichard	El exilio voluntario. España 1997–2017.

Existen instrumentos para el estudio de esta experiencia, como ya hemos mencionado antes, retomamos la propuesta de Guio Aguilar Esteban en las cuatro aristas de exploración. En la primera de ellas, que es la referencia primera, no abundamos de manera extensiva puesto que se refiere a la simple lectura del poema. En la segunda fase, el sentido literal, se expone lo que dice el poema en cuanto a su estructuración; aquí, también, conocemos bajo qué parámetros está escrito el poema, si corresponde o no a una tradición literaria. Aquello se realizó de acuerdo al estudio de *Teoría y técnica de la literatura* (1981) de Francisco Montes de Oca.

La tercer y cuarta aristas, sentido metafórico y referencia metafórica, las unimos, puesto que en ellas es donde exploramos la experiencia del exilio en los tres poetas. El instrumento de investigación de este trabajo son las entrevistas realizadas y los poemas de cada uno de los poetas.

CAPÍTULO 2. CARAVANAS DE VIAJE. EL EXILIO VOLUNTARIO

En este tercer capítulo se encuentra el estudio que he llevado a cabo acerca de un aspecto en específico de la poesía de la poeta Elva Macías: el exilio voluntario. El mencionado suceso se da tras el traslado a China de la autora donde vive la ruptura con su núcleo familiar. El exilio, como pudimos observar en el capítulo anterior, es un proceso que en muchas ocasiones se da de manera pausada. El caso de Macías es un ejemplo de ello, las publicaciones en donde se ve reflejada su condición de exiliada fueron escritas y publicadas cuando ya se encontraba en México, su país natal.

El capítulo se detiene en un primer escenario que es el del contexto en que se desarrolla la autora y las estancias en los países en donde consolidó su oficio literario. Un segundo momento consiste en un estudio estructural de los diez poemas seleccionados, mismos que fueron escogidos tras una revisión de su obra poética pero enfocamos nuestra atención en los textos que contienen referencias del exilio. El tercer momento trata la exposición del exilio voluntario en la obra de Macías.

2.1 CARAVANA PRIMERA. ELVA MACÍAS

Para comprender la profundidad de algún suceso en la vida de una persona es necesario conocer las diversas etapas que la conforman. Por ejemplo: la infancia, la juventud y la adultez, indagar en cada una de ellas nos ayuda a comprender la manera en que se ve la vida. Elva Macías nació el 11 de enero de 1944 en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. El lugar de nacimiento fue circunstancial puesto que su familia es de Villaflores pero la partera que atendía a su madre se encontraba en la capital del estado. Macías relata el momento de esta manera: *Mi madre venía a dar a luz a casa de la doctora Magda, la bisabuela de Roberto Ramos Maza. Ella era partera, la primera partera titulada por Obregón. Así que mi mamá venía días antes del parto, después 40 días a base de caldo de pollo, nos regresábamos.* (Macías, 2013)

Desde niña tuvo simpatía por las cosas del campo, a las cuales estuvo íntimamente ligada. Debido a ello no es extraño encontrarse con referentes de dicho campo semántico en su obra, como

es el caso de los insectos que es un nominativo que la acompaña desde sus primeras publicaciones. Es la poeta quien nos habla del porqué de este término:

Crecí en un pueblo pequeño de Chiapas, rodeado de campos, siembras y ranchos. Los insectos estaban presentes en todo. De niña tenía que sacudir mis zapatos antes de ponérmelos por si aparecía un alacrán; dormía con un mosquitero que rodeaba mi cama. Los insectos podían propagar enfermedades, como el paludismo que yo padecí, aunque no en forma grave. Los sonidos de los grillos, las chicharras en las noches de ciertas temporadas, el cuidado de no pararse cerca de un hormiguero era cotidiano, no angustiante. Después, saber que los insectos nos anteceden como seres vivos y que podrían sobrevivir un holocausto nuclear, es suficiente para mí el deseo de destacar su presencia permanente en el mundo que me rodea. Podría añadir que en la pintura tradicional china ocupan un lugar destacado y en otras manifestaciones de su cultura también. Se acostumbra tener grillos como mascotas, en verano se venden jaulas para grillo y se hacen concursos de cantos de grillos. Esas vivencias acabaron por poner atención en estos animalitos. (Macías, 2015, p. 2)

Su entusiasmo por el lugar que la vio crecer se encuentra pleno de admiración y añoranza en sus poemas. El uso recurrente del nominativo “grillo” o “insecto” en la obra poética de Macías es prueba de la inminente presencia de la niñez en su quehacer literario. Ejemplo de esto es encontrar en su primera publicación *Los pasos del que viene* (1971) en el primer poema, el siguiente fragmento:

[...] Tal es su suerte:
un jabalí de presa
y el murmullo del grillo.

A lo largo de la obra de Elva Macías, encontramos la presencia de dichos insectos, con excepción de dos poemarios: *De tela y de papel* y *Caravanas de riesgo*. La imagen de estos animales podemos constatarlo en el siguiente cuadro:

Palabra “grillo” o “insecto”		
Poemario	Poema	Página

<i>El paso del que viene</i> (1971)	• I • VII • XII • XIV	• 3 • 10 • 16 • 32
<i>Círculo del sueño</i> (1975)	• Hoy • Un leve • Dos veces • Manto • Muere el verano • Voz escanciada	• 28 • 29 • 34 • 38 • 55 • 58
<i>Imagen y semejanza</i> (1982)	• Palenque	• 39
<i>Lejos de la memoria</i> (1989)	• Patriarca	• 43
<i>El porvenir echa raíces</i> (1993)	• Hoy • Breve fundamento para una ciudad • Con un breve rechinar	• 11 • 21 • 35
<i>Ciudad contra el cielo</i> (1993)	• I • Dos veces fui • Infusión de brasas	• 98 • 102 • 120
<i>Imperio móvil</i> (2007)	• Composición con hojas secas	• 28
<i>Jinete en contra</i> (2012)	• Zodíaco	• 69

La constante imagen de los insectos resulta parte de su experiencia de infancia, de la cultura china, y podríamos también interpretarla como un símbolo. Uno de los aspectos sobresalientes en el trabajo de Macías es el manejo de los símbolos.²

² El *Diccionario de los símbolos* (2001) de León Deneb describe así a los grillos (saltamontes): Símbolo de destrucción, tanto física como, por traslación, espiritual. Famosa es la plaga que Yahvé, como castigo, envió sobre Egipto (Éxodo, 10), o el anuncio del quinto ángel del Apocalipsis. Para algún pueblo, como el chino antiguo, era símbolo de fecundidad y prosperidad (supongo que por el número); pero, más recientemente, el mismo pueblo chino veía los saltamontes como desorden cósmico físico y espiritual. (Deneb, 2001, p. 149)

Es en la niñez cuando, según su testimonio, tiene su primer acercamiento a las letras, como una ávida lectora primero y después como creadora. Desde niña le sorprendieron las posibilidades del lenguaje, una de estas fue el juego de las adivinanzas, que aún ejercita en su labor artística. De hecho fue su abuela quien le enseñó este juego infantil:

En la finca de mi abuela todas las noches se reunían los trabajadores. No hay más qué hacer en un rancho, entonces ella se sentaba en una mesa con su quesero, su mayordomo, su caporal a jugar conquián y fumaba Alas Azules. Pero también las mujeres del rancho le pedían ayuda para hacer el corte de un vestido, cómo enrollar cigarritos en papel de arroz, en fin. A los niños les ponía en una tablita las primeras letras con gis y ahí estoy yo con mis planas, lo limpiábamos con un trapito. Pasada una hora nos decían que podíamos jugar. Jugábamos a las adivinanzas, entraban las muchachas, todos, con algunas adivinanzas que ya no tienen sentido para nosotros porque eran del mundo rural, por ejemplo, *capa sobre capa que el monte se destapa* era el almuerzo amarrado. Me gustaban las adivinanzas. Mi abuela que era una mujer muy fuerte nunca permitió que los trabajadores se quedaran a pajarear, apagaba la plantita, ella se quedaba con su rifle y nosotras cada una con su quinqué y veíamos cómo se dispersaban todos los trabajadores. Yo me quedaba con la cabeza muy alborotada con las adivinanzas, siempre he sido de sueño frágil y le decía, abuela no puedo dormir, y me decía, quédate quieta y te vas a dormir. Este fue mi primer acercamiento con alguna forma literaria primero las adivinanzas y luego el libro de los niños. Por eso cuando empecé a escribir para niños recurrí a las adivinanzas que me parece que es un juego muy entretenido. (Macías, 2013, p. 4)

Resultado de esta curiosidad por el lenguaje y el conocimiento es que ella personalmente se inscribe a la escuela. Las clases eran impartidas por una maestra conocida como Tía Chepita, quien por mucho tiempo ejerció su labor en su casa, años después el Gobierno del Estado de Chiapas le reconoció su quehacer y le otorgó una escuela para que la maestra pudiera ejercer su labor en ella. Fue en el espacio escolar donde la poeta inicia su escritura:

[...] Desde niña me gustaban las rimitas, las cancioncitas, yo escribía pero cosas sencillas como el poema a la mamá en el 10 de mayo [...]

[...] Me gustaba leer, aprendí, como todos, algunos poemas para ir a concursar, nunca gané nada en los concursos de declamación. Mi papá me regaló un libro hermoso, una colección de libros que se llamaba *El libro de oro de los niños* que es una colección que hicieron escritores muy importantes de América Latina, ahí estaba Gabriela Mistral, Andrés Henestrosa, entre otros escritores importantes, eran seis tomos. Estaba pensado que el primer tomo lo leyera en el primer año de primaria, el segundo en el segundo año y así, pero yo los leí todos y mis hermanos nunca los abrieron, ni los tocaron. Tanto los leí que yo todavía recuerdo algunos títulos de las partes, había una que se llamaba *El mundo sonríe al niño* y a mí me encantaba. La parte de mitología se llamaba *El cielo mira a los hombres*, primero fue mitología y luego religión. Luego había cine y teatro, disfruté mucho esa colección, las ilustraciones eran bellísimas, según cada apartado era la ilustración. Las ilustraciones de la mitología eran un aire muy clásico. Pero las ilustraciones de la poesía y de las papirolas para armar era *art déco*. (Macías, 2015, p. 5)

En este contexto, con la realización de sus primeras lecturas y el ejercicio del lenguaje se encuentra, como ya la autora ha señalado, en la escritura de su primer texto. Las lecturas que realizó en esa época serán referentes y marcarán una influencia en su escritura posterior, principalmente el tema de la mitología, también recurrente en la autora.

Después de estudiar algunos años en su pueblo natal, a la edad de diez años emprende estudios en la Ciudad de México, en donde cursa una especie de bachillerato con terminación en estudios de secretaria bilingüe y comercial. Fue en este lapso en donde escribe su segundo texto el cual abordaba la relación de la vida con el teatro.

2.2 SEGUNDA CARAVANA

2.2.1 CHINA 1963-1964

A los diecinueve años de edad, la poeta chiapaneca vivirá un romance, sin duda trascendente para su vida y su poética. Este suceso fue denominado “El rapto más largo de la historia” por el escritor Eraclio Zepeda quien fue compañero sentimental de la poeta durante cincuenta y dos años. Luego de un intenso noviazgo de tres días decidieron contraer nupcias y viajar a China en donde los esperaba el Instituto de Lenguas Extranjeras de aquel país:

Eraclio Zepeda vivía en Cuba cuando conoció a un poeta que era Ministro de Cultura de China y seguramente le ha de haber dicho que le encantaría conocer China o trabajar allá. Yo creo que así fue, entonces él le dio la oportunidad. El Ministro le dijo que había un Instituto de Lenguas Extranjeras, le preguntó si quería trabajar ahí y él feliz, mientras más lejos fuera el viaje, mejor. En ese entonces no había ninguna relación entre él y yo, más que la familiar, de conocidos y que yo siempre lo admiré, lo leí y todo. Entonces, como el viaje era muy largo, regresa a Chiapas para despedirse de sus padres. Lo encontré en el aeropuerto, yo estaba viviendo en la Ciudad de México, y le llevé unos textos pero ya un poco seductora. Tenía 19 años, en esa época la mayoría de edad era de 21. Se fue entusiasmado, incluso publicó los textos en el periódico *ES!* en el *Diario Popular*. Pasó por Xalapa y de ahí ya vino con un anillito de plata que era muy popular, con forma de dos manitas que se cruzan tapando un corazón. Yo creo que ya tenía sus intenciones. En pocos días de encontrarnos nos dimos cuenta que nos gustábamos, que nos queríamos y decidimos casarnos. Yo tenía una idea muy romántica del amor, le decía: *no nos casemos, vámonos así* y él dijo: *no, yo tengo que ser responsable*. Total, nos casamos y cuando llegamos a La Habana estaban muy contentos los chinos porque tienen una vida muy reprimida, muy moral y no les gusta que se mezclen los extranjeros, no les gusta que establezcan relaciones chinos con extranjeros y me recibieron muy bien. Ahí estuvimos unos días mientras había cupo porque era la primera vez que Fidel Castro iba a la Unión Soviética. Todos estaban muy contentos, él y los soviéticos. Seguían aumentando las caravanas y nosotros pasamos unos días maravillosos en La Habana y cuando hubo dos pasajes en ese ir y venir de los cubanos y los rusos, volamos La Habana—Moscú. Ahí estuvimos como tres días, conocí la Plaza Roja, estaba agotadísima pero era muy joven. Luego tomamos un avión a Pekín. (Macías, 2017, p. 3)

En esta estancia la autora comienza a escribir lo que más tarde se publicará bajo el título *Círculo del sueño*. A su llegada a China, Macías se integra como maestra de español para niños en una primaria anexa al Instituto de Lenguas Extranjeras. De la misma manera, se incorpora a las clases de conversaciones de los primeros años entre chinos e hispanohablantes de dicho Instituto.

Esta época fue muy constructiva para la autora, se encontraba lejos de su país natal, viviendo en un lugar que marcaría su vida tanto personal como creativa. Es la etapa en que la poeta intensifica su hábito lector y de escritura, a la par de estudiar chino para poder comunicarse con los habitantes de

aquella ciudad. Es de subrayar que la inclinación políglota de la autora nace desde joven y llega a ser hablante de los idiomas inglés, francés, ruso y chino.

Macías habitó Pekín por un año. Fue en este país donde conoció a diversos autores a quienes retomaría para la construcción de su poética. En esa temporada estuvo física y moralmente alejada de su familia, aún molesta por su matrimonio con Zepeda.

2.2.2 RUSIA 1964-1967

En 1964 la poeta Elva Macías y el escritor Eraclio Zepeda llegan a Rusia a consecuencia del gran movimiento de escisión del Partido Comunista Internacional que se encontraba dividido en dos grandes vertientes: por un lado China, Albania y Corea y por el otro la URSS y resto de representaciones partidarias comunistas. A este bloque o vertiente era adherente Zepeda, de modo que las decisiones sobre su permanencia en el país chino dependían básicamente de la postura del Comité Central. La poeta relata el suceso de la siguiente manera:

Laco se comunicó con el Comité Central y me dijo: *Hay que salir de China*. Yo le dije: *no, no nos vayamos, qué hacen dos gatos aquí, qué importamos para el movimiento comunista internacional*. Yo me quería quedar más tiempo. Salimos en invierno, a finales del invierno e hicimos el transiberiano: Siete días en tren, llegamos en marzo y ahí estaba Arnoldo Martínez Verdugo, el Secretario General del Partido Comunista [mexicano] y en ese momento le dice a Laco: *Oye, ¿por qué no te quedas para ser corresponsal del periódico “La voz de México”?* Eraclio aceptó encantado y yo también. (Macías, 2017, p. 5)

En Moscú nacería la única hija de esta pareja, Masha Zepeda Macías. Elva Macías combinaba su maternidad con los estudios de un curso de Lengua y cultura rusa. El inmiscuirse a profundidad en la cultura de aquel país la llevó a tener una percepción distinta a la de cualquier paseante en una ciudad ajena. La poeta recuerda:

En Rusia escribía pero no se manifestaba la presencia de Moscú. Curiosamente estos recuerdos se fueron acumulando hasta que en un libro más reciente tengo imágenes muy concretas de la vida en Rusia que fue muy rica literariamente. Yo estudié el ruso y visitábamos los museos de los escritores: la casa museo de Dostoievski, la recuerdo con un zarape mexicano en el diván donde él se suicidó. Luego recuerdo la última casa de Chejov,

vivía en la pobreza porque andaba escribiendo tanto y no era tan médico, entonces se iba cambiando de casa en casa. La casa museo de Tolstoi en la ciudad y en la mítica casa de *Un claro en el bosque*, donde vivió y ponía en práctica estas ideas un poco mesiánicas acerca de la relación con los campesinos, mismas que están en sus obras. Recuerdo una vez que invitamos a Fernando Benítez a conocer *Un claro en el bosque*. Después de la sala y de la biblioteca, hay un espacio donde están sus obras completas [de Tolstoi] y unas botas que él hizo artesanalmente, y Benítez dijo: *Viejo tonto, pudo haber escrito un buen libro*. (Macías, 2017)

En Rusia se intensificaron las tareas para la autora, pues aparte de estudiar combinaba su trabajo académico con la maternidad. La poeta cuenta que durante los primeros meses de vida de su hija Masha fue muy cobijada por las personas que habitaban en el mismo edificio que ella, quienes la ayudaban dándole consejos para el cuidado de la bebé.

La pareja Zepeda Macías había logrado concretar un círculo de amistades, con el cual alcanzaron un ambiente de tranquilidad y de familiaridad. A la par, la relación de la poeta con su familia en México no había cambiado, únicamente mantenía correspondencia con su madre, la señora Carmen Grajales de Macías, de manera intermitente.

Después de cuatro años regresaron a México. Masha tenía tres años de edad y decidieron que era momento de reencontrarse con su pasado. Esta estancia en China y Rusia fue la estancia más larga para la familia en un país ajeno. Eraclio, Elva y su hija, siguieron viajando pero de manera más temporal y por periodos definidos, la mayoría de sus traslados se debían a congresos, encuentros literarios, coloquios, a los que constantemente invitaban a la pareja. Décadas más tarde volverían a vivir fuera del país.

El distanciamiento de Elva Macías con su familia continuaría aún a su llegada a México. De hecho, el alejamiento permaneció por doce años. La poeta comenta que los primeros meses de su vuelta a este país fueron difíciles para ambos, puesto que se integraban a un nuevo sistema cultural mexicano.

2.2.3 FRANCIA 1999–2001

El período inscrito en este apartado fue el último que vivió la pareja de escritores fuera del país. En 1999 el entonces presidente de México Ernesto Zedillo nombró a Eraclio Zepeda como representante de México frente a la UNESCO, un grado de embajador. Permanecieron en Francia

año y medio. Durante ese tiempo Elva Macías dedicó su tiempo a estudiar francés, visitar museos y escribir. La poeta hace diferencias entre sus tres estancias fuera del país, las refiere de esta manera:

La diferencia entre estos viajes es que en la primera llego muy joven y absorbo todo de una manera impresionante, incluso para mi poesía fue fundamental estar en China. Leíamos poetas chinos traducidos al español, traducidos al inglés pero esa capacidad de síntesis y el rechazo a la retórica la tomo muy conscientemente en China y después se va transformando y se va haciendo más suelta, pero me queda como una huella en la poesía. En el último viaje [Francia] ya tenía publicaciones, estando allá supe que obtuve la beca del Sistema Nacional de Creadores. (Macías, 2017, p. 6)

Los tres viajes referidos, integran la segunda caravana de esta investigación. La condición nómada de la pareja fue una de sus características y se puede observar tanto en la obra de Eraclio Zepeda, como en la de Elva Macías. Surge en ambos un espíritu coleccionista que se manifiesta particularmente en timbres postales y lápices.

Mediante lo expuesto hasta este renglón, podemos observar la formación de la poeta chiapaneca, comprender su contexto e inferir el por qué la temática de ciertos textos, aquellos que estudiamos páginas adelante. Para la poeta la cuestión del exilio no fue algo que interiorizara en ese momento de sus estancias en el extranjero, fue tiempo después que aparecería en su obra.

Pasemos al estudio de los poemas seleccionados de la autora.

2.3 TERCERA CARAVANA

2.3.1. REFERENCIA PRIMERA

Después de la lectura de la obra poética de Elva Macías, destaco un campo de estudio integrado por diez poemas, en los cuales, se percibe la experiencia del exilio. La lectura de los poemas es nuestra referencia primera, como describimos en el capítulo dos, es la acción solamente de la lectura. Estos son los poemas seleccionados:

1. IX

En la terraza
las aves duermen

cubiertas con ciegos lienzos.
Mi soledad es una pequeña ciudad sitiada.

(Macías, 2009, p. 34)

2. ADÁN Y EVA SIN NOSTALGIA DEL PARAÍSO PERDIDO

Salimos sin nada,
ni siquiera una hoja que dijera
rechazados.
Pero probamos el fruto prohibido
aquel que en el Edén era proscrito
y que en el ancho mundo
del exilio divino
es, por suerte,
nuestro pan de cada día.

(Macías, 2009, p. 53)

3. ASCENSO A SAN CRISTÓBAL

Desde la montaña
contemplo a Navenchauc
como una aldea china
donde el agua
duerme como un ojo.

(Macías, 2009, p. 57)

4. VOY TRASPIÉS

Voy traspiés, dando traspiés
afuera de la ciudad prohibida.
Mientras tú, en el último balcón

lloras también por mí.
Tus lágrimas se habrán secado
antes de que traspase
la puerta del tambor batiente.
Mi exilio de ti
tu exilio de mí
han trastocado los caminos.
Repaso en vano las cartografías
con que te ilustraban los sabios
en busca de un lugar que me dé sombra.

(Macías, 2009, p. 127)

5. OCTUBRE

Las lluvias del Soconusco:
la vertical,
la horizontal,
la lluvia subterránea,
tuvieron aquí su encrucijada.

Bajó con ellas un siglo de rencores,
ríos de cacao empedraron el agua.

Llovió
sin tregua,
sin arca,
sin paloma.

Las nubes olvidaron
lo que sus algodones descoyuntan:
el aire de la tierra,
el cuerpo de su alma,
la entereza de su equilibrio.

No alcanzaban los ojos para verlo.
Llovió de tanto llover
que contemplamos el revés de esta tierra.

*Perdí mi casa,
Perdí a mi hermano,
Perdí mi cayuco y mi cabeza.*

Tengo por sepultura un cerro.

(Macías, 2014, p. 24)

6. FEBRERO

Gotea la savia de nuestro árbol
genealógico.

Tal vez más adelante alguien lo trace
con sus amplios ramajes.

De mi cordón umbilical a tu aorta
se fueron perdiendo nombres y apellidos.

No busques más héroes,
hemos llenado un álbum de historia regional.

Encontrarás únicamente
antiguos *mesías*,
los *grajos* de mi nombre,
el *sol* bañando mis espaldas,
tus *cepas* y sus *enredaderas*.

(Macías, 2014, p. 26)

7. PERPETUIDAD

No visito las tumbas de mis muertos
he olvidado la fecha de su viaje.

Recuerdo, en cambio, la estación del año
cuando la espada de su hielo
traspasó el pecho para prenderme
en la obstinada orfandad del muro.

(Macías, 2014, p. 28)

8. DICIEMBRE

Brilla la nieve seca bajo el farol
del Callejón de los Baños en Moscú.

Las botas se hunden levemente
con mi peso y el de Masha en brazos.

Casas de madera giran
alrededor de su fuego,
altos edificios miran con desdén
el invierno de los antiguos servidores
de la nobleza.
Este es su barrio.

Avanzo en Nochebuena,
atrás viene mi madre envuelta
en una sábana tan grande como la nieve,
haciendo recomendaciones
de minucias o hecatombes.
Sus pájaros de Chiapas la siguen
aunque aquí no pueda alimentarlos.

(Macías, 2014, p. 69)

9. ENERO

No sé a qué hora nací.
Desconozco mi carta astral
y mi ascendente.

En un día adverso,
a las dos de la tarde la vida
me parece difícil,
a las tres, insoportable.
Lo único que quiero es enrollar
mi cuerpo como un gato y dormir
una siesta con el sol en la espalda.
¿Será esa la hora?

Con la fecha no hay duda.
Más de un calendario,
occidental, chino o tibetano, me llama
al hato empecinado de las cabras.

Algo de cada una celebro:
la vocación nutricia de Amaltea,
la lascivia del fauno,
los pies hacia el abismo y la mente
en *las cumbres peladas del insomnio*.

(Macías, 2014, p. 71)

10. HACIA LA RUTA DE LA SEDA

En el nuevo tren de Lhasa a Pekín,
el camarero provee de permanente oxígeno
a los viajeros.
El único refugio de los fumadores

es el carro comedor.

En el descenso de las grandes alturas
las secas y frías praderas del techo del mundo
son un pedestal para alcanzar a la divinidad.

Pastan en la hierba escurridiza los yaks
y algunas cabras.

No hay ángulos reconocibles.

Sin asideros, todo es circular
como la máquina con que rezan
los ancianos para hacer girar su mundo.

Pienso en la seda,
mi obsesión por ella.

La seda al tacto y a la vista
tiene caída, tiene cuerpo y ojos de ciego
en sus capullos.

Enredada como el vellón que pelechan
los recién nacidos,
se vuelve lienzo de papel donde el calígrafo
traza en estilo hierba los signos de su nombre
y luego imprime la herida de su sello.

Se interrumpe mi visión de la seda
por el pregón de los vendedores de comida.

La ofrecen de vagón en vagón
como en un mercado que deambula.
El olor del té con mantequilla de yak
me vuelve a tierra firme.

No, no comemos pescado

—dijo Norbu, a orillas del río que rodea Lhasa—

*los muertos de creencia hinduista
son echados a las aguas del Tsang Por,
los peces se alimentan de sus cuerpos.
Los budistas incineran a los suyos,
junto con ellos queman figuras de arcilla o de papel
de enseres útiles para el viaje del difunto.*

¿A qué ofrenda pertenecería mi cuerpo que avanza
sobre las vías desnudas del acero?

¿Qué trenes he perdido?
Los trenes del exilio,
los trenes de los amotinados,
las despedidas de los amores imposibles.

Ahora vamos en este tren como un cuchillo
dividiendo el paisaje:
de un lado, sobre la hierba escasa,
grandes figuras geométricas con piedras
se reiteran en la repetición de un rito;
del otro, la nieve iluminada por el sol
corona las crestas mayores de la cordillera,
como si de dos mundos se tratara.

Del lado del sol va mi recuerdo:
Norbu Linka, el Palacio de verano en Lhasa,
es alegre como su nombre,
reina la claridad en los salones de la meditación.
Los rojos se enardecen
y entre la selva de símbolos se arrinconan

viejos muebles ingleses que el joven Dalai Lama
usó únicamente un verano.

Un corro de ancianas
se acompaña con golpes de sus escobas,
sus pies reflejan en la vidriera
la suave ronda antes de iniciar el aseo.
Se inicia el franco descenso,
en la mañana siguiente el oxígeno
en los vagones ha cesado.

Me apeo del tren en la estación de Xian.
No es mi destino,
es el punto inicial de la Ruta de la Seda:
dejo las huellas de mis pies grabadas en el andén
como dos emblemas tibetanos
orientados hacia el gran entierro.

¿Cuántos somos hijos de ese camino?
Khublai Khan detuvo la guerra
para asegurar su fluidez.
Entre las batallas y el comercio
se deslizaban las grandes devociones
y se nutría la esperanza.

En el cristal de las ventanillas
las barcas se reflejan de cabeza en el río.

Un cúmulo de sedas
blancas como el hielo de las montañas,
se derrama sobre nosotros.
Estas montañas mueven mi fe.

2.3.2 ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Para el estudio del exilio en la obra de Elva Macías he seleccionado poemas que exponen la experiencia vivida. Los textos que se estudian en esta investigación se derivan de la revisión de la obra completa de la autora.

La selección consta de diez poemas. Realizo un estudio de cómo están escritos los textos seleccionados, utilizando la propuesta de Francisco Montes de Oca en *Teoría y técnica de la literatura*.

Poema	Conteo silábico	Número de versos
1.- IX	5, 5, 8 y 15	4
2.- Adán y Eva sin nostalgia del paraíso perdido	6, 10, 4, 12, 11, 7, 7, 4 y 8	9
3.- Ascenso a San Cristóbal	6, 7, 7, 4 y 6	5
4.- Voy traspiés	8, 11, 10, 7, 9, 7, 9, 6, 6, 9, 11, 9 y 11	13
5.- Octubre	8, 5, 5, 7, 10, 12, 12, 2, 3, 3, 4, 7, 11, 7, 6, 9, 11, 8, 12, 5, 5, 10 y 9.	23
6.- Febrero	10, 5, 11, 7, 12, 12, 6, 14, 9, 6, 7, 9 y 10	13
7.- Perpetuidad	11,11,11,8,10 y 10	6
8.- Diciembre	12, 12, 9, 10, 8, 8, 12, 13, 5, 5, 7, 9, 14, 9, 8, 10 y 10.	17
9.- Enero	7, 9, 5, 6, 10, 7, 8, 10, 10, 11, 5, 7, 6, 12, 11, 9, 11, 7, 10 y 11.	20
10.- Hacia la Ruta de la Seda	11, 15, 5, 13, 8, 12, 15, 16, 12, 5, 9, 11, 10, 12, 5, 6, 9, 14, 5, 12, 6, 13, 13, 12, 11, 14, 10, 11, 13, 7, 8, 16, 9, 12, 11, 12,	85

	16, 14, 16, 12, 7, 7, 10, 14, 14, 7, 9, 13, 13, 14, 15, 11, 10, 13, 9, 18, 7, 13, 14, 9, 6, 12, 10, 13, 8, 11, 9, 12, 5, 14, 16, 10, 10, 11, 9, 9, 10, 12, 9, 10, 14, 7, 11, 9 y 10.	
--	---	--

Los poemas seleccionados, salvo la primera mitad del poema “Octubre” que responde a una versificación de corte paralelística (Paraíso, 1985, pp. 398, 399) en la que las reiteraciones sobre la lluvia dan música y cuerpo al poema, pertenecen a lo que Isabel Paraíso conoce como “Verso libre de base tradicional”, la cual define de la siguiente manera:

Éste es seguramente el bloque versolibrista más importante. Por englobar diversos subtipos, y sobre todo por contener a la poderosísima silva libre. Verso libre de base tradicional es todo aquel poema que recuerda, por su morfología rítmica, otra forma del patrimonio hispánico. Al ser tan rica la métrica española, las posibilidades de reproducción libre de esquemas son también casi ilimitadas. (Paraíso, 1985, p. 395)

Asimismo, Isabel Paraíso divide las posibilidades presentadas en su definición de “Verso libre de base tradicional” mencionando que puede ser dividido en cuatro tipos, a saber: Silva libre, Versificación libre fluctuante, Versificación libre estrófica y Canción libre. Para efectos de este trabajo analítico no considero que valga la pena definir cada uno de estos subtipos, puesto que hacerlo desviaría mi objeto en este momento, el análisis formal de los poemas de Elva Macías. Sin embargo, sí es justo mencionar que los diez poemas que hemos seleccionado, comparten, por lo menos, dos de los subtipos descritos por Isabel Paraíso: una derivada de la Silva libre, en menor medida, y la Versificación libre fluctuante en la mayor parte de los casos.

Vale la pena acercarnos a las palabras de la autora para definir dichos subtipos, para, en seguida, ejemplificar con los poemas de Macías. De acuerdo con su libro *El verso libre hispánico*, la llamada Silva libre es *La forma verso librista más proteiforme, flexible y subjetiva dentro de las modalidades fónicas* (Paraíso, 1985, p. 395); de esta manera, la Silva libre consiste en una enorme heterometría manifestada en los versos, pero atravesada por un patrón repetitivo, que puede ser rima, algún metro, o una cláusula. En este punto vale recordar que la silva tradicional ha sido utilizada por los

autores para realizar poemas de largo aliento, capaces de explotar toda la capacidad poética que el idioma castellano puede otorgar en determinado lugar y tiempo histórico; de esta forma literaria, recordemos, han salido grandes obras como *El primero sueño*, de Sor Juana y *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, textos que hoy por hoy son referencia universal.

En la selección que he realizado de la obra de Elva Macías, la que corresponde a esta forma de expresar el verso libre es el poema más largo, titulado “Hacia la Ruta de la Seda”. Dicho poema consiste en ochenta y cinco versos, divididos en dieciséis estrofas de variada extensión. El patrón reiterativo será, en este caso, de orden métrico, repitiendo de cuando en cuando versos de once sílabas y de doce sílabas, como bien se puede observar en el cuadro ilustrativo al inicio de este apartado.

Respecto a la Versificación libre fluctuante, Paraíso nos dice: *tiene un metro de base, en torno al cual giran los otros metros, por aumento o disminución de sílabas respecto al metro-patrón. Este metro es variable según los autores y el tono más grave o ligero de la composición* (Paraíso, 1985, p. 397). En el caso de los poemas de Macías, los textos que analizamos son textos breves, a excepción del poema *Hacia la ruta de la seda* del poemario *Caravanas de riesgo* que, como hemos visto más arriba, consta de ochenta y cinco versos. Dichos textos breves, de entre cuatro y veintitrés versos, tienen un patrón métrico que se va repitiendo constantemente y que son la pauta para marcar el ritmo por el cual se desenvuelve el poema. De esta manera, en poemas como “Ascenso a San Cristóbal”, tenemos que el metro esencial es el heptasílabo, el cual se repite dos veces y en dos momentos se le resta una sílaba. Otro poema que repite la misma fórmula es “Voy traspiés”, con una base de siete aumentando o disminuyendo una de sus sílabas, para dar cabida a hexasílabos y octosílabos. En “Perpetuidad” la base es el clásico endecasílabo, el cual se repite tres veces y en dos ocasiones se le resta una sílaba.

Ya es bastante recurrente decir que en los poemas bien ejecutados o logrados, fondo y forma se encuentran concatenados de la mejor manera posible; es decir, el nivel cuantitativo hace bisagra con el nivel cualitativo, para así lograr una lógica estética que rijan de forma ordenada eso que el poema nos quiere comunicar. Estos diez poemas que he seleccionado de la poeta Elva Macías no son la excepción.

El “Verso libre de base tradicional” no sólo fue una forma bastante recurrida por autores mexicanos que comenzaron a publicar sus obras después de la segunda mitad del siglo XX, sino, además, es la forma perfecta de reflejar la condición de exilio voluntario que Elva Macías vivió. Por un lado, la base clásica de esta forma de versificar, representaría el lugar de origen, aquello que paso a paso nos define, mientras que esa libertad que le da movimiento y construye el poema, se podría

vincular fácilmente con el hecho de vivir en un lugar diferente. Entonces, cada poema de Macías, que parte de un origen para devenir en una novedad rítmica, representa formalmente esa salida de la casa y afincamiento en un lugar completamente nuevo.

2.4 ÚLTIMA CARAVANA. EL EXILIO VOLUNTARIO EN ELVA MACÍAS

En la poesía de Elva Macías podemos encontrar diversas temáticas relacionadas con el exilio, si bien no de manera explícita: el exilio de la infancia, el exilio de la familia, el exilio significado en los viajes. Precisamente, entre los tópicos más explorados por Elva está la de los viajes, los acontecimientos históricos y, en sus últimas publicaciones, la evocación de lo familiar abordada de manera directa después de varios años. Al respecto, podemos mencionar las siguientes publicaciones: *De tela y de papel* (2011), *Jinete en contra* (2012) y *Caravanas de riesgo* (2014). Esa evocación lleva los tintes de un primer exilio: la expulsión del paraíso terrenal en su Villaflores nativo, el rancho de sus padres y de su abuela con quien tuvo las primeras emociones e imágenes lectivas. Vuelve en sus poemas a ese edén primigenio del que fue literalmente expulsada por su padre luego de su enlace con el narrador Eraclio Zepeda. Como en toda vuelta del exilio, la patria no es la misma, la vista ha cambiado, las experiencias humanas, sensitivas e intelectuales trastocan la realidad, le confieren simbolización diferente, capaz de llevar consigo una fuerte carga poética.

En *De tela y de papel* encontramos poemas donde se rememora pasajes familiares. Si en poemarios anteriores hubo antecedentes de esta índole, la publicación *De tela y de papel* es la que abre el espacio en donde sus personajes centrales corresponden a la familia Macías, la evocación de ella, transmutada exiliadamente; incluso el título sugiere un espacio familiar íntimo:

El editor de *Parentalia* me invitó a participar en una colección de cuadernillos de 17 poemas o páginas. Ahí encontré la oportunidad de agrupar poemas con recuerdos de infancia que no habían tenido acomodo en libros anteriores. Mis padres tenían una tienda de pueblo, de esas en las que se vende de todo, desde telas importadas, artículos de papelería, ferretería o productos del rancho. De ahí el título *De tela y de papel*, dos elementos que me han interesado siempre. Las telas: las modas, el diseño, los botones (tengo una colección) y el papel que rodea nuestras vidas: cuadernos, libros, decoraciones y demás. (Macías, 2015, p. 7)

En el caso de *Jinete en contra* se atrae una situación específica, la enfermedad de la hermana mayor. El título es una metáfora referida en imagen a la silla turca situada en la vertiente endocreada de su hermana. Es la primera ocasión en que la poeta se detiene en esta temática, de tanto impacto en su existencia, en su experiencia humana, luego poética. En la segunda entrevista para esta investigación habla de este poemario:

Jinete en contra es también un libro que surgió como imperiosa necesidad, tampoco fue planeado de antemano. Algunos de los poemas los escribí en distintos momentos, hasta que me di cuenta que de ahí surgiría un libro completo, uní esos poemas dispersos y fue tomando fuerza e intensidad como un diálogo imposible, que únicamente se puede dar en la poesía. Es la relación con mi hermana mayor. Carlos Fuentes dijo un día: “tengo una familia frágil”, lo dijo respecto a sus hijos, yo puedo decir lo mismo, pero respecto a mis hermanos. Mi hermana, ocho años mayor que yo, vivió en un mundo propio de fantasías en las que yo —y creo que casi nadie— figuraba en estricto sentido. Desde niña me di cuenta de que no había comunicación profunda entre ella y yo. A pesar de que en la adolescencia viví en casa de ella ya casada, eso me causaba desconcierto, añoranza. Además su fragilidad emocional se agravó con un padecimiento físico, un tumor en el cerebro. Tratar de hacer un retrato de ella es muy complejo porque aparentemente su vida era funcional y no lo fue. Algunas imágenes y metáforas nacieron de sus padecimientos, síntomas o medicamentos que tomaba. Aún vive y sus padecimientos físicos han aumentado y el mundo de su fantasía es más complejo aunque mucho más débil.³ (Macías, 2015, p. 8)

En el mismo tono evocativo de su exilio interior, su última publicación, *Caravanas de riesgo*, guarda interés en el tiempo y el espacio, con el horizonte poblado por las ciudades que ha recorrido.

La añoranza es una de las características de los primeros poemas de Macías y también lo es el exilio, en el sentido evocativo enunciado párrafos arriba: bordear el lugar de donde se es sabiendo que no hay retorno, por lo menos físico en un determinado tiempo. A manera de una fotografía, la poeta chiapaneca ofrece poemas en los que evoca su paso, su huella por distintas ciudades; es en estos poemas en donde se construye el diálogo entre la poeta y el mundo, ejemplo de esto es el siguiente poema:

³ La hermana de la poeta falleció en el mismo año en que fue otorgada la entrevista citada en el párrafo anterior.

IX

En la terraza
las aves duermen
cubiertas con ciegos lienzos.
Mi soledad es una pequeña ciudad sitiada.

(Macías, 1974, p. 53)

Este poema, a pesar de ser de la primera publicación de la autora, contiene un fuerte valor poético, capaz de conseguir una doble significación. La primera de ellas, el plano denotativo, retoma cierto tipo de poesía oriental (la tradición del Haikú) caracterizada por una visión impresionista del paisaje. El poema, en ese sentido, no es más que una simple pintura poética rematada por una reflexión. La segunda, el plano connotativo, es la más relevante, la que más nos interesa, pues el poema saca a brillar toda la fuerza evocadora escondida tras esa “simple” pintura poética. De esta manera, la poeta mira el paisaje, lo describe someramente, el resultado es simple: varias aves reposadas en la terraza, mismas que luego le llevan a pensar en su condición respecto al mundo que la rodea, una condición vinculada con la soledad: el exilio como ese lugar propio (una ciudad) del que no se puede salir, porque está siendo sitiado por diversos hechos que serán determinantes en la vida de la autora. Como podemos ver, ya desde este texto es fácil identificar un primer indicio del exilio en su obra. Aquí el exilio es comprendido dentro del término “soledad” (la soledad del poeta ante un mundo y una lengua completamente nuevas) y a continuación es reafirmado con la idea de una ciudad sitiada (una ciudad de la que no se puede salir).

La orientalización que presenta este poema no es un hallazgo de Macías, más bien es una relectura de un interesante canon en donde el ser mexicano sale de su lugar de origen y explora los imaginarios orientales. Dicho canon está comprendido por obras como *Ladera este* de Octavio Paz, *Andamios interiores* y *Memorial de la sangre* de Manuel Maples Arce, *Li Po y otros poemas* y *El jarro de flores*, de José Juan Tablada, por mencionar algunos. En el libro de Paz, por ejemplo, el poeta utiliza recursos de la poesía oriental (la síntesis, la impresión del paisaje) para recrear la atmósfera que le rodeaba, también como forma de escribir sobre su situación en el mundo y hablar sobre su propia biografía (su pasado y su presente). Así en su poema “Cuento de dos jardines” se articula un poema en imágenes, encadenadas por una larga narrativa en que el yo termina por aflorar y generar un

discurso biográfico⁴. El poema de matices biográficos, como lo comprendía Paz, está vinculado a la impresión de un paisaje del cual se reflexiona, como en el anterior poema de Macías, y también puede generarse a través de la memoria, que funciona como eje del poema.

Siguiendo la misma línea de exploración de la poesía oriental como forma de expresar el exilio preparada por el poema anterior, tenemos el título “Ascenso a San Cristóbal”, en sus versos la contemplación de Navenchauc⁵ lleva a la poeta a recordar sus años en China:

Ascenso a San Cristóbal

Desde la montaña
contemplo a Navenchauc
como una aldea china
donde el agua
duerme como un ojo.

(Macías, 1982, p. 28)

En la contemplación del pueblo desde la montaña conviven dos temporalidades, el presente (su retorno al terruño) y el pasado donde se enquistaba la idea del exilio. La imagen del agua quieta, dormida, actúa como una especie de espejo en el cual se puede reflejar perfectamente la memoria y su juego de temporalidades. Y es que en la realidad de la memoria no existe el presente ni el pasado, solo una constante recreación y sucesión de tiempos que valen en cuanto a la repercusión que puedan tener en el ser. En su ensayo “Historia de la eternidad” Jorge Luis Borges parece hablar sobre lo anterior citando a San Agustín:

Antes de comenzar, el poema está en mi anticipación; apenas lo acabé, en mi memoria; pero mientras lo digo, está distendiéndose en la memoria, por lo que llevo dicho; en la anticipación, por lo que me falta decir. Lo que sucede con la totalidad del poema, sucede con cada verso y con cada sílaba. Digo lo mismo, de la acción más larga de la que forma parte el

⁴ Dice Paz: La materia prima de la poesía es la vida humana –sus accidentes y sus incidentes, sus victorias y sus desastres– filtrada por la memoria y la imaginación. Las relaciones entre una y otra son íntimas y contradictorias. Sin la imaginación la poesía no podría resucitar lo vivido; a su vez, la imaginación deforma y transfigura continuamente al pasado. El ayer de la memoria no es una realidad sino una imagen. Además, es una imagen instantánea; para que dure, es necesario que el poeta la fije, la convierta en palabras y ritmos verbales (Paz, 1994, pág. 540).

⁵ Municipio de Zinacantán en el Estado de Chiapas.

poema, y del destino individual, que se compone de una serie de acciones (...). (Borges, 2011, p. 11)

Esta conjunción de dos tiempos y lugares en uno mismo, que nos manifiesta el poema de Elva Macías, es de manera intencional una forma de construir un nuevo presente, en donde la poesía es capaz de salvar las problemáticas personales marcadas por la condición de exilio. Además de ello, la poeta entiende que “el territorio, la tierra no es simplemente ese trazo geográfico, sino que el dominio representa y materializa la espacialidad de las relaciones y sus modos. Este territorio se capitaliza como la construcción social, moral y jurídico- política donde el nacimiento y la vida pueden esclarecer sus relaciones, su sentido y su explicación respectiva” (Aguirre, 2014, p. 47), por ello la poeta a través de las imágenes que la poesía es capaz de crear logra sino recuperar el territorio perdido en el momento de su exilio voluntario, sí transformar el nuevo lugar en algo significativo que acaso logra insertarla en la nueva comunidad de llegada, China en este caso.

Así las cosas, tal que podemos decir que a través de la palabra poética Macías logra la correspondencia entre comunidad e historia, es decir, ser de alguna manera partícipe del tiempo que rige a la comunidad (Aguirre, 2014, p. 60). De ahí que estos poemas compilados para efectos de mi estudio, sean diferentes a otros escritos por la poeta en otros momentos de su carrera literaria, a tal punto que lo contemplativo más lo reflexivo, sobre cualquier otro elemento que constituya el poema, sean los cimientos que lo sostengan. Por ello, estos poemas abundan en descripciones de paisajes, en alegorías, y prefieren el corto aliento sobre el poema largo, multitudinario. Es verdad que el poema “Hacia la ruta de la seda” es largo, pero no deja de verse esa voluntad de estar compuesto por pequeñas escenas que bien pueden funcionar como poemas independientes, llenos de las características antes señaladas. Elva Macías pasó doce años en un exilio familiar tras su casamiento con Eraclio Zepeda:

En esta época, por las circunstancias en que me casé, mis padres se enojaron, me dejaron de hablar, toda la familia, sobre todo mi papá y sentí como un gran corte de que me separé de ese mundo en donde yo tengo profundas raíces, o sea, mi bisabuelo Julián Grajales fundó mi pueblo, Villaflores, con gente de Chiapa de Corzo, por el lado materno; y por el lado paterno mi abuelo Rubén Macías lo hizo cabecera de municipio. Entonces somos fundadores de un pueblo, en el siglo pasado, no cualquier podía decir que fundaron un pueblo. El abuelo es autor del Himno a Chiapas y en el kínder donde estudié llevaba su nombre, en fin. Esta

parte de la raíz yo la sentía arrancada, no es que yo quisiera volver, me sentía con nostalgia como con culpa pero no quería regresar. (Macías, 2017, p. 8)

En el caso del exilio en Elva Macías, éste puede ser comprendido de dos maneras que se complementan justamente: como una estancia prolongada en varios países ajenos (China, Rusia y Francia) y como algo más profundo: el desarraigo de las raíces familiares. Al respecto de la segunda manera conviene acercarnos a las teorías de Antolín Sánchez Cuervo, el cual refiere lo siguiente:

Porque todo exilio, incluso el más insignificante, es depositario de un pasado insatisfecho y una promesa truncada de vida mejor que, al hacerse presente, cuestiona radicalmente ese continuum [de la historia percibida como algo secuencial]. Para la memoria crítica, el rescate de los exilios no tiene por tanto como finalidad la reconciliación entre el pasado y el presente o la justificación de la historia que engloba, sino el descubrimiento y la denuncia de sus huecos y sus ausencias, de la barbarie que la atraviesa y del sufrimiento significado en ello, no para repararlo anacrónicamente, pero sí para desahogar su potencial crítico e impedir que el futuro sea una prolongación de la violencia presente. (Sánchez, 2014, p. 32)

La esencia de la entrevista que citamos anteriormente es el trazo de una de las obsesiones recurrentes en la obra de la poeta chiapaneca. Cuando habla de su pueblo o de los integrantes de su familia, se está refiriendo a su exilio personal. Sirva el segundo poema que he puesto en la compilación objetivo para esta tesis, como punto importante para ilustrar lo anterior dicho:

Adán y Eva sin nostalgia del paraíso perdido

Salimos sin nada,
ni siquiera una hoja que dijera
rechazados.
Pero probamos el fruto prohibido
aquel que en el Edén era proscrito
y que en el ancho mundo
del exilio divino
es, por suerte,
nuestro pan de cada día.

(Macías, 1982, p. 14)

El citado poema es una alegoría del inicio de la vida conyugal con Eraclio Zepeda, ya que los actantes (Adán y Eva) y situaciones bíblicas encuentran vinculación con la vida personal de la escritora. Los personajes del génesis cumplen la función de ser el matrimonio Zepeda–Macías, mientras que el Edén y el fruto prohibido hacen las veces del seno familiar y de la repentina salida de México. Por consiguiente, el mito de bíblico se actualiza con nuevos elementos, la serpiente y el castigo divino son desechados y aparece un nuevo concepto más ilustrativo para el contexto contemporáneo, como lo es la documentación oficial, esa “hoja que dijera / rechazados”. Luego se conservan otras imágenes: el fruto, el Edén, el exilio divino, pero son llenados de una carga semántica diferente, que si bien no ha perdido su carga mítica, sí se ha actualizado. El más importante de ellos es la relación entre Edén y “el ancho mundo / del exilio divino”. Metáforas que relacionan a México como el sitio de origen, y al conocimiento de otros países como el exilio, el cual no es visto de manera negativa, sino como una suerte de “pan de cada día”, es decir, fuente de experiencia personal. Aquí surge la siguiente pregunta ¿Porqué este exilio es visto de forma positiva? Para responder a esta pregunta hay que recordar que en el mito original, la salida del paraíso es vista de manera negativa, pues dicho exilio no fue ciertamente elección del ser humano, sino castigo. Pero lo que opera en el poema de Macías, no es esa clase de exilio, sino, como ya hemos visto, el voluntario, aquel que le permite al que lo vive apreciar de distinta forma su condición de lejanía frente a su lugar de origen.

Por otra parte, las reiteraciones de imágenes sagradas, las cuales aluden a determinada afinidad mística, son una línea conductora en la poesía de Elva Macías. Dicha línea le viene de su estancia en China, es una de las maneras que la escritora encontró para ser, de alguna manera, partícipe de la comunidad a pesar del exilio. De hecho su poesía (al menos la que nos interesa analizar y parte de ella está compilada en esta tesis) es una especie de amalgama de tradiciones, que hacen colindar su visión de poeta chiapaneca con cierta tradición de la poesía China. Al respecto Arturo Aguirre indica:

Ante una comunidad construida con símbolos, instituciones, visiones de temporalidad de históricas y biográficas, se confronta la versión bastarda de un individuo negado de las relaciones de identidad y reconocimiento, llevado a un umbral de indiferencia por su ruptura con las normas básicas de convivencia (lingüísticas, políticas y o sociales). (Aguirre, 2014, p. 34)

Si bien el exiliado sale de una comunidad para luego integrarse a una diferente, la cual tiene otros valores culturales y sociales, éste “no está fuera de la comunidad, como lo está el extranjero o el bárbaro” (Aguirre, 2014, p. 87), formará parte de ella y su integración en ella dependerá de la interacción con el espacio y las personas de dicha comunidad. Nunca será parte de ella por completo, pero, tal como el caso de Macías, algo le aportará a esa nueva identidad que se está forjando. Con esta muestra poética comprobamos que Macías escribe estrictamente de lo que ha vivido, claro está con el cuidado de no convertir los textos en poemas confesionales. En este tenor Octavio Paz nos dice:

Para mí la poesía y pensamiento son un sistema de vasos comunicantes. La fuente de ambos es mi vida: escribo sobre lo que he vivido y vivo. Vivir es también pensar y, a veces, atravesar esa frontera en la que sentir y pensar se funden: la poesía. (Paz, 1996, p. 211)

En la poesía de Macías serán pocas las veces en las que podamos encontrar el concepto de exilio mencionado como tal, pues ella prefiere significar las experiencias, en lugar de referirlas literalmente, las demás ocasiones son textos que se trabajan alrededor de dicho significado. La autora, en una entrevista otorgada para la revista *La Otra*, se refiere al exilio como un hecho íntimo: “[...] Vengo, además de una genética de la melancolía y uno busca la forma de sublimarlo, el exilio es un tema adecuado para hablar de pérdidas y errancias”. (Macías, 2012, p. 54). En el siguiente poema a analizar, llamado “Voy traspiés”, el concepto de exilio es utilizado de forma parecida que en el poema “Ascenso a San Cristóbal”. Como en aquel, la visión que se produce de cierto lugar lleva a la poeta a pensar en el sitio de origen, ese lugar en el que ya no se encuentra:

Voy traspiés, dando traspiés
afuera de la ciudad prohibida.
Mientras tú, en el último balcón
lloras también por mí.
Tus lágrimas se habrán secado
antes de que traspase
la puerta del tambor batiente.
Mi exilio de ti

tu exilio de mí
han trastocado los caminos.
Repaso en vano las cartografías
con que te ilustraban los sabios
en busca de un lugar que me dé sombra.

(Macías, 1993, p. 57)

En el poema existe un desdoblamiento tanto de la poeta como del lugar mencionado, la ciudad prohibida en China. El yo lírico dialoga con una segunda persona que no se encuentra a su lado, sino en otro sitio que no se dice, pero que está enmarcado en el balcón de una casa. La poeta reflexiona dos exilios: el exilio de la ausencia de ya no estar con esa persona y el exilio que esa persona debe sentir por la ausencia del yo lírico. Estos sentimientos, comenta la poeta, trastocan las distancias. Los últimos tres versos del poema son reveladores, señala una de las búsquedas más significativa para el ser humano, la de pertenecer a un lugar fijo en el cual cobijarse. El poema es una excepción a la regla que rige los poemas de Macías, ese no mostrar literalmente el concepto exilio en el poema: “Mi exilio de ti / tu exilio de mí”. Pero hay una razón de peso para llevar a cabo aquello, el exilio deja de manifestarse como algo personalísimo y comienzan a barajarse en él el concepto de otredad. Para Ociel Flores dicho término es:

un sentimiento de extrañeza que asalta al hombre tarde o temprano, porque tarde o temprano toma, necesariamente, conciencia de su individualidad. En algún momento cae en la cuenta de que vive separado de los demás; de que existe aquél que no es él; de que están los otros y de que hay algo más allá de lo que él percibe o imagina. (Flores, 1999, p. 4)

El yo poético reconoce su individualidad, y al hacerlo se sabe parte primordial del otro, necesaria, el exilio no es sólo esas experiencias que uno vive, sino la ausencia del otro, la soledad moderna de estar sin el otro. Al final del poema, la voz lírica no encuentra a ese otro que le completa y emprende la búsqueda en los mapas del sitio tranquilo que su persona pudiera ocupar en el mundo.

En los poemas de Elva Macías existe la fijación por la problemática de la no pertenencia a un lugar. En la publicación que más aparece esta situación es en *Caravanas de riesgo*, poemario donde se explora además los lazos familiares y sus vertientes. De este libro la autora hace hincapié de su experiencia como viajera:

[...] La presencia de Rusia es más explícita y reciente, sobre todo en un libro que publicaré próximamente en la Universidad Veracruzana, *Caravanas de riesgo*. Están ahí las experiencias más profundas, es decir, el aspecto espiritual del viaje y también los regresos a mi tierra desde la memoria. Y en este libro están armoniosamente juntos los grandes viajes y mis orígenes chiapanecos. La unidad es el tiempo. (Macías, 2012, p. 52)

Prueba de lo expuesto anteriormente es el poema “Octubre” que nos presenta dos características de lo dicho: la búsqueda de pertenencia y el regreso a la tierra desde la memoria. Existe una descripción del paisaje tropical chiapaneco y una revelación de que todo ha sido perdido:

No alcanzaban los ojos para verlo.

Llovió de tanto llover

que contemplamos el revés de esta tierra. (Macías, 2014, p. 24)

El poema acota su espacio de acción en el Soconusco, zona que se encuentra en la costa de Chiapas, esta zona se ha caracterizado por los diversos deslaves en la temporada de lluvias, los más devastadores fueron los producidos por el huracán Stan en los primeros días de octubre de 2005. En este poema no sólo se refleja el impacto de las lluvias en dicha zona sino que también suscriben la historia personal de la poeta. Se identifica el fenómeno natural y lo que podría ser trágico para una población entera como algo individual. El poema, entonces, emplea paralelismos y reiteraciones para recrear en su estilística un fenómeno meteorológico.

Aquello provoca que el concepto de lluvia, no sólo vaya poblando todos los rincones del poema, sino también que esta misma de tanto repetirse comience a recibir en su conceptualización diferentes maneras de entenderla “la vertical, / la horizontal, / la lluvia subterránea”. Con ello, Macías nos quiere decir que toda manera de agua mencionada en este poema está vinculada con la lluvia. En un segundo momento del poema, las reiteraciones cesan y da inicio el momento de las reflexiones, de las cuales la más importante, pues es donde se entreteje el tema del exilio, es la siguiente: “Llovió de tanto llover /que contemplamos el revés de esta tierra” (Macías, 2014, pág. 24). La afirmación tiene dos caras, la primera es hipérbole de que la lluvia ha inundado tanto la tierra que todo ahora es cuerpo de agua; la segunda, y más importante, es imagen del exilio, pues el yo lírico ha perdido todo aquello que consideraba parte integral de su tierra: la casa, la familia, todas las cosas en

las que su experiencia habitaba: “Perdí mi casa, / Perdí a mi hermano, /Perdí mi cayuco y mi cabeza. //Tengo por sepultura un cerro”. (Macías, 2014, p. 24). Su sepultura ahora tiene la imagen de un cerro, metáfora precisa y bien lograda en la que no podemos dejar de relacionar la muerte y el terruño en un mismo verso.

Ahora bien, la idea de mirar el revés del mundo, me lleva a pensar en el concepto de exiliados interiores de Aquiles Montoya. Para este autor un exiliado interior es, en sus palabras, “todos aquellos que buscaron de una u otra manera, cambiar la sociedad y en ello se les fue la vida” (Montoya, 2012, p. 48), es decir, esos escritores que vieron en las experiencias cotidianas una nueva forma de entender el mundo. Lo mismo ocurre en “Octubre”, la lluvia es el pretexto perfecto para mirar el interior, el revés de la realidad y reflexionarla con las herramientas que dispone el poeta.

Los fenómenos meteorológicos han sido a lo largo de la historia de la literatura representantes de la destrucción, pero también metáforas para referirse a situaciones en particular, sufridas por muy diversos escritores. En el caso de Macías, hemos visto que la pérdida de la casa familiar, lleva al reconocimiento de la participación del uno en el desastre. En el siguiente poema a analizar, “Diciembre”, el fenómeno narrado ya no es la lluvia suscitada en las grandes selvas del sureste mexicano, sino la nieve acontecida en Rusia, cuya blancura es capaz de recordarnos, aunque sea por un instante, la naturaleza que habita en Chiapas, el lugar de origen desde donde el exilio toma sentido: “Sus pájaros de Chiapas la siguen /aunque aquí no pueda alimentarlos”. (Macías, 2014, pág. 69)

“Diciembre” hace referencia a una situación particular de la autora, se conjugan dos recuerdos: la presencia de la madre en la vida de Macías y la estancia de la poeta en Moscú, para hacerlos coincidir en un mismo plano. A partir de este recuerdo nos traslada a una experiencia vital, donde la escena es transformada en una especie de árbol genealógico de imágenes: madre, hija y nieta convergen. La poeta trae abrazada a su hija y detrás de ella, cual sombra, siente la presencia de su madre. El poema, además, abunda en la descripción de una naturaleza muerta en donde accedemos a las siguientes descripciones:

Casas de madera giran
alrededor de su fuego,
altos edificios miran con desdén
el invierno de los antiguos servidores
de la nobleza.

Este es su barrio.

(Macías, 2014, pág. 69)

El tiempo detenido convocado por dichas descripciones es interrumpido por una escena familiar, protagonizada por el hablante lírico y su madre. El exilio como metáfora aparece en los dos últimos versos: “Sus pájaros de Chiapas la siguen / aunque aquí no pueda alimentarlos”. (Macías, 2014, p. 69). De nuevo llegamos a la misma fórmula poética que Macías ha desarrollado en anteriores poemas, la realidad más próxima es capaz de traer a remembranza esa otra realidad en donde el exilio no era parte de las experiencias cotidianas. Los pájaros, imagen de la otra vida en Chiapas, continúan poblando las visiones de la poeta, aunque esa visión no pueda ser “alimentada”, es decir, no se pueda ser partícipe de ella más allá de lo que el poema como forma ficcional permite. Respecto a ello, Sánchez Cuervo dirá lo siguiente: “ver el pasado cuando se mira al presente también puede significar el encuentro fecundo entre el pasado insatisfecho que el exiliado se ha llevado consigo y las indigencias de su presente” (Sánchez, 2014, p. 118), es decir, la experiencia del pasado, a través de la malla de la poesía, es traslucida en el presente de la poeta, sólo mediante esto se puede revivir el terruño y la identidad perdida. En el poema “Diciembre” la presencia familiar es el eje conductor de la autora, rasgo compartido con otro poema, “Febrero”:

Gotea la savia de nuestro árbol
genealógico.
Tal vez más adelante alguien lo trace
con sus amplios ramajes.

(Macías, 2014, p. 26)

En este poema el tema del árbol genealógico planteado en el texto “Diciembre” se desarrolla con más amplitud es el motivo central de lo narrado. El árbol genealógico ya no está sólo connotado ahora, aparece nombrado y conceptualizado. Este árbol, en un primer momento, aparece como un ente vivo del que puede brotar savia. En un segundo momento, es un recurso gráfico de la heráldica familiar. A partir de este punto el árbol es interiorizado por la poeta, convertido en una parte visceral de su cuerpo al nacer (cordón umbilical), el cual está conectado con el cuerpo de la madre (aorta).

El cordón umbilical está relacionado con el concepto de exilio que he venido manejando en el desarrollo de este texto, y que, como he demostrado, es un *lev motiv* importante en la obra de Macías. De esta forma este órgano primigenio se vincula con la pérdida del hogar natal y de la familia; por ello, la poeta menciona que se fueron perdiendo nombres y linajes:

De mi cordón umbilical a tu aorta
se fueron perdiendo nombres y apellidos.

(Macías, 2014, p. 26)

Dicho cordón es, sin duda, un disparador en el poema, su imagen es vestigio del árbol genealógico, pero también del lugar de origen. La vida, así, puede ser tomada como un exilio del cuerpo de la madre, un exilio por el que todo ser racional pasa y debe acostumbrarse para acrecentar sus experiencias y comprender las reflexiones vitales a las que ellas nos arrojan. Por el árbol genealógico, además, la poeta es capaz de saber de los antiguos mesías, las cepas y enredaderas de los lazos familiares y aceptar que están perdidos para ella:

Encontrarás únicamente
antiguos *mesías*.
los *grajos* de mi nombre,
el *sol* bañando mis espaldas,
tus *cepas* y sus *enredaderas*.

(Macías, 2014, p. 26).

Al campo semántico de lo familiar se le debe agregar el frecuente uso de la astrología como materia del poema. Los meses, como en el caso del título de algunos poemas seleccionados, el calendario, las fechas, los signos zodiacales, son huellas permanentes en la vida de la poeta chiapaneca. Al respecto, tenemos el siguiente poema titulado “Enero”, el cual llega a ser de todos los elegidos para formar parte de esta selección, el texto más biográfico de la autora. Como bien es sabido, enero es el mes inicial del año según el calendario occidental, pero más relevante es el hecho de que corresponde al tiempo en el que nació la poeta:

Con la fecha no hay duda.

Más de un calendario,
occidental, chino o tibetano, me llama
al hato empecinado de las cabras.

(Macías, 2014, p. 71).

Para Elva Macías el exilio también se relaciona con el destino. La poeta comprende el desconocimiento de la hora precisa en que nació, y luego de su carta astral como su manera de habitar el mundo: “No sé a qué hora nací. / Desconozco mi carta astral /Y mi ascendente.” (Macías, 2014, p. 71). El destino es un panorama incierto, que por momentos llega a ser insufrible y no cesa. A todo esto, la poeta pide un descanso, son las tres de la tarde, cuando el sol tiene intensidad, y se pregunta si es esa la hora en que nació. No está segura, pero sí de la fecha precisa y su signo: capricornio. Posteriormente, ubica aquella fecha en cada uno de los calendarios de las regiones que ha visitado, cada uno le dice algo de su biografía: uno de ellos la vincula con la ninfa Amaltea, que en la mitología griega denota abundancia; otro, con la lascivia del fauno, mitad hombre y mitad cabra, y el último con la particularidad de la cabra de trepar los abismos. De todas las descripciones ubicadas en la última estrofa esta es la más interesante, pues en realidad es una metáfora del insomnio, mal que aqueja a la poeta. La idea de insomnio resulta interesante para efectos del poema, pues es allí en donde recae el *leit motiv* del exilio. El insomnio es un punto neutro entre la realidad habitada y el sueño por habitar, una especie de limbo en el cual existe una vigilia obligada, que, a menudo, resulta perjudicial para quien la padece. Con ello, podemos decir que el exilio de la poeta es capaz de tomar otros matices, saliendo del terreno de lo social para adentrarse en la propia mente.

Otra vía que nos habla del exilio en la poesía de Macías es la memoria, incluso en la pérdida de pequeños detalles, intencional o no, en este caso las fechas de muerte de sus allegados. Sin embargo, son las acciones de estos lo que crean el recuerdo en su totalidad en la memoria de la poeta:

Perpetuidad

No visito las tumbas de mis muertos
he olvidado la fecha de su viaje.

Recuerdo, en cambio, la estación del año
cuando la espada de su hielo

traspasó el pecho para prenderme
en la obstinada orfandad del muro.

(Macías, 2014, p. 28)

Como en el poema anterior, el exilio es afín al desconocimiento de las fechas exactas, de esta manera damos cuenta de que la condición del exiliado es una especie de marca indeleble, que aunque, pareciera que se habla desde otra voz siempre tiene como desembocadura dicha condición. La memoria del exiliado que presenta Elva Macías no se dispara con fechas sino con las acciones mismas que le dan identidad y como el título del anterior poema, carga perpetuamente a sus espaldas. En este caso la imagen de la espada de hielo es lo que provoca la obstinada orfandad del muro que el yo poético sufre.

El exilio en Macías es la constante de la memoria y el enraizamiento de los lazos familiares, los cuales a través de su referencia en la obra poética señalan una manera de salvarlos del olvido. En su obra nos encontramos con diversas formas de exilio, a partir de su experiencia en China, Rusia y Francia y su tardío regreso a Chiapas; uno que se desdobla de la contemplación del paisaje, otro que nace de sus reflexiones interiores y que tiene que ver con un exilio interior, familiar. De esta segunda manera de exilio se derivan los asuntos concernientes a la pertenencia a la tierra natal, qué lugar se ocupa en el árbol genealógico, la identidad de uno mismo, de acuerdo a las fechas importantes de los integrantes de la familia. Dicha pérdida cruza de principio a fin *Caravanas de riesgo* a tal grado que en el penúltimo poema, “Hacia la ruta de la seda”, encuentra su desembocadura en la clásica metáfora del tren:

[...] ¿Qué trenes he perdido?
Los trenes del exilio,
Los trenes de los amotinados,
Las despedidas de los amores imposibles.

(Macías, 2014, p. 82)

Desde mi punto de vista, “Hacia la ruta de la seda” es uno de los poemas más importantes de Elva Macías, puesto que a lo largo de sus más de ochenta versos, realiza una narración en donde se entreteje el recorrido de la llamada “Ruta de la seda”. Pero no sólo eso, porque en realidad el poema no sólo es una cartografía lírica de los lugares, paisajes y situaciones que pueden descubrirse en esta

ruta, sino es un recordar el recorrido que su experiencia ha llevado a cabo en sus años de exilio. Las imágenes todas que pueblan los lugares del poema son poderosas, a tal grado que se pregunta ¿Qué trenes he perdido? (Macías, 2014, p. 82), con el fin de realizar un recuento semántico de todo lo que tiene que ver con la palabra exilio: los trenes, los amotinados, las despedidas y los amores imposibles, que pueden ser desde una relación con determinada persona hasta las evocaciones que la infancia trae consigo. El poema remata con la siguiente imagen: “Estas montañas mueven mi fe”. (Macías, 2014, p. 82). Con esta idea final, la poeta transforma el dicho popular de la fe mueve montañas en pro del qué hacer poético, y resignifica su condición de exilio: los diferentes paisajes que ha visitado son los que, en realidad, han construido su identidad y su experiencia.

Como un comentario pertinente para este poema vale la pena recuperar lo que Antolín Sánchez Cuervo dice sobre el exiliado: “Se juega la memoria del exiliado, que es irreducible a una vivencia privada, porque mantiene vivo el recuerdo de un pasado insatisfecho que puede contribuir a transformar el presente, y se juega también una manera de ubicarse, capaz de desencantar los espacios que le circundan” (Sánchez, 2014, p. 117). El viaje, entonces, no sólo es a través del poema y de los diferentes escenarios sonoros que lo pueblan, sino que dicho viaje resulta en una interiorización de algunos valores culturales de la comunidad China. De ahí el título “Hacia la ruta de la seda”, camino comercial recorrido a lo largo de miles de años, conectando Europa con Asia, pero a este poema no sólo le interesa hablarnos de este inmenso camino, más bien se trata de recordar el exilio de la autora, conectar el tiempo de juventud en Chiapas, con el tiempo en China, y más: el ir y venir, ese constante viaje en el que se ve envuelta tanto física como emocionalmente la autora tiende a prolongarse, ya que Eraclio Zepeda, esposo de la poeta, falleció el 17 de septiembre de 2015. Desde ahí la autora, a la edad de los 76 años, emprendió otro tipo de exilio, cambiando su lugar de residencia a la ciudad de San Diego, California, junto a su hija Masha Zepeda

CAPÍTULO 3. LA FRONTERA INCIERTA. EL EXILIO POLÍTICO EN LA POESÍA DE EDUARDO MILÁN

El presente apartado expone el panorama del exilio uruguayo que atañe de manera personal al poeta Eduardo Milán, puesto que su padre fue preso político de la dictadura de Jorge Alejandro Pacheco Areco. El exilio es un referente crucial para su poesía y obra ensayística. En un segundo momento, se exponen, como referencia primera, los diez poemas seleccionados del autor, escogidos de entre su amplia producción literaria. Los diez textos contienen imágenes y ritmos que buscan la exploración del lenguaje, nos encontramos frente a la reconstrucción de un ser humano mediante la palabra. En un tercer momento, tenemos el análisis estructural donde damos fe de los recursos estilísticos que utiliza el poeta. Al final se expone cómo la creación poética se ve permeada por la experiencia y repercute en la escritura del autor uruguayo.

3.1 EL EXILIO URUGUAYO: LA DICTADURA MILITAR

Escribir sobre la obra de Milán nos llevará a exponer la dictadura uruguaya, hecho que es de suma importancia para comprender su poética. Para realizar el análisis del exilio en la obra de Eduardo Milán he recurrido a una serie de entrevistas con el autor y la lectura de su obra poética y ensayística.

En Latinoamérica el exilio es un hecho que ha sido recurrente en países como Argentina, Chile y Uruguay. Este último tiene una historia de exiliados bastante significativa y que se dio en la década de los 70 y los 80 del siglo pasado. La dictadura militar, que se sufrió de 1973 a 1985, desencadenó el exilio de un gran número de personas. A finales de los años 60 Uruguay sufrió un desequilibrio económico debido al estancamiento de la producción industrial, por consiguiente, la década siguiente se ve sumergida en una crisis económica la cual desencadena en una agudizada inflación.

En esa época Uruguay tenía una contienda de partidos de derecha, entre el Partido Colorado y el Partido Nacional. El incremento de las políticas de reajuste económico hará que la sociedad

profundice su descontento contra el gobierno de Jorge Alejandro Pacheco Areco,⁶ quien gobernaría hasta 1971, haciendo que los medios para reprimir al pueblo sean cada vez más duros y violentos.

Ante la falta de democracia y del Estado de Derecho, surge un Golpe de Estado el 27 de junio de 1973. Se agrava la violencia represora como una predicción de la dictadura, entonces grupos guerrilleros buscan mediante la lucha armada un camino a la transformación. Uno de estos grupos es el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN) (Larrobla, 2011, p. 2).

El encarcelamiento masivo y la tortura fueron características de la estrategia represiva por parte del gobierno. Ante estos hechos el exilio político fue una de las dimensiones del terrorismo de Estado, miles de uruguayos abandonaron el país tras ser perseguidos políticos. En los meses de septiembre a diciembre de 1973 se emprende una oleada represiva contra los integrantes del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros. Táctica que se repetirá en los años 1976 a 1978.

En lo que se refiere al asesinato político, en las cárceles uruguayas fallecieron 66 personas. Los motivos de muerte están asociados a los apremios físicos recibidos, a la falta de atención médica y a la autoeliminación. A su vez 22 uruguayos murieron en enfrentamientos con las Fuerzas Armadas y otros 13 fueron secuestrados y asesinados en Uruguay y Argentina. Cerca de doscientas personas fueron detenidas y desaparecidas durante la dictadura. (Rico, 2009, p. 158)

En este contexto, en 1973, el padre de Eduardo Milán, José Milán, quien era integrante del movimiento guerrillero de Tupamaros, al igual que el ex presidente uruguayo Hugo Mujica, fue encarcelado en la penitenciaría Libertad, donde permaneció por doce años. Milán refiere en *La poesía...Una carne y un postre* que el proceso de detención de su padre fue significativo porque: “Aceleró el proceso y aceleró el proceso de publicación. Cuando mi padre fue a la cárcel yo tenía una necesidad muy grande de publicar, una cosa como de decir “aquí estoy, en esto estoy”. (Milán, 2014, p. 3)

A consecuencia de este suceso, Eduardo Milán emigró y regresó a Uruguay sólo tras la liberación de su padre. Los años de su vida en Uruguay son marcados considerablemente por la

⁶ Jorge Alejandro Pacheco Areco fue un político y periodista uruguayo. Como miembro del Partido Colorado fue presidente de la República del Uruguay del 6 de diciembre de 1967 al 1ero de marzo de 1972.

crítica literaria y su postura política, él es el único miembro de su familia que no estuvo encarcelado en dicha dictadura:

Antes de llegar a México estaba en una situación compleja, era un hombre muy joven. Yo salí de Uruguay con 27 años, tenía cuatro publicaciones de poesía, no escribía ensayo. Ya era un poeta conocido en Uruguay y activo, era muy polémico porque estaba naturalmente contra el orden establecido por la poesía uruguaya. Siempre fui bastante crítico en lo que era ese ordenamiento; la poesía de Uruguay era en aquel momento una poesía muy marcada por el compromiso político aunque Uruguay estaba bajo una dictadura militar. A mí me tocó los primero seis años de la cárcel de mi padre. Mi padre fue preso político doce años y de esos doce años, toda la dictadura estuvo en la cárcel. De esos, seis años yo estuve ahí, lo iba a ver porque fui el único de mi familia que quedó fuera, todos estuvieron en la cárcel, entonces yo iba a visitar a mi padre, seis años así, para sobrevivir psíquicamente hice esas publicaciones que están recogidas en la primera publicación que recogió el Fondo de Cultura Económica. Escribía y vivía, ya me había casado una vez, me había separado, es difícil mantener una relación en una dictadura militar sobre todo cuando se tiene a una figura como el padre en la cárcel. (Milán, 2017, p. 3)

Como podemos leer en la entrevista, la vida en Uruguay no fue fácil para Milán. A consecuencia de esto, decide abandonar el país y viajar a Brasil, que es su segunda patria puesto que su madre es de nacionalidad brasileña y él tiene como idioma materno el portugués, el cual aún habla con gran soltura.

La estancia en su país materno fue de diversas experiencias, entre ellas, quizás la más significativa, fue su amistad con el poeta Haroldo de Campos quien es traductor al portugués de Homero, Dante, Mallarmé, Goethe y Mayakovski. Estando en Brasil decide ir a Venezuela, suceso que será fundamental para su destino:

En ese contexto, hice muchas cosas, fui a conocer a gente que me interesaba a Brasil, que es mi país, mi segundo país. Mi madre es brasileña, tengo la herencia poética y musical brasileña que es muy fuerte y mi idioma materno es el portugués. Fui a conocer a gente que me interesaba como Haroldo de Campos que es un poeta brasileño muy importante y a toda la gente que lo rodeaba. A partir de ahí se me hizo la idea de que tenía que salir de Uruguay

porque no había ninguna claridad sobre el futuro uruguayo; se creía que la dictadura iba a durar muchísimo más tiempo, incluso hablando con mi padre en una visita, él me dijo: *vete de aquí porque aquí no hay futuro y yo de aquí no salgo más*. (Milán, 2017)

Milán siguió el consejo de su padre y llegó a Venezuela, país que se encontraba en serios problemas políticos y económicos; fue ahí donde el escritor mexicano José Emilio Pacheco lo invita a México y él decide aceptar. Es necesario subrayar que él llega a nuestro país en 1978, un año antes de su llegada se publicó su primer poemario, *Esto es*.

En ese panorama salí pero a Venezuela y si esto es un caos en Venezuela hay que multiplicarlo. Allá me encontré con José Emilio Pacheco y me dijo: *vente a México, tú no puedes seguir aquí*. Manteníamos correspondencia. Había una cosa en Caracas que las casas no tienen número, entonces para dar con una dirección, me recuerdo, era de llenar un sobre con todos los datos: a la izquierda de tal cosa, doblando, cuando el sol esta en tal lado y la sombra. Lo peor de todo es que los carteros llegaban, pero claro para mí no, para otros sí, porque lo único que yo tenía siendo extranjero era la comunicación con el exterior. La mentalidad con el extranjero es la conexión y José Emilio me invitó y yo me vine para México. (Milán, 2017, p. 2)

Como Milán, existen otros escritores uruguayos que se exiliaron. Entre ellos se encuentran: Mario Benedetti, Carlos Rama, Eduardo Galeano, Juan Carlos Onetti, Cristina Peri Rossi e Ida Vitale, por mencionar algunos. Debido a la cantidad de exiliados y su repercusión histórica, el cuentista Julio Cortázar dijo: “Algún día en las historias de la literatura latinoamericana habrá un capítulo que será el de la literatura del exilio” (Cortázar, 1981, p. 101).

México es su tercer país y lugar donde ha vivido las últimas décadas. Aquí se reencontró con grandes amistades y también realizó otras. Milán volvería a Uruguay tras la liberación de su padre y para concluir sus estudios en Letras en la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República Oriental de Uruguay:

Al llegar a México tenía amigos, había un par de poetas uruguayos que conocía, era muy amigo del poeta Enrique Fierro que estaba casado con la poeta Ida Vitale; ahí yo estaba vinculado a *Vuelta* porque estaba suscrito a ella desde Uruguay. Hacía traducciones y bueno,

me vine para acá, también tenía un amigo que hacía cine por el cual hice varias películas como actor, pero eso ya estando acá. (Milán, 2017, p. 3)

El trabajo de Eduardo Milán fue conocido, en nuestro país, por su columna en la revista *Vuelta* que dirigía Octavio Paz, en el lapso de 1987-1992. En este mismo tenor fue que Eduardo Milán comienza a publicar su trabajo ensayístico en la *Letra y la imagen* suplemento cultural que dirigían los poetas Eduardo Lizalde y José de la Colina y también en la Universidad de México:

Antes de *Vuelta* mi vida fue una especie de errancia completa porque yo entré a *Vuelta* con una columna en el 87, ya llevaba aquí ocho años; durante esos ocho años, como no tenía título universitario, regresé a Uruguay en el 86 cuando mi padre salió de la cárcel, antes nunca volví. Salió mi padre, lo fui a ver y volví a Uruguay. Ahí me dieron mi título universitario, había estudiado Letras, me olvidé de decir que yo estudiaba letras y terminé Letras en Uruguay bajo la dictadura militar. Como me salí sin título había jurado no volver jamás pero me encontré en Venezuela con un filósofo, Mario Sambarino, que me dijo: *mira si no te conseguís ese título, no tenés ningún futuro en este mundo, no va a haber lugar para gente que ni siquiera tenga un título de licenciatura que además no te va a servir pa nada porque vas a tener que tener muchos títulos si querés tener una carrera de profesor*. Gracias a que escuché eso, fui y pedí mi título, me lo dieron y ya con título era otra cosa. Volví acá (México) e inmediatamente me llamaron de *Vuelta*, sabían que había vuelto y que no tenía trabajo, cómo sabían, no sé. Entré a colaborar en *Vuelta* pero colaboré mucho tiempo antes de *Vuelta* y por eso me di a conocer un poco más escribiendo ensayos, yo no era ensayista, pero la necesidad tiene cara de hereje y empecé a publicar mucho en un suplemento que dirigía Eduardo Lizalde junto con José de la Colina que se llamaba *La letra y la imagen* y en la *Universidad de México* que dirigía Julieta Campos y el director era un uruguayo, Danubio Torres Fierro que trabajó mucho en el Gobierno de Tabasco cuando el marido de Julieta era gobernador. (Milán, 2017, p. 4)

Error, fue editado por El Tucán de Virginia en 1991 y es la primera publicación de un poemario de Milán en México. En él, la experiencia del exilio se hace presente y puede observarse cómo ésta es importante tanto para la comprensión de los textos que lo conforman, como para el entendimiento de la poética del autor; sin restar importancia a las características estéticas del

poemario, como el uso del lenguaje y la sonoridad de los poemas, elementos trascendentales en la obra de Milán.

El primer libro de poesía que yo publiqué en México fue *Errar* y publiqué un libro que recogía mi colaboración en *Vuelta* en un columna que yo tenía que se llamaba *Una cierta mirada*, está publicada en *Juan Pablos Editores* y la UAM, José María Espinasa que dirigía eso me lo publicó, pero el primer libro de poesía que publiqué aquí fue *Errar* en el 91. (Milán, 2017, p. 5)

El exilio ha dejado un significativo precedente en la literatura latinoamericana. Y puede hablarse de él desde dos polos distintos: la literatura sobre el exilio y la literatura escrita desde el exilio. En su obra literaria encontraremos constantes referentes a la cuestión política y familiar que lo atañe, como es en el caso del poema “Mi padre se llama José ”del poemario “Son de mi padre ”(1996):

Ser comunista en Uruguay en los cincuenta era sinónimo
de ser valiente porque te apedreaban. Hijo de José,
el comunista, huérfano de madre y con conciencia
de que te apedrean, durante mucho tiempo creí que yo era Cristo.

Mi interés en esta investigación está centrada en la poesía escrita desde el exilio político, hemos de aclarar que hasta hoy, año 2020, Milán no ha regresado a vivir a su país natal. Si bien algunos de los textos de Milán tienen como tema el exilio en sí, la mayoría fueron escritos desde el destierro.

3.2 ESCRIBIR DESDE LA FRONTERA DEL EXILIO

3.2.1 REFERENCIA PRIMERA

De la misma manera que en el estudio de la poeta Elva Macías, hemos seleccionado diez poemas de la obra poética del uruguayo Eduardo Milán. Los textos seleccionados corresponden a diferentes poemarios y escritos en diferentes años. Para la lectura de estos poemas es necesario una lectura en

voz alta, puesto que una de las apuestas del poeta es el sonido del poema, como podremos observar párrafos más adelante.

1. Ni arco ni flecha

Ni arco ni flecha: sólo
tensión. Casi se diría Oriente
donde la ciencia del pájaro no
se enciende a mediodía. Ni pájaro ni plumas:
sólo el encendido fuego. Debajo
del pájaro, debajo del tajo del mediodía
esta herida no se cierra por encendida,
por empecinada nada, por el puro eco
de una cara a otra cara. Por carente.

(Milán, 2012, pág. 17)

2. El lugar que querías

El lugar que querías está muerto para ti. No
hay lugar. Extranjero como un jeroglífico
en un muro de mil años, egipcio. La gesta
está cerrada, Mío Cid salió de la ciudad. Por
el tiempo el poema avanza como un pájaro:
siglo XVI, San Juan. La frase aún fresca
en el aire, el aire de la noche oscura en la cara,
el escarabajo sobre la piedra pulida, tiempo atrás
y el vaivén. Más despacio. Abril abrió con
ventarrón, los tejados gotean, el pájaro solitario
se queja. Dos de sus virtudes: *que pone el pico al aire,*
que no tiene determinado color. La historia se reitera
en cualquier lugar, como un brillo de luciérnagas
en un campo nocturno. La historia ínfima, la de la fe. Y
acecha y escucha y el búho dichoso dice “búho,
búho”. No hay tiempo: hay heridas, un tajo

bajo el sol, al ritmo del trote del tejón.

(Milán, 2012, pág. 20)

3.-¿Voy bien?

¿Voy bien? Escribir es no volver
la cabeza y preguntar: ¿voy bien?
Preguntar a quién. Ir bien a dónde, ¿ir bien
a Londres? Ya salió el tren, el tren de trenes
como el rey de reyes. El desierto de la ley, la ley
seca de hoy desde Dios hasta la fecha. ¡Qué días! ¡Qué
lluvia de flechas! Lloro por ayer, planta por ayer, derrama
por ayer sobre los perdidos días idos. ¿Dónde estabas tú
cuando había quién?

(Milán, 2012, pág. 45)

4.- Cómetelos

Cómetelos, Milán,
cómetelos. La identidad
está en los dientes, en estos
dientes, en estos días enteros de poesía
sin clientes. La casada está sola, abandonada
con su abanico. Y el abanico solo con su aire
rodeado de picos, que es por donde sale el canto
sin idea. Canto porque sí, porque es de día.
Sabías que era así, siempre con árboles. Tanto
era así que una vez había una voz que decía:
“cómetelos, Milán, cómetelos. La identidad está en los
dientes”. Días raros de poesía sin clientes.

(Milán, 2012, pág. 46)

5.- Casa

Casa, lo contrario

del naufragio. Esto es una señal insistente,
intermitencia nocturna sobre el mar:
quiere decir que algo pasa, camina mal
sobre el mar que traga. Algo amarillo
que no es un canario, es como un puño
que se cerrara y se abriera antes.
Una estrella que brillara y no brillara, baja.
Leí esa advertencia en las páginas sabias:
“nadie está a salvo”. Constelación. Verdad.
Pero no es una casa.
Es un barco el que naufraga , una canoa tal vez,
una piragua –una piragua de papiro-, un papiro
desfondado por el peso memorioso de las claves
que tocaron fondo en el ojo , finalmente,
ahora sí, del pulpo que reparte por encima
página por página
bajo el sol que orea el techo de la casa.
La oreada en su techo por el sol:
la casa.

(Milán, 2006, pág. 30)

6.-El paso de un sentimiento

el paso de un sentimiento a otro
de la alegría a la tristeza, de un cuarto a la sala
cumplimiento del ir – venir del cuarto
redondeando, de la sal, si sala la tristeza
“en Montevideo, en primavera, si tenés un jardín
podés juntar un balde lleno de caracoles
y ejercitarte el “círculo de sal” montevideano”^{*}
no hay un valor duro que esté activado
la vida no vale más que un gol, gran gol a veces, siempre gol
canción popular diaria donde “La vida no vale nada” maravilla

alcanzaría para una comunidad, sobraría para otra
comunidad de la tristeza, comunidad de la alegría
dolor no, cabrió el cielo.

(Milán, 2014, pág. 43)

7.- Venimos de un lugar

venimos de un lugar
no somos de acá, no en el sentido en que nos extraña
venimos de un lugar
en el sentido de un tramo negativo: no hay aquí un destino
los hijos que nos nacieron se descuelgan, índices
mangos a la mano, riqueza

venimos de un lugar
pueden poco escuchar un discurso formativo
la palabra no quiere decir ya: quiere actuar
ellos escuchan lo que hace ver los actos claros, esas notas
no campanas, aquello de campana bien metida en un silencio
aros fuego en medio de la noche
en la medida de la noche, carpa para un pase de capa, tendida

falta ver quiénes son esos “nosotros”
esos “ellos” que no son de acá
migrante grande, migrante pequeño
1,500 por cabeza es rosa muerta
una mosca contra el vidrio en territorio de moscas
dólares, no pesos.

(Milán, 2014, pág. 63)

8.-Estaba en enero

estaba un enero a los 14 años en la estancia de mi padre en Tres Cruces

tierra límite entre Tacuarembó y Salto
tenía un garrafón de agua, una guadaña para cortar la yerba mala extendida.
un perro, un caballo, todo el sol de la mañana a pique, soñaba

ahora que no estoy allí recuerdo la estancia de mi padre
el garrafón de agua, la guadaña, la extendida yerba mala
el perro, el caballo, todo el sol de la mañana, ya no sueño

sueño con soñar lo que soñaba –todo junto-
ese enero en el campo con el sol a pique
que So-shu soñó

salvo en mí
no está mi padre.

(Milán, 2014, pág. 90)

9.- Veo un movimiento

veo un movimiento nocturno en la página
del mismo modo que a aquel guitarra le picaban los dedos
invisible a la mirada, de mañana visible

uno sabe que quiere escribir aunque no sepa qué
puede haber multitudes levantadas
un acontecimiento al fin, un fin de espera para el alma
una cosa sólida, compacta, de las de toc-toc, toc-toc.

Con mala suerte sólo el exilio de tortugas
sobre la arena el silencioso exilio de tortugas.

(Milán, 2014, pág. 111)

10.-Hay veces

Hay veces que no tienes ni un ancla

mirar los barcos en el puerto cuando no hay nadie
parecen dar el día en que el poder fue abandonado
por algo mejor lo dejaron con sus barcos
hora de los cheques firmados sin tachar, día de los
diamantes libres, cerdos sedientos de Sudáfrica
día uruguayo en que liberan Libertad.

Esas cosas viajaron sobre el mar
fierros corroídos por el óxido naranja
fueron corrompidos por un canto de roca
hay veces que la cera no cubre todo el tímpano
el canto inclina a caer, tienta, canto que ahora se oye
inclinarse, la palabra del mar
sobre el mar van las cargas de inclinados
el mar de arriba que se ve
debajo está el tentáculo
el peso de ojos que se despliegan, ingrátido.

(Milán, 2016, pág. 119)

3.2.2 ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La serie de poemas que analizamos en esta investigación está compuesta por diez textos de diversos poemarios. La selección se llevó a cabo de acuerdo con la lectura de la obra poética del autor en donde se identificó los poemas en que era más notable la presencia del exilio político. Cabe subrayar, que lo dicho anteriormente no demerita que en los demás poemas no exista tal condición. Como primer acercamiento a este análisis tenemos el estudio estructural, esto tiene como objetivo conocer cómo son los poemas de esta investigación.

Poema	Conteo silábico	Número de versos
1.Ni arco ni flecha	7, 10, 11, 14, 11, 15, 13, 13 y 12	9
2.El lugar que querías	16,13, 14, 16, 12, 13,15, 18,	17

	12, 18, 16, 17, 13, 12, 16, 11 y 13.	
3.¿Voy bien?	10, 10, 12, 12, 15, 16, 18, 19 y 6	9
4.Cómetelos	7, 9, 8, 15, 14, 15, 15, 14, 17, 15, 18 y 14	12
5.Casa	6, 13, 12, 13, 10, 10, 9, 14, 12, 12, 7, 15, 16, 16, 13, 15, 6, 13, 11 y 3.	20
6.El paso de un sentimiento	10, 15, 11, 15, 17, 14, 15, 11, 18, 21, 19, 18 y 7.	13
7.Venimos de un lugar	6, 15, 7, 18, 14, 9, 7, 14, 14, 18, 19, 11, 21, 11, 10, 11, 12, 15 y 6.	19
8.Estaba un enero	23, 12, 24, 19, 15, 18, 15, 14, 13, 6, 4 y 5.	12
9.Veo un movimiento	12, 18, 15, 16, 11, 17, 15, 14 y 15.	9
10.Hay veces	10, 14, 15, 13, 17, 14, 13, 11, 14, 13, 14, 16, 10, 11, 9, 7 y 13	17

Como puede verse en la tabla, la medida de los versos no es uniforme, lo que indica que los poemas están estructurados de manera libre: hay una ruptura a lo establecido por los canones literarios. Milán se centra más en la composición del sonido, esto podemos observarlo en las rimas intencionales que forma en sus poemas; para el estudio de su poesía, es imprescindible la lectura de los textos en voz alta.

Por ejemplo, el primer poema (“Ni arco ni flecha”) consta de nueve versos, distribuidos en una sola formación estrófica. Al realizar el conteo silábico, obtuvimos interesantes resultados, a saber. Del verso 1 al 9, la medida es de 7, 10, 11, 14, 11, 15, 13, 13 y 12 sílabas, respectivamente. Aunque parece haber cierta armonía en ellos, notemos que es mero espejismo, puesto que, de acuerdo con la disposición de los acentos (recurso necesario en la métrica clásica del castellano), no existe parentesco métrico entre ellos. Muestra:

Niar-co-ni-fle-cha:-so-lo
 ten-sión. **Ca**-si-se-di-rí-a**O-rien**-te
don-de-la-**cien**-cia-del-**pá**-ja-ro-**no**
 seen-**cien**-dea-**me**-dio-**dí**-a.-Ni-**pá**-ja-ro-ni-**plu**-mas:

Como bien se puede apreciar, la acentuación (subrayada en negritas) no se corresponde “adredemente” entre verso y verso; no se respetan los acentos obligatorios, ideales para que el eptasílabo, decasílabo (en 4 y 9, o 3, 6, 9), endecasílabo (en 6 y 10) y alejandrino (en 6 y 13) funcionen “adecuadamente”, o para que los versos puedan ser considerados eptasílabos, decasílabos o endecasílabos. Con todo esto, notemos que en el caso de este poema nos encontramos ante versos libres, no medidos con el sistema métrico clásico del castellano.

Eduardo Milán está interesado en el ritmo, mas no en aquel que le pudiera proporcionar la poesía clásica. Sus versos se rigen por los recursos rítmicos, cuya base es el concepto de paralelismo. Así, en esta muestra poética encontramos varios ejemplos de los tres tipos de estudios: conceptual, estructural y literal.

El conceptual, que es el que más le interesa desarrollar en su obra, se halla en los versos 3, 4 y 6, y aparece en donde se repite la palabra *pájaro*. Así mismo, se presenta en los versos 4, 5 y 7 con el adjetivo *encendido* y sus derivados. Pero, más llamativo es lo que ocurre en el verso 9. Para su construcción, Milán se vale de un juego de aliteraciones: *de una cara a otra cara. Por carente*. Es interesante en cuanto a que, en un solo verso al concepto *cara* se le otorga, cada vez que es nombrado, un nuevo significado. Por otro lado, del paralelismo estructural tenemos un solo ejemplo, el cual se da en los versos 1 y 4. Se trata de la repetición de estructuras gramaticales, en este caso, dos negaciones que tienen parentescos semánticos, y parecieran querer evocar una especie de sinécdoque (la parte nombra al todo): *Ni arco ni flecha / ni pájaro ni plumas*. Por su parte, el literal aparece en el uso de rimas internas, dando ritmo así a los versos 4, 6, 7, por medio de las siguientes palabras: *mediodía, mediodía, herida y encendida*. Lo mismo encontramos en los versos 3, 4, 5 y 6: *pájaro, pájaro, debajo, pájaro, debajo y tajo*.

El conteo silábico nos expone metros libres y de medidas variadas: 16, 13, 14, 16, 12, 13, 15, 18, 12, 18, 16, 17, 13, 12, 16, 11 y 13. De nuevo, no importa la similitud que exista entre los versos, pues, a la par de sus acentuaciones obligatorias, son aleatorias a las estructuras que le interesan a

Milán. Los paralelismos se hacen presentes de nuevo, y esta vez se pone mayor énfasis en los encabalgamientos que dan tensión al poema. Por ejemplo:

El lugar que querías está muerto para ti. **No**
hay lugar. Extranjero como un **jeroglífico**
en un muro de mil años egipcio. **La gesta**
está cerrada, Mío Cid salió de la ciudad. **Por**
el tiempo el poema avanza como un pájaro.

Dichos encabalgamientos (subrayados en negro) no sólo marcan el ritmo del poema, sino también el significado. Milán se permite dos lecturas: la primera, respetando la cesura, y la segunda respetando el orden lógico de la oración. En ese sentido, el primer verso tiene dos posibles lecturas: “El lugar que querías está muerto para ti. No”, la cesura niega la oración antes presentada. O bien: “El lugar que querías está muerto para ti. No hay lugar”, donde el encabalgamiento reafirma la primera oración. Con el encabalgamiento, a Milán le interesa crear un ritmo basado en la tensión conseguida con la interrupción de la oración y generar diferentes lecturas.

Por otro lado, el primer paralelismo con el que nos encontramos es el estructural. Aparece en pequeñas oraciones o frases que buscan encapsular algunos momentos de la historia. Los versos que valen la pena fijarse son el 4 y el 6: “Mío Cid Salió de la ciudad / Siglo XVI, San Juan”. Acaso el paralelismo estructural no esté muy marcado, pero hay que admitir que hay una relación fuertemente semántica, establecida por la historia de la literatura española clásica. En versos posteriores encontramos la abundancia de las aliteraciones, así como paralelismos literales: “Abril abrió / con ventarrón” (verso 9); “acecha y escucha y el búho dichoso dice ‘búho, búho’”(versos 15 y 16). Un paralelismo de estructura: “que pone el pico al aire; / que no tiene determinado color” (versos 11 y 12).

A Milán le interesan formas rítmicas distintas a las que puede ofrecer la poesía clásica, cuya herramienta principal es métrica. Su poesía cuenta con encabalgamientos en casi todos los versos del poema, los cuales otorgan tensión y ambigüedades de lectura. El sistema rítmico construido a partir de paralelismos es la forma básica con que se construye la sonoridad del poema. En la mayoría de sus poemas el paralelismo central es el conceptual.

Las construcciones sonoras también tienen un significado en el poema, cada vez que son pronunciadas. Para Milán escribir es una forma de llenar el vacío, pero, cuando escribe se está vistiendo de sangre:

“¿Voy bien?”, por su parte, consta de una estrofa de nueve versos de metros irregulares, de 10, 10, 12, 12, 15, 16, 18, 19 y 6 sílabas, respectivamente. Mientras que el paralelismo conceptual corresponde a la repetición y derivación de la pregunta “¿voy bien?”

¿Voy bien? Escribir es no volver
la cabeza y preguntar: ¿voy bien?
Preguntar a quién. Ir bien a dónde, ¿ir bien

Ésta no es más que la presentación de la función fática del lenguaje, la cual sirve para observar que el canal de comunicación funciona de manera adecuada. Pero, no sólo eso, ya que poéticamente también hace referencia a la poiesis: el poeta se pregunta a sí mismo (no necesariamente a una segunda persona) “¿voy bien?”, esto se relaciona con el acto de escritura y su oficio como poeta. Él se responde, como en otros poemas, de forma ambigua por medio de un encabalgamiento: “¿Voy bien?. Escribir es no volver”, con lo que nos dice que al escribir no podemos volver a un dónde; “¿Voy bien? Escribir es no volver la cabeza y preguntar: ¿voy bien?” Milán, con esta segunda acepción, acaso quiere decirnos que escribir implica no preguntarnos si estamos en el camino correcto. Si se respeta el encabalgamiento, hay una negativa; mientras que, si no se respeta el verso se carga de cierta ventura.

Además del paralelismo conceptual, el segundo que más abunda en este poema es el literal. En todo momento es guiado por una rima asonante, aguda y que termina con la vocal *e*. Dicha rima, además, aparece en cada uno de los versos:

¿Voy **bien**? Escribir es no volver
la cabeza y preguntar: ¿voy **bien**?
Preguntar a **quién**. Ir **bien** a dónde, ¿ir **bien**
a Londres? Ya salió el **tren**, el **tren** de trenes
como el **rey** de reyes. El desierto de la **ley**, la **ley**
seca de hoy desde Dios hasta la fecha. ¡**Qué** días! ¡**Qué**
lluvia de flechas Lloro por **ayer**, planta por **ayer**, derrama

por **ayer** sobre los perdidos días idos. ¿Dónde estabas tú
cuando había **quién**?

La estrofa que compone “Cómetelos, Milán” consta de 12 versos de 7, 9, 8, 15, 14, 15, 15, 14, 14, 15, 8 y 14 sílabas, los paralelismos en el poema son de tinte conceptual y literal, y, aunque en menor medida, es usado también el estructural. De hecho, éste se recurre a él únicamente en los versos 3 y 4: “está en los **dientes**, en estos / **dientes**, en estos días enteros de poesía”.

Por su parte, en los primeros ocho versos, el paralelismo conceptual da un giro interesante que no había aparecido en los poemas citados con anterioridad. El concepto al repetir deriva en uno nuevo que continúa la serie de repeticiones. Cada concepto es nombrado únicamente en dos ocasiones, lo cual imprime un ritmo enteramente armonioso:

Cómetelos, Milán,
Cómetelos. La identidad
está en los **dientes**, en estos
dientes, en estos días enteros de poesía
sin clientes. La casada está **sola**, abandonada
con su **abanico**. Y el **abanico solo** con su aire
rodeado de picos, que es por donde sale el **canto**
sin idea. **Canto** porque sí, porque es de día.
Sabías que era **así**, siempre con árboles. Tanto
era **así** que una vez había una voz que decía:

Entre los versos citados también vale la pena subrayar el uso del paralelismo, que hace presencia en el verso 4 (*día y poesía*) y posteriormente se retoma en los versos 8, 9 y 10 (*día, sabías, había, decía*). Por último, la exposición estos cuatro poemas son la muestra de la construcción poética de los textos que conforman nuestro núcleo de estudio. Las características son similares a los seis poemas restantes (*Casa, El paso de un sentimiento, Venimos de un lugar, Estaba un enero, Veo un movimiento y Hay veces*). Como podemos observar, para Milán la importancia recae en el sonido y en la exploración del lenguaje.

3.3 LA FRONTERA INCIERTA. EL EXILIO POLÍTICO COMO EXPERIENCIA EN LA POESÍA DE EDUARDO MILÁN

Eduardo Milán nació en Rivera, Uruguay, en 1952. En 1979 llegó a residir a México, tras dos sucesos significativos. El primero de ellos fue el fallecimiento de su madre cuando tenía año y medio; el segundo fue el encarcelamiento de su padre por cuestiones políticas. La dictadura uruguaya orilló a Milán a dejar su país natal y buscar un nuevo lugar de residencia.

La voz de Milán tomó fuerza gracias a su participación en la revista que dirigía Octavio Paz, *Vuelta*. Desde el inicio de su carrera literaria, su postura poética ha sido determinante para toda una generación de nuestro país. Ha sido reconocido, también, por tener una voz crítica que ha hecho visible al establecer un profundo diálogo entre el ensayo y la poesía.

Dos grandes preocupaciones estéticas en la poesía de Milán son la sonoridad y el lenguaje. La sonoridad se hace presente desde el primer momento en que el lector se acerca a su obra. Cada poema tiene distinta interpretación si es leído en voz alta. En el resonar de cada palabra podemos apreciar con mayor nitidez el trabajo minucioso que realiza el poeta con cada una de las palabras.

En cuanto al uso del lenguaje, él lo explora hasta las últimas consecuencias. En cada imagen, Milán apuesta el lenguaje por el lenguaje mismo. Ambas características pertenecen al ámbito estético de la poesía. Existe también en la construcción de la poética de Milán lo que él ha llamado “la poética del vacío”, que hace referencia a la utilidad de la palabra, de nombrar, dar existencia, no dejar huecos. Esto también es una postura sobre sus experiencias personales.

En la primera entrevista que el poeta otorgó para esta investigación, Milán mencionó que desde temprana edad se ha familiarizado con la literatura. Su primer acercamiento fue por medio de la literatura brasileña. Este dato nos da testimonio sobre la importancia que tiene el lenguaje para él, puesto que desde sus primeros años es bilingüe.

En la poética del vacío, Milán muestra la preocupación o fijación que tiene por el nombramiento-nacimiento de las palabras. El vacío, el tiempo y la casa son conceptos clave en su obra y se encuentran íntimamente ligados a su experiencia con el exilio.

La poesía tiene la capacidad de dar lugar. Es un lugar expansivo que a su vez da lugar y así. Es una proyección de lo que hay en lo que no hay y de ese modo abre terreno. Luego, es una proyección de lo que no hay en lo que hay. Esta, tal vez, el mostrar su vacío, el evidenciar su ausencia, es su momento mejor. (Milán, 2014, p. 5)

Como podemos observar, para él dar lugar, dar existencia o evidenciar son de los grandes atributos que tiene la palabra. Aun sin conocer la cuestión biográfica del poeta su obra hace referencia a ello. La palabra funge como memoria y como puente para una construcción de vida. Los poemas de Milán tienen una referencia nata a su biografía, también gozan de claridad para expresar el mundo desarticulado en el cual le tocó a Eduardo Milán pensar y desarrollar su obra, un mundo moderno que se ha ido convirtiendo en algo que podríamos llamar “la era del refugiado, de la persona desplazada, de la inmigración masiva” (Aguirre, 2014, p. 27), que pareciera estar hecho de fragmentos de memorias. Si bien, como es bien sabido, la condición de exilio ha sido una constante en la historia humana, es en el contexto actual en la que se ha vuelto determinante para explicar una buena parte de nuestras sociedades.

En la postura literaria de Milán, la palabra sirve como un puente para preservar la memoria, con ella se tiene un arma contra el olvido. Milán nos habla de la ausencia con la que se nombra. En su obra la palabra *vacío* es una constante. La reescritura del pasado ha sido posible en la lejanía física de su país natal. Su postura es una forma de resistencia ante el tiempo que le tocó vivir en Uruguay y, a la vez, un razonamiento firme y contestatario. La ausencia es el punto de partida para la reelaboración del pasado y de la identidad.

La propia ausencia es la ausencia del poeta que ahora no lleva comillas porque ya no es titular de su habla. El vacío ya no es el vaciamiento ni del cuerpo, ni del alma, sino del vaciamiento del propio nombre, el vaciamiento de la función. Dejar de ser para ser hablado. Ésa sería la forma de reencontrarse con el origen que está más allá del nacimiento, encontrar el origen hacia atrás. Escribir sería entonces retroceder infinitamente hacia el final. Sería alejarse hasta el principio, una manera de morir antes. Esta forma de viaje al revés es una manera de reverse, de cortar de un solo tajo la propia vida en el momento de la palabra. Escribir es siempre plantearse una estética de negación de la propia vida, reafirmar una suerte de no seguimiento. Deteniendo la duración, escribir es resistir. Toda escritura nace de una herida que nunca cicatriza porque su abertura es la posibilidad de la escritura. (Milán, 2014, pp. 17, 18)

Existe una primera experiencia que podemos identificar con esa herida a la que Milán hace referencia: el exilio. El poeta escribe desde un suceso tan violento como el ser arrancado de su país de origen. No es de extrañarse que el destierro lo lleve a reconstruir, nombrar e identificar esa parte

de su propia vida. Por eso Milán escribe sobre una reconstrucción. Al nombrar de nuevo la experiencia, la analiza y vuelve a ese ayer con una mirada crítica y contundente, que sólo puede ser posible en la distancia.

El vacío en la obra del poeta uruguayo es una constancia de la dictadura que bien puede ubicarse en cualquier punto del mundo. El poeta nombra con hondura, con la plena conciencia de que al pronunciar una palabra da existencia. Con ello se abre una posibilidad de retorno, un regreso a esa “herida que nunca cicatriza”.

La escritura de Eduardo Milán nos hace recordar aquellas ideas ensayadas por Arturo Aguirre en su texto “Crítica del exilio: signatura de la violencia”, en donde indica que si bien el exilio es ya un tópico importante abordado en las ciencias humanas y sociales, cierta familiaridad con el tema (la cual podría estar vinculada con la exposición banal que los medios de comunicación han hecho y su explotación en la academia), nos ha negado el asombro para considerar las repercusiones existenciales del mismo (Aguirre, 2014, p. 25). Esto es, que la manera en la que el exilio se concibe en la mente del receptor, podría no implicar un entendimiento satisfactorio del mismo, en el cual se viera como algo trascendente, capaz de golpear a quien lo vive. En ese sentido, la poesía de Eduardo Milán podría ser leída como una reivindicación a esta queja señalada por Arturo Aguirre, pues el exilio no se queda en el nivel cualitativo del discurso (el fondo), sino que tiene implicaciones en el nivel estructural, a tal punto que se desarticula la forma convencional de ejecutar el discurso y se propone una nueva manera de armarlo. Entonces, si bien el exilio implica una nueva vida para quien lo sufre (y más si se trata de un exilio político), éste también representaría un cambio en el lenguaje, cambio que el propio Milán nos invita a llevarlo a cabo cuando leemos sus poemas.

Para la construcción de su poética, Milán parte de un suceso de su experiencia vital. En un principio él es un solo un espectador y años más tarde quien vivirá de manera inmediata las consecuencias de la dictadura y el exilio. Dicha experiencia se materializa en el proceso de creación poética, y no parece referida tal cual en sus poemas. Este acontecimiento en su vida influyó de manera significativa en su trabajo. Al respecto, el poeta nos dice lo siguiente:

El encarcelamiento de mi padre en 1973 fue el momento decisivo para esa influencia que siempre había planeado en mi casa paterna donde la política era cuestión de todos los días. Ser uruguayo es ser politizado se quiera o no. Es una sociedad definida por esa conciencia. Ahora: *política* no en el sentido actual de corrupción a la que se vincula: *política* en el sentido de compromiso del ciudadano con los asuntos de la sociedad en la que vive. ¿Cómo entra

eso en mi obra? No directamente, claro. Pero si uno se involucra en los problemas del mundo uno se involucra políticamente. Y eso se filtra al lenguaje poético de una manera u otra. (Milán, 2015, p. 2)

Es por medio del recuerdo, de la memoria, que estos sucesos recobran la importancia y la necesidad de ser nombrados, reconstruidos. Los recuerdos posicionan al poeta en una vivencia del pasado. Este lapso es indefinido y en él se pronuncia lo que había quedado en silencio, a la sombra de la represión. En el nombramiento existe una selección que el poeta realiza de sus recuerdos, los cuales veremos vertidos en la obra; aquéllos que ha decidido, de manera consciente, o no, traer al presente.

En este tenor podemos reafirmar que la escritura es memoria. Permite al poeta reconocerse, posicionarse y reconstruirse. Todo esto en un panorama tan complejo como puede ser el exilio. De esta manera, él explica su concepción de la poesía:

La poesía para mí es, en primer lugar, la posibilidad de lograr un equilibrio en la vida. Tiene que ver con mi historia personal, con los accidentes de mi historia personal, con el azar de mi historia personal. Después de eso —que implica tener un lugar en el mundo— la palabra poética puede inscribirse en otros espacios. (Milán, 2014, p. 5)

Los poemas de Milán son una constante ruptura y reconstrucción. El vacío, irónicamente, es lo que otorga libertad a la escritura. Es decir, el hilo conductor de su poesía es una cuestión íntima, personal; mientras que su trabajo con el lenguaje es obra de su conciencia y su visión crítica, a partir de la cual ha establecido su poética.

La selección de los diez poemas que conforman esta investigación expresan con mayor claridad el proceso de reconstrucción de la identidad desde el exilio político. En ellos se establece un diálogo en que conviven interrogantes y certezas, que se van presentando mediante la lectura de su obra poética. Desde el inicio es visible el desarraigo en cada verso, desarraigo que Arturo Aguirre convendría en situarlo dentro de todo eso que implica la violencia en el exilio. Dicha violencia, si bien enfrenta “al exiliado ante la fuerza desmedida en cada contexto histórico” (Aguirre, 2014, p. 29), y es “un mecanismo diverso, heterogéneo de palabras, ideas de espacio y umbral, de tiempo e intersticio; instituciones” e ideas (Aguirre, 2014, p. 31), en Eduardo Milán se trasluce en las características estructurales de su poesía. Así, los poemas de Eduardo Milán aquí analizados convienen en cierta ruptura de la forma convencional en la que se suelen armar las oraciones, lo

importante ahora no es que el orden en que van las palabras termine por significar algo, sino que las palabras a través de la concatenación de aliteraciones y repetición de sonidos vayan acumulándose y forjando distintos significados. Esa es la manera en la que el poeta trata de usar aquella violencia del exilio como arma para la poesía, es decir, su poesía va convirtiendo al exilio en esa tierra que ahora habita por medio de su voz.

Los textos que aquí se presentan no tienen título, de hecho, si los hemos titulado con el primer verso en el análisis estructural es solo para identificarlos. De entrada esto sugiere una lectura integral, es decir, donde los textos están relacionados entre sí. La musicalidad y la sonoridad son, junto con la temática, su hilo conductor. Por ejemplo:

Ni arco ni flecha: solo
tensión. Casi se diría Oriente
donde la ciencia del pájaro no
se enciende a mediodía.
ni pájaro ni plumas:
sólo el encendido fuego. Debajo
del pájaro, debajo del tajo del mediodía
esta herida no se cierra por encendida,
por empecinada nada, por el puro eco
de una cara a otra cara. Por carente.

(Milán, 2012, p. 17)

Tras una experiencia como el exilio existe, a la distancia, en el poeta una necesidad de reescribir parte de sí mismo. En el poema anterior podemos observar, a través de una poética basada en el paralelismo y el juego del lenguaje, las constantes de la poesía de Milán: el idioma (la lengua) y el lugar, relacionado con el vacío. Respecto al primer tópico, es justo decir que Milán entiende el dolor humano, la herida, como una manifestación del lenguaje.

El idioma es un espacio igual que el dolor. Los dos pueden llegar a ser estados de vulnerabilidad humana. El poema es para el poeta la máxima prueba de su lenguaje propio; es un espacio donde su individualidad aflora, en situaciones límite como el exilio político: el poeta ya no se encuentra en su tierra, ahora se halla frente a una cultura distinta, e incluso a un idioma diferente.

Aquí es donde interviene el siguiente tópico, el del espacio. Si el poeta se descubre “herido de lenguaje”, en el momento justo en el que siente el peso de su exilio, la escritura se materializa y se convierte en el único refugio y casa del hombre.

El texto citado en párrafos anteriores pertenece al poemario *Errar* en donde se encuentra citada la palabra “pájaro” en 40 ocasiones. La existencia de un pájaro que va y viene hasta encontrar su nido es también la forma de señalarnos la importancia del origen, ese lugar del que el poeta fue arrancado. Pero, el hombre exiliado también está vinculado con la imagen de Cristo: vive y predica en tierra ajena; en lo alto de su voz implora la trascendencia, su salvación (ser restituido a su tierra de origen), pero no es escuchado.

Cada imagen crea una especie de conversación que tiene como objetivo delinearnos el quehacer del poeta y la postura de Milán frente al exilio. Cada uno de sus poemarios es un libro que puede interpretarse como el vínculo que existe entre la experiencia y la poesía.

El exilio es la escritura posible, primero, cuando uno sale del país porque no aguanta un estado de excepción o por una imposibilidad de vida sea en el dominio que sea. Luego, es el lugar de la escritura. O sea: lo que fue un medio se convirtió en un fin. No sé si se dio cuenta que los poetas que por una razón u otra se exilian no escriben igual que los poetas que permanecen en su lugar de origen o se ausentan momentáneamente o cambian de país por otra razón ajena a la que posibilita el exilio. Y si no escriben diferente a los que no se exiliaron, entonces no se exiliaron. (Milán, 2014, p. 6)

La referencia del exilio es muy clara. Sin duda, es el gran tema que se desarrolla desde perspectivas diferentes en su obra, junto con su amplia reflexión crítica. Su poética es el nombramiento sin titubeos de la vida de su creador; es el camino de conocimiento hacia la construcción del yo poético.

Con esta premisa, la palabra en Milán también es identidad. La palabra que habla desde esa herida que es el exilio. Cada imagen es un signo. Su nitidez permite descifrarlo. Cada relectura delinea nuevas vías para el estudio de su poética. Es por esto que, quizás, la forma más viable de una aproximación al estudio del exilio político vertido en la escritura de este poeta es seguir las premisas de los títulos de sus publicaciones, por ejemplo, *Errar*. Equivocar el camino y buscar el encuentro una y otra vez.

El lugar que querías está muerto para ti. No
hay lugar. Extranjero como un jeroglífico
en un muro de mil años, egipcio. La gesta
está cerrada, Mío Cid salió de la ciudad. Por
el tiempo el poema avanza como un pájaro:
siglo XVI, San Juan. La frase aún fresca
en el aire, el aire de la noche oscura en la cara,
el escarabajo sobre la piedra pulida, tiempo atrás
y en vaivén. Más despacio. Abril abrió con
ventarrón, los tejados gotean, el pájaro solitario
se queja. Dos de sus virtudes: que pone el pico al aire;
que no tiene determinado color. La historia se reitera
en cualquier lugar, como un brillo de luciérnagas
en un campo nocturno. La historia ínfima, la de la fe. Y
acecha y escucha y el búho dichoso dice “búho,
búho!. No hay tiempo: hay heridas, un tajo
bajo el sol, al ritmo del trote del tejón.

(Milán, 2012, p. 20)

En este fragmento el tema del lugar reaparece, pero ahora con más hondura. La experiencia que desde muy temprana edad ha marcado a Milán es verse como ese extranjero que busca su lugar de origen. El lugar de origen está negado para el exiliado. Es como si no existiera más: no se puede regresar a él. El poeta es un eterno extranjero, puesto que el exilio “desplaza, desborda y disloca los márgenes de los signos, de la reconfiguración de la comunidad, así como de la desestructuralización de la individualidad, para constituirlos alternativamente en los discursos” (Aguirre, 2014, p. 36). Su lenguaje es ahora indescifrable en su totalidad para el habitante del sitio al que ha llegado.

El poema nos recuerda también a dos protagonistas de la literatura española: El Cid y San Juan de la Cruz; un personaje y un poeta respectivamente, quienes vivieron dos formas distintas de exilio: uno terrenal y otro místico. El exilio terrenal, la expulsión del lugar de origen, nos recuerda la condición biográfica de Milán. Mientras que el exilio místico se vincula a su postura respecto a la poesía y el lenguaje. San Juan de la Cruz escribe sus poemas en el encierro. En una situación límite como ésta, el poeta se aleja del mundo y se conecta con su yo interior.

El exilio político y el encierro, para Milán, sólo pueden ser expresables a través del lenguaje poético. Estas dos condiciones definen, en él, el ser social del hombre. A su vez, su poesía posee una ruptura de las normas gramaticales que rigen al lenguaje. Es decir, cuando se rompe la condición social del hombre, es susceptible reflejarse en la voz del poeta.

En este poema las palabras son piezas de un rompecabezas que forman conceptos como *ausencia*, *lugar* y, sobre todo, *identidad*. Las aves que se encuentran presentes en los textos a lo largo del poemario son símbolos que representan la figura del poeta. El pájaro posee la verdad, el sonido y el silencio, y también esa herida causada por el exilio y que sólo puede ser curada mediante el lenguaje. Como diría María Zambrano:

Quien lo ha intentado lo sabe. Peligro de hurgar en lo que se está oculto pues el mundo no está en la superficie, está oculto en sus raíces, en las profundidades del mar. Para escribir tengo que instalarme en el vacío. (Zambrano, 1989, p. 9)

Milán ha logrado imbricar en cada uno de estos textos seleccionados la experiencia del exilio y su postura crítica en la búsqueda y la exploración del lenguaje. Recrea su identidad por medio de los límites de este último. Logra nombrar su pasado siendo reflexivo y crítico sobre lo que ha sucedido. A consecuencia de esto, el poeta del exilio político no reside en un lugar geográfico sino en esa condición poética que él mismo ha definido.

Cómetelos, Milán,
cómetelos. La identidad
está en los dientes, en estos
dientes, en estos días enteros de poesía
sin clientes. La casada está sola, abandonada
con su abanico. Y el abanico solo con su aire
rodeado de picos, que es por donde sale el canto
sin idea. Canto porque sí, porque es de día.
Sabías que era así, siempre con árboles. Tanto
era así que una vez había una voz que decía:
“cómetelos, Milán, cómetelos. La identidad está en los
dientes”. Días raros de poesía sin clientes.

La construcción de la identidad es el tópico de este poemario. Si bien Arturo Aguirre ha menciona que “el exilio no crea una identidad, su mecanismo consiste en destruirla: hacer del exiliado un indispueto, un ser en permanente proceso de desubjetivación” (Aguirre, 2014, p. 51), es necesario entender que la poesía en Eduardo Milán está cumpliendo una tarea importante, darle una identidad válida ante la nueva comunidad, a través de la palabra, por eso el propio poeta se dice a sí mismo, rematando: “cómetelos, Milán, cómetelos. La identidad está en los dientes” (Milán, 2012, p. 46). Los dientes aquí tienen dos significaciones: por ellos, cual si fueren una huella digital, se puede identificar plenamente a una persona; por ellos, también, es que las palabras que decimos pueden ser articuladas correctamente. La falta de los dientes, entonces, implicaría la dificultad de ser identificado y la imposibilidad de articular el lenguaje de manera correcta. Con ello podemos decir que cuando el poeta se nombra y hace una declaración fuerte: la identidad está en la poesía, en el lenguaje. Ésa es su verdadera casa, su sitio; el único lugar al que puede volver.

El exilio político es la historia de su palabra, de su lengua, una especie de mapa geográfico. Este proceso ha sido nombrado por el autor como el “exilio de la lengua”, que no define como un lugar sino como una visión. Un regreso al pasado, donde *Errar* es ese lugar habitable.

El *exilio de la lengua* es un concepto, no es un lugar. Es haberse salido de la lengua y haber regresado con la conciencia del *afuera*. El que tiene esa conciencia —no todos los poetas la tienen— no vuelve a la ingenuidad de no tenerla. (Milán, 2015, p. 8)

Esta conciencia de la no pertenencia y el deseo de pertenecer; hablar desde la lejanía y tener la claridad en cada una de las palabras para poder nombrar ese destierro que no es una situación momentánea sino una condición que evoluciona, es una característica visible en cada uno de sus libros y en cada uno de sus poemas. Para el poeta exiliado no hay lugar, como él lo ha dicho. Nunca se encuentra el mismo sitio.

El poeta intenta asir el lugar que aún pervive en su memoria. Se encuentra con otro diferente de sí mismo, incapaz de adaptarse a él, porque vive en una nueva etapa de vida. Entonces, es necesario reinventarlo, hacerlo funcional para su ámbito estético e ideológico.

¿Voy bien? Escribir es no volver

la cabeza y preguntar: ¿voy bien?
Preguntar a quién. Ir bien a dónde, ¿ir bien
a Londres? Ya salió el tren, el tren de trenes
como el rey de reyes. El desierto de la ley, la ley
seca de hoy desde Dios hasta la fecha. ¡Qué días! ¡Qué
lluvia de flechas! Lloro por ayer, planta por ayer, derrama
por ayer sobre los perdidos días idos. ¿Dónde estabas tú
cuando había quién?

(Milán, 2012, p. 45)

Lo único que le resta al poeta es cantar para sacar a flor de piel los pormenores de su exilio. No para denunciarlos, como se haría en una poesía de corte panfletario, sino para ejercer su derecho como hombre a la trascendencia. La referencia a los dientes, por otro lado, constituye una característica forense, netamente humana. Los dientes, su disposición y forma, junto con las huellas digitales, nos dan identidad ante los otros seres humanos.

Casa, lo contrario
del naufragio. Esto es una señal insistente,
intermitencia nocturna sobre el mar:
quiere decir que algo pasa, camina mal
sobre el mar que traga. Algo amarillo
que no es un canario, es como un puño
que se cerrara y se abriera antes.
Una estrella que brillara y no brillara, baja.
Leí esa advertencia en las páginas sabias:
“nadie está a salvo”. Constelación. Verdad.
Pero no es una casa.
Es un barco el que naufraga, una canoa tal vez,
una piragua –una piragua de papiro–, un papiro
desfondado por el peso memorioso de las claves
que tocaron fondo en el ojo, finalmente,
ahora sí, del pulpo que reparte por encima

página por página
bajo el sol que orea el techo de la casa.
La oreada en su techo por el sol:
la casa.

(Milán, p. 30)

Cada poema marca un tiempo pero no es el poeta el que lo define sino el tiempo mismo. Otro punto interesante en el poema es la utilización constante de preguntas retóricas. Éstas tienen dos funciones esenciales: entablar, dentro de su diálogo con el lector y crear para él un espacio de reflexión; además de llevar el exilio más allá de las palabras, hacer que trascienda a un ámbito de autorreflexión sobre la escritura misma y sobre su condición de poeta en ese espacio que es su casa, el poema.

el paso de un sentimiento a otro
de la alegría a la tristeza, de un cuarto a la sala
cumplimiento del ir – venir del cuarto
redondeando, de la sal, si sala la tristeza
“en Montevideo, en primavera, si tenés un jardín
podés juntar un balde lleno de caracoles
y ejercitarte el “círculo de sal” montevideano”^{*}
no hay un valor duro que esté activado
la vida no vale más que un gol, gran gol a veces, siempre gol
canción popular diaria donde “La vida no vale nada” maravilla

alcanzaría para una comunidad, sobraría para otra
comunidad de la tristeza, comunidad de la alegría
dolor no, cabrió el cielo

(Milán, 2014, p. 43)

^{*}un fragmento de Guillermo Milán

Como se puede observar este poema parte de una estructura basada en derivaciones de campos semánticos relacionados entre sí. Por ejemplo: alegría-tristeza, cuarto-sala, ir-venir, entre otros.

Estas uniones de palabras sirven para crear la sensación no sólo de un movimiento constante a lo largo de todo el poema sino que no se pertenece a un lugar (no sólo físico, también sensorial).

En el poema anteriormente citado cuando el poeta se vuelve a los sentimientos iniciales, esta vez sólo la tristeza desemboca en matices nostálgicos por su tierra natal. Intenta apropiarse de ella a través de una cita de Guillermo Milán, la cual se diferencia del resto del poema pues sumerge en una atmósfera íntima, de jardín. La exposición de la cita en el poema no sólo tiene la función de recrear la nostalgia, también de pertenecer, sólo mediante el lenguaje del otro, a un sitio.

El poema, en sus últimos versos evoca una canción popular mexicana que será enganche a su patria última, aunque pareciera que dicha situación es impuesta por su condición de exiliado. La necesidad de pertenencia es uno de los puntos clave del exilio en la obra del uruguayo. Esto también se observa incluso en el siguiente poema:

venimos de un lugar
no somos de acá, no en el sentido en que nos extraña
venimos de un lugar
en el sentido de un tramo negativo: no hay aquí un destino
los hijos que nos nacieron se descuelgan, índices
mangos a la mano, riqueza

venimos de un lugar
pueden poco escuchar un discurso formativo
la palabra no quiere decir ya: quiere actuar
ellos escuchan lo que hace ver los actos claros, esas notas
no campanas, aquello de campana bien metida en un silencio
aros fuego en medio de la noche
en la medida de la noche, carpa para un pase de capa, tendida

falta ver quiénes son esos “nosotros”
esos “ellos” que no son de acá
migrante grande, migrante pequeño
1,500 por cabeza es rosa muerta
una mosca contra el vidrio en territorio de moscas

dólares, no pesos.

(Milán, 2014, p. 63)

El primer verso “venimos de un lugar”, que también es el estribillo que se repite tres veces en el poema, inevitablemente nos recuerda “Mi padre el inmigrante” (1945) de Vicente Gerbasi. Mencionado texto inicia de esta manera: “Venimos de la noche y hacia la noche vamos” (Gerbasi, 2010). Existe una correspondencia entre ambos textos, de índole temática: el padre de Gerbasi emigra a Venezuela dejando a su patria italiana; mientras tanto Milán, motivado por el padre, se consolida en México.

Pese a estas coincidencias, se demarcan las situaciones totalmente opuestas, las imágenes del poema de Gerbasi tienen carácter fundacional y el de Eduardo Milán es conciso y directo. Existe una aceptación de su no estabilidad territorial física en donde existe una ruptura con el destino y el árbol genealógico, representado con los hijos que se encuentran desprendidos. En la última estrofa hay un retorno a la temática de la inmigración en Gerbasi; pero ésta no da cuenta de la persona que llega a un sitio para establecerse, más bien, denuncia la pérdida de su identidad mediante su masificación, hasta de una situación económica, lugar donde se pierde el valor de la moneda. Y es que, de acuerdo con Antolín Sánchez Cuervo, el exiliado vive en una escisión constante, que abarca tanto su tierra, como su pasado, la cual se trasluce en una terrible contradicción: querer volver a casa y nunca poder hacerlo (Sánchez, 2014, p. 109). Es más, si llegase a volver al lugar primigenio, se corre el riesgo de que este ya no sea igual o que el exilio sufrido no haya valido la pena, es decir, no haya provocado el cambio esperado en la comunidad original (Sánchez, 2014, p. 113).

Uno de los tópicos fundamentales que presenta la poesía de Eduardo Milán tiene que ver con la presencia del padre. El padre viene a representar a las personas que se dejaron atrás al realizarse la salida de Uruguay:

estaba un enero a los 14 años en la estancia de mi padre en Tres Cruces
tierra límite entre Tacuarembó y Salto
tenía un garrafón de agua, una guadaña para cortar la yerba mala extendida.
un perro, un caballo, todo el sol de la mañana a pique, soñaba

ahora que no estoy allí recuerdo la estancia de mi padre
el garrafón de agua, la guadaña, la extendida yerba mala

el perro, el caballo, todo el sol de la mañana, ya no sueño

sueño con soñar lo que soñaba –todo junto-
ese enero en el campo con el sol a pique
que So-shu soñó

salvo en mí
no está mi padre.

(Milán, p. 90)

La figura del padre aparece como un nexo de reconciliación con el pasado, por medio de este puede nombrar su origen. Las circunstancias a las que se enfrentó y enfrenta al abandonar un país, separarse de su círculo social, de cualquier índole que este sea, llamase social, cultural, político, etcétera y pertenecer a un nuevo lugar, lo obliga a crear nuevas maneras de sobrevivencia.

El exilio político en el poeta uruguayo no es solamente físico y emocional sino también recae en su lenguaje. Sabemos, como se ha mencionado antes, que su lengua materna es el portugués. El poeta cuando hace referencia al exilio también hace hincapié en su primer idioma, ambos para él son contundentes:

El exilio es determinante para mí, determinante en el sentido que hay una cosa para mí. Escribir poesía para mí tiene que ver con una condición de exiliado. Escribir poesía es estar exiliado de la lengua en el lenguaje pero exiliado de la lengua. En mi caso todo se vuelve medio literal, yo soy hijo de madre brasileña, hablé portugués hasta los cuatro años pero mi madre murió cuando yo tenía un año y medio. De manera que fue como traducir al español que son lenguas vecinas. Mi padre también era hijo de madre brasileña y ahí yo me consideraba exiliado de mi lengua anterior, yo tengo intacto el portugués dentro de mí y me encuentro con un brasileño y hablo normalmente como si acabara de hablar, yo viajo a Brasil y hablo en portugués. Yo leí mucho durante mi infancia en portugués, escribí en portugués y además tengo un oído musical, tenía un grupo de rock, cantaba. La música era muy importante para mí, todo entra por el oído. Entonces digo, para mí la cuestión del exilio actúa en varios niveles, no únicamente el exilio político, también hay un exilio lingüístico que también actúa en mí. (Milán, 2017, p. 3)

El exilio en Milán particularmente recae dos vertientes: el político y el lingüístico. El hecho de escribir en una segunda lengua ha sido característico de algunos escritores como Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, Jack Kerouac, Emil Cioran y Borges, este último inicia su escritura en su segunda lengua, el inglés, aunque después retomará su lengua materna.

Durante la situación expuesta en el párrafo anterior, la palabra se convierte en una guarida donde la patria es formada por la escritura, creada en una constante y serie de pérdidas, como él mismo lo menciona en una de las entrevistas realizadas:

Por eso la posición que yo defiendo en poesía es esa defensa del exilio como permanente, es decir, yo reconozco que México para mí es un país fundamental tanto como Uruguay, pero yo nunca me nacionalicé porque yo considero que ya perdí varios países, ya perdí dos, no necesito otro país. Soy residente y he tenido acceso a las instituciones del país, he colaborado mucho con él y nunca me pidieron certificado de nada. Cuando Octavio me dijo, haz una columna en *Vuelta* y yo le dije, no hay columnas, me dijo: invente una columna. Nunca me dijo: *oiga hágase mexicano*. (Milán, 2017, p. 5)

En el tenor de la respuesta otorgada por el poeta es necesario estudiar y leer su poesía desde su condición de exiliado, singularidad que ya hemos mencionado anteriormente pero que queda evidente en la postura del autor. Dicha característica, en Eduardo Milán, se ve referenciada en gran parte en la cuestión de las pérdidas, situación que logra abordar desde la escritura como observamos en el siguiente poema:

veo un movimiento nocturno en la página
del mismo modo que a aquel guitarra le picaban los dedos
invisible a la mirada, de mañana visible

uno sabe que quiere escribir aunque no sepa qué
puede haber un multitudes levantadas
un acontecimiento al fin, un fin de espera para el alma
una cosa sólida, compacta, de las de toc-toc, toc-toc.

Con mala suerte sólo el exilio de tortugas
sobre la arena el silencioso exilio de tortugas.

(Milán, 2014, p. 111)

Si bien la palabra “exilio” está referida de manera textual en los últimos versos, el tema de exilio se hace presente desde las primeras líneas en donde el poeta busca reescribirse en la página en blanco, acción que se observa en los tres poetas aquí abordados, en cualquiera de ellos existe una constante de dedicación, reescritura, nombramiento como exiliados. La escritura surge como el lugar habitable del escritor.

En el siguiente poema se visibiliza la construcción de su poética y la manera en que el exilio opera en él:

Hay veces que no tienes ni un ancla
mirar los barcos en el puerto cuando no hay nadie
parecen dar el día en que el poder fue abandonado
por algo mejor lo dejaron con sus barcos
hora de los cheques firmados sin tachar, día de los
diamantes libres, cerdos sedientos de Sudáfrica
día uruguayo en que liberan Libertad.

Esas cosas viajaron sobre el mar
fierros corroídos por el óxido naranja
fueron corrompidos por un canto de roca
hay veces que la cera no cubre todo el tímpano
el canto inclina a caer, tienta, canto que ahora se oye
inclinarse, la palabra del mar
sobre el mar van las cargas de inclinados
el mar de arriba que se ve
debajo está el tentáculo
el peso de ojos que se despliegan, ingrátido.

(Milán, 2016, p. 119)

De acuerdo con lo que hemos observado, la poética de Eduardo Milán se encuentra construida en un diálogo de preguntas y respuestas que el mismo reflexiona a través de su ensayo y poesía. La palabra exilio no se encuentra nombrada tal cual, sin embargo, es algo que prevalece a lo largo de su obra, creando su propia patria.

CAPÍTULO 4. LOS MÁRGENES DE LA REALIDAD. EL EXILIO VOLUNTARIO EN LA POESÍA DE LUIS ARTURO GUICHARD

En este capítulo se estudia el exilio voluntario en la poesía del poeta chiapaneco Luis Arturo Guichard. De acuerdo con parte del esquema propuesto por Aguilar, decidimos trabajar primero el contexto del autor, después nos encontramos la referencia primera que es la muestra poética que consta de diez poemas seleccionados. De ahí damos paso al análisis estructural, para finalizar en el sustento de cómo la experiencia del exilio voluntario se refleja en la obra de Guichard.

4.1 LA BÚSQUEDA ACADÉMICA LEJOS DEL TERRUÑO

Como hemos abordado anteriormente, el exilio tiene diversas aristas, por un lado, nos remite a la movilidad forzosa del espacio físico en el que se nace, sin embargo, también puede hablarse de un exilio interior o exilio voluntario que es cuando la persona es quien elige el abandono de la tierra a la que considera su hábitat, ya sea por cuestiones personales o de trabajo, para radicar en un lugar o país distinto al de su origen.

El exilio voluntario es el alejamiento del individuo de su lugar de origen, al cual puede volver sin impedimento alguno. Este hecho, capaz de originar modificaciones en la percepción de la realidad y el contexto, se ve vertido en la obra del poeta chiapaneco Luis Arturo Guichard. Octavio Paz expone este suceso de la siguiente manera: “la realidad nos agrede y nos reta, exige ser vencida en un cuerpo a cuerpo”. (Paz, 1984, pág. 200)

Antes de continuar con este apartado es necesario señalar lo siguiente: en la selección de poemas que se presentan encontramos cómo el autor desplaza sus percepciones desde un punto lejano, en el que ahora vive, a su lugar de nacimiento. En dichos poemas se verá cómo se construyen analogías sobre el “pertenecer” a un lugar, ya que la realidad a la que se enfrenta el poeta tuxtleco es trastocada por los cambios de residencia que son importantes para construir su vínculo con la realidad y la escritura. La relación entre los textos y las entrevistas que aquí presentamos se encuentra

una serie de imágenes e ideas que funcionan como símbolos para la comprensión de esta poética, tal es así que la poesía de Guichard es capaz de evocar recuerdos que representan la lejanía, la nostalgia y el recuerdo.

Luis Arturo Guichard nació en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas en 1973 y radica desde 1997 en Salamanca, España. Para este poeta el movimiento de residencia fue constante desde sus primeros años de vida. Sin embargo, aún sigue teniendo este punto de retorno a Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, tal como él lo relata durante una de las entrevistas otorgadas para esta investigación:

Yo siempre he tenido una vida un tanto extraña. Nací en Chiapas pero mi familia se fue a vivir al DF cuando tenía unos doce o trece años. En Tuxtla hice la secundaria y la preparatoria, para hacer la carrera me volví al DF. (Guichard, 2015, p. 1)

En Chiapas fue parte de una generación de becarios del Centro Chiapaneco de Escritores, en donde el Dr. Jesús Morales Bermúdez impulsó la publicación de su primer poema en una separata de dicho centro. Es en este momento cuando se inicia su formación como poeta. Guichard narra este suceso de la siguiente manera:

Mi primer poema está publicado como una separata de lo que antes era el Centro Chiapaneco de Cultura. Es un poema atroz, malísimo, pero es el primero, era 1992. Yo empecé a escribir en el 89 o 90, luego me acerqué de una manera un poco extraña a la convocatoria del Centro Chiapaneco de Escritores y ahí empecé a trabajar. Los becarios éramos Carlos Gutiérrez, Gabriel Hernández y yo. Es aquí donde empiezo a escribir de una manera más organizada. Escribir fue como combinación al leer. No recuerdo ni un momento en que yo haya dicho, yo voy a ser escritor, de eso me doy cuenta después. Mi experiencia en el Centro fue muy buena. Recuerdo que llegué cuando tenía 16 años, presenté mis papeles para esa beca y me mandaron a llamar para que fuera a hablar con el director que era Jesús Morales, veinte años más joven que ahora. Estuvimos hablando, me sorprendió que hubiera leído mi texto. Tomé clases y para mí fue y es muy importante (Guichard, 2014, p. 1)

Esta temporada fue de descubrimientos, acercamientos y diálogos literarios que han sido reveladores para la formación del poeta, tanto con autores con los que logró conversar físicamente y

con otros que por medio de sus publicaciones le presentaban un universo diferente, como es el caso de la poesía de Rimbaud y Charles Baudelaire:

Hay autores que uno no sabe cómo se los encuentra. Yo recuerdo que debo haber encontrado los dos únicos ejemplares de la poesía de Rimbaud y de los Diarios de Baudelaire en Tuxtla, no creo que hubiera más ejemplares que esos. Para mí esos libros han sido una revelación, hace poco escribí un poema acerca de eso, va a salir en mi siguiente libro. En esa época yo tendría unos catorce años. Esa fue mi primera experiencia literaria formal, porque uno puede tener varias experiencias literarias pero son con algunas siente que se mueve, que está vivo, que funciona y eso me pasó con el libro de Baudelaire. Esa fue la primera vez que me di cuenta que un libro no contaba una historia o que decía algo, sino que tenía una especie de libertad propia, esto es muy importante para que el poeta pueda darse cuenta que los libros no son solo un objeto y la literatura tiene una capacidad de brincar del texto. (Guichard, 2015, p. 2)

Si bien, la escritura de Guichard está influenciada por el exilio voluntario (como daremos cuenta más adelante), también es una conversación con una serie de autores que le han interesado a lo largo de su formación literaria. Aunado a ello, el poeta considera como punto medular en su poesía la experiencia:

Yo creo que la experiencia de vida es fundamental para la obra de un poeta, hay casos excepcionales bastante conocidos, que con muy poca experiencia vital son capaces de tener un universo literario muy complejo. Pero en mi caso yo sí necesite de la experiencia vital para ir desarrollando esos elementos. Yo mismo me daba cuenta que me hacía falta, yo quería sentir. (Guichard, 2015, p. 2)

Estas sensaciones que necesitaba sentir el poeta se convirtieron en recuerdos constantes en su quehacer literario, por ello, son abordadas como temáticas dentro de su quehacer poético. Los matices de estas experiencias pueden ser de diversas tonalidades, en este caso, la gran mayoría son marcadas por la añoranza.

Como ha referido el autor en líneas anteriores, al concluir los estudios del nivel preparatoria, se traslada al Distrito Federal para estudiar la licenciatura en Letras Clásicas en la Universidad

Nacional Autónoma de México. El ambiente universitario desarrolló en el poeta la inquietud por la investigación. Obtuvo la Medalla Gabino Barrera que es otorgada a los alumnos con excelencia académica. Este hecho lo motivó a buscar una beca en el extranjero, más precisamente en la Universidad de Salamanca, en España donde estudió el doctorado en Filología Clásica. Allí mismo se le otorgó el Premio Extraordinario de Doctorado y Premio de la Sociedad Española de Estudios Clásicos a la mejor tesis doctoral del año 2002:

Al terminar la licenciatura conseguí una beca y me fui a estudiar a España, allí hice el doctorado. Después regresé al DF, empecé a trabajar en la UNAM, luego me volví a ir. Saqué una plaza en Salamanca y pasé una temporada en otros lugares sobre todo en Berlín y en Londres. Al final tuve una plaza mejor en Salamanca y me quedé a radicar ahí. (Guichard, 2015, p. 2)

Sin duda, la excelencia académica es una característica de este poeta, quien hasta el día de hoy es profesor de la Universidad de Salamanca y titular de Filología Griega desde 2007. El escritor Guillermo Sheridan, publica en el año 2009 en la revista *Letras Libres* en el espacio de *Material poético* el poema “Seré materia del poeta” chiapaneco, ahí el también especialista en poesía mexicana moderna se refiere a Guichard de la siguiente manera:

Hace algunos años, en alguna biblioteca, me llamó la atención un joven que leía atentamente *carmina figurata*, esos poemas que tienen la forma del objeto al que alude el poema. Comenzamos a platicar y no hemos dejado de hacerlo, pues me pidió que leyera su tesis, fui su sinodal en su examen y nos hicimos buenos amigos. Luis Arturo Guichard (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1973) se fue a hacer el doctorado a la Universidad de Salamanca. Lo hizo tan bien que lo invitaron a quedarse y hoy es profesor titular de filología griega. (Sheridan, 2009, p. 24)

De acuerdo con estas dos experiencias cruciales, la estancia en la Ciudad de México y su vida en Europa, podemos observar por qué existen algunos temas o imágenes recurrentes en la obra de Guichard, connotando la sensibilidad con la que se enfrenta a un país totalmente distinto que a su país natal.

4.2 ESCRIBIR DESDE LOS MÁRGENES

4.2.1 REFERENCIA PRIMERA

Los textos seleccionados para esta investigación, formaron parte de la plaquette *Diez definiciones de frontera* que publicó la Universidad de Sonora en el año 2012. Estos textos también se encuentran en otras publicaciones del autor, tal es el caso del libro *Realidad y márgenes. Poesía 1992-2012*. Como hemos expuesto anteriormente, en este apartado sólo se da lectura a los textos seleccionados del poeta.

1.- Día de la creación

El día de la creación no pudo ser creado directamente.
Primero había que crear algo, cualquier cosa, que lo precediese.
Entonces fue creada—supongamos—la trompeta de jazz.
Que a su vez fue precedida por el músico.
Que a su vez fue precedido por su padre y su madre
jóvenes y juntos dentro de un Fiat 1930.
Que a su vez fue precedido por un camino.
Que a su vez fue precedido por un bosque.
Que a su vez fue precedido por lo que sea que lo precedía
--la tierra, el eje, la galaxia o las enanas blancas--.

La verdad es ésta: la creación sucede marcha atrás.
Así se comprende todo perfectamente.

(Guichard, 2013, pág. 20)

2.- Caligrafía

A veces pienso (pero el orgullo
me censura de inmediato)
que a mí lo que en verdad me gusta
es ver la tinta corriendo cuesta abajo,
cruzando de uno a otro cuaderno.
Ver cómo aparecen calles que sólo reconozco

si las miro desde la altura de un niño en triciclo,
sentir otra vez aquel aire en la camisa
que hace años perdió los puños y la vida,
sentarme en plazas a las que no sabría volver
leyendo por primera vez el mismo libro.
Cosas simples que no requieran literatura.
A veces pienso que eso es lo que quisiera:
ser un buen calígrafo que extiende las letras
como mapas por los que se puede caminar
con el paso alegre del que no ha extraviado su camino.

(Guichard, 2013, pág. 37)

3. País sin trenes

Nací en un país sin trenes.
Para mí eso de las ruedas
calentando los rieles,
el vapor enjundioso
a través de las montañas,
silbatos y gorro azul a la salida,
no era más que exotismo
de los libros europeos.
Quizás por eso no aprendí nunca
a medir las curvas y la tierra:
todas mis distancias son
rectas distancias de aire.
En mi país apenas hay peatones
(todo se resuelve con motores y sirenas)
así que siempre tuve desconfianza
de quienes quieren lucir
pies bien plantados en la tierra.
Después me hice aficionado a los caballos
que, como todo el mundo sabe,

son la forma intermedia del aire,
sin alas pero con los pies lejos del suelo.
Al final vine a descubrir los aeroplanos,
lo más cercano a una patria
para quienes nunca pudimos
apreciar la tierra.
Gracias a ellos aprendí a mirar
los trenes, las sirenas, los caballos
con el mismo asombro
con el que un mono
mira los aeroplanos.
Ahora viajo en tren lo más posible
para intentar recuperar todas las tierras
que he perdido en patrias de aire.

También nací en un país sin barcos,
pero esa es otra historia.

(Guichard, 2013, pág. 68)

4.- Mi perro de los aeropuertos

Cuando todo estaba colocado y el coche
rodaba con su olor aquel de aceite amargo
a esa hora de la madrugada
de la que no puede resultar nada bueno.
El perro echaba a correr detrás de nosotros,
la lengua, los ojos brillantes, las patas finalmente
derrotadas quedaban por un rato entre el polvo
atrás y el mundo era grande e innecesario.
Era el perro de mi niñez, el que siempre
se me quedaba mirando desde la carretera.
No he dejado de verlo desde entonces
en los aeropuertos, los taxis, las estaciones,

su mirada preguntando siempre adónde voy,
para qué voy, a esa hora de la madrugada
en la que el mundo
sigue siendo grande e innecesario.

(Guichard, 2013, pág. 30)

5.- Matutino

Aunque ya se sabe que nunca se vuelve
qué placer de los dedos sobre la misma taza,
el libro que la memoria ya no necesita, abierto
hacia la misma plaza de todas las mañanas
y que todo lo nuevo pase de largo.
Resistirse otra vez al impulso
y ver alejarse entre la luz de un día
excesivamente claro
la línea que de una vez, ahora sí,
contenía en once sílabas el enigma
completamente descifrado.

(Guichard, 2013, pág. 37)

6.- Animal que sí existe

Si lo he visto, ese animal todo fundamento,
erguido y desafiante lo he visto, oliendo
el mundo con la seguridad del que está en su coto.
No tiene una forma definida, simplemente
se le siente cuando se pisa su territorio.
Es ante todo un animal de fuerza y de soberbia,
como corresponde al que no teme,
no sigue a nadie, no tolera a nadie, está sólo para verse
a sí mismo y sólo a él obedecerse.

Sí, he visto al animal platónico, elemental y vivo.
Tenía los ojos de él, inquisitivos y burlones;
de ella era al menos la nariz (notable pero bella);
las pisadas eran fuertes de los dos y el resto
se repartía conforme los iba uno conociendo.
Desde que su propia fiereza los separó
están buscándose de nuevo él y ella.
Esa búsqueda es lo único que le queda a cada uno
del animal magnífico que formaban juntos.

(Guichard, 2013, pág. 21)

7.- Un libro italiano

Podría escribir un libro italiano.
Pondría en él ese jardín de Rávena
donde me senté a descansar
por primera vez en treinta años;
la esquina de Venecia
que se llama *Calle de la vida*
que desemboca en un canal
y no tiene nada que ver
--suene como suene—
ni con las calles ni con la vida;
el hotel de Roma
en el que estoy seguro
de haber visto a Alejandro Rossi
de nuevo niño.
Tendría que hablar también
de los tiempos,
no sólo de lugares.
Mencionar la tumba de Keats
y las bicicletas de Alberti,
las callejuelas de Propercio

y la jaula de Pound,
mostrar, que sé yo,
un ángulo ignorado,
un descubrimiento personalísimo,
aprovechar mi ventaja clasicista.
Pero sucede que en Italia
nunca he sido nada más
que un turista feliz,
con la cara entontecida de asombro,
que come helados
e incluso toma fotografías.
Un turista que no ha pensado,
no ha escrito, no ha pretendido
ninguna razón oculta para la alegría.

Y los turistas felices
no escriben libros.

(Guichard, 2013, pp. 71 - 72)

8.- La silla del poeta

La silla del poeta está ocupada
en casi todas partes.
Su dueño se revuelve
inquieto sobre ella
ante mi pésima costumbre
de mostrar credenciales
de irremediable extranjería.
La silla del poeta está siempre
a la luz, para que todos la vean,
armada con un micrófono
para que el poeta confiese
lo cohibido que se siente

de hablar a diario en público.
Cuando nadie lo ve, el poeta
se pone de pie en su silla
y salta para alcanzar el cielo,
disfrutando el vértigo
y la firmeza de las cuatro patas,
mientras recita algo clásico, del tipo
“¡Pararrayos de dios, poetas!”.
Tras tantos sitios y tantas sillas,
tuve que aprender a contentarme
con la escalera del poeta,
esa que no le interesa a nadie,
que no tiene micrófono
y está siempre apoyada
contra una pared blanca.
Con la cara hacia la pared escribo,
dudando siempre entre la altura,
que apenas sirve para tentarte
con algún salto hacia el cielo,
y las dos patas de la escalera
inseguras en la tierra.
Últimamente me ronda
la idea más humilde
de intentar hacerme
con la ventana del poeta
y dejar que la silla y la escalera
se vayan de una vez
a ese fuego que brilla,
muy distante, en los atardeceres.

(Guichard, 2013, pp. 75 - 76)

9.- Contrarios que no se tocan

Yo estoy del lado de la niebla.
En primer lugar porque cae,
que es menos pretencioso que elevarse.
También porque hace magia de fiesta de niños:
pone el pañuelo, oculta las cosas un momento
y las deja luego como estaban.
Hace que los campos más comunes
se conviertan en bosques artúricos
y que se pueda escribir en la ventana con el dedo.
Es sencilla y no sirve para nada.
Se da cuenta y se marcha por sí misma.

Yo estoy del lado de la niebla
pero siempre han ganado los adoradores del humo.

(Guichard, 2013, pág. 24).

10.- La frontera

Recién estrenado el pasaporte
queríamos cruzar la frontera a toda costa.
Imposible pensar en Guatemala
aunque todos fuéramos devotos de Cardoza.
Conseguimos un coche y nos fuimos
cantando canciones de Springsteen
a buscar al mejor poeta de Belice
--tenía que haber poetas en Belice—
y a escuchar el trópico inglés.
Paramos en un gasolinería
y preguntamos dónde estaban los poetas,
todos se rieron de nosotros
pero nos invitaron las cervezas,
terminamos con el pasaporte boca abajo,
cantando *Dancing in the dark*.

Estábamos tan lejos de nosotros
 por primera vez, asomados
 a una vida que podría ser la nuestra.
 Vimos los mismos árboles
 con nombres estrambóticos,
 las pirámides cambiadas en *ziggurats*,
 entendimos que nadie se baña dos veces
 en el mismo *river* una vez cruza la frontera.
 ¿Qué más se puede hacer cuando tienes veinte
 y las cosas salen así de bien?
 A menudo pienso si hoy es el día
 en que por fin conoceré al mejor poeta de Belice
 y si podré agradecerle lo suficiente
 que exista su frontera.

(Guichard, 2013, pp. 100 - 101)

4.2.2 ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La poesía de Luis Arturo Guichard se caracteriza por la utilización de diversos recursos poéticos, tanto cualitativos como cuantitativos, para recrear una atmósfera vinculada con la añoranza, la nostalgia, el arraigo, tópicos frecuentes que moldean el tema principal del exilio. Como hemos visto anteriormente, el tipo de exilio que Guichard presenta es el llamado voluntario, es decir, que ha decidido por sí mismo abandonar su territorio natal con el fin de habitar otro completamente distinto. Ello lo podremos ver claramente en los siguientes diez poemas que he elegido como muestrario de la obra poética de este autor chiapaneco.

Como un primer acercamiento a la estructura del libro, tenemos el siguiente cuadro en el cual se realiza un conteo silábico y de versos correspondiente a cada uno de los poemas presentados, a saber:

Poema	Conteo silábico	Versos
1. Día de la creación	20,14,6,18,12,15,17,13,12,19,15,17 y 13	13
2. Caligrafía	10,8,9,12,10,15,9,6,13,12,15,13,	17

	14,12,13,14 y 17	
3. País sin trenes	8, 11,7,7,8,12,7,8,10,10,8,7,12,14,11,8, 8,11,9,10,13,14,9,9,6,10,11,6,5,8,11,13, 8,10 y 7	35
4. Mi perro de los aeropuertos	13,13,9,13,13,16,14,13,13,15,11,15,14,13, 5 y 11	16
5. Matutino	12,13,16,14,12,10,13,8,13,13 y 9	11
6. Animal que sí existe	13,12,15,14,14,15,10,18,12,16,16,15,14, 17,14,11,15 y 14	18
7. Un libro italiano	11,11,9,9,7,10,9,9,6,10,6,7,10,5,8,4,7,9, 9,9,7,6,7,11,12,9,8,7,11,5,10,9,14,8 y 5	35
8. La silla del poeta	11,7,7,6,9,7,8,10,11,8,10,9,7,9,8,10,6,11, 12,9,10,10,9,10,7,7,7,11,9,10,8,10,8,8,7, 6,9,11,7,7 y 10	41
9. Contrarios que no se tocan	9,9,11,13,14,10,10,10,16,11,11,9 y 16	13
10. La frontera	10,14,11,14,10,9,13,12,11,12,13,9,11,14, 9,11,9,12,7,7,13,13,16,12,11,11,17,13 y 7	29

El poemario (plaquette) *Diez definiciones de frontera* (2012) está compuesto por diez poemas. Todos hechos bajo la técnica del verso libre. Esta práctica encuentra su ritmo de diferentes maneras: Paralelismos (poema 1), disposición estrófica (poema 3,5,6,7 y 8), enumeraciones (poema 3) y el uso del encabalgamiento.

La mayor parte de los poemas están pensados en una sola estrofa, sin embargo, existen cuatro de ellos cuya terminación está realizada en una estrofa de dos versos y dos más se encuentran divididos en dos estrofas de diferentes longitudes. La temática que aborda este es sobre los viajes, los lugares móviles y el momento de la creación.

Como podemos ver no existe una voluntad de dirigir la ejecución de los poemas hacia una métrica clásica, es decir, hacia un conteo silábico regular ya sea en cuanto a versos de arte menor o arte mayor. Pero, en cambio, existe una buena pericia para la composición del poema utilizando diversos medios que aseguran la producción del ritmo en el verso libre. De esta manera, siguiendo a

Josu Landa, “ello explica al poeta versolibrista como el artífice de objetos formales únicos: pequeños sistemas verbales autorreferenciales, armados conforme a una autonomía estética, es decir, a una legalidad que el propio poeta se da en cada caso y circunstancia.” (Landa, 2004, p. 26). En otras palabras, la elección de la libertad que ofrece este tipo de verso, viene a configurar parte de su imaginario y nos señala no sólo cómo expresa su realidad, también cómo quiere que su lector la lea. Ahora bien, entre los recursos más utilizados por Guichard para erigir su verso libre podemos encontrar:

1) La versificación paralelística (Paraíso, 1985, pp. 398, 399), como en el caso del poema “Día de la creación”, en el cual una misma construcción sintáctica (“Que a su vez fue precedida”) se convierte en el núcleo dialéctico del poema.

2) Una versificación basada en lo que Isabel Paraíso llamó “Verso libre de imágenes acumuladas” (Paraíso, 1985, p. 400), que le permite a Guichard en más de un poema, crear extrañas asociaciones, pero siempre funcionales, como es el caso de “Animal que sí existe”, poema que, verso a verso, va acumulando características de cierto animal, para simbolizar al final la unidad de una pareja.

3) Una versificación basada en secuencias narrativas. La poesía de Guichard, antes que nada, narra líricamente, o sea que le interesa manifestar al lector sus experiencias a través de ir relatando diversos acontecimientos, objetos o reflexiones que se le presentan en su vida cotidiana.

El ritmo del verso libre, entonces, cumple con dos claras intenciones: narrar de manera precisa cómo ese mundo llamado exilio en el que vive el autor, y luego mostrarnos el poder evocador de las palabras. De ello habla Octavio Paz cuando nos dice que “El lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación” (Paz, 1993, p. 51) y por ello mismo es capaz de “producir lo que el hombre deseaba: el descenso de la lluvia, la abundancia de la caza, la muerte del enemigo” (Paz, 1993, p. 58). Y es aquí en donde radica la forma en la que Luis Arturo Guichard compone sus poemas, en el ritmo, ritmo logrado a partir de sílabas en verso libre, ritmo, de alguna u otra forma, inserta a lector y autor en un tiempo mítico donde el universo verbal del poema está ocurriendo, es decir, en donde la experiencia del exilio se manifiesta y es como si se viviera a través del lenguaje.

Ahora bien, ya realizado un acercamiento cuantitativo a los diez poemas seleccionados de Luis Arturo Guichard, paso al análisis cualitativo, es decir, a analizar cada uno de los poemas, para ver cómo el concepto de exilio funciona concretamente en su quehacer poético. Lo primero que es importante notar es el título de la plaquette de donde primero venían estos poemas, pues nos dará

una pista de cómo leerlos individualmente y como un conjunto mayor. Dicho título, como se ha mencionado anteriormente, es *Diez definiciones de frontera*.

4.3 LA FRONTERA, SU REALIDAD Y MÁRGENES. EL EXILIO VOLUNTARIO EN LUIS ARTURO GUICHARD

Cuando nos referimos a la frontera siempre nos imaginamos de manera inmediata algo que separa, que interviene cierto espacio. De hecho, una de sus definiciones de acuerdo con la Real Academia de la Lengua Española es: “Línea que marca el límite exterior del territorio de un Estado, entendido como el espacio terrestre, marítimo y aéreo sobre el que ejerce su soberanía, lo que permite hablar de fronteras terrestres, marítimas y aéreas en función de la naturaleza física del espacio delimitado”.

La literatura con el tópico de la frontera se ha abordado desde los años setentas, principalmente en el norte de México. En el caso del poeta chiapaneco Guichard su poesía no se encuentra centrada en este tema, sus exploraciones son de otra índole. No obstante, el titular una plaquette bajo el nombre de *Diez definiciones de frontera* nos remite de inmediato al límite de algún territorio y también a la condición de viajero.

Sabiendo lo anterior podemos decir que cada poema explora una manera diferente de enmarcar el concepto de frontera, de esta forma al final del recorrido literario que proponen tendremos diez formas únicas de hablar sobre este tópico: la frontera de la creación, de la escritura, del lugar donde se habita, del día, de la imaginación, del poeta, de los contrarios, entre otros. Conforme vayamos abordando poema por poema, iremos ahondando en esto, según sea el caso. Por lo pronto digamos que con estos diez poemas Guichard nos intenta decir 1) que el ser humano es un habitante de fronteras, es decir, su existencia es de por sí una especie de exilio, y 2) que, al menos en la experiencia del exilio, el espacio tiende a adquirir otras dimensionalidades difíciles de ver si nunca se ha vivido la experiencia de abandonar la seguridad cultural que siempre nos ofrece el terruño. Aquello nos lleva a pensar que:

“el territorio, la tierra no es simplemente ese trazo geográfico, sino que el dominio representa y materializa la espacialidad de las relaciones y sus modos. Este territorio se capitaliza como la construcción social, moral y jurídico-política donde el nacimiento y la vida pueden esclarecer sus relaciones, su sentido y su explicación respectiva”. (Sánchez, 2014, p. 47)

Asimismo, resulta enriquecedor comentar el anterior título que contiene nuestros diez poemas por analizar: *Nadie puede tocar la realidad* (2008). Cuando Maurice Merleau-Ponty habla de realidad, no duda en advertir que esta se encuentra vinculada con nuestra manera muy individual de percibir:

las cosas no son simples objetos neutros que contemplamos; cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables/ y por eso los gustos de un hombre, su carácter la actitud que adoptó respecto del mundo y del ser exterior se leen en los objetos que escogió para rodearse, en los colores que prefiere en los paseos que hace. (Merleau-Ponty, 2003, p. 30)

La cita nos esclarece un poco el título que venimos comentando: *No se puede tocar la realidad*, al menos no a medida que no podemos expresarla (ni siquiera percibirla) tal cual es, pues para acceder a ella, para habitarla, necesitamos utilizar nuestros sentidos y estos se encuentran encadenados a lo particular de nuestra subjetividad. La realidad está allí, pero esta no puede ser abarcada al ciento por ciento por el ser humano, y la obra de arte (puente entre la realidad y la imaginación) es sólo un medio para intentar tocar ese mundo que irremediamente nos rodea.

Lo mismo pasa con el lector frente a la obra de arte, en este caso el poema, no puede asir eso que quiso decir el autor, sino que, de acuerdo a su visión de mundo, (re)crea su propia versión, esa que lo relaciona directamente con su realidad más directa. A eso se refería Octavio Paz cuando decía: “Cada poema es único. En cada obra late, con mayor o menor grado, toda la poesía. Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: Ya lo llevaba dentro”. (Paz, 2003, p. 24)

Los poemas seleccionados dejan al lector la constancia de un ser que se encuentra en movimiento, es el ir y venir, esa condición que la comparte el poeta al vivir en un país ajeno en el cual se ha desarrollado tanto personal como profesionalmente. Guichard en una entrevista otorgada para el canal de internet Live Cáceres, comenta:

Hay muchas formas de emigrar, es decir, hay quien se va y nunca vuelve, hay quien se va y siempre está deseando volver y hay quien opta por un término medio que es lo que he hecho yo, yo creo que soy un inmigrante pendular, voy y vengo, paso buena parte en México y

buena parte en España. Ahora mismo ya no podría vivir de otra manera y en cualquier de los dos sitios, me sentiría extraño y eso también vale para la literatura. (Guichard, 2013, p. 2)

Como podemos observar el ir y venir, sin impedimento alguno, le otorga la calidad de vivir un exilio voluntario. Las imágenes que se retoman en estos diez poemas están permeadas por esta postura, ejemplo de ello es la imagen de un perro, animal que se caracteriza por su libertad y de no establecer un lugar de residencia, claro está que hablamos de perros que no se encuentran en alguna casa familiar.

Las imágenes utilizadas en su poesía, por ejemplo: los aeropuertos, la casa, el perro, el extranjero, la añoranza, incluso el concepto de la frontera misma, nos lleva al discurso de la añoranza del suelo patrio, puesto que, como el autor lo ha referido, es un exilio voluntario permeado por constantes viajes entre México y España sin impedimento alguno. No está de más decir que aquí se repite una experiencia similar a lo estudiado en el apartado de Elva Macías: cada elemento ensayado en el poema tiende a recuperar un pasado, y cuando lo hace salda cuentas con cierta insatisfacción del mismo, a tal punto que detona en su poesía la:

“capacidad de descubrir en los propios recuerdos una sustancia ética o una razón política, o de descubrir raíces ocultas en una ciudad extraña cuando apenas se están intentando echar las propias, es algo latente que puede manifestarse o no y que a veces puede confundirse con la nostalgia o la extravagancia”. (Sánchez, 2014, p. 117)

El poema “Día de la creación” finaliza con el siguiente verso: La verdad es ésta: la creación sucede marcha atrás. Así se comprende todo perfectamente. Si bien es un verso que ayuda a concluir el texto es también una poética, es el escribir desde el pasado y la memoria. Cuando me refiero al pasado no quiero decir que hablemos desde allá, sino que hablamos desde la condición que se adopta desde entonces, en este caso el de ser exiliado. En dicho poema, el autor vuelve al inicio de las cosas, responde interrogantes fundacionales de la creación, de su proceso creativo.

Ahora bien, conviene revisar poema por poema para así adentrarnos al concepto de exilio en Guichard. El primero de ellos se titula “Día de la creación”. El texto resulta interesante en su tratamiento, pues el poeta reflexiona sobre el génesis de todo y concluye que “La verdad es ésta: la creación sucede marcha atrás. / Así se comprende todo perfectamente.” (Guichard, 2013, p. 20). En este poema no hay ciertamente una referencia directa al concepto de exilio, más bien este se

encuentra metaforizado. Como iremos viendo a lo largo de los poemas, la idea de exilio y de frontera para Guichard son una construcción intelectual, más que una apelación a lo trágico.

Como bien dice Fernando Olszansky en el caso del exilio voluntario: “El éxodo se muestra en la lengua, usando como base la propia, pero incorporando todo el repertorio que afecta irremediabilmente al protagonista, que, si bien nunca renuncia a sus raíces, acepta su cambio de manera mansa y tranquila, logrando una suerte de adaptación sin transgresiones externas” (Olszansky, 2019). Esto también aplica a Guichard, y le permite tomar dichos conceptos y transformarlos ensayándolos de muy distintas maneras; de tal forma que el exilio no golpea dolorosamente la vida cotidiana, y se vuelve el medio perfecto para construir una literatura sólida. En el caso de “Día de la creación” lo primigenio está en la frontera entre lo creado y lo todavía por crearse, audaz paradoja que nos habla, en realidad, del exiliado: la persona ha llegado a un lugar desconocido, que ya existe con sus propias reglas y vitalidades, será tarea de él hacerlo existir para sí mismo, es decir, nombrar cada una de las cosas que conforman ese “nuevo” mundo. Otra vez laten, ahora en este poema, las ideas de Merleau Ponty: la realidad existe para uno mismo en el momento preciso en que comienza a entrar en contacto con ella (2003); en otras palabras, la realidad depende del observador.

El segundo poema a analizar se titula “Caligrafía”. Por medio de la escritura el autor es capaz de manifestar su propia identidad, puesto que actúa como una especie de huella digital. Dicha huella se reconoce, primero por el estilo, que siempre es único en cada autor y luego por la elección del tema y la manera en el que este se desarrolla. Cuando C.S. Alonso habla sobre el exilio en la novelística de Milán Kundera nos refiere que “Puede *volver* a Praga a través de los personajes y circunstancias” (Alonso, 2000, p. 127), lo mismo podemos decir de Guichard: puede volver a Chiapas a través de las pequeñas circunstancias que acentúan lo nostálgico en el poema.

En los 16 versos que conforman este texto a pesar de ser corto, “Caligrafía” se puede dividir en tres claras partes que hacen las veces de: introducción al tema (versos 1 a 5), desarrollo (versos 6 a 12) y conclusión (13 a 16). Primero, nos habla de su preferencia por la forma en la que escribimos: “que a mí lo que en verdad me gusta / es ver la tinta corriendo cuesta abajo, / cruzando de uno a otro cuaderno”. (2013, p. 37). Después, revela qué es lo que hay detrás del acto de escribir enmarcándolo en sus recuerdos de niñez, ese territorio que ha dejado atrás no sólo por el paso del tiempo, sino porque ya no habita allí: “Ver cómo aparecen calles que sólo reconozco / si las miro desde la altura de un niño en triciclo, / sentir otra vez aquel aire en la camisa / que hace años perdió los puños y la vida” (2013, p. 37).

Por último, se retorna al concepto de caligrafía y se dice que el yo poético quisiera “ser un buen calígrafo que extiende las letras / como mapas por los que se puede caminar / con el paso alegre del que no ha extraviado su camino”. (2013, p. 37).

Pero aquí no acaba todo, pues el *leit motiv* que cruza a estos poemas que venimos analizando es la frontera y el exilio. En el caso de “Caligrafía” el exilio se revela, a mi juicio, en la segunda parte del poema, mientras que la idea de frontera al final de la tercera parte. Según Guichard, el acto de escribir va más allá de entintar el papel y se convierte en un retornar al nicho primigenio, al Chiapas de la niñez, enmarcado por medio de los sustantivos triciclo, camisa y plaza. A continuación lo fronterizo toma forma: la escritura, metaforizada a través de la caligrafía, es frontera entre el pasado y el presente, pero también entre la realidad y la imaginación, por eso, por medio de ella, es que el autor puede salvaguardar las distancias que le ha impuesto su exilio.

Para C.S. Alonso el exilio y las condiciones que éste antepone a su protagonista es capaz de provocar:

el distanciamiento, la mirada contemplativa de lo forzosamente alejado que permite aceptar las situaciones primariamente inexplicables. La imposibilidad de separarnos de nosotros mismos, de nuestras acciones y de los demás en la vida real para comprender sus circunstancias provoca una vivencia alternativa, un territorio paralelo que explique lo ocurrido. (Alonso, 2000, p. 128)

Aquello se puede ver claramente en “País sin trenes”. El poema se sostiene por cuatro elementos que serán reflexionados, al mismo tiempo que son comparados entre sí: el tren, el peatón, el caballo y el avión; todos ellos con un campo semántico en común: el viaje. El tren actúa como metonimia de Europa, ya que es la forma más fácil y típica de viajar entre países en este continente, mientras que el peatón lo es de Chiapas. Tras la imagen del peatón existe un descontento: “tuve desconfianza / de quienes quieren lucir / pies bien plantados en la tierra” (Guichard, 2013, p. 68). Dicha crítica pareciera que manifiesta cierta inconformidad pasada con el territorio en el que se nació.

Lo que viene después en el poema son la elaboración de lo fronterizo en el caballo y en el avión. Los caballos “son la forma intermedia del aire, / sin alas pero con los pies lejos del suelo” (Guichard, 2013, p. 68); por su parte los aviones son “lo más cercano a una patria / para quienes nunca pudimos / apreciar la tierra” (Guichard, 2013, p. 68). Decir que un avión es patria resulta ser

un poderoso oxímoron, a medida en que una patria es un lugar y un avión es un no-lugar. Según Marc Augé:

Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta. (Augé, 2000, p. 41)

Es decir, un no-lugar es un espacio que se encuentra vaciado de significación: está hecho exclusivamente para el tránsito de personas, no para relacionarse, mucho menos para ser habitado. Al final de “País sin trenes” leemos: “Ahora viajo en tren lo más posible / para intentar recuperar todas las tierras / que he perdido en patrias de aire” (Guichard, 2013, p. 68). Hay latente una nostalgia por recuperar eso que el exilio ha borrado, la idea de viaje se presenta como una manera de vencer las distancias entre los diversos territorios que el poeta habita.

El no-lugar, y su condición de sitio transitorio en lo cotidiano, regresa en el siguiente poema “Mi perro de los aeropuertos”. Dicho perro le recuerda al autor cada sitio transitorio, una carretera, taxis, estaciones: “adónde voy, / para qué voy, a esa hora de la madrugada / en la que el mundo / sigue siendo grande e innecesario”. El perro, más que intentar ser un elemento tangible es una metáfora de la infancia, donde opera como ese puente entre el lugar y el no-lugar, es decir, entre una infancia en donde el autor gozaba de “cierta estabilidad mínima” (Augé, 2000, p. 60) a la tierra y el ahora, marcado por el tránsito de los constantes viajes.

El juego de contrastar el lugar y el no-lugar aparece de nuevo en *Diez definiciones de frontera*, pero hasta el poema número diez, titulado “La frontera”. Con este texto Luis Arturo Guichard se pregunta si un no-lugar puede transformarse en lugar, es decir, tener rasgos identificatorios, relacionales e históricos (Augé, 2000, p. 58). La respuesta es sí, la poesía, para Guichard, es capaz de hacerlo. La frontera, se vincula a las ideas de margen y transición (entre un sitio y otro), cuando Guichard se detiene “en la frontera” para explorar las posibilidades que el término ofrece por sí mismo, en realidad le está confiriendo fuertes dosis de significaciones a eso que antes carecía de ellas.

Todo lo fronterizo en el poema, entonces (la frontera de Chiapas con Guatemala, el coche, la gasolinería) ya no es tránsito, sino el lugar preciso de los encuentros, la biblioteca de imágenes para reflexionar sobre el exilio, de tal forma que es factible que el poeta pueda asomarse realmente “a una vida que podría ser la nuestra” (Guichard, 2013, pp. 100-101). Al mismo tiempo se reconoce que “la

patria del escritor alienado no reside en un estado geográfico, sino en una condición ficticia” (Alonso, 2000, p. 130), en el caso de Guichard, siempre marcada por el pasado vivido en Chiapas y el presente que ahora se habita en Europa

El poema quinto es el más corto de la serie y se titula “Matutino”. Nada más abordar el primer verso y el poema ya es impactante: “Aunque ya se sabe que nunca se vuelve” (Guichard, 2013, p. 37). Para comprender a lo que se refiere con esta sentencia es necesario retornar unos instantes al segundo poema, aquel que se llama “Caligrafía”. En él vimos que existía un intento por ligar el acto de escribir con la imaginación y posterior recreación de Chiapas, ese lugar dejado atrás durante el exilio voluntario del autor.

Ahora bien, en el caso de “Matutino” se comienza reconociendo que no se puede volver ciertamente al lugar de origen, pero cuando menos éste puede ser connotado por diferentes objetos: “la misma taza, / el libro que la memoria ya no necesita, abierto / hacia la misma plaza de todas las mañanas” (Guichard, 2013, p. 37). Dichos objetos actúan como receptores del sitio añorado, porque están cargados por lo poético, el cual es descrito de la siguiente manera: “la línea que de una vez, ahora sí, / contenía en once sílabas el enigma / completamente descifrado” (Guichard, 2013, p. 37). Es la poesía y su fuerza evocadora, Paz habla de ello cuando dice: “El verso, la frase-ritmo, evoca, resucita, despierta, recrea. O como decía Machado: no representa, sino presenta. Recrea, revive nuestra experiencia de lo real”. (Paz, 2012, p. 109). La poesía, solo a través de ella, podemos tender un puente que nos haga cruzar la frontera entre lo vivido y el ahora, y hacernos volver, al menos mientras dure el poema, del exilio.

Para Octavio Paz, “La silla es muchas cosas a la vez: sirve para sentarse, pero también puede tener otros usos. Y otro tanto ocurre con las palabras. Apenas reconquistan su plenitud, readquieren sus perdidos significados y valores” (2012, p. 109). Es así como funciona la poesía de Luis Arturo Guichard, una palabra dentro del poema tiene una enorme capacidad de evocación, la cual el poeta la ha dirigido principalmente hacia su condición de exiliado voluntario. Por ello, cuando leemos palabras como tren, carretera, plaza, frontera, entre otras, estas convocan el mundo interior del autor. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con el octavo poema de *Diez definiciones de frontera*, “La silla del poeta”. El sustantivo silla ha dejado de significar únicamente ese objeto cuya utilidad radica en ser mueblería para sentarse, ahora su importancia tiene que ver en que es el lugar en donde el poeta puede desnudarse y mostrarse en su totalidad:

La silla del poeta está siempre

a la luz, para que todos la vean,
armada con un micrófono
para que el poeta confiese
lo cohibido que se siente
de hablar a diario en público.

(Guichard, 2012, pp. 75 ,76)

“La silla del poeta”, sin embargo, explora otro objeto, siempre vinculándolo al tema del exilio. La silla, para el autor, conlleva el significado de arraigo, de sitio seguro, inamovible, porque se tienen los pies sobre la tierra y hay un algo en dónde sentarse, a modo de confesionario, y compartir la visión del mundo. Por otra parte, tenemos la escalera, con la cual se vincula el poeta en su ahora: “no tiene micrófono / y está siempre apoyada / contra una pared blanca”. (Guichard, 2012, pp. 75,76). La escalera adquiere las siguientes significaciones, necesita apoyarse contra un lugar para no caer, y siempre es llevada de un sitio a otro, según se le requiera. Si la contrastamos con la silla, esta última es un lugar (nos sentamos para relacionarnos, para leer, para descansar), mientras que la otra hace las veces de no-lugar, a medida en que su utilización es efímera y limitada.

Ambas, silla y escalera son alegorías que funcionan perfectamente con la idea del exilio, la silla, por su parte, revela el quedarse en un solo lugar, mientras que la escalera el aventurarse a otro, a pesar de que tenga sus patas “inseguras en la tierra”. (Guichard, 2012, pp. 75, 76). Por último, Guichard baraja una tercera posibilidad, la ventana; pero esta queda como un punto ciego en el poema, pues no comenta los beneficios que podría traerle al poeta en este asunto del exilio, salvo que podría: “dejar que la silla y la escalera / se vayan de una vez / a ese fuego que brilla, /muy distante, en los atardeceres”. (Guichard, 2012, pp. 75 y 76). Cabe destacar que el punto ciego que deja Guichard es voluntad de hacer partícipe al lector en el poema, pues es como si le preguntara: ¿Entre quedarse y exiliarse, hay una tercera posibilidad?

El sexto poema se titula “Animal que sí existe”. El texto, como veremos a continuación, aborda el tópico de lo fronterizo, pero no tomando en cuenta la temática del exiliado, sino una especie de metaforización sobre qué significa ser una pareja. Así, el poema inicia con la sentencia “Sí, lo he visto” (Guichard, 2012, p. 21), y a continuación el poeta, recurriendo a las estrategias que utilizaban los antiguos poemas de adivinanzas, comienza a desvelar lentamente “el animal” del que se encuentra hablando. Primero nos dice que no tiene forma, pero se le siente cuando pisamos su lugar. Luego se menciona que es soberbio y no sigue a nadie. Posteriormente refiere que es un ser

platónico, es decir, una construcción de los ideales. Dicho animal, además, tiene características de dos seres: los ojos de él, la nariz de ella y la pisada de los dos. Por último, comprendemos que la misma fiera del animal consiguió separarlo en dos animales distintos, de tal manera que ahora: “están buscándose de nuevo él y ella. / Esa búsqueda es lo único que le queda a cada uno / del animal magnífico que formaban juntos” (Guichard, 2012, p. 21).

Para Octavio Paz “El amor está compuesto de contrarios pero que no pueden separarse y que viven sin cesar en lucha y reunión con ellos mismos y con los otros. Estos contrarios, como si fuesen los planetas del extraño sistema solar de las pasiones, giran en torno a un sol único. Este sol también es doble: la pareja” (1993, p.22). En “Animal que sí existe” lo fronterizo, entonces, lo podemos localizar en términos de cierta imposibilidad humana: nunca podremos ser plenos, porque nunca nos acoplaremos a alguien como nosotros; siempre estaremos en busca de ese ser que nos complementa, aunque sea nuestro contrario.

Siguiendo con la idea del poema anterior, la imposibilidad de reunir contrarios, Guichard escribe el poema “Contrarios que no se tocan”. En dicho texto se presenta una crítica hacia cierto tipo de poesía. Hay un eco del poema XXXV de *Campos de Castilla* de Antonio Machado, el cual reza de la siguiente manera:

Hay dos modos de conciencia:

una es luz, y otra, paciencia.

Una estriba en alumbrar

un poquito el hondo mar;

otra, en hacer penitencia

con caña o red, y esperar

el pez, como pescador.

Dime tú: ¿Cuál es mejor?

¿Conciencia de visionario

que mira en el hondo acuario

peces vivos,

fugitivos,

que no se pueden pescar,

o esa maldita faena

de ir arrojando a la arena,

muertos, los peces del mar?

(Machado, 2012, p. 32)

Machado comprende dos maneras de escribir poesía: la primera tiene que ver con la rapidez, lo luminoso y ese impactar al lector con tropos “fugitivos, / que no se pueden tocar” (Machado, 2012, p. 32); mientras tanto, la segunda está aunada a un tipo de poesía contraria: aquella que se vincula con la escritura paciente y lenta, ese esperar a que las ideas lleguen por sí solas y tomarlas, como si se cumpliera “esa maldita faena / de ir arrojando a la arena, / muertos, los peces del mar” (Machado, 2012, p. 32). Machado no se decanta por ninguna de las opciones, simplemente las señala como opciones para elaborar el poema.

Luis Arturo Guichard, como veremos, sí elige una de las dos opciones que propone. Para él existen dos formas de hacer poesía la relacionada con la niebla y la del humo. La primera “oculta las cosas un momento / y las deja luego como estaban. / Hace que los campos más comunes se conviertan en bosques artúricos / y que se pueda escribir en la ventana con el dedo” (Guichard, 2012, p. 24). De la segunda no se nos dice en qué consiste o cuál es su función, pero al vincularla con la idea de humo (recordemos la expresión coloquial “vender humo”), podemos entender que dicha poesía contiene argumentos e imágenes carentes de significado profundo, en otras palabras, lo poético permanece de manera superficial.

El último poema que nos queda por analizar se titula “Un libro italiano”, en él aparece un nuevo personaje hasta ahora no abordado por Guichard, el turista, el cual: “se resume en la preeminencia del placer al encontrarse éste ante un entramado de objetos exóticos en lugares lejanos, alternos al espacio propio y, si se pudiera añadir, la condición de ociosidad del turista, que le permite su disposición diletante” (Reyes Macaya, 2012, p. 12). El turista se contrasta con el exiliado porque solo está de paso en el nuevo lugar, sabe que no es necesario adaptarse a él, y siempre que lo desee puede regresar a su tierra. Ser turista es mirar la comunidad superficialmente, no hay necesidad de profundizar en ella. El concepto de turista acerca a Guichard con el de *flâneur*, palabra de origen francés que fue utilizada para definir al paseante de calles, callejones o grandes avenidas, para Sánchez Cuervo este personaje netamente urbano “explora y escruta el rastro «utópico» o desubicado de aquellos espacios y tiempos de la ciudad que se han visto arruinados por el efecto de la nueva urbanidad, cuya opulencia desenmascara”. (2014, p. 126). Como *flâneur* en Italia, Guichard siente la imperiosa necesidad de adentrarse en los elementos del escenario, para así recuperar el rastro de lo que se ha perdido en la urbanidad:

Tendría que hablar también
de los tiempos,
no sólo de lugares.
Mencionar la tumba de Keats
y las bicicletas de Alberti,
las callejuelas de Propertio
y la jaula de Pound,
mostrar, que sé yo,
un ángulo ignorado,
un descubrimiento personalísimo,
aprovechar mi ventaja clasicista.

(2012, p. 71 y 72).

Por otra parte, pareciera que en la visita a Italia el yo poético recuerda su condición de exiliado, y esa voluntad manifiesta de reconocer la nueva cultura, comprenderla, resulta en un “esfuerzo de readaptación en presencia de una nueva condición” (Alonso, 2000, p. 126). Pero pronto el poeta reconoce su condición de paseante y espectador, concluye que “Los turistas felices / no escriben libros” (Guichard, 2012, p. 72). Detrás de este último par de versos se encuentra la siguiente verdad: “El *flâneur* (pero también aquí podría caber el turista) es en definitiva una especie de exiliado dentro de la ciudad que quiere habitar sin conseguirlo porque no entiende la ciudadanía sin la presencia de sus espacios negados y sus memorias ocultas.” (Sánchez Cuervo, 2014, p. 128). Y Guichard sabe esta condición a la que como paseante de la ciudad se enfrenta, por medio de la poesía y el poder que encarna tras nombrar las cosas del mundo, intenta desocultar esas memorias, afirmar esos espacios de los que Sánchez Cuervo habla; es decir, comprende que una de las necesidades del exiliado recae en la escritura: es su forma de habitar la comunidad de llegada, de hablar de ella y de ser partícipe de ella. Además de esto, podemos decir que la escritura como tal no sólo le da la esperanza de poner nombre y resignificar los objetos del mundo al que ha llegado, también le otorga la oportunidad de reflexionarse a sí mismo y fincar su tierra en su propia individualidad y en su manera muy personal de hacer literatura.

CONCLUSIONES

Para realizar las siguientes conclusiones es necesario subrayar que no existen conclusiones generales en torno al tema de la experiencia, puesto que, como hemos podido observar, nos encontramos ante un hecho evolutivo, mismo que no debe explicarse sólo en el campo teórico sino también en el práctico que es donde recae su mayor importancia. Por ello, para esta investigación la propuesta teórica de Dewey fue fundamental porque nos da la posibilidad de comprender la experiencia como un hecho que muta no como un absoluto y que, tomando en cuenta el contexto de cada ser humano, se convierte en personal y única.

El relacionar el arte con la experiencia como lo hace el filósofo norteamericano nos ayuda a explicar y explicarnos el puente sensible que existen entre estos dos. Si bien, el arte, en este caso el poema, debe valerse por si solo es primordial saber quién fue su creador, qué fue lo que mermaba en su contexto en el momento en que se realiza la obra y en el espacio en que el artista se ha desarrollado, esto nos da nuevas lecturas de comprensión y democracia. Digo esto último porque la poesía, como el arte en general, tiene una capacidad formativa de nuevos ciudadanos que tomando en cuenta la experiencia hace que la obra se vuelva universal.

La experiencia está vinculada al proceso de creación de la obra poética, a través de las siguientes fases: la memoria, el recuerdo, la imitación, el contexto, la recepción. El proceso de creación no es estático, pues sus distintos integrantes no ocurren de manera cronológica, a excepción de la experiencia, la cual resulta el detonante del movimiento hacia el lenguaje y la forma, momentos sustanciales del hecho creador. Cada uno de los integrantes mencionados siempre tienen que encontrarse en el acontecer poético para que podamos hablar de un hecho creativo, un ejercicio de creación artística, poética.

No existe una sola forma de creación poética, aún cuando uno o varios creadores vivan la misma experiencia, esto se debe al contexto de cada uno de ellos. Durante la escritura poética cada autor y cada poemario que alcanza a producir representa un proceso único e irrepetible.

Cuando hablamos de experiencia lo hacemos yendo más allá de la sola referencia al contacto con el mundo, como una cuestión que se da de facto; consideramos que la experiencia no ocurre de esa manera exclusiva: se dilata en un proceso en el cual es necesaria la conciencia del suceso. Con esto quiero decir que la experiencia toma su forma cuando podemos hablar o recordar el suceso que, de alguna manera, nos deja un aprendizaje. Debido a esto es que se volvió importante realizar un

esquema en el que pudiéramos observar los integrantes de la experiencia, como dimos cuenta en la investigación.

La experiencia que da origen al poema, también se puede observar en el trabajo poético, ese que se pone en práctica cuando se trabaja con el lenguaje. El momento de escritura puede ser de unos minutos o de días, meses, años, según que la experiencia ya ha sido trabajada en la memoria de manera contundente. Queda dicho, pues, que el trabajo de experiencia, inteligencia y memoria puede llevarse años. El aprendizaje de la experiencia es que lo origina la escritura.

El exilio es una experiencia que repercute en quien lo vive, de una manera consciente o no. En el caso de esta investigación, pudimos constatar que, en cuanto al trabajo de la poeta Elva Macías, ella no siempre habla desde el yo poético que vive un exilio voluntario. Sin embargo, aún en poemas donde el tema pareciera girar en torno a otra situación logramos ver destellos del exilio que ella vive. Por ejemplo, en el poema “Octubre” percibimos que habla del desborde del río Soconusco, sin embargo, al final leemos: *Perdí mi casa,/ perdí a mi hermano, /perdí mi cayuco y mi cabeza.//Tengo por sepultura un cerro.* En este fragmento encontramos su muy particular manera de abordar su exilio, aquella época caracterizada por el aislamiento con su familia y la muerte del hermano mayor.

La experiencia del exilio por sí sola no desencadena el proceso de escritura, como vimos expuesto con Dewey en el libro *El arte como experiencia*. La escritura de la experiencia tiene que ver con una búsqueda del autor, en la cual está reescribiendo su vida, una manera de aprehender la experiencia. A manera de herramienta psicológica el nombrar un suceso drástico y complejo le ayuda a lidiar y sanar, como si la escritura cerrara un círculo en el cual el poeta pudiera darse respuestas que no podría encontrar en ninguna otra parte.

Aunque la experiencia del exilio es medular para la escritura de Elva Macías (esto es porque durante su primera estancia fuera del país natal es donde ella reafirma su vocación como escritora) no es su interés principal abordarlo como temática o como objeto de comprensión para su obra, puesto que este sitio lo ocupa la construcción de las imágenes del poema.

A diferencia de los otros dos autores que la acompañan en esta investigación, la labor ensayística de Elva Macías no se encuentra enfocada en cuestionamientos sobre el lenguaje, su interés parte del conocimiento de la literatura de algunos autores que le proporcionan cierto interés, por ejemplo, los autores rusos. El exilio en Elva Macías tuvo como consecuencia, favorable, que su escritura se alejara de las temáticas reiterativas en la poesía escrita por los contemporáneos chiapanecos de su generación como lo es la selva.

La experiencia del exilio sólo está referida literalmente por el poeta Eduardo Milán, en los

otros dos autores es una cuestión más connotativa. La poesía del poeta uruguayo no podría comprenderse sin conocer la experiencia del exilio político que habita en su obra. Incluso su labor poética la combina con la ensayística inclinándola a la construcción de una poética que explora los tópicos frontera y lenguaje. En este caso podríamos hablar de un primer exilio desde que él transporta su escritura a una lengua diferente al portugués, su idioma materno.

La poesía de Eduardo Milán tiene varias aristas de estudio, no sólo el exilio en sí, sino también la existencia de imágenes que refieren a esta condición y que se encuentra a lo largo de toda su obra, como los conceptos pájaros y dientes. El primero funciona como símbolo de la libertad, mientras que los dientes son referentes de identificación en las personas desaparecidas.

Durante la investigación pudimos dar cuenta que la escritura para Eduardo Milán y la experiencia del exilio, le ha servido para realizar una reescritura de su historia, darle nombre al suceso, quizás, más traumático de su vida (la dictadura uruguaya). Le sirvió, además, no sólo para escribir poesía, sino para realizar una propuesta donde expone las infinitas fronteras de las palabras y la literatura universal.

El caso del poeta Luis Arturo Guichard es singular a los dos anteriores, digo esto porque es el poeta más inmiscuido en la academia institucional. En este mismo sentido, encontramos que el estudio del lenguaje y de la literatura son la combinación para el nacimiento de su poesía y no es porque en los otros dos autores no haya este estudio, sino que en Guichard es fuente de su escritura poética.

El exilio voluntario en Guichard está referido en su poética, no se vierte de una manera textual, a la par de los autores anteriores, utiliza símbolos, en su caso, los trenes y los aeropuertos que marcan la movilidad, creando ese espacio en donde convergen dos países (México y España) distintos, a pesar que los dos utilicen la misma lengua.

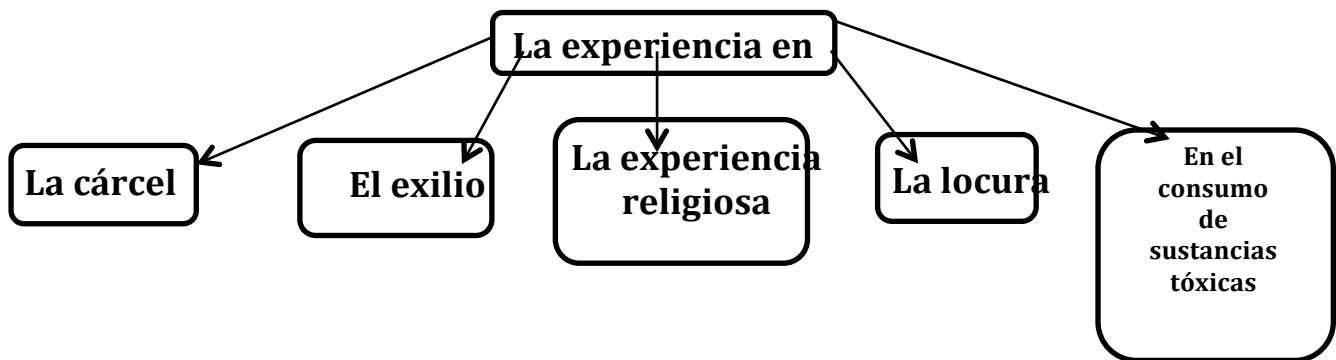
Como el exilio al que se somete Luis Arturo Guichard es de carácter voluntario, éste aparece abordado de una forma “tranquila”, sin tragedia, de tal forma que el autor puede reflexionar el concepto desde la mirada de la extrañeza, es decir, alejado sentimentalmente y solo unido a él por el intelecto. Esto lo notamos cuando se permite tomar dicho concepto y ponerlo en diálogo con diferentes tópicos: exilio y frontera, exilio y palabra, exilio y no-lugar, exilio e infancia, exilio y pareja. Con ello, podemos decir que el exilio en la obra de Luis Arturo Guichard, tiende a ser conceptualizado y luego a someterse a transformaciones poéticas mediadas por el intelecto.

ANEXO

Anexo 1

La experiencia en escritores

Realizar este recorrido me ayudó a visualizar las fases del proceso creativo y dentro de este, el papel que juega la experiencia en el acto de creación. Por su importancia, la experiencia, se constituye entonces en una categoría de análisis dentro de la investigación que realizo y puede ser la única fase del proceso creativo que decida estudiar. Para ello, considero importante, presentar algunos autores y sus obras, con el fin de mostrar en forma concreta, la experiencia.



En la historia de la literatura son varios los escritores que tuvieron un acercamiento vivencial con la cárcel; la mayoría, quizás, como consecuencia de una inclinación política; de alguna manera, este suceso dramático los hace experimentar ciertas sensaciones que se ven reflejadas en sus obras, tal es caso de Dostoievski, Miguel Hernández y José Revueltas.

Uno de los clichés románticos sobre el poeta es la imagen bohemia y despreocupada de la vida; estas características han sido debatidas y, contrario a ellos, el poeta no se encuentra alejado de la vida, sino que es de ahí de donde surgen cada uno de sus cuestionamientos. Sin embargo, la cercanía con el alcohol ha sido puente biográfico para la obra de algunos autores. Es en el estado de embriaguez donde han encontrado el punto medio entre la creación y su ser.

La experiencia religiosa en algunos poetas ha sido uno de los sucesos más enigmáticos de la poesía universal; durante ella se han conocido procesos de “*iluminación*” e interrogantes sobre la condición del ser humano. Los poetas religiosos experimentan situaciones específicas; por ejemplo, la incertidumbre e incredulidad ante las bondades y la justicia divina. Ejemplo de ello es el poeta San Juan de La Cruz.

Como hemos visto durante todas las lecturas realizadas, asociar a la locura con el poeta o creador es una de las fórmulas más recurrentes. En algunos autores es la misma falta de aparente racionalidad lo que los conduce al extremo máximo de la lucidez. Por ejemplo, cómo escuchar *Sensemayá* sin recurrir a *Diario en el sanatorio* del mismo autor. La personalidad de Silvestre Revueltas descrita en dicho diario pareciera que recorriera cada una de las notas de la mencionada pieza musical. La locura, dentro de las lecturas realizadas para esta investigación, es necesaria de ser vista en algunos autores; puesto que es un ejemplo de vivencia-experiencia.

Algo parecido a lo anterior ocurre con el consumo de ciertas sustancias que ocasionan sensaciones distintas a las vividas en la sobriedad; es durante ese lapso que algunos autores han comprendido y escrito algunos textos. Por ello, se vuelve necesario hacer hincapié en esta situación, no olvidando, claro está, que la literatura tiene parámetros que evalúan su calidad, lo cual se encuentra lejos de la condición biográfica del autor.

Como última vertiente de experiencia, recurrimos al exilio. Quizás algunos de nuestros poetas examinados tengan esta experiencia como punto de partida para comprender su poesía. En la historia han sido varios los poetas que han hablado desde esa condición, tal es el caso de Nazim Hikmet y Luis Cernuda. Mencionadas experiencias serán abordadas, detalladamente, en el marco teórico de esta investigación.

La experiencia es definida como “Caudal de conocimientos, especialmente de índole práctica, que uno adquiere en la vida diaria o en el ejercicio de alguna ocupación” esto de acuerdo al “Diccionario ideológico de la lengua española” de Julio Casares. Sin embargo, la mencionada definición no explica la profundidad de lo que realmente es la experiencia, no sólo es conocimiento sino su estar en el mundo y su diálogo con él. Montaigne es uno de los que ha abordado el tema de la experiencia de manera específica, siendo el tema central de uno de sus grandes ensayos.

Nunca hubo dos hombres que juzgaran de igual modo a la misma cosa; y es imposible ver dos opiniones exactamente iguales, no solamente en distintos hombres, sino en uno mismo a distintas horas. Ordinariamente encuentro dudoso donde el comentario nada señala; con facilidad mayor caigo en terreno llano, como ciertos caballos que conozco, los cuales tropiezan más comúnmente en camino liso. (Montaigne, 2010, p. 21)

De acuerdo con Montaigne, la experiencia toma forma según la percepción o sensibilidad particular de cada ser humano. En efecto, aun tratándose del mismo fenómeno, éste siempre será

percibido de diferentes maneras, de acuerdo con la óptica de cada uno de sus observadores. Podrán abordarse los mismos hechos, pero jamás serán referidos de la misma forma, con las mismas palabras. Las experiencias en el creador son atesoradas en el transcurrir de los días; no obstante, se encuentran en un estado no estático sino en proceso de gestación, éstas se verterán en la obra.

2.1 La experiencia en el proceso creativo del escritor ⁷

2.1.1 La experiencia de la cárcel

2.1.1.1 Fiódor Dostoievski⁸

Cuando nos referimos a alguna obra, es imposible no tomar en cuenta el tiempo en que fue escrita; se realiza, para una mejor comprensión, la dualidad obra-autor, o viceversa. Este último fue el modelo de estudio empleado por el crítico literario Joseph Frank, en la realización de la biografía de Fiódor Dostoievski. Esto se explica de mejor manera con las palabras del pensador y poeta Ralph Waldo Emerson: “La vida es nuestro diccionario”.

El movimiento social que presenció el escritor ruso, era de puntual evolución. La sociedad que se encontraba engullida en el apogeo del capitalismo, sale a las calles, denuncia y lucha por sus derechos. Estos sucesos, algunos con mayor puntualidad que otros, serán retratados por el narrador.

Más importante que todo ello fue la Insurrección Decembrista que significó la primera escaramuza del largo duelo mortal entre la intelectualidad rusa y el supremo poder autocrático que determinó el rumbo de la historia de Rusia y plasmó su cultura durante toda la vida de Dostoievski. Y las crisis internas morales y espirituales de esta intelectualidad -su autoenajenación y desesperada búsqueda de nuevos valores que dieran fundamento a sus vidas- fueron los elementos que aquel niño nacido en Moscú, cuando concluía el reinado de Alejandro I, utilizaría un día para crear grandes novelas. (Frank, 2010, p. 25)

El hecho de que Dostoievski no perteneciera a una familia acomodada, como lo fueron los grandes escritores rusos, hizo que pudiera observar, de una manera más entrañable, cualquier movimiento que se originara en las calles; sobre todo, se sensibilizó ante las injusticias humanas. Estos hechos marcaron su vida tanto en la escritura como en su búsqueda religiosa, la cual estuvo más arraigada

⁷ El presente apartado está en construcción.

⁸ Fiódor Mijáilovich Dostoievski nace en noviembre de 1821 en Moscú y muere a los sesenta años en San Petersburgo.

que su afinidad política, en la cual, a mi parecer, se ve envuelto de manera intempestiva más que de manera recalcitrante.

Fue la religión misma en la que estuvo amparado en los momentos más críticos de su vida; de hecho, Frank refiere en su biografía que muchos conocieron a Mijáilovich como un religioso recalcitrante:

Es incuestionable que el tema religioso de las grandes novelas de Dostoievski estuvo hondamente influido por los ataques de Belinski. Tampoco cabe discutir que el ateísmo, o las dudas acerca de la bondad de Dios, asomaron por primera vez en su horizonte mental y emocional en 1845. Pecaríamos de ingenuos si pensáramos que el niño cuya conciencia se conmovió por la lectura del Libro de Job, o el joven que había participado en la atormentada búsqueda del alma de Shidlovski necesitó de Belinski para iniciarse en esas cuestiones; pero fue Belinski quien le hizo conocer los nuevos — y mucho más complicados desde el punto de vista intelectual— razonamientos de Strauss, Fevrbach y probablemente, Stirner. Y aun cuando finalmente su fe religiosa salió incólume —incluso favorecida— de este encuentro, esas teorías efectivamente lo enfrentaron a un hondo dilema espiritual. Seguramente podemos encontrar rastros de esta crisis anterior en las luchas de propios personajes de Dostoievski con los problemas de la fe y de Jesucristo. (Frank, 2010, p. 263)

Como podemos observar en la cita anterior, uno de los puntos medulares para Dostoievski es el ser un cristiano ortodoxo. Salvación, reencarnación, vida eterna y pecado; pareciera que estos son los puntos claves del cristianismo para el novelista nacido en Moscú, quien constituye uno de los mayores ejemplos de sufrimiento y sino trágico en la literatura universal. La vida del escritor ruso es complicada desde sus inicios; la lejanía familiar, las carencias económicas, el asesinato del padre, el encarcelamiento, su exilio, son algunos de los vértices de su vasta experiencia.

La imagen que nos ha legado este autor inicia desde su padecimiento de epilepsia (cuestión que Joseph Frank pone en tela de juicio) y la de escritor trágico, no sólo de su época sino de todos los tiempos. Sin embargo, existe un factor que se debe recalcar de todos estos puntos: la experiencia del autor en el mundo. Dostoievski nos narra un universo que no sólo observó, sino que además palpó, lo vivió y también, de alguna manera, padeció.

No cabe duda de que el joven Dostoievski era un romántico; pero esto no significa, como hasta uno de los mejores biógrafos lo ha afirmado, que “las sensaciones que extraía de la literatura eran muchísimo más importantes para él que las que le ofrecía la vida”. Por lo contrario, ambas [literatura y vida] se vigorizaban y fortalecían mutuamente y no se justifica que se les separe: a Dostoievski no le habría apesadumbrado tanto el castigo sufrido por el cochero campesino de no haber leído a Karamzin y Pushkin, y si no fuera porque ya en ese entonces había asimilado, como algo propio, gran parte del ideal moral de Schiller acerca de “lo hermoso y lo sublime”. (Frank, 2010, p. 110)

Dostoievski se ha convertido en un narrador de su época, es un claro ejemplo de que cada texto da algún referente sobre el tiempo de su escritura. Con una profunda comprensión y sabiduría logra crear cada uno de sus personajes, que tienen un alto parecido con personajes reales cercanos al autor. El escritor ruso logra plasmar cuestionamientos y búsquedas centrales en la vida del hombre.

Dostoievski plasma su sociedad y cada uno de sus integrantes; establece una alta empatía con cada uno de ellos, logrando así un acercamiento intrínseco a sus estados de ánimo aunado con su gran tragedia; o bien, uno de los hechos más relevantes en su biografía. En diciembre de 1849 es arrestado por verse involucrado con el Círculo de Petranshevski, del cual no era miembro activo, pero asistía constantemente a sus reuniones, quizás, buscando algún eco literario. Sin embargo, el 22 de diciembre de 1849 fue llevado ante el pelotón de fusilamiento junto a otros hombres; la muerte sería de tres en tres, las fosas estaban cavadas y ellos sostenían capuchas para su inevitable fin. En ese momento de tensión y bajo esa sensación indescriptible que el ser humano puede tener ante la inminencia de su muerte, llega un correo del Zar, con un indulto. Esta experiencia es transformada por el narrador a una de sus obras principales: *El idiota*.

A veinte pasos del cadalso, alrededor del cual se apiñaba el público y la fuerza, había alzados tres postes, pues los reos eran varios. Condujeron a los postes a los tres primeros, los ataron, los vistieron, la ropa (unos largos sacos blancos) y les vendaron los ojos con sendos pañuelos blancos, para que no viesen los fusiles; luego, frente a cada poste, mandaron formar un piquete de algunos soldados... Un cura iba presentándoles a todos, sucesivamente, la cruz. Llegó el momento en que sólo le quedaban cinco minutos de vida. Contaba él que esos cinco minutos le habían parecido un espacio de tiempo infinito, una riqueza enorme; parecíale que en aquellos cinco minutos había gastado tal cantidad de vida

que ni siquiera pensaba en su último momento [...] Después de haberse despedido de sus camaradas, encontré dueño de aquellos dos minutos que había destinado a pensar en sus cosas; sabía de antemano en qué habría de pensar; toda su ansia consistía en imaginarse, con la mayor rapidez y claridad posibles, cómo habría de ser aquello: que él, en aquel instante, existiese y viviese y, al cabo de tres minutos, hubiese de ser ya otra cosa, alguien o algo distinto [...] No lejos de allí había una iglesia, y la dorada cúpula refulgía bajo el sol brillante. Recordaba haberse quedado mirando con perplejidad aquella cúpula y los rayos de sol que en ella centelleaban; no podía apartar los ojos de aquellos rayos de sol: le parecían una nueva naturaleza. Dentro de tres minutos se fundiría con ellos [...] ¿Y si no tuviese que morir? ¿Y si volviese a la vida? ¡Qué eternidad! [...] Convertiría cada minuto en un siglo, no perdería nada, a cada minuto le pediría la cuenta, no gastaría ni uno solo en vano. (Dostoievski, 2000, pp. 548,549)

Dostoievski refleja la desesperación, ese filo que se vive al borde de la navaja; se encuentra en constante contacto con el dolor y la ansiedad, tal como sus personajes, ¿y de qué más puede hablar el escritor si no es partiendo de lo que sus sentidos han acogido? Diversos han sido los enfoques analíticos sobre este autor. El propio Sigmund Freud, ha realizado un estudio estrictamente psicológico sobre él, y a matiz de rompecabezas, pareciera que cada una de las diversas personalidades que pertenecen al gran Dostoievski son piezas respectivas para armar la comprensión de su abundante y compleja obra.

2.1.1.2 José Revueltas

Los autores pueden o no asumir una posición política determinada. En México, pocos han sido quienes han enarbolado su activismo político a la par de una creación literaria constante. Este es el caso de un personaje perteneciente a una de las familias más enigmáticas y aportadoras para la vida cultural, histórica y política de México: Los Revueltas. Esta familia es conformada por los hermanos: Fermín (1903-1935), muralista; José (1914-1976), escritor y militante político; Silvestre (1899- 1940), músico y Rosaura (1910- 1996), bailarina y actriz. Sin duda, una familia sumamente artística.

Será el mismo José Revueltas quien apunte al inicio de *Los muros de agua*, obra que abordaremos más adelante: *No hay nada de la realidad que deba serle ajeno al escritor*. El escritor de la estirpe de Los Revueltas traza en todas sus obras una delgada línea entre la autobiografía y la ficción;

esto sin dejar de lado los diversos recursos estilísticos que hacen de sus textos verdaderas piezas literarias.

Para mí el arte es sólo un instrumento para descubrir. (Malraux ha dicho que el arte consiste en mostrar al hombre lo que él tiene y que sin embargo ignora.) Pero no descubrir en el sentido trivial de la palabra, mostrar una cosa nueva (pues en el universo nada habrá “nuevo” ni aun si se descubre otro sistema solar), sino mostrar lo que de extraño, lo que de fantástico, lo que de inmarcesible tiene todo este viejo mundo que nos rodea; la silla donde te sientas puede mostrarte toda una aventura gloriosa de arte y humanidad con sólo tener el don de interpretarla. (Revueltas, *Las evocaciones requeridas*, 1987, p. 135)

Las evocaciones requeridas es una autobiografía parcial del autor. En este libro publicado póstumamente, Revueltas narra diversas situaciones que lo impactaron de manera significativa durante su vida. Su incursión en la temática de la cárcel será reiterativa a consecuencia de sus diversos encarcelamientos a lo largo de su vida.

Tiene de tal modo el escritor, en su propia vida, el arsenal de donde echa mano, cada vez, de los elementos más inadvertidos por sus contemporáneos y por la gente íntima que los rodea, para servirse de dichos elementos, con toda alevosía, en la sospechosa fábrica de sus imaginaciones y embelecios. Su existencia no viene a ser sino en la forma más deliberada posible, una bodega –más o menos bien provista- de materiales literarios de toda clase: indicios para sus tramas, premisas para una u otra situación, rasgos y actitudes de personajes futuros, estados de ánimo, reacciones emotivas, circunstancias de la vida ajena con algún rasgo susceptible de ser característico y aun, si se quiere, vivencias personales buscadas con consciente malignidad, cuyo volumen el escritor procura acrecentar día con día y minuto a minuto –sin que se excluya el tiempo destinado al sueño- y que constituyen la provisión de una obra que él anhelaría de proporciones descomunales. Por esto el novelista –creo- desdeña escribir sus memorias y no se las propone nunca como obra aparte por considerarlo un dispendio insensato, el derroche de una materia prima, a su modo, insustituible, y que, mucho menos que para reseñarse en evocaciones vividas, está destinada, ante todo, a evocar un existir en absoluto no biográfico – y hasta anonadadamente impersonal. (Revueltas, *Las evocaciones requeridas*, 1987, p. 37)

Como expone el autor citado, cada obra muestra algún pasaje de la vida del autor; le sirve éste para plantearse un panorama. El escritor se siente conmovido por algo y desde ahí busca trasladar su sensación al lenguaje escrito sin que necesariamente deba ser inmediata esta concreción material estética. Vida y obra son parte de un mismo escenario; para entenderlo es necesario reflexionar en que uno no subsiste sin el otro. El hombre existe y habla de esa existencia.

Por eso, POR ESO, hay que conservar nuestro cariño, nuestra pasión. Brutal, arrebatadora, si quieres ciega, inflexible, capaz de crear hasta el infinito. En otra forma sería traicionar la vida. Vive en un perenne estado de exaltación y pasión. Éste es el requisito para vivir. En todos los aspectos. Cuando ames, cuando escribas, cuando leas, cuando luches. Los actos sin pasión son estúpidamente estériles y desgarradores. Cada acto sin pasión te mata a ti misma, te destruye, te come por dentro. (Revueltas, *Las evocaciones requeridas*, 1987, p. 112)

Por su activismo político Revueltas fue encarcelado en cuatro ocasiones. La primera en 1929 tras participar en un mitin en el Zócalo capitalino, bajo los cargos de rebelión, sedición y motín. Por ser menor de edad, es internado en una correccional y logra su salida por medio del pago de una fianza, seis meses después. La segunda vez sucede en 1932 cuando fue deportado a las Islas Marías⁹, junto con miembros del Partido Comunista de México; es liberado por ser aún menor de edad. La tercera ocasión es en 1934 mientras organizaba una huelga de peones agrícolas, es deportado a las Islas Marías donde permanece hasta 1935. Por última vez, es arrestado el 16 de noviembre de 1968 y recluido el 18 del mismo mes, en la cárcel de Lecumberri.

Después de sufrir el robo de los manuscritos de su primera novela *El quebranto* en 1938, se publica *Los muros de agua* en 1941, obra que se torna muy significativa, en primer lugar, porque al término de ésta, Revueltas recibe la noticia del estado grave de salud de su hermano, Silvestre Revueltas a quien enterraría momentos más tarde. Desde esta primera novela se logra vislumbrar la

⁹ Conjunto de islas localizadas en el océano pacífico a 112 km de las costas del estado de Nayarit. En la actualidad al conjunto de islas se les llama Colonia Penal Federal Islas Marías y cumple la función de prisión de baja seguridad, ésta se encuentra específicamente habitada por reos. Cualquier barco tiene prohibido acercarse a menos de 12 millas náuticas. La infantería de Marina, y las aguas infestadas de tiburones no permiten a los reos escaparse.

notable ligadura entre vida y obra. Incluso, en una entrevista que le realiza Margarita García Flores para *Excélsior*, afirma: Yo hubiera querido denominar a toda mi obra “Los días terrenales”¹⁰.

Aunque *Los muros de agua* refiere a su estancia en las Islas Mariás, al principio de mencionado libro el autor relata su experiencia personal en el Leprosario de Guadalajara en 1955; habla de la existencia de vivencias que son imposibles de trasladar a la ficción literaria porque son excesivas y superabundantes. Sin embargo, Revueltas nos ofrece en esta novela un esbozo real y vital de uno de los lugares más temidos por los mexicanos.

Aquello parecía una broma infantil. Parecía una de esas “guerras” regocijadas que hacen los chicos en las escuelas de internos, arrojándose cojines u otros objetos inofensivos. Muchos rostros, aquí, entre los deportados, tenía inclusive ese aire de travesura alegre, de gracia pícaro, tan común a los escolares cuando se divierten. Sin embargo, había algo monstruoso y bárbaro. Algo que se antojaba enormemente desnudo, desnudo, como si no hubiese vestiduras en la tierra. Los cuatro “políticos” estaban horrorizados. Se habían replegado sobre las paredes de hierro de la bodega y desde aquí esquivaban los infames proyectiles. Éstos llovían a derecha e izquierda cayendo sobre los cuerpos, en el piso, en los escalones. Se había tornado en un espectáculo algo extremadamente animado y ruidoso. La gente tropezaba, reía a carcajadas, gritaba insultos bestiales. Quienes no tenían ya “parque”, ni manera de producirlo, recogían lo que había caído y ya sin escrúpulo de envolverlo en un periódico lo lanzaban al aire en medio de grandes exclamaciones. (Revueltas, *Los muros de agua*, 1941, p. 55)

La prisión, sin duda alguna, fue un hecho que marcó tanto su vida como toda su obra literaria, específicamente en *Los muros de agua* y *El Apando*. En ambas novelas aborda la preocupación que siente el ser humano al verse privado de su libertad, no sólo desde lo físico sino, también, desde un plano metafórico, temáticas que le atañían de manera íntima. Desde los barrotes de la prisión describe la sociedad, los comportamientos de sus compañeros dentro de la prisión y su vida, misma que se encuentra en una de las situaciones límites del ser humano. La palabra, dentro de cuatro paredes, es para este autor el camino idóneo para la libertad y la literatura.

¹⁰ José Revueltas: *entre lúcidos y atormentados*, entrevista por Margarita García Flores, *Diorama de la Cultura*, *Excélsior*, 16 de abril de 1972.

2.1.1.3 Miguel Hernández

El poeta Miguel Hernández nace en el año de 1910 en Orihuela, un pequeño pueblo español. Tras vivir una infancia apegada a la labor de pastor de cabras, el niño Miguel vive en constante comunicación con la naturaleza; precisamente, sus primeros textos hacen referencia a dos cuestiones, para él, cotidianas: la naturaleza y la iglesia.

La infancia del poeta se ha conocido por medio de lo que él ha construido sobre ella, su pobreza en los primeros años y la estricta postura de su padre hacia cualquier vocación que el pequeño pudiera tener fuera del cuidado del rebaño. Sin embargo, existe una pequeña línea que raya entre la ficción literaria y la realidad, pues existen algunos críticos que señalan una situación totalmente contraria a la que ha descrito el poeta español.

Según Manuel Ramón Vera Abadía, Miguel pudo disfrutar también el lujo de un profesor particular, que le impartía clases cuando acababa con la venta de leche y otras tareas. Según Vera es el poeta mismo quien ostenta su “pobreza”, aunque falsa, obedeciendo a una “operación de marketing encaminada a, por un lado, darse a conocer al resto de los intelectuales, [...] y por otro, una vez que se da a conocer, conseguir sus fines, empezando por algo que muchos estudiantes han hecho y siguen haciendo: el pedir libros a sus autores con la excusa de no tener fondos para adquirirlos. (Dalla, 2005, p. 115)

No obstante, muy a pesar de la infancia “complicada” que vivió el poeta, una de los sucesos más significativos en su caminar por la vida fue su estancia en la cárcel. En mayo de 1939 es encarcelado después de una serie de sospechas infundadas en creerlo uno de los intelectuales que incitan al pueblo a la revuelta y así inicia un peregrinar por diversas cárceles de Sevilla y Madrid.

El poeta orihuelo, al verse en una situación límite, recurrió a sus amigos pidiendo ayuda, entre ellos, el poeta chileno Pablo Neruda, quien junto con intelectuales de esa época abogaron por la pronta libertad de Hernández. De manera súbita, en septiembre de 1939 es puesto en libertad.

La obra de Miguel Hernández tiene dos temáticas o directrices principales: la amorosa y la social. El tema amoroso está representado de manera puntual en el poemario titulado *El rayo que no cesa*. El carácter social, es lo más representativa del autor, no sólo por abordar la temática como lo es en el poema *Las cárceles*, donde se escucha la voz de un hombre que conoce el sabor exacto de la despedida, de la separación y de la pérdida de una de las grandes facultades inmanentes del espíritu humano, que es la libertad. Además de recurrir a la prisión como una temática, el poeta español

escribe durante su primer encarcelamiento y tras la muerte de su primer hijo el poemario “Cancionero y romancero de ausencias”.

Su estancia fatídica en la cárcel fue amortiguada en su peso anímico existencial, por las visitas de los amigos y de la esposa e hijo. Su muerte se produjo a raíz de una tuberculosis pulmonar el 28 de marzo de 1942, cuando falleció en la Enfermería de la cárcel de Alicante.

2.1.2 La experiencia de la embriaguez y el consumo de sustancias

2.1.2.1 Silvestre Revueltas

La familia Revueltas, es como ya dijimos, una de las más representativas, en el ámbito cultural, del México contemporáneo. Silvestre Revueltas nace en Santiago Papasquiaro, Durango, el 31 de diciembre de 1899. Ha sido, a decir de algunos, el único gran genio de la música en México y fue considerado por Peter Garland como el mejor compositor de Latinoamérica.

Sus obras han tenido un reconocimiento relevante; mencionamos entre ellas, por ejemplo, la composición sin fónica *Sensemaya*. Tras el éxito que obtuvo durante su vida, ésta se vio impregnada de un alcoholismo incontrolable, mismo que daba las pautas de la conclusión de una nueva obra o momentos eufóricos sumamente creativos; puede decirse que Silvestre Revueltas tuvo un casamiento vital con la embriaguez, vivía de una manera distinta la embriaguez, tal y como lo describe a la perfección su hermano José, en una de sus cartas escritas a su esposa Solveig:

Lo de Silvestre me ha ensombrecido. Sin embargo, no hay que dolerse de lo que pasa. Hay que comprenderlo. Comprenderlo con todo nuestro amor. Él es ante todo un artista, un artista tremendo y doloroso que sufre por todos nosotros: que nació para sufrir y llorar mucho; todas las lágrimas que no se lloran, todo el inmenso dolor inexpressado que hay en los pobres corazones de las gentes. Bebe para sufrir —no para gozar, como la mayoría de las gentes—y para entrar más en la vida --no como las demás gentes, que beben para huir de ella. Él sufre mucho y hay que estar con él y amarlo. (Revueltas, *Las evocaciones requeridas*, 1987, pp. 148-149)

Por supuesto, Silvestre no bebía por simple afición romántica atribuida al artista; era parte de su estado anímico, de su proceso de creación y de su ansiedad. El músico mexicano acostumbraba a pasar lapsos extensos de ebriedad al término de una obra. En 1939, Silvestre Revueltas es internado a causa de una de sus crisis alcohólicas en un hospital psiquiátrico, lugar desde donde escribe *Diario de*

un manicomio. Ahí narra su proceso de desintoxicación y su necesidad imperiosa de embriagarse para conseguir cierta lucidez. Ciertamente que Silvestre no percibía como adicción su dependencia al alcohol, pero sí como una vía para hacer aflorar en su fuero interno la distensión, el relajamiento.

2.1.3 La experiencia religiosa

2.1.3.1 San Juan de La Cruz

Nació en 1542 en Fontiveros de Castilla; su nombre fue Juan de Yépez. Por cuestiones socioeconómicas la familia paterna se alejó de ellos, lo que motivó que se mudaran a Medina de Campo en Valladolid. Estudió artes y filosofía en la Universidad de Salamanca. Conoció a Santa Teresa de Jesús y formó la orden de los carmelitas descalzos.

Fue encarcelado en un convento de Toledo en 1567, debido a cambios y peleas surgidos a raíz de la reforma de los *carmelitas descalzos*. Después de ocho meses se escapó, luego de una revelación mística en la cual se sugiere el punto de huida. Gran parte de su obra poética fue realizada durante su encarcelamiento, como por ejemplo: *Cántico Espiritual*, *Los Romances* y el poema *De la fonte*.

Existen dos temáticas recurrentes en San Juan de La Cruz, una es Dios (el misticismo) y otra es el amor; ejemplo de ello es el poema anteriormente citado, titulado *Llama de amor viva*. Aun siendo versos dedicados al amor de Dios, el tema se convierte sublime hasta condensarse en la descripción nata del amor universal. Es necesario subrayar que para el poeta cualquier temática que aborde siempre va dirigida hacia el sendero de Dios, él es final del camino.

Lo místico es esta libertad vacía que arranca de la supresión de la anestesia del lenguaje. Y de la desaparición de todo metalenguaje. Súbitamente, lo real se hace real. Pero no con el concurso de ninguna “inteligencia sentiente”, sino con el concurso de nada. Lo místico es post-lógico, no pre-lógico. Por consiguiente, tampoco se debe confundir lo místico con el “oceánico” inconsciente. Lo místico es lo real, inexpresable simbólicamente, allí donde todos nos damos la mano, más allá de los lenguajes, más allá del amor-odio. Lo místico es el mero acto de estar aquí, ahora, completo en sí mismo, deshecho ese perpetuo *tú* que tenemos de ir a buscar la realidad en otra parte: proyectos, planes, o nostalgias. Es mucho menos el resultado de una iniciación esotérica (en el sentido de las antiguas religiones de misterios) que el descubrimiento de un “nuevo continente”: precisamente lo transhistórico, el presente. (Pániker, 1982, p. 89)

La palabra de San Juan de la Cruz tiene cabida como una fuerza liberadora. Sin embargo, cada verso es construido de tal manera que el lector puede tener un acercamiento íntimo con el misticismo a través de ella o a la poesía en sí misma, sin importar la temática que la constituye. Su poesía está ligada de manera inherente a la soledad y a la perfección.

2.1.4 La experiencia del exilio

2.1.4.1 Luis Cernuda

Luis Cernuda nace en Sevilla, España en 1902. Desde sus primeros poemas deja ver una poética cuyo interés yace en el contacto directo de la sociedad de su tiempo, misma que se articula con elementos autobiográficos. Algunos de los ejemplos más claros lo podemos hallar en su poema “La familia”.

En dicho poema realiza un boceto de cómo era su vida durante su infancia y elabora un cuadro de las personalidades de su padre y su madre. En el poemario *Donde habite el olvido*, dedicado a Serafín F. Fierro, deja ver sus preferencias sexuales, tema polémico en su tiempo; mientras que en su poema “Octubre”, proclama su adhesión al comunismo. Estas tomas de protesta textuales, sin lugar a dudas controversiales, de acuerdo con los preceptos sociales de la España de la década de los treinta, y su simpatía por la causa republicana propiciaron que en febrero de 1938 Cernuda saliera de su país para nunca más volver. A partir de esa fecha hasta su muerte en junio de 1963, vivirá en diferentes sitios entre los que destacan: Inglaterra, Cuba y México.

A causa de la Guerra Civil Cernuda sale de Madrid para adentrarse en el exilio. Mucho se ha comentado que los años de exilio del poeta son los más productivos en su creación literaria, pese a que atravesaba por una profunda crisis personal. Es ahí durante ese periodo, donde la poesía realiza un papel importante para el conocimiento y la comprensión de su mundo.

La obra del poeta además de darnos a conocer las sensaciones percibidas por él, nos muestra la realidad de su propia existencia. Es un movimiento que va del interior al exterior del creador, traslación que crea su propio conocimiento, se reconoce a él mismo. El exilio, como una experiencia que demarca su obra de los últimos años, puede ser personificado en ese hombre que se ve a sí mismo desde el borde de la frontera.

2.1.4.3 Nazim Hikmet

Varios han sido los escritores que por posturas políticas han tenido que recurrir al exilio. Nazim Hikmet, aun siendo el poeta turco más representativo, la mayoría de sus poemas fueron escritos en el exilio y leído lejos de Turquía en donde era duramente censurado, de hecho, su obra es leída bajo su

condición de exiliado. El poema *Autobiografía* de Hikmet es uno de sus textos más simbólicos, nos habla de dicha condición sin despegarla de la labor que el poeta tiene con la palabra.

Nazim Hikmet utiliza a la palabra y su exilio para alinear su mundo, marca sus propias normas de existencia humana, establece un orden dentro del caos, se acepta y se reinventa a la vez. Su poesía refleja la forma y sus normas que marcan su existencia como ser humano. La poesía es una herramienta contra el exilio, lo erradica. En el poema citado el poema nos habla de su sentimiento más revelador.

Bibliografía

- Aguilar, E. G. (2015). *Del arte a la experiencia estética: interpretación y efectos cognitivos en la función estética*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Aguirre, A. (2014). "Crítica del exilio: signatura de la violencia". En *Tres estudios sobre el exilio*. México: BUAP.
- Alonso, C. (2000). "El exilio hecho escritura. Aprender en la errancia". *Enrahonar*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Aristóteles. (2000). *Poética*. Argentina: Colihue.
- Auerbach, E. (2011). *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Beguín, A. (1987). *Creación y destino. Ensayos de crítica literaria I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beuchot, M. (2004). *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder.
- Borges, J. L. (2011). *Historia de la eternidad*. Buenos Aires, Argentina: Tauro.
- Borges, J. L. (1942). *Funes el memorioso*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Byron, L. (2007). *Poemas escogidos*. Barcelona, España: Visor Libros.
- Cáceres, J. (1991). *Diccionario ideológico de la lengua española*. España: Gustavo Gili.
- Campbell, F. (2014). *Padre y memoria*. México: Revista de la Universidad de México.
- Caro, J. E. (1970). *Poesías*. Bogotá, Colombia: Publicaciones de la Escuela de Bellas Artes.
- Cortázar, J. (1981). *Literaturas del exilio* (Vol. 489). Argentina: Cambio 16.
- Cymerman, C. (1993). *La literatura hispanoamericana y el exilio*. París: Université de Roven.
- Da Cunha-Giabbani, G. (1992). *El exilio. Realidad y ficción*. Montevideo, Uruguay: Arca Editorial.

- Dalla, R. M. (2005). *Miguel Hernández: Estudio biográfico*. Italia: Università Degli Studi Di Padova.
- De Melo Cabral, J. (2008). *Poesía y composición*. México: Universidad Iberoamericana.
- De Montaigne. (2018). *Ensayos escogidos*. Ciudad de México, México: UNAM.
- De Montaigne, M. (2010). *De la experiencia*. México: Gandhi.
- Deneb, L. (2001). *Diccionario de símbolos. Selección temática de los símbolos más universales*. Madrid, España: Biblioteca nueva.
- Dewey. (1980). *Art as experience*. Nueva York: Paidós.
- Dewey, J. (1980). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Dewey, J. (1980). *El arte como experiencia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós Estética.
- Dewey, J. (1967). *Experiencia y educación*. Buenos Aires: Losada.
- Diccionario de la Real Academia Española. (s.f.). www.rae.es. Recuperado el 2016, de Diccionario de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=VPevVK7>
- Dostoievski. (2000). *El idiota*. Madrid: Alianza Editorial.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Madrid, España: Planeta-Agostini.
- Estébanez, C. D. (2004). *Diccionario de términos literarios*. Madrid, España: Alianza .
- Flores, O. (1999). *Octavio Paz: la otredad, el amor y la poesía*. México: Razón y Palabra (15).
- Frank, J. (2010). *Dostoievski. Las semillas de la rebelión 1821-1849*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, H.-G. (1993). *Verdad y método II* (Vol. II). España: Sígueme.
- Garrido, A. E. (2011). *Recorrer esta distancia*. Notas sobre el exilio. México: Revista de Filología Romántica .
- Gerbasí, V. (2010). *Mi padre, el inmigrante*. España: Laberinto.
- Guichard, L. A. (2012). *Diez definiciones de frontera*. México: UNISON.
- Guichard, L. A. (2014). *Entrevista I*. (M. Maranto, Entrevistador)

- Guichard, L. A. (2015). *Entrevista II*. (M. Matza, Entrevistador)
- Guichard, L. A. (2013). *Poeta*. Entrevista. *Live Cáceres*. Live Cáceres.
- Guichard, L. A. (2013). *Realidad y márgenes. Poesía 1992-2012*. Chiapas, México: CONECULTA.
- Guichard, L.A. (2008). *Nadie puede tocar la realidad*. Béjar:Littera.
- Harris, Frank. (1947). *El hombre Shakespeare y su vida trágica*. Buenos Aires, Argentina. Losada.
- Hegel, G. (2012). *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (2009). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jauss, R. H. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Juarroz, R. (1992). *Poesía y Realidad*. Valencia, España: Pre-textos.
- Kott, Jan. (1971). *Shakespeare. Nuestro contemporáneo*. España. Alba editorial.
- Kohut, K. (1983). *Escribir en París*. Barcelona: Hogar del libro.
- Landa, J. (2004). *Aproximación al verso libre en español*. Venezuela: Fondo Editorial del Caribe.
- Larrobla, C. (2011). *Bicentenario Uruguay*. Recuperado el 2019, de Bicentenario Uruguay: <http://1811-2011.edu.uy/uy/B1>
- Lizaola, J. (2004). *El exilio en María Zambrano*. Ciudad de México: Instituto Tecnológico de México.
- Lopate, P. (2015). *Se requiere experiencia*. México: Letras Libres .
- Machado, A. (2012). *Campos de Castilla*. España: Literanda Clásicos.
- Macías, E. (2014). *Caravanas de riesgo*. México: Universidad Veracruzana.
- Macías, E. (1993). *Ciudad contra el cielo*. México: CONACULTA/Verdehalago.
- Macías, E. (1974). *Círculo del sueño*. México: INBA.

- Macías, E. (2012). *Trabajar lo imposible, no lo gratuito*. (J. Á. Leyva, Entrevistador) México: La Otra.
- Macías, E. (2013). *Entrevista I*. (M. Maranto, Entrevistador)
- Macías, E. (2017). *Entrevista IV*. (M. Maranto, Entrevistador)
- Macías, E. (2015). *Entrevista II. 2*. (M. Maranto, Entrevistador)
- Macías, E. (2015). *Entrevista II*. (M. Maranto, Entrevistador)
- Macías, E. (2017). *Entrevista III*. (M. Maranto, Entrevistador)
- Macías, E. (2009). *Hoja de plata. Antología*. México: SEP Chiapas.
- Macías, E. (1982). *Imagen y semejanza*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Maples, A.M. (1947). *Memorial de la sangre*. México. La Nación.
- Mejía, D. J. (2002). *Exilio y desarraigo en la poesía de Jorge Castillejo*. Ciudad de México: Suma Cultural.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Milán, E. (2014). *La poesía...Una carne y un postre. El Otro periodismo*. (Dimter, Entrevistador) Chile: URBESALVAJE.
- Milán, E. (2006). *De este modo se llena un vacío*. México: UACM.
- Milán, E. (2015). *Donde no hay*. México: Mangos de hacha.
- Milán, E. (2014). *En suelo incierto, ensayos (1990-2006)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Milán, E. (2014). *Entrevista I*. Matza Maranto. México.
- Milán, E. (2015). *Entrevista II*. (M. Maranto, Entrevistador) México.
- Milán, E. (2017). *Entrevista III*. (M. Maranto, Entrevistador) México.
- Milán, E. (2012). *Errar*. Coahuila, México: Secretaría de Cultura de Coahuila.
- Milán, E. (2016). *Oasis, no hacer*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Milán, E. (1966). *Son de mi padre*. México: Arlequín.

- Moliner, M. (1988) *Diccionario del uso del Español*. Madrid, España: Gredos.
- Montes de Oca, F. (1981). *Teoría y técnica de la literatura*. México: Porrúa.
- Montoya, A. (2012). *Exiliados interiores*. *Realidad* (131).
- Muschg, W. (1965). *Historia trágica de la literatura*. México, México.
- Muñiz, H. A. (1999). *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Barcelona: Universidad Autónoma de México.
- Novalis. (1987). *Granos de polen*. Ciudad de México, México: Secretaría de Educación Pública. Cien del mundo. .
- Olszansky, F. (2019). *El exilio voluntario o el éxodo interno, un viaje psicológico sin fin*. Obtenido de Contratiempo: <http://contratiempo.net/el-exilio-voluntario-o-el-exodo-interno-un-viaje-psicologico-sin-fin/?fbclid=IwAR>
- Ovidio. (1998). *Tristes cartas del Ponto*. España: Alianza.
- Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corriente*. España: Gredos.
- Pániker, S. (1982). *Aproximación al origen*. Barcelona: Kairós.
- Paz, O. (1984). *Las peras del olmo*. Bogotá, Colombia: La Oveja Negra.
- Paz, O. (1993). *La llama doble: amor y erotismo*. México: Seix Barral.
- Paz, O. (2003). *El arco y la lira*. México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1996). *Obras Completas X*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1994). *Obras Completas II*. CDMX, México: Fondo de Cultura Económica.
- Quian, Q. R. (2011). *Borges y la memoria: un viaje por el cerebro humano de "Funes el memorioso" a la neurona de Jennifer Aniston*. (Sudamerica, Ed.) Buenos Aires, Argentina.
- Revueltas, J. (1987). *Las evocaciones requeridas*. México: Ediciones Era.

- Revueltas, J. (1941). *Los muros de agua* . México: Ediciones Era.
- Reyes Macaya, R. I. (2012). *El turista y el colonizador. Una lectura sobre el exilio* . Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Rico, Á. (2009). *Investigación Histórica sobre la dictadura y el Terrorismo de Estado. 1973-1985*. Montevideo: Cruz del Sur.
- Rilke, R. M. (1987). *Cartas a un joven poeta* . Puebla, México: PREMIA.
- Rosa, B.J. (2004). *Creación y destrucción en la vida y obra de Rimbaud*. España: Institució Alfons el Magnànim.
- Sánchez, C. A. (2014). *Fuera de lugar, en otro tiempo. El exilio como figura política*. En *Tres estudios sobre el exilio*. México: BUAP.
- Sandoval, F. E. (1993). *Migración e identidad. Experiencia del exilio*. México: UAEM.
- Sebastián, F. J. (2008). *Exilio interior y subjetividad pos-estatal: El gaucho insufrible de Roberto Bolaño*. Chile: Universidad Austral de Chile .
- Shakespeare, W. (2011). *Romeo y Julieta*. España: Alianza.
- Sheridan, G. (2009). *Material poético*. México: *Letras Libres* , 24.
- Tablada, J. J. (2017). *Li Po y otros poemas*. México: UNAM.
- Tennyson, A. (2002). *La Dama de Shalott y otros poemas*. España: Pre-textos.
- Youcénar, M. (1951). *Memorias de Adriano*. Argentina: Debolsillo.
- Zambrano, M. (2004). *Los bienaventurados*. Madrid, España: Siruela.
- Zambrano, M. (2004). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.
- Zambrano, M. (1989). *Senderos*. Barcelona: Anthropos.
- Zambrano, M. (2010). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.