

# Los andenes de la voz

Ensayos de poesía mexicana contemporánea

Gustavo Ruiz Pascacio



Colección  
Boca del Cielo



UNICACH





# Los andenes de la voz

Ensayos de poesía mexicana contemporánea

Gustavo Ruiz Pascacio



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

2015

**Colección  
Boca del Cielo**



**UNICACH**

Joya turística del estado de Chiapas, Boca del Cielo es uno de los nombres más poéticos originados de la sensibilidad colectiva de sus habitantes y el idóneo para una colección de libros destinados a la recreación artística. Los títulos reunidos bajo este sello comprenden el arte y la literatura originados en la entidad o destinados expresamente a ella por autores de diversa procedencia, hermanos todos por su vocación cultural.

Primera edición: 2015

D. R. ©2015. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

1ª Avenida Sur Poniente número 1460

C. P. 29000, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

[www.unicach.mx](http://www.unicach.mx)

[editorial@unicach.mx](mailto:editorial@unicach.mx)

ISBN: 978-607-8410-18-7

Diseño de la colección: Luis Morgan

Diseño de Portada: Luis Morgan

Fotografía de portada: Efraín Ascencio

Imágenes en interior: Albrecht Dürer

Fotografía de autor: Jesús Hernández

Impreso en México

# Los andenes de la voz

Ensayos de poesía mexicana contemporánea

Gustavo Ruiz Pascacio

**Colección  
Boca del Cielo**



UNICACH





*Tú no quieres que tus palabras queden apenas como nombres y apellidos de las cosas. Como las sombras inventadas de las cosas. A ti te gustaría que tus palabras fueran las cosas y la creación misma. Después de todo, así te comportas con ellas.*

Vasko Popa, Cosas de poetas.





## Índice

Introducción .....	11
El auspicio de la voz .....	11
La poesía finisecular en Chiapas: entre la incertidumbre y el retorno .....	21
1. La ascunción del origen.....	21
2. El sitial de los otros .....	26
3. De la inasible respuesta .....	62
<i>Muerte sin fin</i> , el abismo de la nada .....	65
1. El otro sentido del canto.....	65
2. La generosidad del triángulo .....	76
2.1 El yo y el tú: columna y revelación .....	78
2.2 La trilogía del espacio.....	81
Naturaleza y pertenencia: Pellicer y la poesía chiapaneca.....	87
1.- Génesis y consonancia.....	87
2.- La fraternidad del sol.....	90
3.- Consonancia y escisión.....	97
Una necesaria tristeza, la poesía de Enoch Cancino Casahonda .....	101
El exilio y lo perdido: la poesía de Rosario Castellanos.....	119
1. La sombra juega al escondite.....	119
2. La mirada del <i>otro</i> .....	131
3. Los frutos del dolor .....	142
4. Coda en tres campos.....	150
Bibliografía general.....	158
Hemerografía.....	163

Para Blanca Viridiana, cima y aurora de mi viaje.



## Introducción

### El auspicio de la voz

La poesía nos vuelve y nos devuelve todas las aristas de los hechos sumos, toda proporción de nuestra geometría del mundo. Es la calza de nuestra medida, fuente vertical u horizontalidad líquida de aquello que llamo, insistentemente, “el profundo humano”. Sea un feligrés de la caverna o un intimista de sí, la poesía –o acaso debo decir, los poetas– se ha propuesto o al menos ha gestado una suerte de lenguaje cuya certidumbre o mentira apela al apartamiento de la estupidez. Su núcleo es la conversación entre el yo y el otro –el otro rebozado del yo y un yo traspasado por el otro. Su vehículo, la balsa infernal o el tropo aéreo. Su camino, intensidad, muerte y resurrección. El encantamiento del deseo y una trágica conciencia de su haber. El mayor o el más infame de los destinos. El peregrino de la terraza o el vigía de la noche. Con ella, nos imaginamos el rostro de nuestros pasajes, la gesta de todo laberinto de vida, pero, también, nombramos la soledad de la muerte, el guiño de la trascendencia, el triunfo o la derrota de la voz. Porque –como dice Raúl Zurita– “Hablamos así en medio de idiomas colapsados, de palabras cuyos significados agonizan porque a ellas mismas les es imposible contener más locura y violencia que aquellas con que ya las ha cargado la historia.”

Voy a hablar de la voz. De los sonidos que emite desde que el ser humano erguido acarició por vez primera el sis-



tema que nos sostiene y que sostiene, también, lo que llamamos “mundo”. De ese apartarse del silencio, acecho de cada voz. Esa construcción verbal que da certeza a lo que tocamos, lo que denota el más mínimo rango de realidad, lo que nos aparta de ella, lo que priva en nuestra memoria, lo que calza nuestra imaginación, lo que designa y desquicia nuestras coordenadas mentales, lo que comulga y resuena en nuestra más equiparada soledad, lo que inaugura nuestros días, lo que clausura nuestro paso por el mundo y lo que nos abduce como arrebatado de lo otro, empíreo y espiritual. Y voy a hablar del “sujeto del hablar”, aquel que como dice Raúl Dorra “no es otro que el yo; el yo, agreguemos, situado ante el espejo”. Preciso, un sujeto del hablar poético. Un espejo, a ratos confesional, inquisitorio, ataviado o bien desprovisto de toda verticalidad referente; un sujeto no sujeto a los paladines de “mundo”; un sujeto del hipermundo o del trasmundo; un sujeto que en los últimos cien años ha tenido que construirse desde el vacío, un vacío sin retorno o un retorno a pesar de ese vacío. Un sujeto tonal, pues, el auspicio de la voz.

Y esa voz poética discursiva, en medio de ese instante de la imagen que es la poesía y no. Es decir, ocurre, transita, discurre, traspasa cualquier forma, cualquier acometida en el aire, cualquier horizonte en la tierra, cualquier cauce de agua. Termina conformando una *summa*, una composición de todas las partes y de ninguna a la vez. Y suena, se obtusa y se aclara. Se afina y se afila dentro de sí, tiene cuerpo y se agita y palpita con un ritmo siempre, una y cada vez más concéntrico. Es materia y espíritu. Vibración condensatoria de ambos. Es el poema. Críptico, palimpséstico, eco del mundo, atado a la cintura del yo y los otros, referencia de todos y ninguno. Y en cuanto a su emergencia tópica –si-

guiendo a William Rowe- ésta era desconocida hasta antes de su aparición en el mundo: “el poema es un lugar donde emerge lo que no se conocía antes o en otro lugar”, dice Rowe. El poema –atributo divino y perecedero a la vez- es. Por obra de una impregnación informe, volátil, aespacial e intemporal que lo impulsa y re-pulsa, indefectiblemente, hacia adentro y hacia fuera: la poesía. *Red de cristal, alto surtidor que el viento arquea*, causa y representación, azar y acometida de ese azar.

Pero hay otros discursos a su alrededor. Otros emplazamientos y escurrimientos que provienen del cuerpo social. Algunos suelen ser asumidos como una convergencia canónica. Buscan ser contenedores, recipientes, odres donde se dice añeja el vino más corpóreo. Son, indudablemente, abrigo y pertenencia. Pero, en su fondo, se avecina una contienda. El discurso de lo “nacional”, por ejemplo, –aplicado a la producción literaria- es una acepción riesgosa si se enarbola desde una perspectiva monolítica –como ha solido ocurrir. Este recubrimiento integracionista sólo apela al pulido de una superficie cultural, bajo la cual subyacen formas y modos de comprensión y representación del mundo que –en el caso del traslativo poético- desarrollan discursos que bien consolidan asideros canónicos o producen alteridades en el sentido poético del mundo. Así, el estudio de las literaturas regionales obedece a la lectura de una suerte de construcción de Sí, cuyas particularidades estima la aprehensión y la re-invencción del imaginario poético, y, que en el caso de la obra de algunos poetas de Chiapas –región cultural que me ocupa en gran medida en este libro- ha posibilitado el diálogo con las expresiones de la poesía contemporánea de México, Hispanoamérica y otras latitudes. Acude, por otra parte, a lo que Sigifredo E. Marín ha abordado –con referen-



cia a una pretendida historia oficial de las letras mexicanas- en cuanto que: “Y si la historia oficial de las letras mexicanas ha implicado la creación de un nacionalismo con una identidad fija centrada en el poder constituido, esa historia no ha dejado de multiplicarse desde abajo y desde afuera.”

De ahí que una hipótesis triádica haya obsesionado casi hasta la terquedad mis aproximaciones al sentido del ejercicio poético en lengua castellana en Chiapas durante el siglo XX, a saber: 1. La aprehensión inmediata del entorno geográfico como fenómeno de pertenencia prevaleciente; 2. El goce y la melancolía de las emociones como núcleo enunciativo del sujeto poético; y, 3. La vocación sustancial por el lenguaje como continente humano y cósmico.

La primera de ellas opera en función de una persistencia casi agónica, no sólo del canto por la pertenencia y el reconocimiento identitario -necesario para toda voz poética en su paso ontológico y en la construcción de un imaginario heredado- pero, al mismo tiempo, personal, que al hacerse público convoque a los *otros*. Sin embargo, cuando dicha aprehensión se impone como parte del lugar común, se convierte en *el sitio de lo agónico*. Recreado hasta el cansancio estenográfico, esta prima operación ha transitado desde el canto poético inaugural de Rodolfo Figueroa (1866-1899) -en las postrimerías decimonónicas- pasando por la construcción cósmica del Chiapas imaginario de Enoch Casahonda (1928-2010) -a mediados del siglo XX- hasta llegar a la transmutación anagnórica de Efraín Bartolomé (1950) y la re-visión de las identidades en tránsito -del pulso mareño chiapaneco a lo pulsante neourbano- de Joaquín Vásquez Aguilar (1947-1994), en las dos últimas décadas de dicha centuria.

La segunda es, quizá, el eje operativo más socorrido pero menos comprendido, incluso por los mismos hacedores de

la región, que a él han acudido. Enunciar la emoción ha devenido, en un buen número de casos, en la minimización de la construcción del lenguaje poético, y en la omisión de la voz conjunta, aquella que canta y decanta a la vez, que vierte y celebra, ese doble énfasis que *es* poesía y se resuelve *en* el poema. Una bisagra de adentro y afuera. Desde adentro pero con la convicción inaugural del afuera, una rasgadura que hallará su desnudez total en los fidelísimos de la tercera hipótesis. En este segundo escenario debemos mencionar al Jaime Sabines que cifra, en la experiencia, el juego de una erudición sálmica. Es, desde luego, el Sabines más puntual. A él, se suma la poesía de Rosario Castellanos, voz que dialoga desde el imperativo de lo marginal, donde el sujeto poético se sitúa como recipiente de un destino árido, marcado por la errancia. Una provocación de lectura doble, a la manera de lo que Julia Kristeva ha llamado el acento sobre la enunciación y sobre lo enunciado: *El doble acento de la metáfora*.

La tercera es la menos confesa y la menos asida. Tal vez porque no reporta un logro espectacular o una intimidad aldeana. Porque en sus aristas no asoma la trampa de la contemplación, ni de la autocompasión. Porque está hecha de lo más interior, descarnado y lo más lumínico, a la vez, del hombre: el lenguaje. Y porque nos exige guerrear lo que somos, abandonarnos en *el epicentro de La Palabra*. En esta tercera instancia asoman momentos ministeriales, sociedades conversas y atrevimientos convulsos. Juan Bañuelos (1932), Elva Macías (1944), Joaquín Vásquez Aguilar (1947-1994) y Raúl Garduño (1945-1980), serían apenas ejemplos iniciales.

Como resultado de lo anterior, tenemos hoy una circunscripción del creativo poético chiapaneco que va



de la ingenuidad idílica a la trapacería militante; de la holgazanería periférica a la necesidad segregacionista -¿Es acaso un hecho sólo perceptible en esta región del mundo o se cifra, también, en el centro rector despótico de las letras nacionales?- De ahí la necesidad por detenernos a revisar lo que *poéticamente* somos, lo que *decimos* que somos, lo que *dicen* que somos y lo que *decimos que dicen que no* somos. En este juego tetramórfico y tetralógico caben esferas situacionales, lugares de comunión y caminos diferenciales.

La generación de poetas nacidos en Chiapas en la década de los sesenta del siglo XX -me refiero, concretamente, a la obra de Roberto Rico, Eduardo Hidalgo y Carlos Gutiérrez Alfonso; aunque el ensayo incluye, también, un acercamiento a la poesía de tres poetas nacidos en la década de los setenta, Luis Arturo Guichard, Ignacio Ruiz-Pérez y Bernardo Farrera Vázquez- es uno de esos núcleos de emisión y comprensión. Me preocupa, desde luego, por un cúmulo de motivos generacionales que van del guiño aldeano a la resaca posmoderna. Pero, además, porque hoy, en menor o mayor grado, sus libros empiezan a tener una vida pública y algunas de esas voces -Rico e Hidalgo, sobre todo- comienzan a incidir en el modo de concebir y hacer poesía, en el modo de crear y re-crear el mundo, en el modo de vernos, re-conocernos y convencernos, porque de una u otra manera una convicción canónica asalta la conciencia o la inconsciencia, y, con ello, la postulación, legitimación y sostenimiento de un corpus en la poesía actual de la región. A trasluz de las operaciones traslativas del lenguaje poético asecha una suerte de “sociedad canónica” que ejerce la dominancia de un perfil de lo poético a seguir - caso de suma evidencia, también, en el ámbito nacional. Ante ello y alentados por *la varia invención del mundo* atiende

esta propuesta de la comunión y lo diferencial, a partir de un ejercicio dual: *retorno e incertidumbre*, y de lo que he dado en llamar el “sentido de incompletud” de sí, de lo que falta por asir y decir, una conflagración de lo poético; ese transterrar del tráfuga, herencia de las vanguardias – y de la aplicación de incompletud, después de la caída, que Vallejo y Huidobro hacen en su poesía.

Esta condición poética opera en dos escenarios de acción, que trasladan a la escala geográfica e histórica de la región una problemática mundial confrontada –a partir del ojo clínico y quirúrgico mallarmeano y la inmediata irrupción de las vanguardias- del ejercicio de la escritura poética: *la poesía como canto*, y *la poesía como un hecho autónomo de lenguaje*. El Libro de Mallarmé –lo ha dicho Foucault- “responde al gran libro mudo, pero lleno de signos, que la obra clásica procuraba copiar, procuraba representar. El Libro de Mallarmé responde a aquel gran libro, pero, al mismo tiempo, lo sustituye, es el atestado de su desaparición”. El libro como obra abierta –para decirlo con un eco de esperanza- o el vacío abisal. Huidobro intentó un descenso en paracaídas, Vallejo un triple mortal sin asegunes; luego vino una generación de adeptos a la deserción y a la *prima voce*. Pero ¿qué viene después del vacío? ¿Acaso la colgadura de un signo que se vierte sobre sí mismo? ¿Los dioses siguen sin estar ahí?

¿Qué podemos decir, entonces, de estas dos operaciones y escenarios de acción poéticos referidos al principio del párrafo anterior? La primera, celebra, revela y mantiene una conciencia poética del cosmos. La segunda –producto de una colisión cósmica, un megaestallido galáctico, después del cual aplica el re-comienzo- escinde, toma para sí e instauro. Canónica y Eterna, la primera; Herética y Mortal,



la segunda. Herencia y Negación. Canto de la vuelta tonal del Todo y de lo siempre naciente. Vertiente de sí misma y de su impalpable fugacidad. En la primera cabe lo que Eduardo Milán ha llamado “poéticas del regreso”: la fidelidad de la vuelta a un tiempo “aurático”, como respuesta a la ausencia de un lugar trascendente, terreno de la modernidad. La segunda aludirá, pienso, a lo que el mismo Milán refiere respecto al dominio de la *reflexión* en el escenario del poema contemporáneo; “la palabra poética habla de sí misma: debe conservarse como saber”, es decir, “la poética de sí misma”. Contemplar o Saber. Convocar o Inaugurar. Retornar o Empezar. Lo cierto es que entre una y otra se abre el abanico de la representación del mundo y la credibilidad de sus formas.

Con *Los andenes de la voz* se pretende dar continuidad a un esfuerzo aproximativo y conciliatorio de lo que he dado en llamar una *cronología del sentido poético*, una semiótica de los sistemas sígnicos artísticos, iniciado, en materia poética con *Los fantasmas de la carne (las vanguardias poéticas del siglo XX en Chiapas)*, continuado en *Los designios de la Diosa (la poética de Efraín Bartolomé)*, y en *La poesía finisecular en Chiapas: entre la incertidumbre y el retorno* –cuya versión revisada y actualizada se inserta en este volumen– así como en materia de artes plásticas con *La plástica en Chiapas (el tránsito del color y la explosión de la forma)*.

El volumen presenta, también, a manera de coordenada vinculatoria, un comparativo poético entre las voces de Enoch Cancino Casahonda, Daniel Robles Sasso, Juan Bañuelos y Efraín Bartolomé con el sistema poético de Carlos Pellicer, franco abanico de la poesía solar escrita en México durante el siglo XX. Poesía diurna, despunte del alba, festiva asignación del interior del yo rebosado

de hermandad cósmica, poeta que se sabe cantor de esa “visión espléndida del mundo” –como dice Monsiviáis-, visión atravesada por lo líquido y lo sólido, que se vuelca sobre el paso de la mirada del Yo poético. Una vinculación a partir de la poética de la *Mater tellus*. Frente a este discursar pelliceriano del instante del sujeto celebratorio y huésped, ocurre el otro sentido del canto, el poema que no discursa el instante del sujeto sino que termina en un instante para volver a comenzar, *Muerte sin fin*, de José Gorostiza. El poema NO huésped, el poema del des-asirse, el poema que dice para callar o más bien el poema que canta para alcanzar la nada. Prodigio no alcanzado por la vanguardia, ni aún en su más grande confrontación. Dos versiones y dos visiones poéticas del mundo, cuyos ejes circundantes habrían de desarrollar ciertas poéticas satelitales –más preferentes hacia el primero de ellos- en Chiapas y Tabasco, por ejemplo, donde el discurso poético de la emergencia identitaria fluye tanto en una voluntad ministerial por la *Mater tellus* –Cancino Casahonda, Magaña y Bartolomé- como en la ingenuidad parda, jocosa y acotada de incontables versificadores.

Una última precisión –que quizá debió ser la primera-, cuenta la voz popular que alguna vez Jaime Sabines, el poeta patriarcal de Chiapas, dijo: “En Chiapas todos son poetas, uno levanta una piedra y encuentra un poeta”. El lugar común ha terminado por convertirnos, entonces, en *los vástagos de la piedra*. En su mineral lomo viajan lo mismo semblantes de luna y sol, penitentes de lo immaculado, apátridas indispuestos, plañideros de lo popular, alambrietas del escaparate perpetuo, confesores de lo inamovible, contorsionistas turísticos del folclor, saltimbanquis de la imaginación, cantores del Todo, híbridos compartidos y apostadores de la autorreferencialidad.



Emitidos y suspendidos en el tiempo están todos estos fragmentos literarios del mundo. Asomados o replegados en Sí mismos, nos observan desde su ocupación de vacío, desde la punta de pértiga que desafía al aire o desde algún asidero común, cuya clausura acaso había ya presentado Hölderlin en alguna de sus grandes elegías: *Sin duda los dioses aún viven, pero encima de nuestras cabezas, en otro mundo; allá obran sin cesar, sin ocuparse de nuestra suerte.*

Tuxtla Gutiérrez  
Antigua Villa de San Marcos Tuxtla  
Barrio de San Roque  
primavera 2004–invierno 2014



## La poesía finisecular en Chiapas: entre la incertidumbre y el retorno

### 1. La asunción del origen

En términos inaugurales, el asunto de la *tradicción* constituye un problema central en el origen del discurso poético en lengua castellana en Chiapas. Si entendemos por *tradicción* el soporte de códigos sobre el cual operan las subsecuentes poéticas –ya sea como certificación, transición o escisión de los mismos– devenidas de dicha génesis, ésta no se prolonga a más de una centuria, a partir de la presencia del primer poeta “moderno” de Chiapas: Rodulfo Figueroa (1866-1899), poeta con quien se abre el hecho de “lo público” como eje comunicativo del ejercicio poético; poeta que inaugura el diálogo con el interior mestizo y con el aliento cultural decimonónico de “lo chiapaneco”, apenas asumido políticamente con la federación del territorio al Estado mexicano en 1824. A partir de la poesía de Rodulfo Figueroa se desarrollará uno de los temas más controversiales y recurrentes en la poesía chiapaneca: *el canto por la pertenencia*; que transitará a lo largo del siglo XX– tanto por la nostalgia del origen como por el paisajismo folclórico (doméstico y meramente artesanal), y el reconocimiento mítico y lingüístico de sí mismo.<sup>1</sup> Privaría entonces, en este mundo de nacionalidad

---

<sup>1</sup> En el caso de la *nostalgia del origen*, sin duda el ejemplo señero es el poema *Canto a Chiapas* de Enoch Cancino Casahonda (Tuxtla Gutiérrez, 1928-2010), contempla-



recién acuñada, una urgente legitimación más allá de los patrones oficiales de la discursividad política nacionalista en turno. Es decir, una invención artística y estética, cuya profundidad cultural asumiese un escenario atemporal; una suerte de temple anímico colectivo, y un reflejo del Yo en la figura recreada de Chiapas como entidad orgánica progenitora. Procreación y pertenencia será una dupla constante en el discurso poético chiapaneco. Corresponderá a Rodolfo Figueroa el honor –hoy deslucido y manoseado– de la inherencia orgánica y la prima representación poética del “espíritu” del pueblo.

En la poesía de Rodolfo Figueroa, el paisaje es el espacio que contiene la aprehensión del sentimiento patrio vía la escala de lo campestre y los usos. Con ella, asistimos al alumbramiento de un juego de espejos y retratos en el que se ha querido ver reflejada el “alma” chiapaneca. *El canto por la pertenencia* se inaugura, en la poesía de Rodolfo Figueroa, con la publicación de *Olvido*, en 1896, en la ciudad de Guatemala. Aun cuando expresamente el autor no concede una alta estima para dicha producción, el poema es hoy una inexcusable referencia del sentir poético de “lo chiapaneco”, de su añoranza rústica, y del anónimo colectivo ladino que profesa un pacífico *status quo* y una inclinación por la oralidad como sustento de los usos en común.<sup>2</sup>

---

ción cósmica de un Chiapas nutriente y exaltación poética de los lugares comunes culturales, donde se ha querido asentar la identidad mestiza chiapaneca. Ahora bien, en cuanto al *reconocimiento mítico y lingüístico de sí mismo*, es fundamental la construcción del espacio sagrado en la poesía de Efraín Bartolomé (Ocosingo, 1950), tal como ocurre en *Ojo de jaguar*, poema y libro de emergencia, del retorno a lo prodigioso y de la poesía como celebración del Mundo.

<sup>2</sup> Cf. Ruiz Pascacio, Gustavo. *Los fantasmas de la carne (las vanguardias poéticas del siglo XX en Chiapas)*, Ed. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2000.

Dicen allí las viejas,  
cuando forman historias y consejos  
para hacer que se duerman los chicuelos,  
que nunca aquel lugar se ha transformado  
según la narración de sus abuelos;  
que allí se ha conservado  
guardadas en su nicho las costumbres,  
que el presente es lo mismo que el pasado;  
el mismo sol saliendo entre las cumbres,  
el mismo mar en calma o muy bravío,  
la misma religión en la cabaña,  
el mismo solitario caserío  
y el mismísimo pueblo en la montaña.  
Y también aseguran por sus vidas  
que desde años atrás, inmemoriales  
cercos de tamarindo y jocotales  
forman sus callejuelas retorcidas (...)

*Tradición* es, pues, un asunto de sentido y de la contención de ese sentido. Y en función a ello, es una doble conjunción: decir ese sentido y subyacer el sentido. ¿Cómo? Asumiéndose íntimamente lírico y públicamente mimético, entendido esto último como *perteneciente a*. Mirar mirándose *en* y su resultante, *mirarse*. El *otro* –a la manera de Landowsky– como una presencia *plena* que convoca al yo en su más profunda alteridad.<sup>3</sup> Se inicia, así, la construcción de un imaginario poético consonante con el entorno físico, que derivó en, por lo menos, dos sustratos verbales: 1º. Una especie de “poesía natural o mimética”, estilizadora de lo popular y primariamente paisajista; y, 2º. Una “poesía de la tierra”, con acen-

---

<sup>3</sup>Cf. Altuna Elena, et. all. *Tópicos del seminario 5, El discurso del otro*, Ed Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2001, 175 pp.



tuados valores telúricos y cosmogónicos, una poética de la *Mater tellus*<sup>4</sup>.

En el primero de ellos se trata de una tesis emotiva, generada por la empatía entre la naturaleza y el sentimiento anímico del sujeto poético. La llanura del sentimiento, para ser más exacto. En él, la preeminencia es sentimiento y emotividad, por encima de la connotación de los signos del paisaje. En el segundo, se trata de la revelación poética –vía solar o lunar- de la “totalidad cósmica”. La experiencia individual del poeta es un despertar de su conciencia, y los seres, objetos y cosas que le rodean, trascienden simbólicamente, y son trasladados a la operación *otra* del lenguaje poético. En la poética de la *Mater tellus*, el poeta contempla con sus sentidos lo que está más allá de las coordenadas convencionales del sentido; y el único nexo entre él, *lo otro* y nosotros, es la transmutación lingüística, la traslación poética.<sup>5</sup> Así, la “poesía de la tierra” se apreciará en algunos momentos de la obra de Jaime Sabines, Enoch Cancino Casahonda, Juan Bañuelos, Daniel Robles Sasso y Efraín Bartolomé. De los poetas anteriormente nombrados –todos nacidos entre 1926 y 1950- el único poeta *fundacional* es Cancino Casahonda. Lo es, en su condición de articulador de una poesía cósmica, idílicamente estelar y contemplativa de un Chiapas cosmogónico, tutelar y entrañable. Autor del *Canto a Chiapas*, un poema que es a la vez “un himno de la conciencia popular chiapaneca (...) una sentencia biológica y una realidad impalpable”.<sup>6</sup> Icono no necesariamente del

---

<sup>4</sup> Para una profundización en el concepto de la *Mater tellus*, acudir a los estudios de Mircea Eliade sobre historia de las religiones, a saber: *Tratado de historia de las religiones y Mitos, ritos y dioses*.

<sup>5</sup> Cf. Ruiz Pascacio, Gustavo. “Herencia y traslación: lo simbólico-sagrado en los poetas tuxtlecos mestizos”, en *Los zoques de Tuxtla. Como son muchos dichos, muchas palabras, muchas memorias*. Centro de Investigaciones del Patrimonio Cultural, Conaculta-Chiapas, 2006.

<sup>6</sup> Cf. Navarro, Gelda. “La nostalgia del origen como condición ideológica en el poema

*Ser*, sino del *sentir* ese *Ser*, del *sentirse*. Acomodamiento tectónico, respiro de la prima búsqueda, *Canto a Chiapas* no sólo es el poema que le ha dado celebridad a Enoch Cancino, sino el discurso poético en el que se ha visto acumulada la nostalgia y el ánimo por lo intangible del soporte mestizo chiapaneco.

Chiapas es en el cosmos  
lo que una flor al viento.  
Es célula infinita  
que sufre, llora y sangra.  
Invisible universo  
que vibra, ríe y canta.

Chiapas, un día lejano,  
y serena y tranquila y transparente,  
debió brotar del mar ebrio de espuma  
o del cósmico vientre de una aurora (...)

Chiapas nació en mí:  
con el beso primario en que mi madre  
marcó el punto inicial del sentimiento.

Chiapas creció en mí:  
con los primeros cuentos de mi abuelo,  
en la voz de mi primer amigo  
y en la leyenda de mi primera novia.

Desde entonces,  
Chiapas es en mi sangre  
beso, voz y leyenda (...)



## 2. El sitio de los otros

Pero la anímica y altruista construcción de estos poetas no impide la lectura de otras incursiones temáticas y operativas. Así, podemos decir que la poesía escrita en lengua castellana en Chiapas durante el siglo XX remite a ciertas constancias temáticas que operan el conjunto semántico de la misma. La ciudad, la muerte, el problema vital del sujeto, la presencia o la ausencia del *otro*, el origen y el viaje, son algunas de las obsesiones más persistentes. A su vez, estas se cifran –por lo menos– en tres tendencias veladamente definidas: la aprehensión inmediata del entorno como fenómeno prevaleciente; el goce y la melancolía de las emociones como núcleo enunciativo, y la vocación sustancial por el lenguaje como continente humano y cósmico.

A partir de la década de los noventa, algunos poetas chiapanecos de la generación de los sesenta y principios de los setenta<sup>7</sup>, iniciaron *la aprehensión del oficio poético concebido como una vocación sustancial por el lenguaje* –referida, en ciertos casos, a un ente cósmico dador y convocado; y, en otros, a la inherencia de sí mismo, una suerte de autorreferencialidad poética– más allá de las formas discursivas y las constantes semánticas de la inmediatez escénica, el decadentismo paisajista, la queja sentimental y la recurrencia por la poética sabineana, que habían echado sus raíces entre la mayoría de los grupos convencionales de creadores en la entidad. Posicionados en la convicción del diálogo poético universal, que permite la prioridad por la traslación del sentido, el reconocimiento de la *otra* voz, el fluido de la

---

<sup>7</sup> Nos referiremos aquí a las voces de Roberto Rico, Carlos Gutiérrez Alfonso y Eduardo Hidalgo –nacidos en la década de los sesenta–, a quienes llamaré *finiseculares*; y Luis Arturo Guichard, Ignacio Ruiz-Pérez y Bernardo Farrera Vázquez, de la generación de los setenta, a quienes denominaré *novísimos*.

metonimia del cosmos o el perpetuo servicio de la palabra en sí, dicha generación ha estimado un juego de voces cuya apuesta central presenta diversos grados de madurez y matices que van de la aspereza del verso –resultado de un descubrimiento táctil, visual y sonoro aún incierto– hasta la sólida consonancia de mundos cada vez más particulares y vastos.

Esta condición poética opera en dos escenarios de acción, que trasladan a la escala geográfica e histórica de la región una problemática mundial confrontada –a partir de la irrupción de las vanguardias– del ejercicio de la escritura poética: *la poesía como canto*, y *la poesía como un hecho autónomo de lenguaje*. La primera celebra, revela y mantiene una conciencia poética del cosmos; la segunda –producto de una colisión– escinde, toma para sí e instaura. Canónica y Eterna, la primera; Herética y Mortal, la segunda. Herencia y Negación. Canto de la vuelta tonal del Todo y de lo siempre naciente. Vertiente de sí misma y de su impalpable fugacidad. En la primera cabe lo que Eduardo Milán ha llamado “poéticas del regreso”: la fidelidad de la vuelta a un tiempo “aurático”, como respuesta a la ausencia de un lugar trascendente, terreno de la modernidad.<sup>8</sup> La segunda aludirá, pienso, a lo que el mismo Milán refiere respecto al dominio de la *reflexión* en el escenario del poema contemporáneo; “la palabra poética habla de sí misma: debe conservarse como saber”, es decir, la “poética de sí misma”.<sup>9</sup> Contemplar o Saber. Convocar o Inaugurar. Retornar o Empezar. Lo cierto es que entre una y otra se abre el abanico de la representación del mundo y la credibilidad de la aprehensión de sus formas.

---

<sup>8</sup>Cf. Milán, Eduardo. “Retornar a dónde. Sobre el regreso poético”, en *Justificación material, ensayos sobre poesía latinoamericana*, Ed. Universidad de la Ciudad de México, Colección Al margen, México, 2004, p. 133 ss.

<sup>9</sup>Cf. Milán, Eduardo. Op. Cit. P. 118 ss.



En esta fluctuación del *estar* y *no estar*, de la operatividad en un mundo regido por la *levedad*, por las condiciones de lo efímero y lo inestable como valores prioritarios, y por el escenario del *no lugar* como instancia del anonimato posmoderno<sup>10</sup>, se genera la poesía de los seis poetas chiapanecos aquí abordados. Elegí seis como símbolo de ambivalencia y equilibrio, a la manera de lo que Juan Eduardo Cirlot<sup>11</sup> llama el *número de la prueba y del esfuerzo*. Seis, también, por la direccionalidad del espacio y la terminación del movimiento. En este caso, la dirección del espacio poético y la terminación del movimiento del poema, nos da una lectura de la prueba y el esfuerzo por la que nos conduce la poesía de Roberto Rico, Carlos Gutiérrez Alfonzo, Eduardo Hidalgo, Luis Arturo Guichard, Ignacio Ruiz-Pérez y Bernardo Farrera Vázquez. Seis particularizaciones del mundo, seis construcciones de su arraigo o su desarraigo; seis avatares de la cifra del mundo.

La propuesta tiene, a su vez, una subdivisión triádica, a manera de síntesis poética o resolución del número mayor en un orden mental o espiritual, ternario por excelencia. Así, los poetas nacidos en los sesenta ocuparán la primera tríada: Rico, Gutiérrez Alfonzo e Hidalgo. Los nacidos en los setenta, ocuparán la segunda: Guichard, Ruiz-Pérez y Farrera Vázquez. En el cruce entre una y otra tríada podemos encontrar, diagonal o verticalmente, ejes de lectura que se corresponden sin afectar el *corpus* contenedor de cada poeta y el *anima mundi* de su voz.

a) Poetas *fniseculares*

<sup>10</sup> Cf. Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Ed. Gedisa, Barcelona, España, 1998.

<sup>11</sup> Cf. Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, España, 1988.

Roberto Rico (Cintalapa de Figueroa, 1960) es poseedor de una convicción poética donde comulga la tradición y la ruptura, en aras de una continua transferencia poética como autoimagen y no como *imago mundi*. De *Reloj de malvarena* –su primer libro– a *La escenográfica virtud del sepia*<sup>12</sup> –el más reciente–, su poesía desacraliza el paisaje, para convertirlo en espectáculo del mundo, agencia de los sabores y los neologismos, carnaval barroco atemporal donde se convoca, pasa, estancia y conversa la historia de la literatura universal con la historia personal.<sup>13</sup> A decir de Jesús Morales Bermúdez, en su poesía se mueve “por principio, una ruptura y una continuidad con las letras en Chiapas (...) Con el suyo propio se construye otro mundo, un mundo nuestro al que no estábamos acostumbrados. Es como vernos desde otra estancia”.<sup>14</sup> Y esa otra estancia enfrenta el tema de la tierra, declarándole un nuevo sentido, opuesto a la gallarda descripción de la fisiografía de la región, modificada por la facultad de la lengua que revela el múltiple abanico del mundo. Así, convergen el instante visual del haikú japonés y del ideograma chino, en estrofas de variada estructura que asemejan papalotes en filigrana.

LA LUNA es un totopo enorme.  
Al unto mantecada  
por Tablada su cal moruna.

---

<sup>12</sup> Cf. Rico, Roberto. *La escenográfica virtud del sepia*, Ediciones Casa Juan Pablos-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2000.

<sup>13</sup> Cf. Ruiz Pascacio, Gustavo. “La poesía de Roberto Rico: la palabra como homenaje y transgresión”, en *Revista Fronteras*, No. 19, invierno de 2000, pp.89-91.

<sup>14</sup> Cf. Morales Bermúdez, Jesús. “Hacia la casa del canto: la orfebrería de Roberto Rico”, en *Revista Fronteras*, No. 19, invierno de 2000, pp. 92-93



El sol aún colude el irigote  
de suponer que al retardar su casting  
vendrá caritativa concha de apuntador que lo levante.

La luna en el proscenio se indispone.  
Envuelta en bordadura de sus halos,  
pareciera querer la prima donna  
hundirse en una funda de almohada azul de nosocomio (...)

En Rico hay una superposición de mundos y una laberíntica comprensión de la esencia de los seres y las cosas. En su poesía, la llamada “economía de lenguaje” es un doble acierto: la hermética compilación del código y el reposo del dragón como una serpentina de metasignificados. Si calzar la poesía es transportarse en andas, Roberto Rico lo hace, entonces, por encima de la emoción frontal, y atisba por la periferia del ojo, como para convencernos de que no está ahí, de que es pura *escenográfica virtud*, pero el envés de su concomitancia nos hace volver adentro para curarnos del retén retórico y la sospecha vanguardista.

Un yerro de celeste esgrima  
nos articula. Somos lampo, tarda  
persignación apócrifa;  
una doctrina maquinada  
por el brío arborícola de un hombre  
clavado en posición fetal a su madero curvo.

Tallado entre las cuencas  
encaradas al astro filicida,  
pervive, feligrés  
abreviatura, el signo de la interrogación cerrada.

Espacio y movimiento son, en la poesía de Roberto Rico, agencia de sí y del imaginario poético y cultural verbalmente canónico de Oriente y Occidente. Espacio devenido en epicentro del lenguaje. Movimiento vibratorio de la superficie y el cimiento. Así, reafirma su tarea por desvelar no sé si la notable verdad poética de los seres y las cosas o el rostro de sí mismo; bien se trate de un monosílabo, bien de un personaje mitológico, bien de una labor doméstica gastronómica o bien del mínimo cúmulo de lo cotidiano, con un acento mortal y una sensación gitana de la luna negra. Después de ese vacío mallarmeano del que hablamos al principio de este volumen, voces como las de Rico son esa constancia del transferir y del des-asirse y des-decirse de lo que el mundo nos ha conferido como cabida. Un des-asirse y un des-decirse sin pausa. Un proyecto de Sí en su más estricto sentido. No hay caverna platónica sino el afuera y el adentro al servicio exclusivo de esa neo-convocatoria de la traslación poética.

No debía quejarme.  
Cierto que no podía lamentarlo.

Pero entre la certeza  
y el crepúsculo  
yo merendaba solo,  
sin oportunidad de contraer buenos modales.

-Me pasas el salero, por favor?

Sólo me queda una maraca  
donde agitar el cisco de lo que alguna vez bailaste,  
casta como kermés de un campo nudista para ciegos.



Como una franca y obstinada vocación alquímica, Rico ha sabido atesorar el centro ígneo de la Palabra. Su poesía no es el sometimiento conversacional previsible sino la conversación, el debate y el consenso íntimos con el signo. A saber de su perfil hermético, su obra ha apostado al mando prometeico del fuego como valor en sí. En él, la materialidad y la inmaterialidad del mundo convergen y se transmutan en el poema, en el ocurrir del poema. El Afuera y el adentro del mundo sólo tienen un asidero: el poema. Y éste, pertenece a un mundo: la poesía. No importa dónde comience ni dónde termina, porque ni comienza ni termina, ocurre. Es, de cierta manera, lo que Viridiana Chanona ha llamado “La seducción alquímica del lenguaje en Roberto Rico” y que “puede desmembrarse en una alquimia de la construcción y postura poética neobarrosa, en la seducción de sabor y olor de lo culinario desde el referente que representa la cultura e identidad regional, como el imaginario colectivo de reconocimiento y representación, como suele apreciarse en algunos de sus poemas”<sup>15</sup>. Consciente de esta sabiduría, Roberto Rico ha gestado en el taller del fuego una obra cuyo potencial de lenguaje no tiene comparativo entre los poetas de la región. Ha tenido, en la paciencia, su mejor aliado y su más férreo rival. *Ars vitraria* es la más reciente prueba de ello.

Esta breve plaquette de 19 páginas, publicada en 2013, abre con un verso que bien puede ser la definición de su poética: con ímpetu fabril mantiene el pulso de la vigilia ambivalente. La poesía como fundición de sí y re-fundición del mundo. La poesía como lenguaje del lenguaje, como antítesis de éste. El modelo perdido y el neologismo hallado por labor del círculo encendido.

---

<sup>15</sup> Chanona, Viridiana. *La seducción de la alquimia: sabor y olor en la poesía de Chiapas*, p. 39, ms.

Bisel en ascuas, rígida postura; aquí el herrero  
extrema su cuidado. La mirada vidriada será  
refundición inquebrantable para imprimir ese  
traspaso de la luz hacia cóncavo retiro.

Un recorrido por lo vítreo, lo vitral como refracción de sí, no como espejo del mundo. El sentido de lo ígneo y la derivación inanimada del fuego. Así, Fakidermo es la metáfora del dolor, lo vítreo como sensación marginal. El vidrio como filosa analogía de la precariedad humana ante el orden del mundo. Espera la luz roja del semáforo para acostarse en / vidrios.

De modo intempestivo, la lluvia granizada percute  
sobre la envoltura del camastro portátil. Antes de  
abandonar el escenario, observa los fanales que en  
relevo intermitente redondean las luces persuasivas  
del poste y su categórica tozudez semaforística.

Es en la serie de estancias poéticas denominada Parque temático (argamasa y vidrios al borde de una barda) donde asienta sus reales la relación entre opuestos. Un ars sinestésico de música, mito y poesía a la postre materia de lo común arquitectónico o la arquitectura de lo común. Lugar y concepto, origen y dispersión, alusión y base cultural devenidos en la fragmentación del tiempo. No es la barda sino el filamento de la misma, su cresta o cima como coronación de las semejanzas, en un vaivén de octópodos telones: / Paradiso Diáspora Rapsodia, el misterio clásico de la poesía pronunciado infinitamente presente.

Por su hechura sin tacha,  
el horizonte de inobjetable cima en filamentos



traduce la pacífica querrela  
que los cristales rotos de una tapia  
sostienen contra el ceño de quien mira  
-caleidoscopio a la intemperie-  
los fragmentos del tiempo tornadizo.

Ahora bien, la poesía de Eduardo Hidalgo (Huixtla, 1963) abreva, por una parte, en un escenario temático medular en la comprensión del mundo y el trayecto de la poesía universal: la muerte. Temática cuyo caudal, intenso e insondable a la vez, ha cautivado todos los referentes humanos hasta constituir un canon abismal. De hecho, en el sitio de la poesía de Chiapas, es inapartable referencia *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*, de Jaime Sabines. La actitud canónica con la que solemos asomarnos a la figura de Sabines se inicia con una mezcla de colisión y desnudez que subsiste en el *corpus* de este gran poema. Colisión y desnudez sólo comparable con otros dos poemas fundamentales de la poesía mexicana del siglo XX: *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, y *Piedra de sol*, de Octavio Paz. Independientemente de la filiación emotiva, estilística o cultural que podamos hallar en ellos, los tres establecen un aparato crítico del mundo, de su aprehensión poética y de la conducción constructiva que el lenguaje le concede a dicha aprehensión poética. Los tres inauguran, respectivamente, en nuestra poesía, una manera de ver la telúrica fatalidad de la figura del padre, la eterna persistencia de nuestra medida mortal entre la fe y la razón, y la conversa verbalidad mítica en los signos de nuestra historia. De ahí, el sentido *fundamental* que les otorgo. Hidalgo, pues, si bien prolonga un tema poético que ha tenido notables alcances en Sabines, Gorostiza y Villaurrutia –alcances que oscilan entre las *verdades particulares*, a las que alude José Joaquín Blanco, y el idealismo empirista

de las impresiones<sup>16</sup>, también hace honor a su ventisca caballeresca. Su libro, *Eco negro*, es un canto por lo perdido, lo revelado y lo hallado en la muerte. Una estética palpatoria de lo recobrado entre los escombros de lo citadino y el encuentro filial e intemporal del nosotros. Una estética de la percepción más que de la impresión.

Con toda su carga de tedio  
lentamente  
la ciudad se adentra en los restos de la tarde  
El hombre espera una señal  
mientras el sol realiza un simulacro de suicidio  
espera  
Mientras la sombra desenrolla su enorme negra alfombra  
también Ella espera una señal

La vida es ixcanal en sus costi

A penas llega Él a una orilla de la noche  
y tira su corazón en un anzuel  
ioh!

La nostalgia es un pez de boca grande  
y en el río el reflejo le muestra  
al hermano siamés del sufrimiento  
Espejo río noche  
sitio donde pende el hombre de su diaria desdicha desoída  
crucificado en sí mismo es el cuerpo  
la sed  
la lanza  
y el vinagre

---

<sup>16</sup> Cf. Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*, Ed. Katún, México, 1981, pp. 172 ss.



Por otra parte, su poesía abreva en una aflicción formal por arrebatarse a la *tradición* su pasaporte de verdad, representación y fidelidad cantora del universo. Para Eduardo Hidalgo, su paso por el mundo es siempre un paso inaugural. De ahí, la producción de una poética siempre irreverente, lucida en la revolución y devolución del poema. Revolución y devolución que operan hacia adentro y hacia fuera. El poema como objeto del poema. El poema que anuda nuestras flatulencias semánticas y libera el fantasma que acecha las aristas del lenguaje. Espacio y movimiento no por virtud del oído del mundo, sino por el oído de *sí* del poema: Revolución y Devolución. Así, en *Preparo mi viaje*,<sup>17</sup> persiste la ausencia de la emotividad lírica y la presencia del otro que *no* es el *otro* –Borges, Cortázar, Pellicer, Carroll. A partir de los recursos plásticos y escénicos del *performance* y la *instalación*, el lenguaje poético se asume como representación de su representación. Una representación espacial y móvil que se retrae a sí misma.

Un laberinto, dos laberintos  
por Jorge Luis Borges

...rectas galerías  
que se curvan en círculos secretos  
al cabo de los años.  
Jorge Luis Borges, *El laberinto*.

En este punto empiezan las paredes:  
se llama casa, y siempre habrá un espejo  
que habrá de reflejarte a ti, a ustedes  
dos: el real y el mentido en el reflejo.

---

<sup>17</sup> Libro en preparación.

En los gestos vertidos a la inversa  
irás reconociendo el laberinto  
que crece, que se olvida, que se inventa,  
que siempre es diferente y siempre el mismo.  
No siempre el laberinto inventa al monstruo:  
el monstruo es quien confunde, quien complica,  
quien duplica el camino y uno es otro  
que se abre pero a nada comunica  
y siempre estamos perdidos adentro  
cuando estamos buscándonos por fuera,  
y cuando estamos perdidos afuera  
siempre estamos buscándonos por dentro.  
En fin, para los fines decididos,  
como una instalación, en este espejo  
voy a instalar la sonrisa del niño,  
voy a instalar las arrugas del viejo.

A decir del jurado calificador que otorgó a su libro *Viene de antes* el Premio Regional de Poesía Rodulfo Figueroa 2006, Luis Cortés Bargalló, Francisco Hernández y Eduardo Hurtado, encontramos “el testimonio de una conciencia plenamente crítica, que asume con humor y un raro sentido de construcción la idea de que se escribe desde la tradición y, de forma simultánea, a contracorriente de ésta”. La puntualidad del enunciado anterior nos sitúa en un mundo ambiguo y de práctica inacabada, características en las que se ha volcado buena parte de la poesía contemporánea de Occidente.

Más allá de la unívoca percepción mimética del mundo y su andar de sombras, siempre a expensas del referente real, la poesía de Eduardo Hidalgo sigue apostando en él a las márgenes del entredicho; aquello que cae y se levanta no sólo



al mismo tiempo sino en un mismo espacio: el espacio de la voz. En su primera parte, *Para un libro en formación*, la voz del poema desciende antes de su nomenclatura. Es un estar como de niebla, un prolegómeno que también ya no está y que, por consecuencia, habrá que cerrar con el único elemento que ha permitido su apertura, a la manera de un guiño huidobriano: “el giro de la llave dorada cierre bien el texto”.

Apertura y cerradura, dos ejes de una misma bisagra. No es el ímpetu frenético de los futuristas. Es el paso de la Palabra por dos de los elementos formadores, según una tradición, la oriental: aire y madera. IRA DEL AIRE, FIRMAMENTO Y MADERA, dice el poeta, y al decirlo reinaugura el aire y la madera en su aire y su madera, que a su vez constituye un homenaje al poeta Jorge Eduardo Eielson, el gran cantor sudamericano de la contemplación minimalista de los seres y los haceres. Eielson y su interioridad budista, contemporáneo de una tradición que –como dice Borges- nació hace dos mil quinientos años, y no ha recurrido nunca al hierro o al fuego, nunca ha pensado que el hierro o el fuego sean persuasivos. *Voy a escribir un texto al que pondré por título / FIRMAMENTO Y MADERA / el cual será una descripción / de un íntimo performance de afán premonitorio. / Será todo ambientado en esta época / del año. Que sea ésta la casa. / Sobre el corcho en la pared tendrá la frase la punta de mis dedos... a manera de epígrafe. Será Eielson mismo el poeta escribiendo / sobre el polvo que se cuele de la calle.*

La segunda parte se titula *Como si nada*. En ella, Hidalgo retorna a uno de sus ejes temáticos más persistentes, por no decir, obsesivos: la muerte. A diferencia de *Eco negro* –su libro anterior- los poemas en turno ocupan un recurso fiel a las poéticas contemporáneas, que la crítica y teoría de la recepción se han encargado de poner en boga: el paratexto.

Así, el poema tiene un doble asidero, una doble conversión y una doble conversación: *Díptico por Sylvia Plath; Mishima y espejo; Deseo y la medusa*. Pero es, también, la apuesta por el Otro y el Yo, destino que se va pero que viene, y el suicida que en su acto último inaugura el mito siempre naciente de su partida. *Emisión de voces y plática que consta. / Hay que ser todo oídos, no oírse, estar. / No lejano como estrella sino atento, / no atado al mástil ahora y oír / a las sirenas que me llaman Ven / como si éste fuera mi nombre.*

Este paratexto adquiere una escala más en la tercera parte, cuyo título: *No se explica*, es piedra angular y toma del mundo en la poesía de Hidalgo; poética de la poética. Así, la nota al pie es el paratexto del texto, la referencialidad que no explica sino que detona la autorreferencialidad de origen en una referencialidad de modo; es decir, otro modo de percepción del mundo, continuo y progresivo. La convergencia no es mallarmeana, sino fuga y reinstauración de sí en sí, como ocurre en *Paréntesis con superhéroe: No me mandes a volar. / Si vuelo quedarás asombrada / y quizá hasta me ames.*<sup>18</sup> / OK, aquí voy. / Sólo muévete un poco más hacia atrás, / por si acaso.<sup>19</sup>

El impulso final de *Viene de antes* tiene que ver con lo que el jurado calificador llama “la inquietante idea de que el poema mismo es un proyecto impracticable”. Por ello la intrincada relación entre el epígrafe de José Carlos Becerra y el lúdico acertijo poético de los poemas con los que cierra el libro. Porque *Viene de antes* cierra, no concluye. “No tiene la naturaleza pies ni cabeza” reza el fragmento de Becerra. Eduardo Hidalgo ha respondido y sigue respondiendo, entre Xavier Villaurrutia y Joaquín Vásquez Aguilar, a los perturbadores rupestres que hoy se rasgan las vestiduras:

---

<sup>17</sup> (como a un superhéroe, quiero decir)

<sup>19</sup> No quiero  
caerte  
encima.



más allá siempre habrá un más allá más allá de la llama estará la quemadura / quemadura que me durará más allá de la llaga / más allá de la herida / la costra / la huella / más allá del suelo estará la caída / todo acá tiene su allá / y su más allá / meternos en nosotros es buscarnos más cerca / y más lejos.

En su libro más reciente, *Un hombre que cae está enfermo de gravedad*, Hidalgo reafirma la ruta binaria que ha significado el recorrido de la poesía. Un *ars combinatoria* cuya audición y visión no es ni partícula áurea ni incredulidad última, sino lo uno en lo otro y viceversa. A lo largo de su obra –y ocupo el término “largo” en cuanto a dilatación y copiosidad– Hidalgo ha ido acopiando y desplegando a la vez un paralelo de mundo poético que no únicamente emite la doble vía como acto de fe impostergable del asir y decir poéticos, sino, también, una especie de mediumnidad vertical concreta, cuyo grado de posesión termina por ofrecernos una imagen de nuestra abismalidad terrena.

Desde su inicio el poeta ha tensado una cuerda al vacío en cuyos extremos vibran el mito alado del poeta y el dilema transitivo de la poesía. Un drama que es a la vez un sueño: la poesía nos salva, nos redime y nos provee de una realidad otra. Desplegada como un mapa multigráfico, la poesía de Eduardo Hidalgo puede leerse así, no como un afán programático sino como la progresión visual y auditiva de una Obra. Entre la espera y la desesperanza, su voz ha viajado por una encrucijada que indica el reto filosófico que el encuentro con la Esfinge ha sembrado en nuestra entidad humana: ir más allá o a ninguna parte. No se trata de una demostración circense sino de asumir los probables caminos de la escritura poética como asidero y discurso, hecho diferencial con la polémica de los caminos irreconciliables.

Eduardo cree al igual que yo en “el azaroso oficio”. En *El equilibrista y otros actos de fe* empleo esta construcción verbal metafórica en su dinámica de vértigo y abismo. Quizá Hidalgo conjuga colapso y oscuridad con vastedad de sombras en *Tema de amor* contenido en este volumen. Asistimos a una reconvocatoria de la poesía no asumida hasta hoy en Chiapas. Una cultura de la fatalidad apoyada en el paratexto como recurso de implosión y fuga (incorpora el paratexto de la informática, el discurso preventivo de la no eliminación como un segundo plano del sentido). Un eje que extiende y esparce, a la manera de Enrique Lihn como antecedente del poeta fuerte del que habla Harold Bloom en *La ansiedad de la influencia*, y que como buen clinamen, Hidalgo traiciona mediante su tesis poética de la nada como realidad perceptiva. Así en *Elogio de nada* la voz de la madre se convierte en la voz al vacío, impersonal y esparcida al infinito. Es en estos poemas desde, sobre y hacia la nada, la poesía forma un conjunto de lo onírico, la simulación de sí, el desplome y la reasignación de los signos del lenguaje.

*Un hombre que cae está enfermo de gravedad* es una provocación aérea donde la atracción / repulsión son actos combinatorios e ineludibles. El aire o el “hacer” del aire como observador deífico del quehacer del poeta. Cambia la mirada (y por ende, la apropiación visual del instante poético), la forma del constructo de esa mirada y la operación consecuencial de ambas: el discurso. Por tanto, no es el poeta sino el dedo deífico que no sabe leer la voz del sujeto poético; tal vez por su contaminación citadina, la civilización (en su afán rector) se ha puesto una veladura a sí misma: “pobres nubes de ciudad que no me saben leer”. En ese extraño impulso hacia el vacío que alguna vez sentimos los seres humanos, Eduardo Hidalgo discursa como en un doble terreno sobre



el que articula su axis mundi. Los momentos esenciales en el pensamiento científico moderno: Isaac Newton y la teoría de la gravitación universal y Thomas Alva Edison y el descubrimiento aplicativo de la energía eléctrica son principios paródicos que permiten al poeta la siguiente enunciación digamos “lapidaria”: “Lo extraño es ver lo etéreo pasar de largo”.

Diferente es el caso de la poesía de Carlos Gutiérrez Alfonso (Frontera Comalapa, 1964). Armonía y equilibrio comprendidos y contenidos en la Luz. Luz, “fuerza creadora, energía cósmica, irradiación”<sup>20</sup>. A la par de la influencia mística española, la integración con la Unidad, con la divinidad, es “el triunfo de la verdad, la victoria del arte y de la virtud. El artífice vence las rebeldías de la forma y llega a la consonancia perfecta, a la apretada y bella concordia entre la idea y la palabra”<sup>21</sup> Pero si el trabajo de elevación espiritual, como dice Mutis, no es la fundición sino la *desaparición* de tiempo y espacio por obra de la unión con la *fuerza superior*, éste puede transitar del encuentro de su interior con el fuego reinante –como en San Juan de la Cruz- o en “la presencia de la divinidad como liberación del encierro de la mente y omnipresencia de la memoria.”<sup>22</sup> –como en el poeta argentino contemporáneo Héctor Viel Temperley.

En la poesía de Gutiérrez Alfonso siempre hay un zarzal ardiendo delante de su boca, a la manera de lo que Gilles Chazal ha dicho con respecto al icono: “en el icono, el punto de fuga está delante de la obra, como si estuviera ante la

<sup>20</sup> Cf. Cirlot, Juan Eduardo, Op. Cit. P.286.

<sup>21</sup> Cf. García, Félix. “Fray Luis de León”, en *Poesía completas de fray Luis de León*, Aguilar ediciones, Madrid, España, 1971, p. 10 ss.

<sup>22</sup> Cf. Milán, Eduardo, en Viel Temperley, Héctor, *Crawl y Hospital Británico*, Ed. Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Colección Pellicer, México, 2003, p. 10

mirada del espectador quien no tiene ante sí un espacio que se cierra, sino un mundo que se abre.”<sup>23</sup> Así, ante los ojos del poeta, en *Vitral el alba*,<sup>24</sup> todo se abre, porque todo *está* y todo *cabe* en la *divinidad*: su *casa de piedra*, su *hora tersa*, su *piel alada*. Y esa doble exposición de tono místico –estar y caber– principia, vuelve y se resuelve en la Palabra.

En mi casa de piedra  
crece y me aguarda el verbo el principio  
Centro de donde brotan siete ramos  
de azucenas y se divide el mar  
de la memoria herida  
prodigio que se muestra  
En la profundidad de su dulzura  
el verbo me recibe

En esta hora tersa  
en que la luz al fin me acompaña  
después de la tormenta  
sin excesos y libre  
reposo en tu sonrisa me despojo  
Quédome descubierto  
envuelto por tu fauna matutina  
seguro de tu mano  
a salvo del dolor  
buscando siempre quieto la aventura (...)

La poesía de Carlos Gutiérrez Alfonzo no busca la Palabra, encuentra la Palabra. Y este encuentro es luminoso; pero

---

<sup>23</sup> Cf. Chazal Gilles, “Ver la luz”, en *Luz del icono*, Alain de Gourcuff Éditeur para el Antiguo Colegio de San Ildefonso, París, Francia, 1997, p.18.

<sup>24</sup> Gutiérrez Alfonzo, Carlos. *Vitral el alba*, Ediciones Casa Juan Pablos-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2000.



también es el sacrificio en aras de una “santa locura” que lo lleva al Centro de sí. “Santa locura” en la cual contempla, con apenas versos, con abundancia signica, el tropo de la Luz.

No quiero ser mayor sólo distinto  
dispuesto siempre a la locura  
capaz de reconocer en cada calle  
el plácido sabor que deja el día (...)

Entre Wang Wei y San Juan de la Cruz, entre Basho y Viel Temperley, su poesía ocurre al paso de la salvación perceptible pero casi innombrable. Quizá a caballo de un impulso a la manera de Yves Bonnefoy –el despliegue y repliegue del espíritu, advertido por el poeta francés en *Del movimiento y de la inmovilidad de Douve*, la voz de la carne y la voz del espíritu-, Carlos Gutiérrez Alfonzo no toca el mundo, sino que el *Mundo* –con mayúsculas- lo toca, porque en él obra la línea vertical de lo divino. Es, al igual que Bonnefoy, la voz de la carne y la voz del espíritu, pero, a diferencia de aquel, su ruta mediadora no es la muerte sino el hilo de plata entre el hombre y lo divino, entre la voz y La Voz, el alba reflejada en Sí.

Es decir, hay niveles del mundo y de *Mundo*. Llegar al Centro del Ser es encontrar la *caverna*, la cavidad del corazón. Espacio y movimiento son, en la poesía de Gutiérrez Alfonzo la vía interior de lo exterior, y viceversa. Entre uno y otro no sólo hay un proceso conversacional que opera, poéticamente, desde el murmullo. También hay una audición del silencio. Oír es abrir y depurar. Saciarse con los sonidos de lo sagrado es mover el canto en el espacio de la palabra.

Trozo de Dios  
trazo de  
Dios el silencio  
fuente de toda serenidad  
agosta  
los bordes de la barca el silencio  
habré de Dios  
abre de Dios  
la casa

b) Poetas *novísimos*

La segunda tríada –que corresponde a los poetas chiapanecos nacidos en los setenta- la abre Luis Arturo Guichard (Tuxtla Gutiérrez, 1973). Su poesía descubre el manto de la aprehensión clásica y de la convocatoria rítmica y semántica de otras lenguas, en la cotidiana agresión y la sublime vehemencia de lo que somos. Si “el poema se mantiene de pie, vertical” –como dice Bernard Noël<sup>25</sup> esta verticalidad ocupa siempre la disposición enunciativa de la poesía de Guichard. Así, en *Los sonidos verdaderos*<sup>26</sup>, todo tiene su asiento en el poema. Todo pulsa y repulsa hacia adentro. Hacia adentro son sus formas, y hacia adentro terminan yendo los ritmos, las voces, las aguas y los otros tiempos. No es una negación de la experiencia del mundo. Es la experiencia del mundo por obra de la lengua, y es la experiencia de la lengua por obra del mundo. Entre una y otra persiste lo que Noël llama “una relación espaciosa.”<sup>27</sup> Esa relación

---

<sup>25</sup> Cf. Noël, Bernard. “¿A dónde va la poesía?”, en *periódico de Poesía*, nueva época, No. 10, Ed. UNAM-INBA, México, verano de 1995, p. 97

<sup>26</sup> Cf. Guichard, Luis Arturo. *Los sonidos verdaderos*. Ediciones Casa Juan Pablos-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2000, 71 pp.

<sup>27</sup> Noël, Bernard. Op. Cit., p. 99



es lo que permite a la poesía de Guichard el escenario de la pancronía lingüística, simbólica, cultural y emotiva de la fragilidad humana siempre presente. Esa relación es espacial: decir, hacer, existir, nacer. Pero, deviene de *algo* que en su poesía es un decreto megasimbólico, estético y omnidireccionalmente poético. *Algo* que visual y vocalmente está en “manos” del poeta, pero que escrituralmente, no.

Decir la lluvia cuando la lluvia  
se resquebraja  
contra los acantilados  
y ya no es la misma  
Ver la lluvia cuando la lluvia  
pone su espejo  
entre los ojos y las manos  
y las manos o los ojos  
son lluvia sobre un espejo  
Cantar la lluvia seguros  
de que nadie escuchará  
lluvia bajo otra y otra  
lluvia entre los farallones  
hasta la más profunda sima  
Fermentar y en el fermento  
se escucha la lluvia creciendo  
fermento y luego nada

Otra vez luna

*Los sonidos verdaderos* le ofrecen, por lo menos, un doble camino al lector. El primero nos conduce al aquí y ahora; al soporte gélido o candente de nuestro “estar”. No al suceder sino a la condena del *aquí, in situ*. Pero ese “estar” no es

disolutivo sino asociativo. Es referente de *otro* y de *otros*. Y es referente porque es un acto de lenguaje. Ha sido creado, nombrado, decretado, para ser “sentido”. Y ese “sentir” es una afirmación desvelatoria, casi una hermenéutica de los sentidos y las verdades del poeta. Ése es el segundo camino. El camino no de la *verdad* sino de “lo verdadero” asumido por el poeta. Es decir, de lo que “suena” –aspersiva y dispersivamente- en los oídos del poeta. No de lo que ve sino de lo que puede convertir en sonidos: de lo que *mira*, y de lo humano que tiene vivir y morir en la página.

Los que nazcan bajo el signo del agua  
buscarán y no encontrarán  
porque como las venas y los ríos  
siempre han de volver al mismo lugar:  
su sed de novedad no será saciada  
Los que nazcan bajo el sol canicular  
tendrán el don de encenderlo todo  
a golpes de ira  
pero su furia terminará en más furia:  
se ahogarán en llamas  
Los que nazcan bajo la sequía  
no sabrán estar solos  
porque desearán alimentarse de otros,  
como la arena cree alimentarse del agua:  
nunca entenderán que la arena vive de la arena  
que estuvo antes y estará después  
en el mismo lugar (...)

El tiempo no es un tema moderno. Pero el tema del tiempo del poeta y de la poesía en el tiempo, sí lo es. Y lo es, porque en el caso de Luis Arturo Guichard, la poesía y el poeta asis-



ten a cierta sensación de inacabada maravilla. La misma que hace posible la dicha o la desventura del encuentro de seres, objetos, conjuros y designios sólo perpetuados en la Palabra. Recobrar lo que sólo yace en las coordenadas de la simulación y de la correspondencia que nos encuentra, nos sacude y nos secuestra de este mundo impío. Recobro y fragilidad del recobro. Espacio y Movimiento son, en la poesía de Luis Arturo Guichard, paisaje interior en que renacemos y nos reconocemos. Aunque dicho renacer y reconocerse esté fincado en la furtiva lección del tiempo en que *sueña* y *mira* el poeta.

Y yo también he visto  
en el informe caudal de los objetos  
aquello que los hombres han creído ver:  
un reloj que marcha por el herrumbre  
de un tiempo nuevo para él,  
tiempo sordo de haberse detenido.  
Alguna muñeca que se cambia sola  
los ropajes y los orina si son nuevos  
El sur instalado perezoso  
sobre la estrella polar  
Y la cruz con los brazos más largos  
que su titubeante pie  
De tanto alargar los brazos  
no alcanzó a nadie  
De tanto cambiar ropajes  
se quedó desnuda  
De tanto girar sobre el sur  
amaneció en el norte  
Así nosotros  
De tanto ver al tiempo  
creemos no ver nada

Cupular e ineludible –como suelen ser los libros precisos y esenciales- la poesía de Luis Arturo Guichard apela en su segundo libro, *Nadie puede tocar la realidad*,<sup>28</sup> a la condición circular del nombrar y lo nombrado; al territorio de lo inasible; a la poesía en sí como *orden* del orden del mundo. Provisión del peregrino, ajuste de cuentas con el mapa cultural de Occidente, y con lo que ese mapa ha dado *en y con* la poesía; es decir, escalas de lectura y resguardo de voluntades, iniquidades, utopías, ejes y ventanas de lo pasional, cánones y herejías, diálogo entre la ascensión y la caída, factorías y mercados de sueños y desencantos.

Todo estaba repartido desde el principio  
A la jirafa, un corazón de pozo profundo  
A Ulises el divino, los nudos de su balsa  
A cada siglo, su propio cuchillo afilado  
A cada máscara, un solo personaje (...)  
Al día, la amenaza del infinito  
A las vacas de peluche, el mito de Europa  
A la tierra plana, otras cosas bellas que no existen  
A la ciudad, un círculo, una línea y buena suerte (...)<sup>29</sup>

Si el calibre de todo sistema poético es su deuda con su causa predecesora, *El orden de las cosas* –poema que abre el libro y al que pertenece el fragmento antes referido- recuerda al poema *Las causas* de Jorge Luis Borges, y con él, todo y ninguno, la realidad onírica, la innumeralidad, el círculo y el laberinto. Dice Borges: *Los ponientes y las generaciones. // Los días y ninguno fue el primero. // La frescura del agua en la garganta /*

---

<sup>28</sup> Guichard, Luis Arturo. *Nadie puede tocar la realidad*, Colección Litteratos, Ed. Littera Libros, España, 2009, 66 pp.

<sup>29</sup> Op. Cit. P. 13



de Adán. *El ordenado Paraíso. // El ojo descifrando la tiniebla (...)*<sup>30</sup> Habría que aclarar, eso sí, deuda de ferviente pertenencia conjunta. Es decir, no con Borges sino *junto* a Borges, en el despliegue de la erudición del imaginario grecolatino –en particular– y en la reconversión poética del mismo.

Desde su aparición en el panorama bibliográfico de la poesía mexicana contemporánea con *Los sonidos verdaderos*<sup>31</sup>, Luis Arturo Guichard ha persistido en la construcción de un sistema poético binario, operado tanto desde dentro como desde afuera de la aprehensión y la comprensión del sentido poético del mundo: *Hoy vendrás porque te he llamado / y te he recordado que eres transparente*, dice el poeta, en un discurso basado en el movimiento orgánico de los sentidos y el movimiento de los signos que caracteriza el conjunto semántico referido. De ahí que lluvia, agitación, vuelo, agua, polvo, dormir, caminos y lugares constituyan el índice de tránsito de su verbalidad, pero, también, prototipos de un remoto armado del universo: *Cuando duermo los omnipotentes / salen de la sombra que han creado / y cortan mi párpado derecho / para buscar las imágenes / que el día pudo dejarme*.

En *Los sonidos verdaderos*, Luis Arturo Guichard postula una poesía que reconoce y aborda un Centro del mundo operado en aras de un discurso poético en constante búsqueda del Centro de sí mismo: *Tú existes porque yo echo a vuelo / campanas de la tarde / Tú existes porque yo crezco pasto / para darte jardines / Tú existes porque yo junto las manos / y espero las estrellas / Tú existes porque te multiplico / pensándote a cada hora / Tu sombra y nunca tú / entre mis manos ávidas // Avanzo, retrocedo, me circundo / a través de ti, a través del mundo / hacia el centro*

<sup>30</sup> Cf. BORGES, Jorge Luis. *Antología poética 1923-1977*, Colección "El libro de bolsillo", Alianza/Emecé, Madrid, 1983, pp. 140-141

<sup>31</sup> Cf. Guichard, Luis Arturo. *Los sonidos verdaderos*, Ed. UNICACH-Casa Juan Pablos, México, 200, 71 pp.

*cambiante de mí mismo*. Así, entre la certeza del lenguaje y la incertidumbre de su resultante transcurren los hechos del mundo y los hechos del poeta ante el mundo. Entre lo asible y lo inasible que llamamos “cultura”, a expensas del mito y su ruptura, entre el ascenso y la caída.

Verticalidad, ascenso y descenso, son instancias no sólo argumentales sino actos de fe en la ruta de la poesía de occidente. Quizá deba decir de la poesía universal, pero la traslación poética de Oriente –al menos el caso de India, Japón y China– concibe, además, planos de horizontalidad y concentración –me refiero al Centro del mundo– no sé si más sofisticados, sí de otro despliegue al interior del poema. Pues bien, *El camino hacia arriba y hacia abajo* del que habla Guichard en *Nadie puede tocar la realidad* es, precisamente, ese recuento de las mentalidades aprehensivas del universo, centro y orilla, búsqueda y ruptura, maravilla y descaro, extravió y salvación.

Asomado al lago he visto dos caminos (...)

No hace falta Heráclito para saber que los dos  
caminos son uno y el mismo.

El camino hacia arriba y hacia abajo  
es bastante menos que dios  
pero es mucho más de lo que necesito.<sup>32</sup>

Dos acepciones más menciono a continuación: unidad y proximidad. El Uno que provee, porque de él proviene y lo que proviene vuelve al proveedor. Proximidad en su sentido tomista –a decir de Kristeva– “estar con, parecerse, encon-

---

<sup>32</sup> Op. Cit. P. 15



trarse, *convenire cum*”<sup>33</sup> De este modo, en su poesía lo que *está* apela a una causa anterior, no sólo discursiva sino ontológica, la constitución de una subjetividad deseante.

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

¿Hasta qué punto, entonces, la creación poética es original e inaugural si hallamos detrás suyo la sombra de una causa primera? La es, probablemente, en la medida en que el momento de la creación poética que llamamos *poema* ocurre en un espacio temporal irreplicable para el sujeto poético de la enunciación, pero ligado o re-ligado a la cadena de los signos y los símbolos, la correspondencia universal, el canon de las estrellas o el planisferio de sí; y desde luego no dispuestos en la univocidad del sentido sino a un valor o valores que puede atender a una diversa gradación del saber, valores de interpretación secuenciales, alternos, paralelos y/o por supuesto, herméticos. Por ejemplo, en el poema *Animal que sí*

---

<sup>33</sup> KRISTEVA, Julia. *Historias de amor*, Siglo XXI Editores, México, 1991, p. 154

existe, el animal platónico tiene un referente extratextual, y su validez en el discurso del poema es su re-coordenada semántica en el aquí lingüístico del espacio poético inaugurado *por* el poema. Dos vertientes poéticas se juntan: la que acude patrilinealmente a lo nombrado y la que re-descubre los ámbitos inasibles de lo nombrado

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 él y ella.  
Esa búsqueda es lo único que le queda a cada uno  
del animal magnífico que formaban juntos.

De alguna manera, *Nadie puede tocar la realidad* es un libro que en su vocación compilatoria de la comprensión del mundo atiende a la finalidad del pensamiento simbólico como integrador del gozo de la imagería y la pluralidad referencial del orden cósmico. Quizá, por ello, el hacer de la materialidad y el hacer de lo emocional se integran en una constante discursiva y temática del arribo, el tránsito y el retorno. Lo que viene y lo que va, lo que deja eso que va, lo que lleva lo que deja eso que va, no es más que la etérea animación de la poesía, sus rutas de las cuales siempre sale incólume, sin más gravamen que los ojos y los labios del lector.

En las puertas cerradas y en las salas de espera  
En las calles que conozco pero ya no recorro  
En las fotografías que hojeo según la densidad del aire



En el mástil de la bandera equis sobre la plaza ye  
En la cita a ciegas y en la llave de tu cuarto  
En los cuerpos, sobre todo en los cuerpos  
No sé si me estoy despidiendo para un largo viaje  
o si estoy haciendo ya el camino de regreso

La contemplación es el signo de la poesía de Ignacio Ruiz-Pérez (Tuxtla Gutiérrez, 1976). Contemplación que es la resultante poética de un estado de guarda y vigilia. En su poesía, el poeta “aguarda” la irrupción desvelatoria de lo subyacente, *el instante que es todos los instantes*, el refugio de la geografía del “reflejo”. Contemplación que devuelve el *sentido* del sentido. Es un “reflejo” que fluye hacia lo original, hacia lo convocado en *lo ya nombrado*. Un estado poético que presupone una bipolaridad resolutiva en el poema: *oro de los días* o *arca de miseria*. Una rotación que nos eleva o nos retorna al polvo. *Ejecuciones* –como el título de su primer libro<sup>34</sup> de un *orden* que reina y se hace patente en la Palabra, no en el vestigio de la lengua sino en la “ejecución” tangible del orden verbal del Mundo.

“Sin forma ni rostro aparece,  
sin punto de apoyo da principio a la palabra,  
a la noche y a los amaneceres más hermosos,  
a lo que intento decir y se me queda en los labios:  
el oro de los días y el instante que es todos los instantes,  
el arpa y las cuerdas que suspenden el mundo,  
los recuerdos y la caída del sol en la garganta del mar

En el fondo de la tarde, un hombre pule su eterno reflejo.”

---

<sup>34</sup> Cf. Ruiz-Pérez, Ignacio. *Ejecuciones*, Premio Nacional de Poesía Alí Chumacero, 2000, Ed. Instituto Veracruzano de Cultura, México, 2001.

“Porque no existe redención posible,  
porque ahora el aire se balancea  
*como un traje, simulacro del vacío*  
que arde y expande tu rostro invisible,  
atrás y en la orilla del sueño que planea  
la lluvia como un espejo de rocío  
arca de miseria y espanto son tus ojos (...)”

Si hay un *culto* en la poética de Ignacio Ruiz-Pérez, éste no es “el culto a lo nuevo”. No es el imperio del cuerpo en sí, ni la legitimación del placer, ni el reconocimiento de las peticiones singulares de las que habla Lipovetsky.<sup>35</sup> Si acaso hay un *aquí* y un *ahora*, estos son por obra y gracia del “regreso”. Es decir de “aquello” que sobrevive en la Palabra, pero que está más allá de ella misma: en la imaginación que todavía existe *entre las ruinas del tiempo*.<sup>36</sup> Y ese “regreso” se impone porque ampara, y al amparar impulsa, y ese impulso nos aparta del olvido, de la fragmentación como decadencia y del riesgo del *collage* como impostura.

Lluvia tardía resuena en el centro  
del aire, espuma de espanto risueña  
durante los letargos de la peña  
y las cavilaciones hacia adentro  
del insomnio. El sendero bifurca  
la materia del tiempo invulnerable,  
la eternidad es el ojo encomiable  
y metafísico. El polvo busca

al polvo en infinita retirada:

---

<sup>35</sup> Cf. Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*, Ed. Anagrama, colección compactos, Barcelona, España, 2003, p. 7.

<sup>36</sup> Cf. Milán, Eduardo. Op. Cit. P. 134 ss.



el sueño implica una esperanza armada  
en la fértil negrura de la ausencia.

¿Dónde yacen las bóvedas de azar?  
El dedo innumerable busca ansiar  
el tiempo, el artificio y la sentencia.

En *Deslizamientos*<sup>37</sup>, libro publicado en 2007, la adhesión y la fuga parecen ser los signos de su constructo. En él, el poeta canta, no como mera descripción taxonómica y epidérmica, sino desde dentro, cada parte de ese mundo terrestre y/o aéreo, y los seres y objetos que lo habitan. Esa parte o esas partes –sea el caso– se van ensanchando, sistemáticamente, de la tierra al cielo como ejes convocantes y de dispersión a la vez, más que de lo terrestre y lo aéreo en sí. Se trata, a mi juicio, tanto de una experiencia poética hiperíntima como de una experiencia del lenguaje y sobre el lenguaje. En ese sentido, es el libro más completo y complejo de Ruiz-Pérez, mundo poético que se abre y se cierra a la vez.

La espuela es también una espiga sin vaina, un sol sin  
planetas.  
Su sistema solar muerde el movimiento y si se detiene  
es para  
articular el vacío: el jamelgo retrocede, gira o se pone a  
andar en  
el empedrado. Pieza de artillería, en su brevedad se  
concentra el  
peso del mundo.

---

<sup>37</sup> RUIZ-PÉREZ, Ignacio. *Deslizamientos*, en Premios Salvador Gallardo Dávalos 2006, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2007, 124 pp.

Poesía que canta lo que tenemos de avanzada y vuelta, de paso y peso, de vuelo y polvo. Una poesía de entrecruzamientos programáticos de nuestra condición humana, en una época cuya levedad cool agobia. La percepción de lo disperso o la dispersión y la fuga del mundo como imagen. ¿La ruptura con Heráclito o el retorno cíclico? O acaso un neosentido del movimiento: desde dentro o desde un adentro que se propaga vía la mirada. El círculo y la línea. Y más aún, el hombre y su deslizarse hacia abajo. La historia de la caída es deslizamiento.

3

El cielo es límite del vuelo  
y la tierra del paso..  
cielo y tierra se unen cuando el pie  
avanza y cubre la distancia  
que el ala desciende.  
Las plumas se elevan para caer:  
el cuerpo sube por gracia del ala  
y el pie confirma  
la residencia del hombre.<sup>38</sup>

¿La persistencia alada platónica ya no nos es cierta o quizá nunca lo fue? La poesía no es esa cosa alada y liviana sino el intermezzo entre cielo y tierra, una trayectoria entre polvo y estrella, una zona del vacío. Esa ausencia de sí en la que no somos divinos ni agentes de lo divino –como diría Bloom: “adivinos”. Una “continuidad meditativa” -a la que se refiere Fernández Granados en la presentación de este libro- que expone y dispone una simultaneidad poética, la doble convergencia poética de la imagen del mundo vuelta a sí misma.

---

<sup>38</sup> RUIZ-PÉREZ, Ignacio. Op. Cit. p. 89



1  
No creo en nada,  
ni en la lluvia ni en las casas  
al fondo de la colina.  
El sol retira sus brazos del horizonte  
y los pájaros quiebran las ramas de los abetos,  
pero tampoco las aves creen.  
¿Son sus patas los pequeños dioses  
que propician el sol?  
Las aves tienen plumas y vuelan,  
pero sólo el hombre tiene piernas para caerse.  
(...)<sup>39</sup>

Si hubiese que buscar un rasgo característico de la poesía de Bernardo Farrera Vázquez (Berriozábal, 1977) éste sería la *analogía*. Para el poeta, la relación entre dos sistemas de diferente naturaleza opera en función de una correspondencia arbórea. Sus poemas son ramas que, literalmente, quieren alcanzarlo todo. En su poesía, el mundo se expande, progresivamente, a medida que la voz poética asiste y descubre las coordenadas y los tonos de una sinfonía siempre en movimiento, y cuya red se significa por una cierta –aunque a veces mínima– esperanza en la errancia terrena. Es esta poética de la “nomadéz” la que subyace en *Los istmos de Eros*,<sup>40</sup> su primer libro. Poética del intermedio, del “estar en medio”, pero no del aguardar sino de lo que sobreviene, de lo que percibe el punto central de la sensualidad del círculo, aunque esa perceptividad corra el riesgo del “eco” como ahogo del reflejo.

---

<sup>39</sup> Op. Cit., p. 87

<sup>40</sup> Cf. Farrera Vázquez, Bernardo. *Los istmos de Eros*, Premio Internacional de Poesía y Cuento Benemérito de América 2004, categoría estudiantil, Ed. Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México, 2004, 40 pp.

I

Consciente estoy  
de este beso  
que perdura más allá del polvo,  
de esta caricia  
que mantendrá su tibieza a pesar de la fría  
oscuridad.  
No habrá silencio capaz de callar las palabras  
murmuradas al oído.  
Mis latidos serán eco  
Resonando en la cóncava morada.

En la poesía de Bernardo Farrera Vázquez el tiempo es un alumbramiento verbal, un asidero del *otro* imaginario y una reinscripción de todo ello en la vibración de la nota en turno. Ayer, hoy, mañana, son instancias de un espacio habitado por homofonías y heteronomías que mueven los resquicios de la memoria más remota y el impacto presentísimo. De lo ulterior y de lo remoto nace el poema. O quizá mejor debería decir “vuelve” el poema o “viene” el poema. La poesía de Bernardo Farrera es un asunto de apariciones, sólo aparca-das en el módulo de la imagen.

VIII

Lloviendo dentro de ti  
como en esos días de julio.  
Yo viendo dentro de ti  
como quien se asoma a un lago límpido.  
Lloviendo, yo viendo, lloviendo  
allá afuera  
mientras te recuerdo.



XIX

Piénsame como Adán a Eva.  
Suéñame como Chuang-Tzu a la mariposa  
o la mariposa a Chuang-Tzu.  
No dejes morirme.  
Un pensamiento tan sólo.  
Por favor idéame.

En *Diversario*,<sup>41</sup> su segunda publicación, Bernardo Farrera accede a una segunda preocupación poética: el mantenimiento de un continuo litigio con la voz. Y en ese litigio va –contrario a la aparente dispersión de la plaqueta– una compilatoria de su voz y la voz, y la consecuencia de ambas: la voz poética. Por ello, el convencimiento de una poética que nombra y se nombra al filo del vacío: *El mundo está suspendido en el vacío. Volar no es otra cosa que palpar ese vacío*, asienta el poeta. Desde luego, se trata de un vacío entre Mallarmé, el paracaídas lingüístico de Huidobro y la tentación del asco neobarroso. Sin embargo, aunque en Farrera Vázquez subsiste *la sensación de haberlo dicho todo*, re- aparece la huella de una épica personal del trasmundo posmoderno: *Estas palabras vienen a ser algo así como manchas de moscas sobre un mantel blanco, o unas gotas de café desparramadas por una mano temblorosa después de un insomnio, o unas gotas sin llegar a lluvia.*

Hay una atmósfera poética del “hueco” en buena parte de la llamada poesía presente hispanoamericana. Ese “hueco” es, a la vez, abismo y desesperanza. Todo cabe porque todo cae. Y todo cae sin traza ni mayor fórmula que la mácula de los tiempos. En el caso de Farrera, ese “hueco” es la obsesión de la mismidad, la palabra como mundo vegetal que cae y el

<sup>41</sup> FARRERA, Bernardo. *Diversario*, Coahuilá Cartonera, México, 2009, 28 pp.

asco que acecha al margen de todo. Entre uno y otro andén, la cosidad de Pessoa también fluye ahí. Un abanico glorioso de una poética de lo demacrado del mundo y del vestigio de lo sutil humano. Un “decir” poético que se vuelve sobre sí mismo, abrazado por ese vacío que azora.

¿Las cosas hablan  
por sí solas, dicen  
lo que nosotros no?  
¿Este saco tendido es acaso parte del Gerente o sin él  
ya no es más  
Que un demente? ¿Débil o libre este raído dibujo abre  
los brazos,  
abrazo el aire? (...)  
¿Sus pensamientos son ese enjambre revoloteando  
sobre él o son los buitres desde lo alto; tal vez  
pensará esas nubes o esos árboles? (...)<sup>42</sup>

En esta convergencia de voz atroz –ferocidad que, por cierto, reside en la permeabilidad de un mundo revuelto y revuelto en el lenguaje poético- el silencio –y no los silencios- parece ser la única patente de lo que nos espera o lo que ya no nos espera. Ni grito, ni aullido, sólo la llana distancia.

*Los anuncios de  
“Guarde Silencio”  
en los hospitales  
es una medida necesaria,  
para escuchar los gritos de los enfermos  
y para habituarse al silencio  
de su inminente muerte.*

---

<sup>42</sup> FARRERA, Bernardo. Op. Cit. El traje, p.10



### 3. De la inasible respuesta

Más que la embriaguez posmoderna, el encuentro de estos poetas con la poesía no obedece a un irrefrenable deseo por la diversidad, la bondad de lo suave o la bandera del individualismo como signo de los tiempos. No es el lenguaje de la seducción posmoderna, de la que habla Lipovetsky, sino una prueba y un esfuerzo que gira en torno a dos estimaciones del decir y el hacer poéticos: *a) sobre la preceptiva como movimiento, y b) sobre el sentimentalismo poético como chantaje al lector.* La primera, desde la crítica, y la segunda como una contracrítica. Las dos, son operaciones no de la abundancia y el consumo como valores de aparente movilidad y laxitud del espacio, sino como operaciones medulares del corpus y el discurso de un “ente” artístico paralelo a la historia social humana, pero divergente en su soporte neurálgico, en su sentido humano y en su auspicio metatemporal, multisígnico y megasimbólico. Una subjetividad extrema, al borde de los bordes, una inasible respuesta que nos devuelve y nos revuelve –a la par que nos re-vuelve- todo lo aéreo y terreno que somos, todo lo íntimo y lo tráfuga en que discurremos, todo lo *otro* o lo *no otro* que intuimos o deducimos ocurre en nuestros escenarios y en nuestros destinos. En ellos, subyace un debate sobre la presencia o no de una “capa” del mundo y de la subsistencia verbal en medio de un “hueco” cuya cavidad sonora sólo se escucha a sí mismo. Pero, paradoja y a contracorriente de todo lo vivido por la poesía reciente de este territorio del mundo, una llama re-articulatoria del saber y del sentir como esgrima de un retorno de la voz, no “aurática”, quizá sí neorreferencial entre carne y espíritu, se apresta a re-inaugurar el discurso de lo mismo y lo otro que llamamos *poesía*.







## *Muerte sin fin, el abismo de la nada*

*Que sea triste aquella noche, impenetrable a los gritos de alegría.  
Que la maldigan los que odian la luz del día, y que son capaces de llamar al Diablo.*

Libro de Job 3, 7-8

### 1. El otro sentido del canto

La cartelera pelliceriana es el franco abanico de la poesía solar escrita en México durante el siglo XX. Poesía diurna, despunte del alba, festiva asignación del interior del yo rebosado de hermandad cósmica, la poesía de Carlos Pellicer (1899-1977) es canto de lo lumínico, en el que acaso sobreviene un ápice crepuscular, debajo del cual subsiste una esperanza espiritual de re-unión con lo divino, la mañana siguiente. Poesía donde la Luz adviene y deviene. Torrente y disfrute. Trono de la fe. La alta estima del día. Una altura dimensional. José Gorostiza (1901-1973) la describió así: “La obra de Pellicer ha ido creciendo en grandeza cada vez más: grande su poesía, crece en dimensión, no en profundidad.”<sup>43</sup> Grandeza que, por supuesto, “refleja su asombro ante la realidad del mundo”, como nos dice Octavio Paz,<sup>44</sup> pero,

---

<sup>43</sup>Cf. GOROSTIZA, José. Carlos Pellicer, en *Prosa*, colección lecturas mexicanas, cuarta serie, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto de Cultura de Tabasco, México, 2001, p. 214

<sup>44</sup> Cf. PAZ, Octavio, Et. All. *Poesía en movimiento*, colección lecturas mexicanas, segunda serie, tomo I, Siglo XXI editores/Secretaría de Educación Pública, 1985, p. 14



también el continuo vertedero de ésta como caudal poético, entendido como la emanación de la naturaleza misma. El alba extática del mundo.

Es este caudal áureo el que ha hecho transitar -casi con una soltura inmaculada- esta poética tripartita -agua, sol y aire-, y cuya persistencia en la memoria del receptor promedio de esa región del sureste mexicano asume visos de pertenencia e identidad idílicas con la naturaleza del paisaje poético. Re-conocerse es conocerse. Dictado de la referencialidad donde el sujeto se eclipsa. La camaleónica estancia de un encendido color, cuyos nudos semánticos brindan un edén compartido.

En 1968, Gorostiza reconocerá a Pellicer como su maestro: “él fue quien me guió, quien me inclinó y me entusiasmó por la poesía. Así es que, Gorostiza poeta, se debe a Pellicer poeta. Es mi maestro en el verdadero sentido de la palabra.”<sup>45</sup> Dice Miguel Ángel Flores que en su *Ensayo sobre la iniciación*, el poeta Fernando Pessoa “escribió que el grado de Maestro es comparable a aquél en que se escribe poesía épica y dramática, y nos dice que la fusión de toda la poesía, lírica, épica y dramática, es algo superior que las trasciende.”<sup>46</sup> Trascendencia e intensidad es el eje de la poesía de Pellicer y Gorostiza, sólo que dicho eje es fusión aérea de la celebración del Absoluto en Pellicer, y profundidad en la Unidad, en Gorostiza. Dos versiones y dos visiones poéticas del mundo, cuyos ejes circundantes habrían de desarrollar ciertas poéticas satelitales -más preferentes hacia el primero de ellos- en Chiapas y Tabasco, por ejemplo, donde

<sup>45</sup> Cf. GOROSTIZA, José. Ibid.

<sup>46</sup> Cf. FLORES, Miguel Ángel, Fernando Pessoa: el camino de la serpiente, en *Fernando Pessoa, poemas esotéricos*, colección obras completas, número 7, Verdehalago/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Autónoma Metropolitana/Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, 2004, p. 16

el discurso poético de la emergencia identitaria fluye tanto en una voluntad ministerial por la *Mater tellus* –Cancino Casahonda, Magaña y Bartolomé– como en la ingenuidad parda, jocosa y acotada de incontables versificadores.

Así pues, frente a este discursar pelliceriano del instante del sujeto celebratorio y huésped, ocurre el otro sentido del canto, el poema que no discursa el instante del sujeto sino que termina en un instante para volver a comenzar, *Muerte sin fin*.<sup>47</sup> El poema NO huésped, el poema del desasirse, el poema que dice para callar o más bien el poema que canta para alcanzar la nada. Prodigio no alcanzado por la vanguardia, ni aún en su más grande confrontación.

“El principio es también la entrada verbal en un mundo completamente distinto”, ha escrito Italo Calvino. “Los antiguos tenían una clara conciencia de la importancia de ese instante, e iniciaban sus poemas con una invocación a la Musa, justo homenaje a la diosa que custodia y administra el gran tesoro de la memoria”.<sup>48</sup> Una apertura del mundo proveída por *ése* mundo. Una concesión heroica, un argumento del Argumento que todo lo observa. Esa invocación a la Musa, Gorostiza habrá de convertirla en el sitio de Sí, una calza epidérmica en medio de la travesía de una interrogante absorta de luces, irradiada por *un dios inasible*.

Como un juego oracular -del cual sabemos que en su anverso hallamos la suprema liberación- el poema aspira, en principio, a la transformación de lo impuro en pureza de lenguaje; esa substancia poética de la que José Gorostiza hablaba en sus *Notas sobre poesía*, de manera alquímica: “Me

---

<sup>47</sup> La edición de *Muerte sin fin* a la que hacemos referencia -incluyendo las Notas sobre poesía- es la primera edición en la Colección Lecturas Mexicanas del Fondo de Cultura Económica y la Secretaría de Educación Pública, 1983, 149 pp.

<sup>48</sup> Cf. CALVINO, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, ediciones Siruela, Madrid, España, 1998, p. 126.



gusta pensar en la poesía no como un suceso que ocurre dentro del hombre y es inherente a él, a su naturaleza humana, sino más bien como en algo que tuviese una existencia propia en el mundo exterior”. Y esa “existencia propia” está marcada por el logro de lo que Gorostiza llamaba “una operación tan delicada”. Quizá, por ello, el poeta confiesa en dichas notas que: “la poesía, para mí, es una investigación de ciertas esencias –el amor, la vida, la muerte, Dios- que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias”.

Esta percepción de la “substancia poética” Gorostiza la atribuye derivada “tal vez de nociones teológicas aprendidas en la temprana juventud”, y le confiere un atributo “omnipresente” y un sentido no revelado, “porque se halla más bien oculta que manifiesta en el objeto que habita”.<sup>49</sup> Dirigido hacia el interior, el lenguaje de Gorostiza cerca lo esotérico, en el sentido de lo escondido y su objetivo –no necesariamente declarado- del conocimiento como encuentro de sí mismo.<sup>50</sup> Un camino cuya explicitud si bien no es la de Pessoa, si coincide con él, en el sentido del sueño y la noche como conocimiento, el orden y la interpretación neoplatónica de Dios y la Unidad como regreso. Dice el poeta lusitano: *Lejos de la fama y las espadas, / Ajeno a las turbas él duerme. / ¿Hay en torno claustros o arcadas? / Sólo la noche enorme.*<sup>51</sup>

Camino de salvación, la poesía es “el viaje inmóvil” para José Gorostiza. A la par de los perfiles iniciáticos, ese viaje

<sup>49</sup>Cf. GOROSTIZA, José. Notas sobre poesía, en Op. cit. p.9

<sup>50</sup> Para mis breves atisbos sobre el mundo de lo simbólico y el esoterismo acudo a la aproximación de autores como Cirlot, Roberts, Barret y Biederman, cuya consonancia y/o divergencia y toma de posición los hace partícipes de este nudo de serpiente cuya cola se muerde a sí misma.

<sup>51</sup> Cf. PESSOA, Fernando. *A la memoria del Presidente Rey Sidonio Paes*, op. cit., p. 27

requiere de aislamiento y adiestramiento. Una travesía que busca encontrar la forma superior, la construcción del poema como “organización inteligente de la materia poética”. He aquí, por lo tanto, el eje rector de *Muerte sin fin*. En su búsqueda de “conciencia derramada” está la perpetua vigilia nocturna. Hija de la noche y hermana del sueño, la muerte sin fin en que se vacía el poeta, que sitiado en su epidermis inicia un proceso dual que al desprenderse del tumulto del mundo construye “su desbandada pólvora de plumas”.

En él se asienta, ahonda y edifica,  
cumple una edad amarga de silencios  
y un reposo gentil de muerte niña,  
sonriente, que desflora  
un más allá de pájaros  
en desbandada.

Este proceso filosófico y espiritual de desprendimiento y construcción en medio de un cosmos intelectual -sombrio e ígneo a la vez- tiene su antecedente en la poesía mexicana en *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz. Piramidal y ascendente, el poema de Sor Juana es el doble ejercicio poético por medio del cual se comprende la *última perfección de lo criado / y último de su Eterno Autor agrado / en quien con satisfecha complacencia / Su inmensa descansó magnificencia*.<sup>52</sup> Idea dual, aplicación platónica, “poesía del intelecto ante el cosmos” como sostiene Paz, es, también, “prolongación y ruptura de la tradición del viaje del alma durante el sueño. Es la última expresión de un género y la primera de uno nuevo”<sup>53</sup>. En él,

---

<sup>52</sup> Cf. DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. *Obras completas*, Ed. Porrúa, Colección Sepan Cuantos, Núm. 100, México, 1992, 941 pp.

<sup>53</sup> Cf. PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Colección lengua y estudios literarios, FCE, México, 1985, 673 pp.



la pavorosa sombra fugitiva –que es el alma- acosada por “negros vapores” se dirige a *aquéllas / que intelectuales claras son Estrellas*. Dice la poeta novohispana que el alma *de un concepto / en otro va ascendiendo grado a grado*. Como señala Paz, el poema es un “sueño de anábasis”, un viaje espiritual”. En Sor Juana, poema y sueño o el sueño del poema restituyen a los sentidos el Mundo iluminado: *repartiendo a las cosas visibles sus colores / iba, y restituyendo / entera a los sentidos exteriores / su operación, quedando a luz más cierta / el Mundo iluminado, y yo despierta*. Ese “yo despierta” es un doble sujeto: el poeta y el alma. Su alma. Pero, también, el alma de la poesía.

En Gorostiza, el poema es lo que dura el poema. Como en Sor Juana, lenguaje y silencio. La rotación de los signos. Pero, en un solo atisbo o en un solo colapso, las tres gracias de las poéticas contemporáneas se condensan: pre-escritura, escritura y des-escritura. Un proceso que como bien señala Gabriel Wolfson: “en apariencia tiende hacia la desnudez, hacia la mínima sustancia y que, sin embargo, es controlado (o debe serlo) en todo momento por la inteligencia del poeta”.<sup>54</sup> Es decir, un atributo arcánico: el dominio sobre la situación; según la alusión de Juan-Eduardo Cirlot respecto al primer arcano del Tarot, El Juglar, “símbolo de la actividad originaria y del poder existente en el hombre”.<sup>55</sup> El impulso poético regulado por el pulso racional del poeta.

Un cóncavo minuto del espíritu  
que una noche impensada,  
al azar  
y en cualquier escenario irrelevante

<sup>54</sup> Cf. WOLFSON, Gabriel. *Muerte sin fin: el duro deseo de durar*, colección Biblioteca, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 2001, 122 pp.

<sup>55</sup> Cf. CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Nueva Colección Labor, Ed. Labor, Barcelona, España, 1988, 473 pp.

-en el terco repaso de la acera,  
en el bar, entre dos amargas copas  
o en las cumbres peladas del insomnio-  
ocurre, nada más, madura, cae  
sencillamente,  
como la edad, el fruto y la catástrofe.

Esta relación transhistórica entre *Primero sueño* y *Muerte sin fin*, Lezama Lima lo dirá de la siguiente manera: “Del sueño de Sor Juana a la muerte de Gorostiza hay una pausa vacía de más de doscientos años. Eso nos revela lo difícil que es alcanzar esos microcosmos poéticos, esos momentos de concurrencia, de gravitación, de intuición poética y conocimiento animista”.<sup>56</sup> *Muerte sin fin* responde por sí misma: *Mas nada ocurre, no, sólo este sueño / desorbitado / que se mira a sí mismo en plena marcha;*

Y luego, ciclicidad. Agotamiento que anuncia un nuevo ciclo. El poema que viene detrás del poema. La nada, como anagrama judeocristiano, es el Adán –a decir de Cirlot- “concebido inicialmente como una “representación extensiva de la fuerza del universo” que en él halla su resumen”.

hasta que -hijo de su misma muerte,  
gestado en la aridez de sus escombros-  
siente que su fatiga se fatiga,  
se erige a descansar de su descanso  
y sueña que su sueño se repite,  
irresponsable, eterno,  
muerte sin fin de una obstinada muerte,

---

<sup>56</sup>Cf. LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, Chile, 1969, p.48, a su vez citado por Wolfson, Gabriel, op.cit.



Para Octavio Paz, “*Muerte sin fin* es el monumento que la forma se erige a sí misma. Ese monumento es una tumba: la forma, al consumarse, se consume, se extingue. Es una transparencia: no queda nada por ver ni por decir. Homenaje de la palabra al silencio, de la presencia a la ausencia, de la forma al vacío.”<sup>57</sup> Esa consumación íntegra y conjunta toda la forma y todas las formas. Poética de correspondencias, versión esotérica y espiritual de “lo que está arriba es como lo que está abajo”. La forma como enlace y re-uni3n, “la forma aparece como “intermediario entre el esp3ritu y la materia”.<sup>58</sup> El homenaje al que alude Paz no es la extinci3n terrena, t3pica en la poes3a de Rosario Castellanos –otro ejemplo po3tico del sureste mexicano– abrumada por la escisi3n y la p3rdida, y el dolor de S3 ante la mirada del otro, sino la ausencia y el vac3o como logros supremos. En *Muerte sin fin*, el poeta abandona su condici3n terrena en una suerte de ca3da ascendente, poblada de S3 y en ausencia simult3neos. Una po3tica de la ausencia que parece, converge, con esa otra gradiente ascensi3n de lo ausencial, la voz de H3lderlin, cuando dice: *hasta el momento en que la ausencia de Dios lo ayude*.<sup>59</sup> En ambos, una s3ntesis dada la v3a negativa, reafirmar3, en el despojamiento, la ruta de S3.<sup>60</sup>

<sup>57</sup> PAZ, Octavio, et. all. *Poes3a en movimiento*, Colecci3n lecturas mexicanas, tomo I, Siglo XXI editores/ Secretar3a de Educaci3n P3blica, p. 19

<sup>58</sup> Cf. CIRLOT, Juan-Eduardo, op. cit. p. 207

<sup>59</sup> Cf. H3LDERLIN, Federico. *H3lderlin, poes3a completa*, ediciones 29, Barcelona, Espa3a, 1992, p. 134.

<sup>60</sup> Para la frase conceptual “una s3ntesis dada la v3a negativa” retomo la nota al pie de Federico Gorbea de su traducci3n a la poes3a completa de H3lderlin, quien al referirse al verso arriba citado dice que : “puede tener el sentido paradójico y realista de que, librado de la presencia demasiado absoluta, abrumadora del Ser total, el hombre queda en condiciones de lograr la s3ntesis de su naturaleza singular por esa v3a negativa que, sin embargo, exige toda su capacidad de despojamiento, crudeza y flagracia.”

Por otra parte, si bien la muerte es un elemento nodal en las culturas de México, y cuya permanencia reporta saberes, haceres, fiestas, rituales, ceremonias, danzas, música, color, voces, textos, olores y sabores -por decirlo de alguna manera-, la perspectiva poética de *Muerte sin fin* no debe verse en esa ruta de filiación que guiña con la mera emergencia descriptiva cultural, sino en caudales herméticos y alquímicos propiciatorios de un carácter *fundacional* en la poesía concebida como “organización inteligente”, no sólo vista como des-articulación y/o re-articulación autonómica, neobarroca, inter y paratextual, vanguardia posmoderna de la experiencia del sujeto poético o esquirlas de la disolución de un centro rector, tan proclives hoy en día.

A decir de Octavio Paz: “La perfección de *Muerte sin fin* es una reducción a lo absurdo de la noción misma de la perfección. Un poema como éste sólo se puede escribir al término de una tradición -y para terminarla. Es la destrucción de la forma por la forma. Todas las hermosas palabras heredadas de los clásicos, los barrocos y los simbolistas se desangran y la descarnada lección de poesía de Gorostiza termina con un agradable escupitajo: ‘Anda putilla del rubor helado, // anda, vámonos al diablo’. La poesía se fue efectivamente al diablo: se volvió callejera. Desde entonces hablará otro lenguaje”.<sup>61</sup> Si ese lenguaje ocurre en la calle, lejos del templo o del centro sagrado, sobre las piernas, debajo del mingitorio, a ras de la personalidad ántrica cool, tocado por el reality show, de bruces sobre el teléfono móvil o viajando por el ciberespacio, se debe a su impulso disociativo con la tradición. El dominio de la “cosa” poética es la subversión ante la tradición en todos los sentidos del

---

<sup>61</sup> Cf. PRATS SARIOL, José. *No leas poesía*, Lunarena Editorial/Universidad Iberoamericana Puebla, México, 2006, 279 pp.



orden poético del mundo. Como dice Eduardo Milán: “El empeño desmitificador actúa con una fuerza inusitada”.<sup>62</sup> Así ha sido desde que la poesía está en otra parte y desde que el *yo es otro*, opuesta a la mera referencialidad emotiva o a los asideros preceptivos clásicos, hasta hoy que está en todas partes y en ninguna.

Que nada tiene  
sino la cara en blanco  
hundida a medias, ya, como una risa agónica,  
en las tenues holandas de la nube  
y en los funestos cánticos del mar

El asunto de la “nadería” en José Gorostiza transita por canales que no apelan a la histeria posmoderna del ipso facto poético, la poesía instantánea que transita por los andenes verbales que cambian de rumbo sin haber digerido la resaca en turno, el hueco del hueco. El meollo de “la destrucción de la forma por la forma” que enuncia Paz, va desprendiéndose, consecutivamente, a lo *largo* y *a través* del poema. Poética fundacional de la nada “en las tenues holandas de la nube / y en los funestos cánticos del mar”. La nube como símbolo que, según Cirlot, esconde “la identidad perenne de la verdad superior”, y el mar “como la fuente de la vida y el final de la misma”.

La *nada* abisma porque su realidad objetual, el poema, expone a nuestra realidad de lectura, la “realidad inobjetiva”. La *nada* circula en su vértigo de ascenso y descenso, toma forma “por el rigor del vaso que la aclara”, para, de manera circundante, convertirse “como una cifra generosa”. Aquí, la

---

<sup>62</sup> Cf. MILÁN, Eduardo. *Pulir huesos, veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965)*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, España, 2007, 626 pp.

*nada* no es el elemento paródico de lo rutinario del sistema posmoderno, ni tampoco es lo “nuevo” que a decir de Gianni Vattimo es “aquello que permite que el mundo siga igual”.<sup>63</sup> La *nada* gorostiziana es un acto tripartito: pre-escritura, escritura y des-escritura. Ocurre, no necesariamente para la negación canónica sino para la negación post-poética in situ; es decir, a través de la “nítida substancia” del poema.

hecha toda de pura exaltación,  
que a través de su nítida substancia  
nos permite mirar,  
sin verlo a Él, a Dios,  
lo que detrás de Él anda escondido:  
el tintero, la silla, el calendario

¿Acaso hallamos aquí lo que Baudrillard llama “la ilusión vital”, reconvocando a su vez a Nietzsche? Quizá no en la medida de lo que la poesía aspira en el caso de José Gorostiza: inescrutable e inagotable. Es esa doble vía la que reconvoca una y otra vez la ruta oracular de la nada. La agota, en apariencia, sólo para recobrarla “en el lento instante del quebranto”. “Sólo en textos triviales u oportunistas el significado equivale a la suma de sus partes”, dice George Steiner.<sup>64</sup> Sitiado en su epidermis y desde sus ojos insomnes, el poeta sabe; es un asunto del saber del adentro y del afuera –no de la mitopoética del *afuera* de la que habla Milán- que: “Después de todo, por mucho que se quiera abandonarla, la poesía es lo único que tenemos”.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Cf. HORROCKS, Christopher. *Baudrillard y el milenio*, colección Encuentros Contemporáneos, Gedisa Editorial, Barcelona, España, 2004, 95 pp.

<sup>64</sup> Citado por Wolfson, op. cit., p. 81.

<sup>65</sup> Carta de José Gorostiza a Bernardo Ortiz de Montellano, en Gorostiza, José. *Epistolario (1918-1940)*, edición de Guillermo Sheridan, CONACULTA, México, 1995,



## 2. La generosidad del triángulo

Hay un atributo hermético binario en un triángulo equilátero: tierra y cielo. Si precisamos a ambos en una ruta análoga, diremos que materia y espíritu no sólo son objeto de representación sino vía de comunicación y enlace transmutacional. Lo que es a la base terrena triangular, lo es, también, a su cúspide celeste. Lo que ofrece en su flotación aérea no se comprende sin su realidad telúrica. En el Tao, “el uno engendra el dos; el dos engendra el tres; el tres engendra todas las cosas”. Dragón de todas las cosas, base y cúspide por el que transita el oráculo en que solemos convertirnos todos los días, el triángulo es el fuego y la Trinidad, lo extenso y lo inextenso, y su interpenetración simboliza el alma humana.<sup>66</sup>

Provocación insomne, vigilia pendular, el mundo poético de José Gorostiza en *Muerte sin fin* aspira a la liberación de lo nocturno, del oprobio de lo opaco y de la impureza de lo disperso por medio de la intensísima transparencia poética. Discurso y acto de la cúpula celeste. Desde su condición de noche restaurada y universo vinculado con la Unidad, esa cúspide triangular extiende sus brazos hacia la tierra como basamento primigenio. Ese cimiento, a mi juicio, se compacta en dos ejemplos fundacionales de la poesía mexicana del siglo XX, tanto en su modo de representación del mundo como en su sentido de operación traslativa, es decir, su vertiente transmutacional. Me refiero, por una parte, al arraigo telúrico de *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*, de Jaime Sabines, y, por otra, al tributo mítico resuelto en el instante presente del despertar amoroso de la conciencia en *Piedra de sol* de Octavio Paz.

---

pp. 391-392, citado por Wolfson, op. cit., p. 73

<sup>66</sup> Cf. CIRLOT, op. cit. p. 448

Como poemas largos, los tres coinciden en su perspectiva moderna: máxima variedad en la unidad, sorpresa y recurrencia.<sup>67</sup> Cercanos en su concepción argumental, los tres apuntan a desvelar una veladura: la ignorancia del espíritu en *Muerte sin fin*; la monolítica prohibición de la relación del hombre con la muerte en *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*, y la atadura del mito amoroso a las circunstancias de la historia en *Piedra de sol*. Los tres coinciden, además, en una vocación enunciante del yo como columna del mundo y del tú como revelación de “ese” mundo. Unidad, sorpresa y recurrencia.

Pero, también, son objeto de una disidencia. La compulsión del poema de Sabines es un círculo que cae en sí mismo. La ausencia del otro, su no retorno, es la respuesta de que no somos más que en el origen. Nos identificamos con una heredad que es, a la vez, un punto remoto, una salva de honor y un foso inexpugnable. La simiente es el linaje de la muerte. Acuñamos lo que sabemos perdido de antemano. *No lo sabemos bien, pero de pronto llega / un incesante aviso, / una escapada espada de la boca de Dios / que cae y cae y cae lentamente.*

Por otra parte, el torrente que sacude el recorrido vertiginoso del poema en Paz, es el alumbramiento de la conciencia poética a través de la vía del mito amoroso de lo femenino. Ella –Melusina, Laura, Isabel, Casandra, Eloísa, Perséfone, María- al mostrar su rostro, muestra la cara verdadera del poeta: *mi cara de nosotros siempre todos*. No hay expiración sino inspiración, después de *dormir siglos de piedra*. Para Sabines: *nadie te oye jamás, nadie te mira*. Para Paz: *y el sol entraba a saco por mi frente, / despegaba mis párpados cerrados, / desprendía mi ser de su envoltura*. El camino subterráneo

---

<sup>67</sup> Cf. PAZ, Octavio. *La otra voz, poesía y fin de siglo*, Biblioteca breve, Seix Barral, primera reimpresión, octubre de 1990, Barcelona, España, 141 pp.



en Sabines, el camino de la *Magna Mater* en Paz. Ciclo y discordancia –simultáneo horizontal y vertical– abrazados por la escala perpendicular del triángulo.

## 2.1 El yo y el tú: columna y revelación

*una mirada que sostiene en vilo / al mundo con sus mares y sus montes* (el yo de Paz); *el mundo ya es visible por tu cuerpo, / es transparente por tu transparencia* (el tú de Paz). En el caso de Sabines: *Yo siempre he sido el hombre, amigo fiel del perro, / hijo de Dios desmemoriado. Y Tú eres el tronco invulnerable y nosotros las ramas, / por eso es que este hachazo nos sacude*. Si lo que sostiene el mundo es la voz del emisor poético –en ambos casos–, lo que permite aclararlo –hablamos del mundo en su sentido inaugural de comprensión– es, precisamente, el conducto dialógico del tú. Entre uno y otro aparece el *nosotros* como consecuencia en movimiento de identidad. Una suerte de “migración reconstructiva” de la que habla Sigifredo E. Marín,<sup>68</sup> y que en la apelación remota y subterránea de Sabines y en la cavidad rectora climática de Paz, trascienden cualquier recurso del discurso de pertenencia operado sea desde el cromo folclórico, la fanfarronería pintoresca o el arraigo del sujeto ante un pretendido sitio de lo emotivo, así como el discurso universalista como acontecimiento pleno.

En Sabines, Paz y Gorostiza, lo que devuelve el poema en su tránsito de base y cima equilátera es una travesía líquida de alternancias semánticas y temporalidades culturales portuarias, cuyo último paso siempre pregona el primero. Para Gorostiza: *Un disfrutar en corro de presencias, / de todos los*

---

<sup>68</sup> Cf. MARÍN, E. Sigifredo. *Ensayar, crear, viajar, de la tentativa como forma de arte*, Ediciones de Medianoche / Instituto Zacatecano de Cultura / Universidad Autónoma de Zacatecas, pp. 73-74

*pronombres –antes turbios / por la gruesa efusión de su egoísmo- / de mí y de Él y de nosotros tres / ¡siempre tres! Para Sabines: Papá por treinta o por cuarenta años, / amigo de mi vida todo el tiempo, / protector de mi miedo, brazo mío, / palabra clara, corazón resuelto, // te has muerto cuando menos falta hacías, /cuando más falta me haces, padre, abuelo, / hijo y hermano mío, esponja de mi sangre, / pañuelo de mis ojos, almohada de mi sueño. Para Paz: tu falda de maíz ondula y canta, / tu falda de cristal, tu falda de agua, /tus labios, tus cabellos, tus miradas, / toda la noche llueves, todo el día / abres mi pecho con tus dedos de agua, / cierras mis ojos con tu boca de agua, / sobre mis huesos llueves, en mi pecho / hunde raíces de agua un árbol líquido,*

Ahora bien, Sabines acude a una especie de “prestigio” discursivo poético, el soneto, para potencializar la legitimidad de su propio lenguaje. Un sistema preceptivo de valores, la tradición que prepara el cobijo de una irrupción escatológica sin par en la poesía mexicana del siglo XX. Una apuesta poética que incorpora ciertos ejes fortísimos de la cultura popular mexicana respecto a lo cotidiano en sus múltiples dimensiones: el envalentonamiento ante la muerte, el valemadrismo ante las formas de la moral, la antisolemnidad pública. Operativo que traerá consigo una reformulación cautivadora por su permisibilidad laxa y transparente, y un número creciente de adeptos que harán de esta dermis discursiva la vocación anhelada. Irrupción que, sin embargo, no es equiparable al sentido de lo “barroso” como “algo resbaladizo y no sólido que presupone un hundimiento si no una “caída” (...) una empresa, destinada, para Néstor Perlongher, a hacer bajar de estatura a la grandilocuencia proveniente de Europa, de toda suerte de europas.”<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Cf. MILÁN, Eduardo. *Justificación material, ensayos sobre poesía latinoamericana*, Universidad de la Ciudad de México, 2004, pp. 24-25



De la periferia al centro o más bien de las periferias a la desconcentración de un “centro” que ya no está ahí. Una abrupta experiencia, que en el caso de la poesía mexicana obtiene –a partir de la década de los setenta- del vómito, la acidez social y lo paródico de lo poético trascendente, la consolidación de lo efímero y lo inmediato como la propulsión de lo poéticamente coherente. Crisis de la raíz o engarce de la simulación, en cuya imparidad se resuelve la ausencia de la esperanza. El periplo va de lo francamente convulso en Ricardo Castillo (1954-) a la provocación del reciclaje intercultural en José Eugenio Sánchez (1965-). Desde *El pobrecito señor x* (1976) del primero a *Physical graffiti* (1998) del segundo, lo paródico será la línea sinestésica a seguir. Parodia de sí, el primero, parodia de sí a través de la ficción de la ficción, el segundo, ejercicios donde se echa por la borda todo menos la persistencia de un ritmo que sostiene la denominación de saberse poeta. Así, en *Almanaque*, Ricardo Castillo escribe: *Un hombre en 1975 / no es lo mismo que enchílamelo otra. / Un hombre en 1975 / está propenso a todos los estornudos, / a todas las goteras de los baños vecinos / que terminan por desgastar los gestos, / por poner una ecuación de trasnochadas incógnitas en los zapatos / por hacer arribar el temor de que todo termine en un inodoro.*<sup>70</sup> En tanto que José Eugenio Sánchez en *Far west will never can forget* evoca: *ayo silver // qué somos billy the kid buffalo bill tiroloco / el bueno el malo john wayne / el zorro ned kelly / los héroes de pana / para las minifaldas secretariales que te miran / con cara de ursula andress // (ni polvo ni nube ni huella de herradura)*<sup>71</sup> La “negación determinada” -acuñada por Adorno- se convierte

---

<sup>70</sup> CASTILLO, Ricardo. *Almanaque*, en *El pobrecito señor x*, Verdehalago / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2002, 44 pp.

<sup>71</sup> SÁNCHEZ, José Eugenio. *Physical graffiti*, volumen CCCLXXXIX de la colección Visor de poesía, Visor Libros, Madrid, 1998, 46 pp.

en la negación compartida o más aún, la negación com/partida, aquella que en su afán de triturar retoña con nuevos bríos en la mera escala de la indiferencia cool.

## 2.2 La trilogía del espacio

Un héroe mitológico telúrico como Empédocles sedujo a Hölderlin, a tal grado que lo llevó a escribir: *¿por qué, oh poeta, sacrificaste / tu riqueza en el cráter bullente? (...) Y si no fuese porque el amor me retiene / al héroe seguiría en el abismo.*<sup>72</sup> La voz de madurez del poeta alemán deja entrever un debate esencial para la literatura: el tiempo y el espacio. Y con ello, el sentido de proximidad y distancia en el despliegue de la voz poética, la aplicación temporal del poeta ante el mundo y el espacio como insondable vértigo representado por el Centro ígneo, ¿acaso un augurio del vacío que vendría después de Mallarmé? El poder del lenguaje está tejido de espacio, nos ha dicho Foucault. Y ese espacio, flota y se posa en un solo lugar, la página.<sup>73</sup> En los poemas aquí expuestos de Gorostiza, Paz y Sabines, el espacio absorbe el tiempo, lo anticipa, se superpone, es el cauce y el caos de la voz. Es la experiencia de Sí que arrastra la distancia en Gorostiza, una ruta que va de lo evolutivo –el vaso que contiene el agua- a lo involutivo –la furibunda presencia del diablo-; el camino que no tiene más principio y fin que la osadía de las asignaciones pendientes entre mito e historia, y que se resuelve en aquello no visto, ni tocado, ni oído, el amor, en Paz, y el vomitivo recurso del submundo ante la proclama de la orfandad como signo de identidad del poeta, en Sabines.

---

<sup>72</sup> Cf. HÖLDERLIN, Federico. Op. Cit., p.71

<sup>73</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. *De lenguaje y literatura*, ediciones Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, p. 199



Hay un verso nodal en *Muerte sin fin*, prototipo de la fragilidad y el estallido: *En la red de cristal que la estrangula*. Esa “red de cristal”, espacio que contiene el tramo provisional en que se convirtió la poesía en el siglo XX, atrapa y arrastra toda materia del tiempo hasta el ahogo: *allí, como en el agua de un espejo, / se reconoce; / atada allí, gota con gota, / marchito el tropo de espuma en la garganta*. Ese “tropo de espuma” reconocido también por Vallejo en su sentir de “puma” en *Intensidad y altura*, y en esa suerte de inversión navegatoria poética del barco que hunde sus luces en *Altazor* de Huidobro. Pero, ni en uno ni en otro caso, la sensación de lo que llamo “el profundo humano” y su caída de lodo está verbalizada *desde y en* la poesía como en el poema de Gorostiza. Arquetipo de esa vertiente que termina en el precipicio del fondo. Un espacio verbalizado desde la insolvencia del alma *-que nos amolda el alma perdidiza-* que fluye, más que ir, hacia lo eterno, a través del *cóncavo minuto del espíritu*; es decir, un espacio en el tiempo que sigue siendo espacio, sea ojo, sea luz, sea pura exaltación.

Todo instante poético ocupa un espacio en tanto se produce. Ese espacio está aparejado por un sentido del tiempo, que remite a aquél por obra y gracia de la enunciación del poema. El poema rumora el tiempo a la par que se desplaza por un sustrato contenedor y disipador a la vez: el espacio. El espacio captura el tiempo del poema, lo envuelve y lo hace un prodigio efímero y renaciente. El tiempo del poema renace en la voz espacial del poema. Se escucha y lo escuchamos. Se anuncia y lo anunciamos. Se calla y nos callamos. El poema habita y nos habita. No es un acto de convencimiento, es un acto de re-conocimiento, de pulcra, excelsa, fraterna y amarga reunión. Nos encuentra solos y solos nos deja hasta que volvamos a acudir a él, hasta que volvamos a espaciarnos en él.

Poema del espacio disolvente del tiempo, *Piedra de sol*, además de abolición histórica y recuperación mítica vía el sentido amoroso, es un poema del espacio de la voz, donde la voz se hace espacio de toda temporalidad, predicha, sostenida y auspiciada por el amor. El amor es el signo en rotación que da cabida a todo tiempo y espacio, desde esa circularidad en que se anuncia y enuncia. Circularidad del ir y venir de los seres. Un pulsar de Arriba y Abajo, una esfera cuyo Centro es ella misma, una mágica versión de lo invisible en lo visible y viceversa: *una presencia como un canto súbito, / como el viento cantando en el incendio, / una mirada que sostiene en vilo / al mundo con sus mares y sus montes,*

Continuo alumbramiento de lo opaco, la poesía es el haz y el envés del mundo, cuerpo de lo intocado, espíritu de la materia, la poesía circula en el poema, se despliega como una líquida luz, tal vez sólo para volver a cubrirnos con la risa crepuscular de lo siempre faltante por hallar: *voy entre galerías de sonidos, / fluyo entre las presencias resonantes, / voy por las transparencias como un ciego, / un reflejo me borra, nazco en otro, / oh bosque de pilares encantados, / bajo los arcos de la luz penetro / los corredores de un otoño diáfano,*

*Piedra de sol* nos enseña –entre otros hallazgos- el amor como espacio de comunión de esa experiencia *otra* –binaria y sorprendente-, donde todo lance de dados se redime a sí mismo, en la cara otra del otro que habita y nos habita. Un espacio por el que pasan *ojos como por el agua*, y en el que *los tigres beben sueño en esos ojos*. Un espacio de llamas, luna, nube y sombra. *Voy por tus pensamientos afilados / y a la salida de tu blanca frente / mi sombra despeñada se destroza.*

*Algo sobre la muerte del Mayor Sabines* ofrece, en cambio, un espacio poético donde el tiempo es sólo la alusión del otro. *Déjame reposar, / aflojar los músculos del corazón / y poner a dormirar el alma / para poder hablar, / para poder recordar estos días, / los más*



*largos del tiempo.* Todo lo que emerge de la voz poética es el irrenunciable sino de la pérdida y la ausencia. Nada cabe en el mundo si no nos hallamos, si la entidad insignia no suma el esfuerzo de un territorio habitado y lo único que nos asiste es paja, arcilla, podredumbre y muros en demolición. Todo ha caído y sigue cayendo en el poema de Sabines. *No lo sabemos bien, pero de pronto llega / un incesante aviso, una escapada espada de la boca de Dios / que cae y cae y cae lentamente.*

El grandioso acto poético de enunciación es la amarga tristeza ante lo fugado, porque esa pérdida y ausencia se parece más a la resaca de aquello que no pudo ser contenido y se nos fue de las manos, no por obra de la trascendencia estelar acaso de lo infraterrenal, nauseabundo y vomitivo. Por eso es la geografía de la chingada, del mientamadres, del hijo de puta, del señor pendejo, del cabrón testiculado, del bien jodido, del güey agarrado de los cojones. En ella, el tiempo es subsumido, desprovisto de todo talante y de toda posible emergencia zonal y de referencia histórica viable.

En *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines* el colapso telúrico cultural indica el colapso del lenguaje poético vertical, aquel derivado de un arrebato alado y consagrado, y que en Jaime Sabines halla la vuelta de tuerca para un nido postrero, el de la antisolemnidad como sistema poético exitoso que, sin embargo, detrás de sí es soportado por un finísimo oído sálmico y letánico, una voz de ascendencia profética bíblica y una lectura de convergencia de la mejor poesía amorosa española en turno, la de Pedro Salinas. *Madre generosa / de todos los muertos, / madre tierra, madre, / vagina del frío, / brazos de intemperie, / regazo del viento / nido de la noche, / madre de la muerte, / recógelo, abrígalo, / desnúdalo, tómalo, / guárdalo, acábalo.*

Ronda de la vocación por la forma que puebla en Sí, *Muerte sin fin* es tanto el poema del espacio como el espacio del poema. Ambigua respuesta de un todo que asciende y

se vierte sobre Sí, el poema visto y leído desde su oceánica transparencia: *En el rigor del vaso que la aclara* o *Desde su insigne trono faraónico*, el poema va y viene, a la vez como una emboscada, la recia pregunta inacabada del mundo, lo que nos salva o lo que nos arroja: *rojo timbre de alarma en los cruceros / que gobierna la ruta hacia otras formas*. Esa ruta hacia otras formas, de suyo combinada en lo absorto, permite, en un dispositivo discursivo del arriba y el abajo, el centro y la orilla, tanto la asida correspondencia de la sospecha sempiterna como la inacabable sumersión del abisal camino hacia la nada.





## Naturaleza y pertenencia: Pellicer y la poesía chiapaneca

*Todo parece estar naciendo apenas.*

Carlos Pellicer.

### 1.- Génesis y consonancia

En la poesía de Carlos Pellicer (1897-1977) el mundo es trópico bullente e incontenible, mundo que salta “a cuatro voces” y se instala en un intersticio de tiempo/espacio sólo asequible en la vibración más alta de los sentidos. Esa sensorialidad va más allá de la Palabra como “creación verbal” del paisaje –de la que habla Carlos Monsiváis<sup>74</sup>, escapa hacia el espacio/tiempo de las correspondencias; ese Mundo Otro que se re-crea –es decir, se funda- en la metáfora antropocósmica, pero sólo para connotarnos su pertenencia *Otra*, contemplada y soberana, pero, también, ambigua e inmanente.

Cuando de exuberancia se trata, Pellicer es el poeta que se sabe cantor de esa “visión espléndida del mundo” –como dice Monsiváis-, visión atravesada por lo líquido y lo sólido, que se vuelca sobre el paso de la mirada del Yo poético. Testigo del torrente de la vida, Carlos Pellicer canta lo que sólo un poeta genésico puede cantar: la constancia del

---

<sup>74</sup> MONSIVÁIS, Carlos. *Poesía mexicana II*, Introducción, Promexa editores, 1979, XXVII ss.



orden del primer día. Y no sólo el gozo del mismo, sino el gozo de ser partícipe, testigo y oferente de dicho estado diurno. Pellicer es un poeta solar. Poeta que fluye *hacia* la luz y *en* la luz. *Reincidencias*<sup>75</sup>, volumen que reúne la obra de sus últimos años, es, de cierto modo, la circunvalación de su sangre solar. Hermanado con ella, el poeta calla y los elementos cósmicos cantan: *Horas de Junio pensando en tus ojos, / en tu sangre tan bella. / El medio día / y su inmenso estandarte / se inclinan para ti. La poesía / calla, sólo en ti su lluvia cae.*

En *Reincidencias* el poeta certifica su destreza matinal, su paso por la inauguración de las cosas, su vocación no sólo cósmica sino por la ternura de lo cósmico y por el amparo del aire y el agua. En Pellicer, la figura nodal de la luz está siempre cubierta de ojos. El ojo entendido como una actitud para ver, y también como continente de lo celeste, como incendio del mundo y escalera de la verdad, imposible de ser cantada sin riesgo de mentira: *Nada más que yo tenga / tiempo para mentir, haré la escala / inolvidable en tus ojos. / Yo quisiera decir con labios rojos / tu nombre a cada poro deste instante. / Y estoy ya tan al fondo de la vida, / que ni por razones primaverales / me volvería a verter de nuevo. / Quiero pasar frente a tus ojos / -es natural-, sin que me veas.* En los ojos el mundo se ve, pero ellos son el mundo, también. El poeta mira y la mira *a través* de la mañana, no por los hombres y las mujeres de la tierra, porque no están ahí; sólo el poeta y su voz que mira y se alegra de ser un poco el árbol de la vida, antes del civilizatorio mundo o quizá después del último día del mundo: *Nadie me ve que estoy mirando. / Y siento que mi sangre / es la sangre del mundo que es mi sangre.*

---

<sup>75</sup> Cf. PELLICER, Carlos. *Reincidencias*, Colección Breviarios, Ed. FCE, México, 1978, 157 pp.

He aquí la diferencia entre un poeta fundador y un merolico turístico del folclor. Es en esta coyuntura donde la poesía de Carlos Pellicer se hermana con el sistema poético de algunos poetas chiapanecos. En esa fertilización simbiótica donde la naturaleza asiste al rito del poeta, detrás de su lengua, de tal manera que el sentido *ad originem* conforma un eje mítico *in illo tempore*, pero perceptible en el presente contemplativo, es decir, en el instante del instante poético. Ahí, el sujeto pelliceriano es una suerte de amante que goza el amanecer, es decir, la “alborada”, que abunda ya en la primitiva poesía amorosa hispánica<sup>76</sup>. *Que amanezca en mis ojos, / tan luminosamente, / que me quede mirándola / dormir, / la poesía*, dice Carlos Pellicer en un memorable verso donde compila su Arte Poética. La poesía reposa y el poeta la sueña más que cantarla, ¿o quizá la canta adentro, sueño adentro?

Ya en trabajos anteriores hemos sostenido que uno de los aspectos temáticos más recurrentes en la poesía chiapaneca del siglo XX es *el canto por la pertenencia*.<sup>77</sup> Entendido, desde luego, como lo que Mircea Eliade llama “la imagen primordial de la Tierra Madre”. La comprensión revelatoria poética de la Madre Telúrica, la *Tellus Mater*.<sup>78</sup>

Mito de emersión, diálogo fundacional, acceso y ascenso, este escenario poético ha sido manifiesto en una semántica múltiple que va de la consonancia pueblo/geografía edénica (en Rodolfo Figueroa), pasando por la preeminencia de la Gran Madre sobre los hechos humanos (Efraín Bartolomé

---

<sup>76</sup> Cf. DEYERMOND, A. D. *Historia de la literatura española,, La Edad Media*, Editorial Ariel, Barcelona, España, Vol. 1, p. 35 ss., 1987.

<sup>77</sup> Cfr. RUIZ PASCACIO, Gustavo. *Los fantasmas de la carne*, Ed. UNICACH, México, 2001.

<sup>78</sup> *Los designios de la Diosa. La poética de Efraín Bartolomé*, Ed. Fondo Editorial Tierra Adentro, No. 208, México, 2000.

<sup>78</sup> Cfr. ELIADE, Mircea. *Mitos, sueños y misterios*, Ed. Grupo Libro, colección Paraísos Perdidos, Madrid, 1991.



y Enoch Cancino Casahonda), y el refugio del entorno cósmico ante la amargura humana (Daniel Robles Sasso), hasta el testimonio intemporal y críptico de la Gran Madre (Juan Bañuelos).

Octavio Paz ha sostenido que Carlos Pellicer es “nuestro primer poeta realmente *moderno*”.<sup>79</sup> Si damos crédito a ello, el poeta tabasqueño lo es en la medida en que su voz no es tan sólo pirotecnia y artificio del paisaje, sino *invención* del mismo. Maravilla que lo maravilla. La naturaleza es el continente del todo cósmico y el contenido de la virtud y los acertijos de la patria. No es el símbolo que denota, tímidamente, las correspondencias universales –como en López Velarde– sino el cúmulo festivo que al ser nombrado por el poeta, lo nombra a él, simultáneamente. Pellicer inaugura el Mundo, y ese proceso inaugural tendrá sus consonancias fraternas en la poesía chiapaneca.

## 2.- La fraternidad del sol

Desde el principio –nos dice Paz– Pellicer fue un poeta solar: *todo lo que yo toque / se llenará de sol*. Ese toque del destino poético está vigente en *Divagación del puerto: Sálvate de la angustia / de tu primer naufragio / y escoge la estrella futura / a donde irás a cantar otros cantos*. Y esos otros cantos serán el canto en ascensión, el alto acceso del canto, y la celebración del canto. El poeta lo dirá más tarde en *Horas de junio: yo devoro mis propios corazones / y juego con los ojos del paisaje*. No juega con el paisaje sino con *los ojos del paisaje*. Y esos ojos son diurnos, como “el mar diurno en la sombra de sus mares”, y diurno es el camino del alma: *con cuanta luz camino / junto a la noche a fuego*

---

<sup>79</sup> Cfr. PAZ, Octavio. *Las peras del olmo*, Ed. Seix Barral, Biblioteca breve, Barcelona, 1987.

de los días. Pellicer canta un canto que viene de muy allá: Y este es el canto del Usumacinta / que viene de muy allá / y al que acompañan, desde hace siglos, dando la vida, / el Lakantún y el Lakanjá.

¿Quiénes pueden sumarse a esta hermandad solar? Si nos circunscribimos a un *corpus* hipotético de la poesía chiapaneca –al menos de lo que en los últimos cien años puede comprender el conjunto discursivo y poético producido por voces que reporten constantes temático-operativas de una realidad poética culturalmente canónica– afín al espíritu del canto pelliceriano, éste sería delimitable a la obra de tres poetas: Enoch Cancino Casahonda, Efraín Bartolomé y Juan Bañuelos. A ellos habrá que sumar la voz de Daniel Robles Sasso y su singular poética de la solidaridad telúrica antropocósmica.

Enoch Cancino Casahonda (Tuxtla Gutiérrez, 1928-2010) es el poeta de la “conciencia popular chiapaneca”. Autor del célebre *Canto a Chiapas*, poema que recorre, literalmente, todos los días del asombro de quien se encuentra por primera vez con el Mundo, así con mayúsculas. Poema venerado en todos los latidos de la geografía humana de Chiapas. Poema generoso, como el poeta, que comprende “ese gusto campechano por la vida” –como lo ha definido Jesús Morales Bermúdez.

Cancino Casahonda pertenece al grupo de poetas *fundadores* de la identidad chiapaneca, precedido por Rodolfo Figueroa (1866-1899), poeta que inicia el ciclo moderno de la poesía en Chiapas. Escrito en 1949, *Canto a Chiapas* –composición galardonada ese año con los Juegos Florales de Tuxtla Gutiérrez, y entre cuyos miembros del jurado estuvo Carlos Pellicer– constituye hoy el eje de la nostalgia por el territorio venerado, la conjunción idílica de la naturaleza y el hombre, y la huella inherente



del ser chiapaneco. No sólo es la representación amniótica de Chiapas, sino la fortuna cósmica de tenerse, saberse y habitar el nudo formal de una idea, más allá de ella misma. Poema de ruta interior, poema frágil si lo apartamos del idilio del espejo, poema fuerte si acuñamos en él la necesaria creencia en un nosotros “bondadoso” y sin fisuras: *Mas supe también que Chiapas era / el callejón aquel donde ladraba el tiempo, / aquel olor a lluvia que cantaba / la santidad de nuestras almas niñas.*

Si la poesía de Cancino Casahonda ha donado algo al corpus de la poesía chiapaneca, es la bondad que prevalece en el ojo del que mira. Empatía pelliceriana, ya que como dice Paz, “en la obra de Pellicer nunca aparece la mirada ajena”. Cancino Casahonda mira “el milagro que petrificó a los seres”, el Chiapas naciente y cósmico, sólo perceptible en el aroma que anida en el viento. El poeta sabe del presentimiento, pero prefiere el buen recaudo de las márgenes solares: *la tarde derramó sus claros filtros / y tuve miedo de mirar sus oros / persiguiendo a las sombras del sepulcro.* Poeta del menester de la fortuna breve de la vida, Cancino viaja por el sol, un sol naciente, sensitivo, precario tal vez, tímidamente oriental en su construcción, porque su intencionalidad poética no es la fuerza contemplativa interior del zen, sino la inauguración poética de un territorio antes innostrado, líricamente ausente o borrosamente presente en el imaginario mestizo chiapaneco: *“El sol me alfombra / y se me vuelve techo / contra lluvia, mal aire, / o desaliento (...)”*; La Tarde: *“Cuando la luz se aquieta / y su púrpura cae / sobre la tapia, / el vaho de las flores / se adelgaza, se sueña, / y algo como una fúnebre esperanza / se posa, incandescente, / sobre la vasta claridad / de un rumor.”*

Ante los ojos del poeta, la vida pasa por el filtro del alba: *todo obedece al ángelus, / el crepúsculo, el rezo, la nostalgia; / todo viene del alba, el despertar, la ordeña, la esperanza.* La poesía de Enoch

Cancino tenderá un puente de códigos poéticos a través de la ruta solar inicial del *Ojo de jaguar* de Efraín Bartolomé, hasta alcanzar las coordenadas de tiempo y espacio de Carlos Gutiérrez Alfonso –el poeta religioso finisecular contemporáneo de Chiapas– en su *Vitral el alba*.

El ejercicio de la poesía en Efraín Bartolomé (Ocosingo-1950) es eminentemente ministerial. Ese ministerio se concibe a partir de dos referentes supraterráneos: *elección* y *dictado*. En este sentido, el poeta es un *elegido*, “nacido para otra existencia”, y por esta causa, “se vuelve otro”. Ya Eliade ha hablado de la llamada combustión interna y del viaje extático.<sup>80</sup> Pero, en el caso de la experiencia poética, se cifra vía el *dictado*, es decir, la condición chamánica se invierte: el poema toca y fluye, gradualmente, en el interior orgánico y espiritual, hasta el alumbramiento lingüístico. Desvelación en lo humano de una revelación dionisiaca, en tiempo y espacio justos.

Efraín Bartolomé apuesta en esta dirección. Su poesía ha surcado los dos caminos oficiantes poéticos universales: el camino solar y el camino lunar. En el primero, convoca y contempla; en el segundo, invoca y contempla. En el primero, comprende; en el segundo, comprende y conoce. En el primero, prevalece la clarirecepción cósmica; en el segundo, la clarividencia y la clariaudiencia se entrecruzan por efecto de la Palabra concedida por la Diosa, la ambigüedad transtemporal y transespacial.

*Ojo de jaguar* es el libro solar por excelencia de Bartolomé. Y lo es en su esencia perceptible y parlante. En él, la naturaleza pasa y se hace Palabra. Festiva palabra –como en Pellicer–, sonora palabra, viviente palabra de un trópico volcado, que responde a la convocatoria del poeta. En *Ojo*

---

<sup>80</sup> ELIADE, Mircea. Op.Cit. p.82 ss.



*de jaguar* el trópico es por primera vez, y se mira por primera vez a través de los ojos proteicos del poeta, que es un ojo de jaguar. Empatía pelliceriana, conjunción del asombro del primer día, y de lo que somos a partir de ese asombro: *Doy gracias a la lluvia. Gracias a la mañana que avanza con paso sigiloso. Gracias al jaguar que dejó su huella sobre la tierra blanda de la selva. Gracias a mi hamaca compañera, al cielo desatado, a mi memoria niña de siete meses que arranca desde tu primer día.*

En *Ojo de jaguar*, la voz de Efraín Bartolomé comulga con la voz de Carlos Pellicer en esos dos sentimientos no fáciles de encontrar –según Paz– en los poetas modernos: el asombro y la alabanza a la vida.<sup>81</sup> Y en función a ello, tanto Pellicer como Bartolomé no razonan ni predicán: cantan. Pero, además, celebran: *El peso del silencio / El valle que se aleja de sí mismo / a galope / Hoy vine a ver / esta distancia que se fuga / escondida tras el oro del día*, canta Efraín Bartolomé. *¿A qué fruto sin árbol le habré dado mi nombre / con este olvido lívido de tan feliz memoria? / En el Tabasco nuevo de un jaguar despertado / por los antiguos pájaros que enseñaron al día / a ponerse la voz igual que una sortija / de frente y de canto*, canta Carlos Pellicer. Canto, asombro y asunto del canto. Trilogía poética: el mundo que viene al encuentro del poeta; el poeta que encuentra el mundo, y el Mundo mayúsculo que inaugura el poeta. *Que yo sea su sueño en el agua más limpia de la luz*, canta Pellicer; *el ancho río fluye como una vena dulce en la espesura*, responde Efraín Bartolomé.

Si la preeminencia de la Gran Madre sobre los hechos humanos domina los momentos poéticos solares de Enoch Cancino Casahonda y Efraín Bartolomé, ésta se convierte en un testimonio intemporal y críptico en la poesía de Juan Bañuelos (Tuxtla Gutiérrez-1932). La Gran Madre está ahí,

---

<sup>81</sup> PAZ, Octavio. Op. Cit. P.78 ss.

pero sólo se hace patente en su condición matriz y paridora. Nos atestigua y revela todos nuestros rostros. Es el espejo mítico de doble faz, atrayente y espantoso: *Y es que a través del humo, / del cuervo espejo diario, / nos damos cuenta, al fin, por un largo cabello, / de que somos humanos.*

En Bañuelos, la Gran Madre efervesce. Mas, esa efervescencia arde, duele y perdura: *La enardecida naranja en la rama / abre su ácido puño, / y el aroma señala con su dedo amarillo / todo lo que perdura: / la sosegada linterna que los viejos / ruedan en nuestro pulso de astillas, / para que en nuestro rostro / la hora sea solamente / lo que en el vuelo el corazón alcanza.*

Lo que el corazón alcanza en la poesía de Carlos Pellicer es la evocación sedienta, la necesidad de beber la imagen, aún a costa de la soledad. A diferencia de Bañuelos, pero hermanado en esa certeza del Otro lado, Pellicer sabe de la soledad, pero cuenta con la oferta de la contracara, que ha de venir más allá del tiempo; con el paisaje del corazón: *Vuelvo a ti, soledad, agua vacía, / agua de mis imágenes, tan muerta, / nube de mis palabras, tan desierta, / noche de la indecible poesía (...)* // *Sigo la infancia en tu prisión, y el juego / que alterna muertes y resurrecciones / de una imagen a otra vive ciego. // Claman el viento, el sol y el mar de viaje. / Yo devoro mis propios corazones / y juego con los ojos del paisaje.*

Poco después de la temprana muerte del poeta Daniel Robles Sasso (Tuxtla Gutiérrez, 1933-1971) Carlos Pellicer escribió un poema titulado *Unas líneas para Daniel Robles, poeta*<sup>82</sup>. En él, Pellicer revela lo que podría ser una poética “auroral” de Robles Sasso, una nostalgia –al filo del amanecer- por lo lumínico de la noche: *Se ve que hay en tu aurora / una ansiedad de estrellas / entre un diálogo de águila y*

---

<sup>82</sup> Cf. ROBLES SASSO, Daniel. *Alguien muere de amor y no le basta*, Col. Edificio Maciel, Ed. Universidad Autónoma de Chiapas, 1983, p.13.



*paloma (...)* Se percibe, también, una agencia emprendedora del camino y una búsqueda de la recuperación por lo perdido; algo así como la comprensión de la noche como otra forma de contener el día. Es decir, fraternidad en vez de confrontación. Concesión aleatoria, paralelo ritmo del mundo, correspondencia: *Todo el caudal que viaja por tu pecho, / sube contra corriente a los parajes / donde un cielo está cerca de otro cielo. // Daniel, si entre los robles destes días / crece el árbol del pan, danos a todos, / vendrá un día la noche, y como el día, / cantará el corazón de nuevos modos.*

Robles Sasso sólo publicó un libro en vida: *Viento al hombro* (Tuxtla Gutiérrez, Col. Ceiba, 1959). En él se observa una vocación ambulatoria, una labor de conjunción y despliegue al mismo tiempo. Es el profeta que avanza y, sin embargo, se sabe que está quieto. Una poesía oracular, en algún paso del viento, con el viento al hombro: *No estoy solo en la tierra. / Un escuadrón de pájaros me advierte. // Sé lo que tuve que andar, pero lo ignoro. / Me detengo de pronto y me coloco / cediendo a los caminos mi alegría. // Escribo un paso en la mitad de un aire. // Inmóvil el bejuco se da cuenta. / Una parte de mí mismo está en la luna. / Sólo el rostro de un niño / se está triste dos veces / cuando se siembra un árbol / o se acierta la edad de un libro o de un planeta (...).*

Poeta trepidatorio, poeta que camina con el manto de Whitman y con la necesaria incidencia del otro en su coordenada cósmica: *Millones y millones de hombres / están poniéndose de acuerdo, / todos los túneles de la tierra / se abren / para la gran asamblea. // Dad el corazón a todos. / Es la nueva proclama.* Tal vez lo único que sostiene al poeta en este mundo es el compromiso de su palabra con los otros. Ese pulso de estimar su tristeza –más que su nostalgia– en oficios, remedos, atmósferas pueblerinas, diatribas proletarias, bandera de desposeídos. Ese pulso conversa con Vallejo –en el doliente

curso del lacerado- pero, también, es pelliceriano, en la medida que viaja, sube y canta en el émulo del cosmos, desde el que observa y se observa. *Para que se lo digas si ves a la luna, / para que me mire la hierba construirlo, / hago este poema, Tuxtla, / en el llanito de Colón, allí mismo / en donde vive el maestro carpintero / que lava su casita y me lo cuenta / mientras busco el ruido que murió en una tabla / y el frío de una gallina / durmiéndose preñada (...)* Pero ese “observar y observarse” es a pesar suyo, está ahí y el poeta sólo canta su ruta literaria de la realidad, su literaturidad del mundo. *Hay días en que me quedo mirando la vida / con ganas de no seguir viéndola*, canta Carlos Pellicer. *Como el ojo del mendigo / que busca a Dios en las esquinas / y ve su alforja / llena del espanto del día / yo me persigo / y busco, / como la palabra / en la boca de algún loco que despierta y canta*, sostiene Daniel Robles Sasso.

### 3.- Consonancia y escisión

Si fraternidad es comunión, en la poesía de Carlos Pellicer inicia, se vincula y termina en el canto. Y su imagen es, en sí, dos visualizaciones: el sol y el mar. “Los grandes regalos que Pellicer ha traído para la poesía mexicana” –dice Octavio Paz.<sup>83</sup> En ese estricto sentido de la doble ofrenda poética pelliceriana, no podrían sumarse los poetas chiapanecos aquí abordados. Sí, en la posibilidad poética de convocar y contemplar la grandeza de la vida, que se desnuda luminosa y acuática. La combinación bondadosa y apetecible del día que nos nutre –en Cancino Casahonda- y que nos asombra –en Efraín Bartolomé-; pero, también, el ritmo cósmico en su doble correspondencia –en Juan Bañuelos-, aunque ese ritmo traiga adherido el sonido de la Diosa, que será adver-

---

<sup>83</sup> Ibid.



tida por el mismo Bañuelos. Un presagio de la convulsión, contenida ya en la voz de Daniel Robles Sasso, el otro mar, los otros ojos: *Remolcando los ríos hacia su término / comparto el mar contigo, / me presento de pronto como un daño, / como un reloj contándote las lágrimas, / como una honda que arroja mis ojos a tus ojos*. La Diosa lunar y transmutadora, a la que no acceden la poesía de Pellicer y Cancino Casahonda, y a la que sí habrá de acudir, en una invocación sin retorno, la voz de Efraín Bartolomé a partir de *Música lunar*. Operación dentro del canto, pero cuya ruta onírica conlleva una febril impostura mediada por la Diosa lunar y no por el Dios sol.

Consonancia y escisión. Los rumbos que nos signan, y los rumbos que nos abren otros rumbos. Ese es el común denominador de Pellicer, Cancino Casahonda, Bartolomé, Bañuelos y Robles Sasso. Los rumbos que nos signan, acuñan nuestra pertenencia, nos vuelven carne del mito, sonata que nos mueve. Mas, los rumbos que nos abren otros rumbos, nos recuerdan que la soledad en el pulso de la noche también es otra forma de congregarnos.







## Una necesaria tristeza, la poesía de Enoch Cancino Casahonda

Cuando leí por segunda vez a George Steiner y sus *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*<sup>84</sup>, me asaltó una abrupta sensación de correspondencia entre el despliegue sintomático de la cultura de la tristeza y la poesía de Enoch Cancino Casahonda (Tuxtla Gutiérrez, 1928-2010). Para entonces, el poeta ya había fallecido –su deceso ocurrió en marzo de 2010, en el mes que ya había vaticinado en alguno de sus poemas- y no tuve la oportunidad de hacérselo saber, porque me hubiera gustado mucho dialogar con él acerca de lo que Steiner llama “ruido de fondo” y que define –siguiendo a Schelling- como “esta radiación y “materia oscura” primigenia (que) contiene una tristeza, una pesadumbre que es asimismo creativa”<sup>85</sup>. La citada experiencia de lectura fue fundamental, porque me permitió dar un giro a las notas iniciales que años atrás había escrito sobre su poesía.

Desde que vi por primera vez en persona a Enoch Cancino Casahonda, a principios de la década de los setenta del siglo pasado, en la casa de mis padres, en nuestro natal barrio de San Roque de la capital de Chiapas, tuve la impresión de lo que hoy llamaría “una vaga tristeza”. La impresión me acompañó, también, cuando años después leí su antología

---

<sup>84</sup> STEINER, George. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, colección Centzontle, Fondo de Cultura Económica / Ediciones Siruela S. A., México, 2007

<sup>85</sup> STEINER, George. Op. Ct. P. 11



poética *La vieja novedad de las palabras*<sup>86</sup>. Calza de un mundo cuya opacidad no tiene límites; sujeto de un territorio poético auspiciado por el andar de la melancolía; *imago mundi* cuyo reducto de la *mater tellus* es sólo el inicio del sublime tejido de lo que llamo “el profundo humano”, la poesía de Cancino Casahonda ha merecido el infortunio popular de un único poema emblemático y la desatención de un sistema poético que en su semántica steineriana podemos llamar de “una necesaria tristeza”. A esa vertiente me propongo acudir –no a preguntar– porque como el mismo Steiner ha dicho: “¿tenemos derecho a preguntar por qué no ha de ser alegría el pensamiento humano?”.

En su obra, el poeta retrae al mundo o bien su definición de “mundo” parece estar en función a ese “acontecer” sin discurrir”, ese “ocurrir sin transformar” en el que *están* sus personajes. Hay una literalidad en el “estar” de sus personajes: *están* arraigados en su hacer y en esa aparente volatilidad de sus actos. En sus poemas no se forja el hombre nuevo, no hay una conceptualización del porvenir, ni tampoco una espera de la redención. *La vida es un continuo / andar perdiendo / lo que tuvimos / y lo que tenemos*.<sup>87</sup> El borracho, el insomne, el yo poético que observa la tarde y el yo que al hablar de todo habla de nada, todos tienen un aire de lo perdido, de lo que fue dado y ahora va al garete, de lo que está condenado incluso en la palabra, *la penumbra en los huecos de la melancolía*.

---

<sup>86</sup> Cfr. CANCINO CASAHONDA, Enoch. *La vieja novedad de las palabras*, antología poética, Editorial Katún, México, 1985.

<sup>87</sup> Todos los poemas que aparecen en este ensayo han sido extraídos de la selección poética publicada por la Revista Fin de Siglo en su separata *Flor de la memoria*, número 7, diciembre de 1999, excepto Los aprestos, extraído de la antología poética *La vieja novedad de las palabras*, editorial Katún, México, 1986, p. 109.

Es llamativo el hecho de que esta vertiente de la “necesaria tristeza” no esté presente como *leit motiv* en el poema emblemático de Cancino Casahonda: *Canto a Chiapas*. Y más, aún, el hecho de que en él se haya volcado el espíritu colectivo del Ser chiapaneco mestizo. Quizá ello aclare porqué el resto de su producción poética no es dimensionada en ese ámbito por esa colectividad. Es, más bien, el cúmulo de una apasionada nostalgia lo que permite emerger en el lector la siempre renovada atracción por la tierra. Reside, eso sí, en sus estrofas, una pulsante convocatoria por lo volátil, elemento que habrá de repetirse en el constructo sistémico de su obra. Prevalece así un hecho recurrente en el caso del poema único y emblemático que obnubila el resto de la obra de un poeta. Se tiende una veladura del tormento de la fama. Una tela que en su empirismo seudolírico termina por acaparar la atención del mercado literario y por establecer agentes de lectura mediáticos. Esto es lamentable cuando hablamos no de hallazgos discontinuos o parcialidades ingenuas, sino de un sistema poético original, un asidero traslativo de signos y una respuesta ante la vida desde el arte.

Cavidad del olvido y refractario del recuerdo, Cancino Casahonda construyó una obra poética ambigua, donde el yo y los otros estiman, en un mismo instante, el frente y la vuelta de sus actos, mientras esperan, porque ahí están, “esperando”, esperando lo impredecible: *Debo recordar algo, / algo que al fin me alegre y me devuelva / la primitiva transparencia, / el sol perdido, la salud resuelta, / el gozo ingenuo, la malicia tierna, / la humedad sin follajes ni riberas.*

Doy paso, pues, al restablecimiento de ese diálogo, a esa especie de “hondura climática” en la que suele operar su poesía. Fuga y abrevadero del mundo, la poesía de Cancino Casahonda es ese extraño hecho del instante en el que



media el olvido que no acaba de ocurrir. *Hago mal en vivir. / Aunque presiento / que esto no va a durar. / Que pronto vendrá el caos, / la destrucción, la muerte, / o saldrá un tierno sol, / un orden nuevo / en que vivan tu afán, / tu certidumbre, / con la firmeza de las cosas simples, / y la ternura de las cosas limpias.*

Enoch Cancino Casahonda se convirtió, a lo largo de su vida, en la figura pública número uno de la poesía en Chiapas. No por el conjunto de su producción –cuyo sitio de privilegio corresponde a Jaime Sabines– sino, esencialmente, a causa del poema que cifra los elementos de la conciencia popular y de la pertenencia colectiva en el Chiapas contemporáneo, *Canto a Chiapas*. Escrito en 1949, este poema constituye hoy el eje de la nostalgia por el territorio venerado, la conjunción idílica de la naturaleza y el hombre, la visión del cosmos como una entidad macro transmutadora de lo micro, el sentido del arraigo híbrido del sujeto mestizo y la huella inherente del ser chiapaneco.<sup>88</sup> Con él, Cancino Casahonda ingresó al grupo de poetas fundadores de la identidad chiapaneca, precedido por Rodulfo Figueroa (1866-1899), poeta que inicia el ciclo moderno de la poesía de Chiapas.

La poesía de Rodulfo Figueroa inaugura el canto por la pertenencia en el contexto de la región. Su vocación por el acento bucólico es el primer indicio de la importancia del paisaje como contenedor y detonador del sentimiento humano por la tierra y la relevancia formativa de la costumbre grupal en el individuo.<sup>89</sup> Sin embargo, el poeta que viene a articular los referentes más íntimos del sublime colectivo

---

<sup>88</sup> Cfr. Los ensayos respectivos de Jesús Morales Bermúdez y Gelda Navarro, así como el texto introductorio de Elva Macías a *Ciertas canciones y otros poemas*, antología poética de Enoch Cancino Casahonda, publicada por el F.C.E.

<sup>89</sup> Cfr. Ruiz Pascacio, Gustavo. “La poesía de Rodulfo Figueroa: el canto por la pertenencia y la seducción por la fatalidad”, en *Los fantasmas de la carne (las vanguardias poéticas del siglo XX en Chiapas)*, UNICACH, 2000, 83 pp.

chiapaneco, asumiendo incluso el riesgo de lo ordinario como modelo *per se* de los códigos poéticos e identitarios de la sociedad regional es Enoch Cancino Casahonda. Su voz es, pues, esa “articulación” desde la que operará un discurso de apelación histórico/subjetivo y de connotaciones tanto lineales como evolucionistas, proveídas desde un *status* cultural del recuerdo que se hace presente y del presente que tiene constancia de legitimidad poética vía el recuerdo. Ese sentido conjunto que en su poesía alcanzará sello de originalidad.

Sobre el poblado  
cae un crepúsculo en cruz.  
Parado atrás del norte,  
miro al sur.

Veo recorrer la vida  
de la gente sencilla,  
los diáfanos caminos,  
las piadosas estampas.  
La vaca del cuento no puede ser distinta a la que veo.

Todo obedece al ángelus,  
el crepúsculo, el rezo, la nostalgia;  
todo viene del alba, el despertar, la ordeña, la esperanza.

Pero existen también las noches tibias,  
los plenilunios rosa,  
el cuento de tío Pedro  
y el germen del copal en nuestras bocas (...)



Ay, quieta voz del pueblo,  
sencilla como el entierro de un niño,  
como el sabor del agua,  
como una campesina declaración de amor,  
aquí, parado ante el crepúsculo,  
te hermano con mi voz.

Esta conciencia de la verdad popular ha concedido a su poesía el signo de la pertenencia colectiva en el prototipo de lo común. Así, en *La vid y el labrador*, libro publicado en 1957, la vida pasa lánguidamente. En ella, la mirada es el elemento que anima y aclara el mundo, al tiempo que una cauda de personajes citadinos y sujetos populares poseen y conceden el sentido de la existencia humana. Si “en todo poema el placer mayor es percibir la elección de un camino y no de otro”, como dice Eduardo Milán<sup>90</sup>, en los poemas de Enoch Cancino esa elección es la del poeta como testigo/sombra del mundo, la sombra paralela al hombro del otro, generoso sí, pero desde el sitio del elegido que ha elegido al pueblo. Un poeta solidario pero no doliente, como es el caso de Vallejo, por ejemplo. Un poeta del abrigo del desabrigado, bien plantado en su esquina, la misma por la que después habrán de errar, en la poesía de Chiapas, las voces ambulantes, noctámbulas y febriles de Raúl Garduño (1945-1980) y Joaquín Vásquez Aguilar (1947-1994).

A veces lamento  
que esta vida se prolongue incierta,  
sin el claro interior que imanta el todo,  
lo reconstruye y lo personifica;

---

<sup>90</sup> Milán, Eduardo. *Un ensayo sobre poesía*, Ácrono producciones S. A. de C. V. / Libros del Umbral S. A. de C. V., México, 2006, 46 pp.

pero pasa don Pedro por la calle  
y yo me acerco a él,  
al goce opaco de su lento vivir,  
a la cómoda angustia de su resignación en Dios,  
y me torno en discípulo de su sabiduría unitaria,  
en oveja y en pan de su ignorancia.

Ay, mi hermano del pueblo,  
toda la zozobra del mundo  
se aleja en el más simple  
de tus quehaceres resignados.

Priva, además, la conjunción de lo vegetal y lo humano; por lo regular, en una correspondencia que proyecta y refleja las características físicas y antroposemánticas de la especie vegetal en el sujeto social dado. Por ejemplo, en el poema *Pincel y estampa*, el valor poético del personaje femenino reside en los iconos artesanales que la muchacha porta; su gracia la concede la provinciana estadía del patio y el barrio, al tiempo que su cuerpo se ilumina plenamente por la merced de “las auroras de los campos de Chiapas”

Cromática, como la bugambilia  
de mi patio,  
la vecina de enfrente  
va al mandado.  
Lleva un jicalpestle entre las manos  
y la calma del barrio entre los labios.

Pinta como un mural  
la calle  
su caminar gracioso,



y ondula como un pez en la corriente  
sobre las estrecheces del mercado (...)

Yo la miro como a la bugambilia de mi patio  
mañanera y graciosa,  
como un suave pincel que le robara  
un pedazo de luz a las auroras  
de los campos de Chiapas.

*Ciertas canciones*, poemario aparecido en 1964, es el momento poético en que Cancino Casahonda hace un alto en el camino de lo deseable ordinario, para encontrarnos con textos de lo volátil de la vida humana. Pero, aun en esta instancia, la divinidad adquiere un tinte de bondad rural inocente, que remite a los románticos mexicanos de la segunda generación, como Manuel Gutiérrez Nájera.<sup>91</sup>

En la poesía de Enoch Cancino Casahonda, el mundo pasa indefectiblemente, y las únicas posibilidades de acción del sujeto histórico son el arte, el amor y el orgullo del yo; todo lo demás forma parte de un territorio más allá de la comprensión humana, apenas perceptible por la metáfora y la alegoría. Esa volatilidad, acaso, podemos relacionarla con esa inacabable tristeza del pensamiento humano a la que se refiere George Steiner. Esa suerte de “infinitud incompleta” que “está sometida a una contradicción interna para la que no puede haber ninguna solución”.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Para ejemplificar transcribimos a continuación las dos primeras cuartetas de *Para entonces*: “Quiero morir cuando decline el día, / en alta mar y con la cara al cielo; / donde parezca sueño la agonía, / y el alma, un ave que remonta el vuelo. // No escuchar en los últimos instantes, / ya con el cielo y con el mar a solas, / más voces ni plegarias sollozantes / que el majestuoso tumbo de las olas”.

<sup>92</sup> STEINER, George. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*,

Apresúrate amigo,  
crea tu obra,  
enamora a tu amor,  
bebe tu vino;  
saldas tus cuentas  
con tu nombre mismo,  
no repares lo mínimo  
y no alteres  
la condición del hombre  
o del camino.

Inesperadamente  
el hondo abismo  
puede abrirse así  
como se abre un libro.

Bien pudiera la muerte  
usar su carro antiguo,  
su caballo espectral  
de horror tranquilo,  
para decirte un día:  
Ven conmigo,  
vamos a ver los campos  
y los siglos.

Sin embargo, hay en *Ciertas canciones*, una variante que calibra eficientemente su poesía: la ironía del buen vivir. Ese rasgo que, a diferencia de la delectiva cotidianidad de Jaime Sabines, enaltece los signos de lo común, para advertir en ellos los rostros que escondemos, la pulsión de muerte que nos



resistimos a confirmar. Lo precario del derrumbe, entonces, está ahí, en medio de esa “destinada ambigüedad” steineriana, cuya “duda y frustración” apela a la pesadumbre. La noche que abre el camino no sólo es la boca cósmica que todo lo devora sino la inoperancia humana de Sí, colapso que converge en ese volverse vomitivo y en esa reptante sombra del suicida.

La noche abrió el camino:  
el borracho regresa al torpe oficio  
de volver a contar lo ya sabido.

Qué ojos lúbricos pone el exterminio  
al mofarse, sin risas, de sí mismo.  
Qué inoperante gira el equilibrio  
alrededor de los desposeídos.  
Qué natural se asoma tras los vidrios  
el perfil misterioso del suicidio.

Este pasmo ante el mundo tiene, desde luego, una rotunda vertiente alada de perfiles mitológicos y canónicos. La génesis del poema, el asir del poema y la permisibilidad de su escritura es un “don” y, el poeta, un “elegido”. Atisbe en las esferas celestes o supraterrrenales, su voz ha sido “insuflada”, en su más clásico concepto. La *imago mundi* no vendrá sino “sobrevendrá” por el soplo más allá de los sentidos. Así acontece en *El insomnio*, poema que sin abandonar el *moto spirituale* de Dante, se ve sometido por lo que Steiner llama la “intrusión”.<sup>93</sup>

Pasan todas las horas sin sus días,  
doliendo todo: almohada, cuarto, vida,  
y hasta el amanecer y su cortejo

---

<sup>93</sup> STEINER, George. Op. Cit., p.22.

de niebla, luces, y palomas tibias.  
Pasan todos los mares, los desiertos,  
todo regreso y toda despedida,  
y hasta el aire y el sol hieren las sienes  
como dos clavos la madera antigua.

Pero si duermo no brotará el verso,  
ni esta angustia benéfica y lucida,  
ni este suave temblor con el que palpo  
toda cosa presente o presentida.

Si yo durmiera no tendría deseos  
de agredir a la gente mal nacida,  
de saltar formas y llamar las cosas  
por su nombre cabal y sin mentira.  
Si yo durmiera no tendría las manos  
en busca de esa sangre enternecida  
que transforma en verdad cada mirada  
y en copa de placer todas las viñas.

Y si durmiera, sin embargo, un rato,  
sinceramente lo agradecería.

En *La tarde*, Cancino Casahonda prolonga lo que Steiner llama “melancolía indestructible”. A la intensidad del pensamiento se suma una prolongación de lo ordinario, en cuya fugacidad subyace el retorno de lo funesto. He ahí esa continua sospecha que rumora los entretelones de sus poemas. Por cada celebratoria del mundo hay algo que aguarda desde su oscuro rincón, no como turbia agonía sino como inapartable presencia. Ese tejido de lo inexplicable es el rango de la seducción de su poesía; una recepción que no ha



merecido la suerte de las mayorías, eclipsadas por la lectura de su poema emblemático, *Canto a Chiapas*.

Cuando la luz se aquieta  
y su púrpura cae  
sobre la tapia,  
el vaho de las flores  
se adelgaza, se sueña,  
y algo como una fúnebre esperanza  
se posa, incandescente,  
sobre la vasta claridad  
de un rumor.

En *Estas cosas de siempre*, editado en 1970, Enoch Cancino Casahonda reafirma su *corpus ordinarium*. Su mirada poética deviene, exclusivamente, de la irrupción del avatar cotidiano y de los personajes que ese tobogán nos trae. Puede ser un accidente, una ceremonia religiosa, el miembro de una comunidad, los andenes de una estación, el hombre en su papel de padre. Pero, en todos los casos, su poesía se empeña en negar la nombradía del poema como arte de lenguaje, por tratarse aquel de un orden que escapa al poeta.

El protozooario encarcelado  
en su pedazo de obsidiana,  
el diente cayéndose y levantándose  
de la boca de los niños y los ancianos,  
la nota ascendiendo y descendiendo  
de los violines y de los ruidos callejeros,  
hacen que me avergüence de este lápiz imprudente  
que cree estar recorriendo las cortinas del alma  
sólo porque empieza a llenar esta hoja de papel  
que lo engaña ofreciéndole su desnudez.

El viento se lleva las mismas pisadas  
desde antes que este desierto fuera mar  
y estas arenas fueran sus peces.

Notorio, también, es el tema de la ambigüedad. En *La comparsa*, Cancino lo desarrolla en la medida en que enfatiza una lista de personajes cuyos actos definen su contracara de ocio intelectual y trivialidad pragmática que antecede el remate de una suerte de “nave de los locos”, donde el sinsentido cobra sentido vía la carencia social y la dolencia física en medio del arquetipo del desierto. Un *corpus ordinarium* que no apela a ningún extracto del folclor ni al arrastre de lo imaginario chiapaneco. Pero, probablemente, ese apartarse de los ejes conceptuales, figuras, ideas, seres y objetos presuntos depositarios del identitario chiapaneco –creados, *ex profeso*, en su poética del *Canto a Chiapas*– sea lo que no ha permitido erigir en la mayor parte de su producción la empatía iconográfica, discursiva y semántica lograda en aquel.

El avaro goza con su avaricia.  
El asesino es un peón de lo inevitable.  
El resentido se recuesta en su odio,  
gracias a él respira,  
se olvida de la muerte.  
El envidioso disfruta su sabroso martirio  
de morderse la cola,  
de tragarse su propia saliva.  
El explosivo demagogo  
se deleita aplazando las urgencias,  
señoreando el gran teatro del día.  
Y los locos, los necios, los hipócritas,  
los viciosos, los cuerdos, los mancos,  
y nosotros y todos,



vamos felices en la harapienta caravana,  
que, a pesar de estar coja,  
retumba en las arenas del desierto silente.

Aparecido en 1982, *Tedios y memorias* es un libro donde el poeta pone en juego el peso de los actos inacabados, las frustraciones y la presencia del otro en “el profundo humano”. En él, la añoranza cobra su cuota de acoso y amago, la pregunta de si acaso somos “el otro” ronda con insistencia y la hipótesis de un eterno, pero discreto vigilante, se esconde en cada filo de la memoria. La probabilidad de la palabra es la única aproximación a nuestra fragilidad de origen. En el jardín de la vida *brinca un chapulín verde*, que es el *árbol de la buena esperanza*, también *presagio de los campos alegres* e incluso *lorito del corazón de los niños*. Las tres instancias semánticas expresan no sólo la capacidad de despliegue poético sino los distintos niveles de operación sígnica, a la que sólo puede aspirar lo que Harold Bloom llama un “poeta fuerte”, potencializado en los temas esenciales hallados en los instantes de la vida<sup>94</sup>, *al salirnos del vértigo*, / *de la boca del sueño* en donde hallamos nuestros *Moros con tranchetes*.

Sin que nos demos cuenta,  
hay alguien que nos mira,  
que mide nuestros vicios  
y nuestros pasos,

---

<sup>94</sup> A decir de Bloom: “¿Cómo se convierten los hombres en poetas o, para adoptar una forma más antigua de decirlo, cómo se encarna el carácter poético? Cuando un poeta potencial descubre por primera vez (o es descubierto por) la dialéctica de la influencia, descubre en primer lugar que la poesía es tanto exterior como interior en lo que le concierne y da inicio a un proceso que sólo terminará cuando ya no haya poesía en él, mucho después de tener el poder (o el deseo) de descubrirla de nuevo fuera de sí mismo”. BLOOM, Harold. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, colección mínima trota, editorial Trotta, Madrid, España, 2009, p. 73.

repite lo que decimos  
y piensa lo que pensamos.

No está detrás de ningún vidrio,  
ni apostado en ninguna esquina,  
pero nos bebe en su vaso  
y nos orina.

Nunca nos da la cara,  
pero lo garantizo:  
alguien que está en el aire  
nos persigue de oficio.

Un fenómeno de incompletud humana ocupa buena parte de la poesía de Cancino Casahonda. Lo podemos describir y comprender de varias maneras. Aclaro, incompletud no en el sentido de vanguardia al que me refiero en la introducción de este libro. No en lo que falta por asir o decir después de la caída. Tampoco el impulso postraumático después de lo arrebatado, perdido o sustraído. Incompletud en tanto lo que queda fuera del poema, que no se menciona pero sabemos implícito. *Algo debe quedar sin completarse, / en el vaso un espacio para el vino / y en el silencio un hueco para el canto.* O bien, lo que está ausente pero “cabe” en el aparato emocional del sujeto poético, a tal grado que lo traspasa y lo hace vinculante con ese “recipiente” de lo incompleto. *Esa carne de luna en los espejos, / esa especie de pozo en la memoria, / esa hoja perdida entre sus ramas / ¿regresarán por entre el sol de enero?.* Y, también, incompletud en el sentido de lo que ya es dado –no que está dado sino es dado– pero dejamos de asir porque preferimos pensar que estamos hechos de rumores, de alarmas imprecisas, corazonadas y escalofríos. *Amor o memoria para siempre / juramos a la amada o al héroe, / mientras apretamos los dedos / para*



*no sentir el escalofrío en la espalda / o el mordisco en el corazón / de los que mienten. // He aquí otro ejemplo: Así va a ser el mundo / cuando todo se acabe, / cuando se cierre el sol / y no crezca la hierba, / cuando el último hombre / vuelva a ser otro Adán / caminando hacia abajo la escalera. Esa incompletud es, a la vez, un rasgo de insuficiencia anímica, de dolor inaplazable o de un porvenir sin mayores esperanzas que una economía poética de la inconsecuencia del mundo. Con un escaso vocabulario / pueden narrarse las vicisitudes del hombre, / bastan los dedos de la mano / para contar sus pasiones / y su abigarramiento, / que como rocas ante el tiempo, / permanecen, / quieren desintegrarse / y recomienzan.*

Según Jesús Morales Bermúdez, “dueño de una vida a ratos apacible, a ratos desdichada, mundana a ratos, (Cancino Casahonda) ha sabido sacar el sabor sabio del deleite en cada pequeña cosa que se ofrezca al canto, sea esta un río, una hamaca, las bondades de un restaurantero, la reflexión vespéral del desapego”.<sup>95</sup> Así, la poesía de Enoch Cancino Casahonda comulga tanto con la aprehensión inmediata del entorno como fenómeno prevaeciente, como con los estados emocionales que prolongan lo ordinario y reintegran el sentido de lo fugaz a una operación de retorno cuya sutileza y misterio poético es de una singularidad constructiva en la poesía de Chiapas. Su poética batalla por la supresión de lo perenne, aun cuando profese, simultáneamente, la constancia de lo cíclico. En medio de este vendaval que no termina por concederle la estricta o serena responsabilidad al lenguaje, la poesía de Enoch Cancino Casahonda es la condición imbricada de lo íntimo y lo externo, manifestada a través de elementos icónicos medulares colectivos en los que habita lo privado

---

<sup>95</sup> Morales Bermúdez, Jesús. *Aproximaciones a la poesía y la narrativa de Chiapas*, Ed. UNICACH, 1997, p. 71

y que conceden memoria a los actos humanos; hecho que descubre las razones íntimas de la pertenencia y el ciclo que cierra la identidad por la tierra y abre la indagatoria de la cultura de la tristeza como sistema poético, no sólo en la poesía de Chiapas sino en las rutas discursivas de la poesía escrita en México.

No acabo de escoger la pieza  
que deberán tocar cuando me muera,  
aún no decido si será el *Vals Tuxtla*,  
*La Martiniana*, o *La Sandunga*.  
Porque algo tienen que tocar  
los maestros marimbistas de mi tierra  
en el momento de mi despedida.  
Algo que nos recuerde levemente  
los rostros idos, las andanzas muertas,  
los riesgos que no hallaron su ventura,  
la intención que nunca abrió la puerta.





## El exilio y lo perdido: la poesía de Rosario Castellanos

La sombra juega al escondite por los patios  
escapando del rayo de sol que la persigue.

Rosario Castellanos, *Trayectoria del polvo*.

### 1. La sombra juega al escondite

Al amparo del lugar común –ese guerrero intangible que a veces surge de las sombras que nublan las posibilidades de lectura del lenguaje poético– se ha querido ver el sentido general de un *transporte de sentido* de las coordenadas básicas de la poesía de Rosario Castellanos (1925-1974). En dicho sitio global – para estar acorde con el lenguaje de la posmodernidad– la poesía de Rosario Castellanos es un reclamo y una reivindicación del historial femenino en su paso por la civilidad humana.

Dicha interpretación corre un riesgo doble a la vez. Por un lado, condiciona el quehacer poético a la reivindicación histórica *in situ* del sujeto y, por otro, como consecuencia del anterior, convierte al acto de la enunciación poética en un acto de servidumbre para con un ente monolítico y cuya necesidad de desagravio está sobre cualquier motivo: lo femenino. El acto poético, como tal, deja de atender a su motivo *ad origine* traslativo y transmutatorio, para operar bajo el control de lo socioculturalmente correcto, más allá –e incluso independiente– del proceso re-inaugural del lenguaje poético.



Sin embargo, este eje de lectura no es más que una metáfora. Por ello, he querido partir de una metáfora del lugar común –el guerrero intangible que surge de las sombras– para plantear otro *transporte de sentido*. Primero, a la manera de lo que Julia Kristeva ha dado en llamar una teoría de la metáfora donde el sujeto y el objeto de la enunciación confunden sus fronteras.<sup>96</sup> Y, segundo, la comprensión del discurso amoroso como “de una extrema soledad”, tal como lo concibe Roland Barthes.<sup>97</sup>

Para Rosario Castellanos, el principio de identidad de la poesía es la metáfora.<sup>98</sup> Hay en el campo de la metáfora un aspecto aspiracional: el ‘Ser como’ y el ‘como si’, que asume, cuestiona y trastorna *la propia probabilidad de la referencia*, lo que Kristeva llama el Des-ser.<sup>99</sup> Surge, entonces, una probabilidad sistémica de la metáfora. Abrir y congrega, incluso con un efecto metástico. Hierde, duele y expande en un ciclo que parece recordar una inversa transmigracionalidad kármica.<sup>100</sup>

En un día de amor yo bajé hasta la tierra:  
vibraba como un pájaro crucificado en vuelo  
y olía a hierba húmeda, a cabellera suelta,  
a cuerpo traspasado de sol al mediodía.

<sup>96</sup> KRISTEVA, Julia. *Historias de amor*, Siglo XXI editores, México, 1991, p. 236

<sup>97</sup> BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI editores, México, 2004, 254 pp.

<sup>98</sup> “Si la filosofía tiene su principio de identidad, la poesía también lo tiene: es la metáfora. Para mí, la poesía es un ejercicio de ascetismo, un intento de llegar a la raíz de los objetos, intento que, por otros caminos, es la preocupación de la filosofía”, entrevista de Emmanuel Carballo a Rosario Castellanos en 1964, citado por Nahum Megged, en *Rosario Castellanos, un largo camino a la ironía*, jornadas 102, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1994, p.17

<sup>99</sup> Op. cit. p. 240

<sup>100</sup> A diferencia de la herencia poética órfica y revelatoria, que atiende al sentido crematorio de la experiencia mística de la percepción de lo divino. Incendio que precipita al poeta hacia el vacío, el vacío de Dios, tal como lo concibe Hugo Mujica en su obra híbrida *Poéticas del vacío*.

Era como un durazno o como una mejilla  
y encerraba la dicha  
como los labios encierran un beso<sup>101</sup>.

Siguiendo esta línea semiótica, la enunciación del sujeto poético castellaniano se anima en función de un ideal que sobre el mundo físico y el mundo de lo sensible termina por producir el designio de lo anhelado; la atribución en el *otro* de lo despreciable y una construcción metafísica del deber ser en una realidad significante.

En la poesía de Rosario Castellanos se cumple lo que la semiótica búlgara sostiene alrededor de la experiencia amorosa. Una dinámica de la crisis y de la renovación subjetiva y discursiva, y su correlato lingüístico, la metaforicidad, parecen estar, desde este punto de vista, en el centro de un debate esencial<sup>102</sup>. Es decir, hay una problemática de la semejanza, de la homologación del Yo en la imagen del *otro*; pero, también, una pérdida del discurso copulativo con respecto a ese *otro*. Una pérdida irreconciliable, resultante de una escisión en el lenguaje que lo sostiene en medio de una caída permanente.

Desde hace años, lectura,  
tu lento arado se hunde en mis entrañas,  
remueve la escondida fertilidad, penetra  
hasta donde lo oscuro –esto es lo oscuro: roca-  
rechaza los metales con un chispazo lívido

---

<sup>101</sup> CASTELLANOS, Rosario. Apuntes para una declaración de fe, en *Poesía no eres tú*, Colección letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica, Tercera edición, México, 2001, p. 7

<sup>102</sup> KRISTEVA, Julia. Op. Cit., p.241



Plantel de la palabra me volviste.  
No sabe la semilla de qué mano ha caído.  
Allá donde se pudre  
nada recuerda y no presente nada.<sup>103</sup>

Un problema semiótico, el problema de la percepción del *otro* y de la percepción de lo femenino como una suerte de sistema icónico y sígnico dado por los patrones de la representación en occidente. Ese debate esencial nos lleva a los siguientes códigos: la implicación del yo amoroso en el *otro* (lo anhelado, como dijimos antes); la provocación del otro de la marginalidad amorosa del yo (su atribución de lo despreciable) y una secuencia de los estadios de la memoria como espejo (la construcción metafísica de la realidad significante). En aras de este discurso trino se desglosa el problema de la metafóricidad en la poesía de Rosario Castellanos. Una poesía donde los estados dolorosos y/o extáticos aparecen y el objeto amado se esconde. Parafraseando a Kristeva, el lenguaje poético como lugar de exceso y de absurdo, de éxtasis y de muerte. Poesía cuya “condensación metafórica” apela a un sistema sígnico de repulsión/atracción del *otro* asfixiado en la mirada del yo.<sup>104</sup> Ese perfil de la mirada como sustrato semiótico es un tema a discusión para una segunda instancia del debate sobre este discurso poético. Debate que habrá de cerrarse, por mi parte, con una aproximación a los ejes del dolor o de lo doloroso en la poesía de Rosario Castellanos.

La atribución en el *otro* de lo despreciable se vincula con una instancia solar de origen, de la cual el sujeto poético se ha desprendido para quedar suspendido en medio del vacío.

<sup>103</sup> CASTELLANOS, Rosario. Al pie de la letra, Op. Cit. p. 113

<sup>104</sup> KRISTEVA, p. 235

El vacío de Sí. Desprovisto de Sí, el yo poético deambulará como una suerte de nómada que no halla asidero más que en su soledad, entendida ésta como el territorio de lo despoblado y árido, el suspenso espasmódico de lo gaseoso, la asfixia pululante.

Me desgajé del sol (era la extraña  
perpetua de la vida)  
y me quedé lo mismo que la nube  
suspensa en el vacío (...)

Nací en la hora misma en que nació el pecado  
y como él, fui llamada soledad.<sup>105</sup>

Un *otro* que también puede ser territorio y espacio, mundo como ente que nos habita, nos sabe en su puño, pero que igualmente, es instancia metamórfica de la que tomamos su gozo y crueldad. Se trata de una declaración de fe de lo que se abate irremisiblemente, porque ya no es *la forma perpetua del asombro* sino *un continente verde que imanta nuestras brújulas*. En la poesía de Rosario Castellanos hay un *otro* que constantemente amenaza, hala, quizá a la manera de Kierkegaard, *como un impulso hacia el Absoluto*.<sup>106</sup> Pero no “el Alma, la noche, la tormenta, el sueño, el pueblo... realidades que nunca terminan de concretarse porque son justamente realidades estéticas, sensibles y múltiples. Y en consecuencia el sujeto de esa experiencia (el sujeto romántico) se dispersa y disuelve en el movimiento mismo de apropiación de un Absoluto abstracto. Sólo el estado ético (simbolizado por Sócrates o el matrimo-

---

<sup>105</sup> CASTELLANOS, Rosario. Trayectoria del polvo, Op. Cit., p. 19

<sup>106</sup> Cf. ANTÓN PACHECO, José Antonio. “Kierkegaard en el octavo clima”, en *El conocimiento y la experiencia espiritual*, España, José J. de Olañeta Editor, 2007, p. 99



nio) y sobre todo el religioso (Abraham, Job, la Virgen María) logran unificar aquellos impulsos hacia el infinito abstracto y convertir el sujeto estético en sujeto real. Los estados ético y religioso desempeñan el papel de las instancias metafísicas que informan la materialidad del estado estético”.<sup>107</sup>

Hay, por lo tanto, en la poesía de Rosario una ética de lo femenino y un recurso religioso en concreto, representados en la historia de las religiones y la historia de la cultura occidental por las figuras de la serpiente, Poncio Pilatos, la burguesía y el dandismo.

Sin embargo, la soberanía ética y el deber absoluto deben entenderse a la manera de lo que Lipovetsky llama “una ruptura mayor en relación con la lógica tradicional de las morales teocéntricas: la exigencia ética ha suplantado la adoración mística, los deberes hacia los hombres han tomado la delantera a los deberes hacia Dios”.<sup>108</sup> El problema tal como Lipovetsky lo plantea es que “la sustitución de un fundamento teológico por un fundamento laico no ha bastado, ni mucho menos, para aligerar a la moral de cualquier carácter religioso”.<sup>109</sup>

El mundo gime estéril como un hongo.  
Es la hoja caduca y sin viento en otoño,  
la uva pisoteada en el lagar del tiempo  
pródiga en zumos agrios y letales.  
Es esta rueda isócrona fija entre cuatro cirios,  
esta nube exprimida y paralítica  
y esta sangre blancuzca en un tubo de ensayo (...)<sup>110</sup>

<sup>107</sup> ANTÓN PACHECO, José Antonio. Op. Cit. p.100

<sup>108</sup>cf. LIPOVETSKY, Gilles. *El crepúsculo del deber*, colección Compactos, Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1994, p. 32

<sup>109</sup> LIPOVETSKY, Gilles. Op. Cit., p. 35

<sup>110</sup> CASTELLANOS, Rosario. Apuntes para una declaración de fe, Op. Cit. p. 7

La serpiente debía tener manos  
para frotarlas, una contra otra,  
como un burgués rechoncho y satisfecho.  
Tal vez para lavárselas lo mismo que Pilatos  
o bien para aplaudir o simplemente  
para tener bastón y puro  
y sombrero de paja como un dandy.  
La serpiente debía tener manos  
para decirle: estamos en tus manos.  
Porque si un día cansados de este morir a plazos  
queremos suicidarnos abriéndonos las venas  
como cualquier romano,  
nos sorprende saber que no tenemos sangre  
ni tinta enrojecida:  
que nos circula un aire tan gratis como el agua.<sup>111</sup>

A esta metafóricidad suele sumarse otra aplicación semiótica: el infinito del significante<sup>112</sup>. A decir de Kristeva, el amor es algo de lo que se habla, y no es más que eso: los poetas siempre lo han sabido<sup>113</sup>. Pero eso “de lo que se habla” –en el caso de Rosario Castellanos– nos conduce a una vocación semántica por la antijerarquización del cúmulo patriarcal; la empatía por el goce telúrico y la rabia del solitario que se lee y se vive a sí mismo. En el andén de la ruta tribal y premoderna del otro, no cabe más que la imposición y la dictadura.

El mito amoroso en occidente –según Rougemont– *nace en la desgracia*.<sup>114</sup> La aflicción y la sombra de la muerte son ejes irremplazables para la comprensión de las

---

<sup>111</sup> Op. Cit. p. 11

<sup>112</sup> KRISTEVA, Julia. Op. Cit. p. 243

<sup>113</sup> Ibid.

<sup>114</sup> Cf. ROUGEMONT, Denis de. *Amor y occidente*, colección Cien del Mundo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, p. 26



pasiones humanas. El filtro y el hechizo son sus artefactos pragmáticos, en un diálogo mágico que en su condición de alta magia apela al valor cimero de la palabra, por encima y más allá de lo objetual (el talismán y el amuleto, por ejemplo), cuya referencia sólo implica magia de resultados. “La pasión prohibida, el amor inconfesable, se crean un sistema de símbolos, un lenguaje jeroglífico cuya clave no tiene la conciencia”.<sup>115</sup>

Engaño en este ciego desnudarse,  
terror del ataúd escondido en el lecho,  
del sudario extendido  
y la marmórea lápida cayendo sobre el pecho.  
¡No poder escapar del sueño que hace muecas  
obscenas columpiándose en las lámparas!  
Es así como nacen nuestros hijos.  
Parimos con dolor y con vergüenza,  
cortamos el cordón umbilical aprisa  
como quien se desprende de un fardo o de un castigo.<sup>116</sup>

Según la opinión de Nahum Megged: “Toda su vida estuvo poblada de este credo mágico, el miedo de que el verbo pueda convertirse en carne, el conjuro en muerte. Por ello debía mágicamente desprenderse de lo que alguna fuerza mágica le prepara”.<sup>117</sup> En este sentido de la tradición mágica amorosa occidental, la enunciación poética de Rosario Castellanos emite un discurso contramágico o neomágico, al que acuden algunas figuras típicamente representativas en su poética, a saber: el sol, la serpiente, la soledad, la tierra, el cielo, el

---

<sup>115</sup> Op. Cit., p.48

<sup>116</sup> CASTELLANOS, Rosario. Op. Cit. p. 11

<sup>117</sup> MEGGED, Nahum. Op. Cit., p.16

árbol, el río, Dios. Imágenes que a *contrario sensu* de lo que podría parecer un principio panteísta, más bien tropan la furia, el desencanto o la perplejidad ante el Orden de lo mismo del *otro*; un Orden sólo asequible por el lenguaje como discurso. No es la asimilación dionisiaca o mística en la que el poeta arde, en medio de una noche oscura donde la Llama llama. No es, tampoco, ágape o el amor cristiano, porque éste es la *obediencia en el presente*, dice Rougemont.<sup>118</sup> O como agrega el Seudo Dionysius Aeropagita: “Todavía más arriba, en la ascensión, decimos de ella, la causa universal, que no es alma ni espíritu; no se le atribuye ni imaginación, ni opinión, ni razón o pensamiento, ni se puede equiparar con la razón y el pensamiento, ni puede ser dicha ni pensada”.<sup>119</sup> Y por supuesto, tampoco acude ni reivindica la retórica del amor cortesano, en el sentido que “el amor cortesano, en su pureza primera, ama para sufrir, para ‘padecer’.”<sup>120</sup>

Yo estaba circundada por rondas de palabras.  
Subían como el humo en el espacio,  
diluían su masa, se perdían.  
Sólo quedaba –espesa como leche bañándome-  
la que anudaba origen y destino:  
mujer, voz radical que hipnotizaba  
en la garganta de Eva  
y en toda sucesiva  
docilidad de miel para los besos.<sup>121</sup>

La desvelación de esta ruta de lo dictado produce un conflicto poético más: la escritura del yo ante lo dictado por el otro.

---

<sup>118</sup> ROUGEMONT, Op. Cit. p. 71

<sup>119</sup> Cf. MUJICA, Hugo. *Poéticas del vacío*, Editorial Trotta, Madrid, España, 2002, p. 41

<sup>120</sup> ROUGEMONT, Op. Cit., p.150

<sup>121</sup> Op. Cit. pp.22-23



Leer y escribir es una constante dual en el canto de la poesía universal. El poeta lee el mundo, pero, en ese proceso inexcusable de su oficio, también ocurren una infinidad de lecturas paralelas y multidimensionales, seductoras, maniqueas, complacientes, sísmicas y demás, que dictan lo que son, lo que quieren ser, lo que creen ser y lo que esperan ser. Frente a ello, escribir, la otra constante, es un acto de permanencia y/o trascendencia de la lectura del mundo. Es decir, del establecimiento de la codificación unívoca u de la de-codificación de la misma por medio de la metarrealidad poética.

Dice Barthes: “El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro”.<sup>122</sup> Ese “frotamiento” supone una respuesta, ya sea del otro o de Sí mismo. La vinculación que el poeta hace – para efectos de su discurso – son implicaciones intratextuales, intertextuales, metatextuales y paratextuales. Y, dentro de esas posibilidades, hallamos el discurso poético amoroso, aquel que apela continuamente a un “episodio”, cuyo principio y fin reconstruye en el presente un hecho pasado provocador de la turbación emotiva, el rapto de la voluntad, el hechizo de la sujeción a ese tiempo.

En la poesía de Rosario Castellanos, la escritura del yo ante lo dictado por el *otro* se resuelve en la metafóricidad conjunta de la obnubilización del sujeto y del objeto poéticos. Es *la sombra (que) juega al escondite por los patios / escapando del rayo de sol que la persigue*. Metáfora del discurso del metadiscurso; del medio que es el fin y a su vez remite más allá de sí, sin perder su velo de obnubilidad. El primero comprende el ejercicio del segundo en la medida de la exploración de los signos y los códigos del sujeto. Lo que se explora no es el *otro* sino una metáfora del *otro*: el privilegio del suicida, la trayectoria del polvo, la lívida

<sup>122</sup> BARTHES. Op. Cit. p. 82

luz y el asentamiento de un hecho, no sólo son títulos de sus poemas sino verdaderos códigos de una semiótica de la metaforicidad (el velo, la mirada y el dolor) apenas en ciernes para el ojo crítico de este vasto sistema poético.

Yo, sedienta de mí, me detenía en estatuas  
duplicando el instante fugitivo en cristales  
y luego reiniciaba mi marcha de Narciso  
ya entonces como alada  
liberación de imagen entre imágenes.<sup>123</sup>

En todos estos códigos poéticos hay una convocatoria del que lee y es leído a la vez. A la par del enunciador, lo enunciado también se ofrece al mundo. Es recurso y discurso. Ocurre en el tiempo del poema y discurre en el tiempo del lector. Una realidad doble, como dice Octavio Paz, *Es un hacer / que es un decir. / La poesía / se dice y se oye: / es real. / Y apenas digo / es real, / se disipa. / ¿Así es más real?* Disipación que toma su curso de acuerdo a su asidero (canto y revelación o autorreferencialidad). Cúmulo de lo perplejo o bastión del aquí y ahora. Acudo, para su ejemplificación, a este fragmento del poema *Privilegio del suicida*:

El que se mata mata al que lo amaba.  
Detiene el tiempo –el tiempo que es de todos  
y no era sólo suyo-  
en un instante: aquel en que alzó el vaso  
colmado de veneno;  
en que segó la yugular;  
en que hendió con largos gritos el vacío (...)

---

<sup>123</sup> Op. Cit. pp. 19-20



(Mientras el otro, sin amarraduras,  
alcanza la inocencia del agua, las esencias  
simplísimas del aire  
y, materia fundida en la materia  
como el amante en brazos del amor,  
se reconcilia con el universo.)<sup>124</sup>

Esta capacidad de la metafóricidad, ejercida a partir de una doble condición de lo poético, es un hecho sin precedentes en la poesía escrita por mujeres en Chiapas durante el siglo XX<sup>125</sup>. Su operación subjetiva es posible gracias a la construcción del símil –aquello que coincide con lo que lo nombra, pero es algo más de lo que se nombra. Más acá y más allá de nombrar lo nombrado. Más acá y más allá de lo nombrado. Destino del sujeto y del objeto; presunción del ahí, no sólo contemplado ni *leitmotiv*, sino enunciador del aquí de la enunciación del yo poético: *Quien la mira no puede acercarle ni una esponja / con vinagre, ni un frasco de veneno, / ni un apretado y doloroso puño. Una mujer se llama soledad. / Se llamará locura*. No es, por lo tanto, el canto plañidero de lo perdido sino la suma ulterior de un destino binario percibido, asumido y concretado en un sistema poético cuyo límite no es ni el idilio emotivo ni la perversión del mismo como sentidos dominantes.

A todos estos códigos habría que acudir para ordenar un nuevo capítulo dentro de la historia de la metáfora de la metáfora o *sobre* la metáfora en la “poesía mexicana”, cuya

<sup>124</sup> Privilegio del suicida, Op. Cit., pp. 239-240

<sup>125</sup> Denominación retomada del estudio de Gelda Navarro sobre la poesía en Chiapas, *El hilo de Ariadna, la poesía escrita por mujeres en Chiapas durante el siglo XX*, ms. Cabe decir que el lugar común en que suelen asentarse opiniones convencionales acerca del ejercicio poético de género en la entidad supone una forma de neomilenarismo poético que espera la llegada de una “nueva” Rosario Castellanos al gremio poético femenino de Chiapas, sea ésta un acto de redención o un sustrato “lógico” evolucionista.

denominación –culturalmente asida por un despliegue más conceptual que incuestionable, o si se prefiere, una definición territorial lingüística implantada por el génesis de la crítica literaria nacional- por cierto, constituye otra metáfora más para nuestros escenarios y nuestros destinos.

Lo continuo no cesa, así que cálmate.  
Deja ya de sentarte al borde de las sillas,  
de mirar el reloj  
y de hojear las revistas de la sala de espera.<sup>126</sup>

## 2. La mirada del *otro*

Entremos, ahora, en la segunda instancia del debate: la mirada como sustrato semiótico. Un agente externo que mira y a la vez es mirado aparece como eje pendular en la poesía de Rosario Castellanos. Su condición irá de lo divino a lo terrestre, pasando por un guiño extraterrestre que permitirá legitimar un discurso enjuiciador de dicha figura opuesta, patriarcalmente asiática, monolítica, ortodoxa y suprema. El territorio del otro sólo será asumido como tal en la medida de su o sus efectos en el sujeto de la enunciación poética, vertiente analítica cuya extensión remite, opera y se asimila mediante el ejercicio de la percepción visual: ¡Qué implacable fue Dios –ojo que atisba / a través de una hoja de parra ineficaz!<sup>127</sup> Causa prima, motor original, el ojo que está ahí, y que en su inexorable rectitud omnivisionaria lleva consigo, también, la tentativa patrimonial –o al menos la acusación en ciernes- de lo insuficiente o estéril.

---

<sup>126</sup> CASTELLANOS, Rosario. Asentamiento de un hecho, en *Bella dama sin piedad*, colección Lecturas Mexicanas, No. 49, Fondo de Cultura Económica /SEP, 1984, p. 152

<sup>127</sup> CASTELLANOS, Apuntes para una declaración de fe, Op. Cit., p.9



Puede ser que algún día  
invitemos a un habitante de Marte  
para un fin de semana en nuestra casa.  
Visitaría en Europa lo típico:  
alguna ruina humeante  
o algún pueblo afilando las garras y los dientes.  
Alguna catedral mal ventilada,  
invadida de moho y oro inútil  
y en el fondo un cartel: “Negocio en quiebra”.  
Fotografiaría como experto turista  
los vientres abultados de los niños enfermos,  
las mujeres violadas en la guerra,  
los viejos arrastrando en una carretilla  
un ropero sin lunas y una cuna maltrecha.  
Al papa bendiciendo un cañón y un soldado,  
a las familias reales sordomudas e idiotas,  
al hombre que trabaja rebosante de odio  
y al que vende el honor de sus abuelos  
a la heredera del millón de dólares. (...) <sup>128</sup>

El ejercicio poético es interesante. Retrae a mirar lo mirado mirándose a través del *otro*. Sólo que ese *otro* es la hipótesis del mito posmoderno por excelencia: la vida extraterrestre y su encuentro, inminente y con tópicos milenaristas, asumido en la poesía de Rosario como una hipótesis pesimista que se mira a sí misma a través del *otro*. Un agente externo –un habitante de Marte– es conducido por la ruta turística de la decadencia humana extrema. El afuera irrepresentable asiste a una monstruosa representación de lo nuestro –el adentro. Una interrogante parece inferir el sujeto poético en este momento: ¿A esta especie plagada de trucos y ca-

---

<sup>128</sup> Op. Cit. p.13

nibalismo psíquico y social abducen, ocasionalmente, las distintas civilizaciones del espacio?

No es, por lo tanto, la celebración salvífica y fraterna del encuentro con los seres del espacio exterior, sino la decadencia de Sí, efecto de un hecho exterior sobrenatural: la mirada potestataria de Dios. Dios no es amor sino vacío de amor, y la incursión extraterrestre, un anhelo de deseo y poder que si aspirara a reinventar el amor –a la manera de Kristeva- lo fulminaría la desolación del exilio humano en la tierra. La hospitalidad del sujeto poético es la cabalidad adánica de su desnudez.

Una reflexión que me parece oportuna con respecto al indicativo divino y extraterreno en el sistema poético de Rosario Castellanos, en relación con el resto del corpus poético en lengua española de Chiapas en el siglo XX<sup>129</sup>. Dos atisbos corresponden a dicho indicativo: *Tarumba* (1956) de Jaime Sabines y *Música lunar* (1991) de Efraín Bartolomé. En ambos libros, el espacio poético deviene una animación ultraterrena. Su ruta discursiva es una apología de lo inasible más que lo mítico. En *Tarumba*, lo mítico es una tribalidad telúrica cuyo objetivo es la personificación del encanto de Sí, dado por efecto de la conciencia ultraterrena del *otro*, el *alter ego* de la cultura espiritual universal, que está ahí, pero sólo alcanzamos conciencia de él vía la ruta iniciática, cualquiera que sean sus caminos: *voy a donde vas, Tarumba, / de donde vienes, vengo. / Conozco a la araña. / Sé eso que tú sabes de ti mismo / y lo que supo tu padre. / Sé lo que me has dicho de mí (...)*<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Me refiero al entorno literario regional, primero, porque la obra de Rosario Castellanos es ya un referente canónico para el sentido de la creación literaria y sus modos de operación discursiva de la geografía literaria de Chiapas –es decir, hay un corpus identificado como “literatura chiapaneca”, al que por supuesto pertenece la obra de Rosario Castellanos- y, segundo, porque sus niveles de interpretación son asideros para la comprensión del hecho literario in situ, así como de sus coordenadas intertextuales y metatextuales.

<sup>130</sup> SABINES, Jaime. *Tarumba*, Colección La lectura y los hechos en la educación, edi-



En su horizontal recorrido, *Tarumba* presenta un paralelo binario a la vez-angelical y demoníaco- sólo pulsado por la sonoridad de su nombre, tectónico y vibratorio, como una doble cara del hacer cósmico. El personaje no posee una connotación unívoca y ortodoxa, no es bueno ni malo, sino que atiende a una tradición socrática y platónica, ya que según Marc Roberts: “A través de Sócrates y la escuela platónica nos llega la creencia de que cada ser vivo tiene asignado un demonio, que le protege y le orienta moralmente desde el nacimiento. Como los demonios están clasificados en dos grupos, buenos y malignos, a cada persona se le asignó uno bueno y otro malo”.<sup>131</sup>

Lo que sabemos de *Tarumba* es lo que el poeta quiere que sepamos, pero a pesar de ese “querer” se impone la seducción de la empatía que reconoce -el lector- de manera sistémica, su profundo continuo: *No sé qué cosa eres, / cuál es tu nombre verdadero, / pero podrías ser mi hermano o yo mismo. / Podrías ser también un fantasma, / o el hijo de un fantasma, / o el nieto de alguien que no existió nunca (...)*<sup>132</sup> Es decir, el cabo de lo filial, lo que nos es reconocible por herencia; pero, también, lo que nos atrapa y se aparta como la bruma, lo fantasmal y lo inasible, el paratexto de la metarrealidad poética. Aquello que *nos* es fraterno y enorgullece, y aquello que *nos* es a contracara, que sentimos como un asecho, pero sólo queremos reportarlo por el rabillo del ojo

Por su parte, en *Música lunar*, Efraín Bartolomé apela al sentido de la Luz como provocación iniciática de Sí. La Luz refractaria del *otro*, la Musa, la Amada como torrente

---

ción multilingüe, Secretaría de Educación, Gobierno del Estado de Chiapas, México, 2008, 220 pp.

<sup>131</sup> Cf. ROBERTS, Marc. *Diccionario del esoterismo*, Thassália-Océano, Barcelona, España, 1998, 379 pp.

<sup>132</sup> SABINES, Jaime. Op. Cit. p. 27

místico que ejerce en el yo poético una sublimación sin precedentes en la poesía de Chiapas: *Y parto en dos mi corazón sombrío / y en mi mano sólo brilla una estrella alargada / y en el fondo de mi sombrío corazón sólo hay polvo de estrellas / que cae sobre la piel recién cortada de la Medianoche / que se extiende clavada contra un cielo vacío / donde sólo hay un canto como sal derramándose (...)*<sup>133</sup> He dicho que “Música lunar es un canto poético *in illo tempore*. En él, invocación y revelación conducen al tiempo poético que manifiesta lo sagrado, a veces como danza frenética o bien como rito de purificación”.<sup>134</sup>

Debo agregar que es, también, la convocación de los elementales para la apertura poética, sin paso ni marcha, sólo recibida como tal, en sí, el sujeto poético asuntado en su más íntima percepción de la otra: *La Desnuda salió: / los ríos desbocados / fueron mansas serpientes / celebrando la luz (...)*<sup>135</sup> Al poeta le está permitido mirar la desnudez de la Diosa, apartar la opacidad de la realidad trascendente, insertarse en ella, ser parte de ella, “mirarse” en ella. Un mirarse lumínico más que luminoso. En ambos casos –Sabines y Bartolomé– se instala el mundo “agujereado” que propone Ouellet y que veremos enseguida. Un mundo marcado por la “incompletud” y la “mutación”, vertientes de lo inacabado.

La poesía de Rosario Castellanos apunta a otras direcciones perceptivas de la mirada: la mirada del *otro*. Si bien su voz poética parte de una condición de orfandad, como una especie de caos volátil naciente, habrá de transitar a un status de lo dictado, una autocracia que todo lo mira, lo cercena y lo castra. En su obra, la mirada no remite a un tiempo áureo de

---

<sup>133</sup> BARTOLOMÉ, Efraín. *Música lunar*, Serie del volador, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1991, 133 pp.

<sup>134</sup> Cf. RUIZ PASCACIO, Gustavo. *Los designios de la Diosa* (la poética de Efraín Bartolomé), Fondo Editorial Tierra Adentro, No. 208, México, 2000, 89 pp.

<sup>135</sup> BARTOLOMÉ, Efraín. Op. Cit., p. 20



convivencia idílica. El sujeto poético percibe un mundo cuya categoría es lapidaria de inicio. Un volumen de emociones y pasiones, a la manera de lo que Pierre Ouellet llama: *la mirada como pasión*.<sup>136</sup> La mirada no sólo se desplaza sino que se asume como origen de la experiencia. Una experiencia de la penuria, el agobio y la carestía. Tampoco se trata de la "visión" del poeta que atestigua el milagro del mundo, por medio de una compenetración compasiva, celebratoria y admirable que se percibe en la obra de algunos poetas contemporáneos como Seamus Heaney, Marin Sorescu y Hugo Mújica, por ejemplo. La mirada que "nivela", espiritualmente, alturas materiales e inmateriales distantes.<sup>137</sup>

Gemelo es nuestro signo y no hay aguas lustrales  
capaces de borrar lo que marcaron  
los hierros encendidos en mi frente.  
Pero mi frente entonces se combaba  
huérfana de miradas y reflejos.

Y así me alcé feliz como el que ignora  
su inevitable cárcel de ceniza  
y cuando yo decía la tierra, era la tierra  
desnuda de metáforas, infancia  
recién inaugurada.  
Y no dudé jamás de que al nombrarla  
me nombraba a mí misma  
y a mi propia substancia. (...) <sup>138</sup>

<sup>136</sup> Cf. OUELLET, Pierre. *Semiótica y estética: la mirada del otro*, colección Materiales del SeS, Programa de Semiótica y Estudios de la Significación, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004, 36 pp.

<sup>137</sup> Cf. LÓPEZ COLOMÉ, Pura. Las cosas que el espíritu nivela, en HEANEY, Seamus. *El nivel*, Colección Tristán Lecoq, Trilce ediciones, México, 2000, 177 pp.

<sup>138</sup> CASTELLANOS, Rosario. Op. Cit., p.20

Según Ouellet, “a la pregunta ¿qué es este mundo? se pueden dar dos respuestas:

- 1) Una que la concibe como el conjunto de todo lo que es, es decir, constituido plenamente y por lo tanto inmutable. Desde esta perspectiva, el mundo sería siempre el mismo y no daría lugar a ninguna aparición ni desaparición.
- 2) La otra consideraría que sí puede haber apareceres, pero esto significaría entonces que el mundo no está completo; por el contrario, supone la preexistencia de un vacío anterior a toda aparición (...) En este sentido, la imperfección se vuelve una incompletud necesaria que exige un cambio, una mutación; esto quiere decir que el mundo es perfectible y entonces el mundo puede devenir.

Se trata de un mundo agujereado, atravesado por horizontes internos como los denominara Merleau-Ponty (...) horizontes que horadan, hacen huecos, trazan surcos de invisibilidad, por lo que el mundo no sólo es lo visible sino también lo que potencialmente existe y no se ve”<sup>139</sup>

En la poesía de Rosario Castellanos más que un mundo “agujereado” persiste un sujeto agujereado ante un mundo cuya inmutabilidad asfixia. Una mirada atraviesa a ese sujeto vulnerable, quien no es más que *un pequeño amoroso cauce del agua*, aferrado a su destino, ya que *por nada cambiaría / mi destino de sauce solitario / extasiado en la orilla*.<sup>140</sup> El sujeto poético ha mirado su destino, mirándose desde su pequeñez en el juego del mundo, sin mayor articulación a futuro que la ficción, entendida ésta a la manera de Ouellet, anterior a la verdad

---

<sup>139</sup> OUELLET, Pierre. Op. Cit., p. 19

<sup>140</sup> CASTELLANOS, Misterios gozosos, fragmento 11, Op. Cit. p. 95



y a la falsedad, rescatando “su sentido primero que viene del latín *ingere* que significa *fabricación, moldeamiento* que puede ser material o mental”.<sup>141</sup> Y es en ese *hacer* de la ficción poética donde acontece *su* sentido poético ante el mundo. Lo que la experiencia del mundo lo ha escindido, agujereado, pues, la ficción poética del mundo le permite *aparecer* de nuevo.

16

Heme aquí en los umbrales de la ley.  
El mundo que venía como un pájaro  
se ha posado en mi hombro  
y yo tiemblo lo mismo que una rama  
bajo el peso del canto  
y del vuelo un instante detenido.

18

Yo no me fui,  
no he vuelto;  
yo siempre estuve aquí  
viviendo

sin ayer, sin mañana,  
ni próximo, ni lejos,  
este minuto único  
y eterno.<sup>142</sup>

La mirada del otro es el horadar que arrebató, el despojo que trae como consecuencia la percepción de lo perdido en el tiempo presente del sujeto, con su condición pétrea, involuntiva, lejana y oculta a la vez. En su poesía *El otro es el espacio*

<sup>141</sup> QUELLET, Pierre. Op. Cit. p. 20

<sup>142</sup> CASTELLANOS, Misterios gozosos. Op. Cit. pp. 97-99

*en que se siembra / o el aire en que se crece / o la piedra que hay que despedazar.* El sujeto poético padecerá, a consecuencia de ello, una permanente sensación de ausencia, un abismamiento desesperante, sin lugar para sí mismo, a la manera de lo que Roland Barthes dice: “Cuando me ocurre abismarme así es porque no hay más lugar para mí en ninguna parte, ni siquiera en la muerte. La imagen del otro –a la que me adhería, de la que vivía- ya no existe; tan pronto es una catástrofe (fútil) la que parece alejarla para siempre, tan pronto es una felicidad excesiva la que me hace reencontrarla; de todas maneras, separado o disuelto, no soy acogido en ninguna parte; enfrente, ni yo, ni tú, ni muerte, nadie más *a quien hablar*”.<sup>143</sup>

En el imaginario amoroso de la poesía de Rosario *no hay más*. La repetición en acto y palabra de su pérdida es lo único que cabe. No hay búsqueda, sólo arrebató y deformación, y en medio de ella una caída persistente a la que está sujeto todo su Ser y las estancias anímicas, emocionales y sociales del mismo –la soltera, el encerrado, la abandonada, el excluido, el solitario. La ausencia del objeto amado, ha dicho Barthes, es prueba de abandono, y, siguiendo a Werther, agrega: “no puede suponerse sino a partir de quien se queda –y no de quien parte”.<sup>144</sup>

Me arrebataron la razón del mundo  
y me dijeron: gasta tus años componiendo  
este rompecabezas sin sentido..

No hay más. Un acto es una estatua rota.  
Una palabra es sólo  
la imagen deformada en un espejo.

---

<sup>143</sup> BARTHES, Roland. Op. Cit., p. 22

<sup>144</sup> Op. Cit. p. 45



¿Qué vas a amar? ¿Un cuerpo que se pudre  
-ese pantano lento en que te ahogas-  
o un alma que no existe?

¿Qué puedes esperar? El tiempo es lo continuo  
y si dices “mañana” mientes, pues dices “hoy”.

Ni siquiera se muere. Algo muy leve cambia  
y sigues, dura, en piedra; creciendo en vegetal  
y otra vez despertando en lo que eras.

Otra vez. Otra vez.

Me dijeron: no busques. Nada se te ha perdido.

Y los vi desde lejos  
ocultar lo que roban y reír.<sup>145</sup>

“Al otro se le asigna un hábitat superior, un Olimpo donde todo se decide y de donde todo desciende sobre mí”<sup>146</sup> dice Barthes. Así, la comprensión de este sistema poético tendrá parte de su cabalidad en la visoría autocrática del otro, principio y fin de la compulsión del sujeto poético. Inversión de la conducta tristánica, puesto que no es el acto de sumergirse en el alma sublime del otro, sin conciencia y preso de la voluptuosidad.<sup>147</sup> En la poética castellaniana se apela al solitario pero gracias a la ausencia hiriente del otro, una carga cultural fundamental en el discurso poético

<sup>145</sup> CASTELLANOS. El despojo, Op. Cit. p. 197

<sup>146</sup> BARTHES, Op. Cit. p. 93

<sup>147</sup> Tristán: “En la vorágine bendita del éter infinito, en tu alma sublime, inmensidad, me sumerjo y me abismo, sin conciencia, ¡oh voluptuosidad!” (Muerte de Isolda), citado por Roland Barthes, p. 21

de occidente; y, en el caso que nos ocupa, una lápida para el constructo poético de la pesadez ambulatoria, quizá una emergencia de la emergencia mítica.

Es necesario, a veces, encontrar compañía.

Amigo, no es posible ni nacer ni morir  
sino con otro. Es bueno  
que la amistad le quite  
al trabajo esa cara de castigo  
y a la alegría ese aire ilícito de robo.

¿Cómo podrías estar solo a la hora  
completa, en que las cosas y tú hablan y hablan,  
hasta el amanecer?<sup>148</sup>

A decir de Roland Barthes: “Desde hace cien años se considera que la locura (literaria) consiste en esto: “*Yo es otro*”: la locura es una experiencia de despersonalización. Para mí, sujeto amoroso, es todo lo contrario: es a causa de convertirme en un *sujeto*, de no poder sustraerme a serlo, que me vuelvo loco. *Yo no soy otro*: es lo que compruebo con pavor.”<sup>149</sup> En el sustrato poético que nos atañe, el *otro* no permite la exteriorización del yo como otro. Es decir, hay un efecto de su omnipresencia patrilínea, cuyo modelo judeocristiano no alcanza la cabalidad, ya que en la poesía de Rosario Castellanos no hay lugar para el libre albedrío. El sujeto poético no vive la locura literaria rimbaudiana del *Yo es otro*. Al contrario, un franco condicionamiento del *Yo no soy otro* terminará por hacer patente el horror ante la insoportable locura de Sí.

---

<sup>148</sup> CASTELLANOS, *Apelación al solitario*, Op. Cit. p. 201

<sup>149</sup> BARTHES, Op. Cit., p.169



¿Qué se hace a la hora de morir? ¿Se vuelve la cara a la pared?

¿Se agarra por los hombros al que está cerca y oye?

¿Se echa uno a correr, como el que tiene

las ropas incendiadas, para alcanzar el fin?

¿Cuál es el rito de esta ceremonia?

¿Quién vela la agonía? ¿Quién estira la sábana?

¿Quién aparta el espejo sin empañar?

Porque a esta hora ya no hay madre ni deudos.

Ya no hay sollozo. Nada, más que un silencio atroz.

Todos son una faz atenta, incrédula

de hombre de la otra orilla.

Porque lo que sucede no es verdad.<sup>150</sup>

### 3. Los frutos del dolor

“En la obra de Rosario Castellanos el mundo de papel descubre al otro, original y humano. Descubre que el dolor engendra dolor”<sup>151</sup>, dice Nahum Megged. Al respecto, es necesario abundar en lo siguiente. No hay nada “delicado” en la experiencia del dolor en la poesía de Rosario Castellanos. No la atraviesa la *delicadeza* como forma “sana” (civilizada, artística) de la compasión<sup>152</sup> de la que habla Platón en el Banquete. No es el ligerísimo pie alado de Até, la diosa del extravío, que apenas toca el suelo. Si hay un lado sufridor no

<sup>150</sup> CASTELLANOS, Amanecer, Op. Cit., p. 203

<sup>151</sup> MEGGED, Nahum. *Rosario Castellanos, un largo camino a la ironía*, jornadas 102, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1994, p. 15

<sup>152</sup> BARTHES, Op. Cit., p. 65.

es con respecto al objeto amado sino al hospicio de lo roído, la caída como una herida de muerte sin fin. En ese sentido su experiencia poética es -no sólo distintiva- sino única en la poesía mexicana del siglo XX. Su convocatoria, que para algunos pudiese parecer decadente, producto de un permanente discurso de lamentaciones, es, más bien, un ejercicio de lo disímil del dolor, de su aparición e instauración en el sujeto de la enunciación poética, los embrollos de su caída, los ángulos de su padecimiento y la pesada condición de vivir herido y en la locura de la separación de toda socialidad.<sup>153</sup> Este ejercicio múltiple le otorga el grado distintivo y único en el ámbito referido. He aquí nuestro tercer asidero.

No puedo hablar sino de lo que sé.

Como Tomás tengo la mano hundida  
en una llaga. Y duele en el otro y en mí.  
¡Ah, qué sudor helado de agonía!  
¡Qué convulsión de asco!

No, no quiero consuelo, ni olvido, ni esperanza.

Quiero valor para permanecer,  
para no traicionar lo nuestro: el día  
presente y esta luz con que se mira entero.<sup>154</sup>

La locura del desarraigo es un hecho latente en su voz. Su dimensión trágica, “la tragedia de ver y comprender” de la que

---

<sup>153</sup> Dice Barthes: “estoy loco: no porque sea original (burdo ardid de la conformidad), sino porque estoy separado de toda socialidad.” (p. 170) No es, por lo tanto, en la poesía de Rosario la locura del incomprendido sino la “consciente” locura del desarraigo, el extravío del destierro, la pertenencia de la *no pertenencia*.

<sup>154</sup> CASTELLANOS, Lívica luz, Op. Cit. p. 205



habla Megged,<sup>155</sup> respecto a la narrativa de Rosario, se conduce –en el caso de su poesía– en una presencia de lo errante. El sujeto poético va, no con la esperanza sino con la certeza de que el futuro le permitirá saber o más bien: saberse, desanudarse. El saber como un acto último e inmolatorio, en medio del dolor, que aprehende lo que está condenado a desprenderse de sí. No es la Nada budista ni la Gracia ascendente. Es la apagada lámpara del vagabundo herido que sólo tuvo *un puñado de actos dispersos* en la vida. A diferencia de Baudelaire y su proximidad al dolor –de la que habla Kristeva<sup>156</sup>– la poesía de Rosario Castellanos se emite desde el nervio central semántico del dolor en un continuo que termina cerrándose en Sí misma. Si en Baudelaire el *spleen* es una “cresta incandescente entre el infinito y la nada”,<sup>157</sup> en Castellanos es un conjuro circular, la vocación ritual por lo mágico que retornará a su encierro maculado de origen, baldón y desaliento de una mancia cuya lectura sólo abriga el exilio y lo perdido.

Lo abierto se cierra por completo. Una críptica sapiencia del mundo. El ciclo aparición-desaparición y su hilo conductor enunciatorio: dolor y desarraigo. Modelo del extravío del destierro y de la pertenencia de la *no* pertenencia. De ahí que la construcción sintáctica verbal: *desertará buscando*, connote una semántica transitiva permanente y una ausencia de sí, al mismo tiempo.

Algún día lo sabré. Este cuerpo que ha sido  
mi albergue, mi prisión, mi hospital, es mi tumba.

<sup>155</sup> Cf. MEGGED, Nahum. Op. Cit.

<sup>156</sup> “Portadora del esfuerzo sublimatorio y de la lascividad erótica, esta música, como el arte baudelaireano en general, está próxima al dolor: (...) “Los sonidos de una música irritante y pegajosa, / semejante a los lejanos gritos del dolor humano”. KRISTEVA, Op. Cit., p.286

<sup>157</sup> KRISTEVA, p. 282

Esto que uní alrededor de un ansia,  
de un dolor, de un recuerdo,  
desertará buscando el agua, la hoja,  
la espora original y aun lo inerte y la piedra.

Este nudo que fui (inextricable  
de cóleras, traiciones, esperanzas,  
vislumbres repentinos, abandonos,  
hambres, gritos de miedo y desamparo  
y alegría fulgiendo en las tinieblas  
y palabras y amor y amor y amores)  
lo cortarán los años. (...) <sup>158</sup>

La asfixia del dolor es consecuencia de la catástrofe, tal como la entiende Barthes: “Crisis violenta en cuyo transcurso el sujeto, al experimentar la situación amorosa como un atolladero definitivo, como una trampa de la que no podrá jamás salir, se dedica a una destrucción total de sí mismo”.<sup>159</sup> A partir de un condicionamiento trágico, su poesía incorpora el personaje literario al testimonio de la voz enunciante. Hé-cuba es Rosario poeta. El intertexto da cabida a la filiación lírica y, también, al arquetipo en movimiento. El tiempo del sujeto mítico es el tiempo de la aprehensión del poema. El poema ocurre, y en ese momento, el tiempo de la memoria es *materia memorable*. Colapso y derrumbe del mundo. Discurso de ese mundo, como vertiente del oprobio sabido y heredado. Perseguida de sí, a veces resignación activa, a veces desesperación violenta.<sup>160</sup> La poesía como un caudal cíclico dolor/destrucción.

---

<sup>158</sup> CASTELLANOS, Op. Cit. PP. 208-209

<sup>159</sup> BARTHES, Op. Cit. P. 54

<sup>160</sup> *Ibíd.*



Yo no dije palabras, porque es condición mía  
no entender otra cosa sino el deber y he sido  
obediente al desastre:  
viuda irreprochable, reina que pasó a esclava  
sin que su dignidad de reina padeciera  
y madre, ay, y madre  
huérfana de su prole.<sup>161</sup>

Esa orfandad de la prole es un rasgo distintivo que aparta al sujeto poético de conceptos religiosos que, en el caso del occidente católico, tiene que ver con la preservación del pecado en la figura de María, su inmaculada concepción y su veneración en sí misma, lo cual liga el argumento de Kristeva: “La realización, bajo el nombre de María, de una totalidad compuesta de mujer y de Dios, se produce finalmente por la evitación de la muerte. La Virgen Madre conoce una suerte más radiante que la de su hijo: al haber sufrido el calvario, no tiene tumba, no muere y por tanto no tiene necesidad de resucitar. María no muere, sino que –como en un eco de las creencias orientales, entre otras taoístas, en las que los cuerpos humanos pasan de un lugar a otro en ese flujo eterno que es en sí mismo un calco del receptáculo materno- transita.”<sup>162</sup>

Esta transición del tránsito –admítaseme esta expresión- no es permisible para el sujeto castellaniano. El dolor no redime, agudiza la errancia. El paso del calvario no es una aduana suficiente para toda unión superior. El inmenso poder mariano instituido, con su triple metamorfosis –madre, hija y esposa- condensada, según Kristeva, en el bellissimo verso de Dante: *Vergine Madre, figlia del tuo figlio*, no aplica para este sistema poético que borra toda esperanza y exhibe la mácula del nombre.

<sup>161</sup> CASTELLANOS, Op.Cit. p. 197

<sup>162</sup> KRISTEVA, Op.Cit., p. 215-216

I

Niña ciega, palpaba mi rostro con mis manos  
no para ver, para borrar la línea  
donde el perfil dice “mañana”; donde  
alza el mentón su hueso que se opone a la muerte.

Y con el ademán se iban desvaneciendo  
el dolor, la presencia, la memoria.

(No, no moría. No supe  
cómo borrar el nombre de Rosario.)<sup>163</sup>

Profesión de fe del augurio lapidario, Rosario Castellanos vierte en el poema *Metamorfosis de la hechicera* una constante discursiva del sentido de la mujer en la cultura occidental, sostenida a lo largo de su producción poética. Una imagen que repudia la simulación –representada en la máscara– y apela a la instauración de “lo verdadero” como la enunciación de lo marchito. Un vuelco poético que le permite el armado de un sistema doliente, un modelo de lo perdido y una estructura binaria de la metáfora de la metáfora. La tripartita respuesta de Sí, por medio de la cual traslada el oprobio sociocultural de género a una doble construcción lírica: el sujeto de la enunciación y el objeto de lo enunciado.

Mujer, tuvo sus máscaras y jugaba a engañarse  
y a engañar a los otros  
mas cuando contemplaba su rostro verdadero  
era una flor de pétalos  
pálidos y marchitos: amor, ausencia y muerte.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> CASTELLANOS, Tránsito, Op.Cit., P. 223

<sup>164</sup> Op. Cit., p. 232



En sus notas a la selección de poemas de Rosario Castellanos en *Poesía en movimiento*, Octavio Paz señala dos “preocupaciones expresivas” – más que características temáticas en la obra poética de Rosario Castellanos: “la perduración en nuestro ser de una raza vencida a la que el mundo fue sin misericordia arrebatado ... (y) el desamparo que sucede a la pérdida del amor.”<sup>165</sup> En ambos casos, los destinos individual y colectivo se funden en uno solo, doloroso e inerme, en el cual *compartimos sólo un desastre lento*.<sup>166</sup> Dicho “desastre lento” acontece en el territorio del polvo, auspiciado por una *vigilia estéril* que sólo cuenta con una *lívida luz* que atestigua la vagancia ante lo perdido, y cuya profundidad -lejana y apátrida por olvido- reivindica su condición solidaria en el dolor, en medio de una asechanza animal perdurable, ya que todo obedece a *la ley despiadada del cosmos*. La voz que enuncia es todas y ninguna. Se asoma y se asume forastera. Sólo recuerda su extranjería. Pero, en esa memoria del extraño, habita no sé si el sueño o la pesadilla de la mezquindad humana.

Vine de lejos. Olvidé mi patria.  
Ya no entiendo el idioma  
que allá usan de moneda o de herramienta (...)

Esta tierra, lo mismo que la otra de mi infancia,  
tiene aún en su rostro,  
marcada a fuego y a injusticia y crimen,  
su cicatriz de esclava.  
Ay, de niña dormía bajo el orgullo ronco  
de una paloma negra: una raza vencida.

<sup>165</sup> Cf. PAZ, Octavio, Comp. *Poesía en movimiento*, Colección Lecturas Mexicanas, segunda serie, tomo I, No. 32, Siglo XXI editores / Secretaría de Educación Pública, México, 1985, p. 156

<sup>166</sup> CASTELLANOS, Falsa Elegía, Op. Cit., p. 123

Me escondía entre las sábanas  
porque un gran animal  
acechaba en la sombra, hambriento, y sin embargo  
con la paciencia dura de la piedra.  
Junto a él ¿qué es el mar o la desgracia  
o la alegría que nos aniquila? (...)

Mirándome, los hombres recuerdan que el destino  
es el gran huracán que parte ramas  
y abate firmes árboles  
y establece en su imperio  
-sobre la mezquindad de lo humano- la ley  
despiadada del cosmos.<sup>167</sup>

La opinión de Octavio Paz sobre la poesía de Rosario Castellanos en su ensayo introductorio al primer tomo de *Poesía en movimiento* es de carácter plural. Se refiere, en un mismo juicio, a la poesía de Margarita Michelena y a la de Rosario Castellanos: “aunque no escriben lo que se llama “poesía femenina”, sus poemas no habrán podido ser escritos sino por dos mujeres enteras y que asumen su condición.”<sup>168</sup> ¿A qué condición se refiere Paz? ¿A la de desterrada, escindida y condenada a la errancia? La poeta ha respondido, quizá, cuando leemos versos tan lapidarios como estos: *Algún día lo sabré. Este cuerpo que ha sido / mi albergue, mi prisión, mi hospital, es mi tumba.*

Esta condición críptica puede entenderse –apelo a Cirlot– “como símbolo maternal y femenino en términos generales.”<sup>169</sup> Es, quizá, la única forma de retornar a lo

---

<sup>167</sup> CASTELLANOS, Monólogo de la extranjera. Op. Cit. pp. 126-128

<sup>168</sup> PAZ, Op. Cit., p.22

<sup>169</sup> Cf. CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Nueva colección labor, Ed. Labor, Barcelona, España, 1988, p. 452



perdido. La inserción después de la muerte en la tierra, la cripta, el mausoleo y el sepulcro no estriban una etapa previa a la redención, es la sombra que vuelve a su escondite, mirándose a Sí misma en el otro, cabal de su dolor, porque *para el amor no hay cielo, amor, sólo este día.*<sup>170</sup> Día impar y apremiante, contrario a toda alba iniciática, crepúsculo de borrascas, cárcel de media noche, penumbra encapotada, el día es el espacio poético total para una imagen brumosa de Sí, apartada y doliente, plañidera rampante del desamor. Poética que enuncia que desde el principio de los tiempos *Matamos lo que amamos. Lo demás / no ha estado vivo nunca.*

#### 4. Coda en tres campos

La poesía de Rosario Castellanos tomará de los golpes y las desavenencias, las heridas en carne viva y, más aún, de una acendrada tortura moral y mental, un factor de equilibrio de Sí. Así, en la medida en que se produce el desplome vejatorio del sujeto poético, éste apelará a una fuerza constructiva de visoría extrema desplegada en, por lo menos, tres campos traslativos del sentido en el texto (la metáfora, el otro y el dolor), los cuales hemos intentado atender desde la perspectiva del escondite de Sí misma; la mirada como sustrato del otro, y el dolor como florecimiento arbóreo. Metáfora de la metáfora, muerte social y vida poética, ocupación del espacio poético por el desposeído, el territorio doloroso de la errancia ante el autoritarismo patriarcal como bagaje inaccesible.

I

Considera, alma mía, esta textura

---

<sup>170</sup> CASTELLANOS, Lo cotidiano, Op. Cit., p. 204

áspera al tacto, a la que llaman vida.  
Repara en tantos hilos tan sabiamente unidos  
y en el color, sombrío pero noble,  
firme, y donde ha esparcido su resplandor el rojo.  
Piensa en la tejedora; en su paciencia  
para recomenzar  
una tarea siempre inacabada.

Y odia después, si puedes.<sup>171</sup>

El pulso cualitativo de todo ello es un sistema poético sin complacencias de autoestima, sino más bien, producto de una lucubración prodigiosa devenida en un núcleo lírico de igual definición. Un sello autoral de imbricación sin precedentes como sustrato discursivo y corpus de lo femenino a la luz del objeto poético. Lo que traslada el poema *no* es la certeza sociocultural e histórica de la percepción de la mujer, sino de la percepción del errante femenino *trasladado* al espacio de lo poético como territorio de lo inconcluso. En él, la poeta construye un sujeto poético que irá acrecentándose conforme accede al impulso de Sí, sin más mediador que el otro y su figura imperativa, teniendo como paisaje exponencial, lo doloroso. Una caída multiaspectual, re-presentada en dos imágenes de sensualidad simbólica: el cabello y el espejo. *Para el amor no hay cielo, amor, sólo este día; / este cabello triste que se cae / cuando te estás peinando ante el espejo.*<sup>172</sup>

Aun en sus poemas relativos a oficios y personajes de la cultura popular de Chiapas –las lavanderas del Grijalva, las tejedoras de Zinacantán y las escogedoras de café del

---

<sup>171</sup> CASTELLANOS, Dos meditaciones, en Paz, Octavio, Op. Cit. p. 157

<sup>172</sup> CASTELLANOS, Lo cotidiano, en Paz, Octavio, Op. Cit. p.159



Soconusco-, reunidos bajo el título de *Diálogo con los oficios aldeanos*, subyace un motivo solidario con lo marginal y un hallazgo recurrente de lo privativo como estampa de lo esencialmente humano. *Sabiduría andando / en toscas vestiduras, / Escoja yo mis pasos / como vosotras, justas.*<sup>173</sup> El tacto, la vista y el oído condensan el despliegue del tejido de la artesana, la piedra lavada por un río de sueños y el fruto de café, eje de sudor y sabor, aroma de lo perdido. Lo primitivo, lo simple, es recaudo de lo esencial, no de lo bárbaro. Es, también, una suerte de refugio conventual o una mancia cuyo oráculo se despliega entre el mito y el signo. *No sé lo que trabajan / en el telar que es mío. / Tejedoras, mostradme / mi destino.*<sup>174</sup> En su brevedad estrófica, *Diálogo con los oficios aldeanos* apela a la poesía como discurso reorganizador del mundo, entendido como el despliegue de la luz disipante de lo oscuro: *Desde el país oscuro de los hombres / he venido, a mirarte, de rodillas. / Alta, desnuda, única. / Poesía.*<sup>175</sup> La poeta se postra ante la cima que la observa, para ser su fiel observante. De ahí que la imagen de la palmera, por ejemplo, responda a la fusión hermética de recogimiento y expulsión: *Gesto de la oración / o preludio del vuelo, / en tu copa se vierten uno a uno / los cielos.*<sup>176</sup> El origen es el calce propiciatorio de la comunidad o en el que se reconoce la comunidad, para efectos de lo que sea (solidaridad, empatía grupal, discurso de pertenencia, identidades paralelas) y la voz poética lo sabe y lo traslada hasta devolverlo en el discurso de Sí, paliativo de un furibundo dolor. *Mujeres de la espuma / y el ademán que limpia, / halladme un río hermoso / para lavar mis días.*<sup>177</sup>

<sup>173</sup> CASTELLANOS, Escogedoras de café en el Soconusco, Op. Cit., p. 74

<sup>174</sup> CASTELLANOS, Tejedoras de Zinacanta, Ibíd.

<sup>175</sup> CASTELLANOS, Una palmera, Op. Cit., p. 76

<sup>176</sup> *Idem.*

<sup>177</sup> CASTELLANOS, Rosario. Lavanderas del Grijalva, Op. Cit., p.73

La poeta va al encuentro de su territorio cultural de origen, no con la banalidad folclórica reduccionista y chocante, tan acendrada en el ámbito de una creación literaria fallida en esta región del mundo, sino con el atavío de quien se postra ante la revelación de lo franco, cúspide de la salvaguarda de las identidades, entendidas éstas como el pulso vigente de un “nosotros” perceptible pero inexplicable a la vez. Un eje sensitivo que no era ajeno a Rosario Castellanos.<sup>178</sup> Un rango del otro penetrado en la pupila de Sí. Una ranura del mundo volcada en el potencial discursivo de su voz poética.

Una axiología vibrante del mundo -momento único en su poesía- donde el otro no es el imperativo dictatorial sino el figurativo edificante de lo auténtico. Pareciese asomarse aquí un componente mítico de símil abordaje al que Castellanos hace con respecto a la imagen de la mujer en su ensayo titulado *La mujer y su imagen*. “La mujer ha sido más que un fenómeno de la naturaleza, más que un componente de la sociedad, más que una criatura humana, un mito (...) El creador y el espectador del mito ya no ven en la mujer a alguien de carne y hueso (...) sino que advierten sólo la encarnación de algún principio, generalmente maléfico, fundamentalmente antagónico”.<sup>179</sup> Para el caso del conjunto de poemas a los que nos referimos, la variante poética funciona también de manera antagónica pero inversa, es decir, de índole benéfica y enaltecedora. En adelante, no habrá mayor atisbo de gloria y bondad en el otro. *Hasta que un día otro lo para, / lo detiene / y lo reduce a voz, a piel, a superficie /*

---

<sup>178</sup> Es decir, por un lado, su entorno infantil semiurbano, meridiano vital entre el mundo ladino y el mundo indígena; y, por otro, su paso laboral por el Instituto Nacional Indigenista, que le permitió otro tipo de encuentro con la cosmovisión de los pueblos indígenas de los Altos de Chiapas.

<sup>179</sup> CASTELLANOS, Rosario. *Mujer que sabe latín*, Colección lecturas mexicanas, No. 32, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 7-8.



*ofrecida, entregada, mientras dentro de sí / la oculta soledad aguarda y tiembla.*<sup>180</sup>

Por lo demás, su poética será la del dolor de Sí; a la manera de Santa Teresa, “el lenguaje del dolor insoportable, el de las llagas y la invalidez, vía estrecha para llegar a un punto en el que se accede a lo inefable”.<sup>181</sup> El camino a casa es una vía extenuante, llana y polvosa, pero sin la recompensa del viajero. El sujeto poético castellaniano no llega al coloquio con la divinidad. La experiencia de la mística española devenida siglos más tarde en Valéry: “que del mayor rigor nace la mayor libertad” –según opina Rosario- tiene otra vertiente en su poesía. Rigor y libertad sólo en la medida de la profusión poética, nunca llena de gracia, sí llena de ausencia, transterrada de olvido y heroína de los desarraigados, mas nunca silenciada. Discurso, corpus, sistema. *Sólo la voz, la piel, la superficie / pulida de las cosas.*<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> CASTELLANOS, Rosario. Amor, en Paz, Octavio, Op. Cit., p 163

<sup>181</sup> CASTELLANOS, La mujer ante el espejo: Cinco autobiografías, Op. Cit., p.42

<sup>182</sup> CASTELLANOS, Rosario. Amor, en Paz, Octavio, Op. Cit., p. 162





**G**ustavo Ruíz Pascacio (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1963). Es licenciado en letras latinoamericanas por la Universidad Autónoma de Chiapas (UNACH). Fue becario del Centro Chiapaneco de Escritores durante el bienio 1993-1994, en el género



de poesía; y del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FOESCA) en 1996 y 1998, ambos en el género de ensayo. Ganador del IV Premio Estatal de Poesía Rodolfo Figueroa (2001) con el poemario *El amplio broquel de la melancolía*, y del Premio Nacional de Ensayo para Crítica de Artes Plásticas Luis Cardoza y Aragón (2003) con el ensayo *La plástica en Chiapas: el tránsito del color y la explosión de la forma*.

Es autor de los libros de poesía: *Cualquier día del siglo*; *El equilibrista y otros actos de fe*; *El amplio broquel de la melancolía*; *Escenarios y destinos* y *No viene la primavera en las líneas de mi mano*; así como de los libros de ensayo: *Los fantasmas de la carne (las vanguardias poéticas del siglo XX en Chiapas)*; *Los designios de la Diosa (la poética de Efraín Bartolomé)*, y *La plástica en Chiapas: el tránsito del color y la explosión de la forma*.



## Bibliografía general:

- ALTUNA, Elena, et. all. *Tópicos del seminario 5, El discurso del otro*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2001, 175 pp.
- ANTÓN PACHECO, José Antonio. “Kierkegaard en el octavo clima”, en *El conocimiento y la experiencia espiritual*, España, José J. de Olañeta Editor, 2007.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Ed. Gedisa, Barcelona, España, 1998.
- BARTHES, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*, Siglo XXI editores, México, 2004.
- BARTOLOMÉ, Efraín. *Música lunar*, serie del volador, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1991, 133 pp.
- BLANCO, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*, Ed. Katún, México, 1981.
- BLOOM, Harold. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, colección mínima trota, editorial Trotta, Madrid, España, 2009, 189 pp.
- BORGES, Jorge Luis. *Antología poética 1923-1977*, Colección “El libro de bolsillo”, Alianza/Emecé, Madrid, 1983.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, ediciones Siruela, Madrid, España, 1998.
- CANCINO CASAHONDA, Enoch. *La vieja novedad de las palabras*, antología poética, Editorial Katún, México, 1985.
- CASTELLANOS, Rosario. *Bella dama sin piedad*, colección Lecturas Mexicanas, No. 49, Fondo de Cultura Económica /Secretaría de Educación Pública, 1984.

- Mujer que sabe latín*, Colección lecturas mexicanas, No. 32, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública, 1984, 213 pp.
- Poesía no eres tú*, colección Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, Tercera edición, México, 2001, 384 pp.
- CHANONA, Viridiana. *La seducción de la alquimia: sabor y olor en la poesía de Chiapas*, ms.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Nueva colección labor, Ed. Labor, Barcelona, España, 1988.
- CHAZAL, Gilles. “Ver la luz”, en *Luz del icono*, Alain de Gourcuff Éditeur para el Antiguo Colegio de San Ildefonso, París, Francia.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. *Obras completas*, Ed. Porrúa, Colección Sepan Cuantos, Núm. 100, México, 1992, 941 pp.
- DEYERMOND, A. D. *Historia de la literatura española, La Edad Media*, Editorial Ariel, Barcelona, España, Vol. 1
- DORRA, Raúl. *La casa y el caracol*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Plaza y Valdez, México, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, Editorial Era, México, 1998.
- Mitos, sueños y misterios*, Ed. Grupo Libro, colección Paraísos Perdidos, Madrid, 1991.
- FARRERA VÁZQUEZ, Bernardo. *Los istmos de Eros*, Premio Internacional de Poesía y Cuento Benemérito de América 2004, categoría estudiantil, Ed. Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, México, 2004, 40 pp.
- Diversario*, Coahuilá Cartonera, México, 2009, 28 pp.
- FLORES, Miguel Ángel. Fernando Pessoa: el camino de la serpiente, en *Fernando Pessoa, poemas esotéricos*, colección obras completas, número 7, Verdehalago/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Autónoma Metropolitana/Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, 2004.



- FOUCAULT, Michel. *De lenguaje y literatura*, ediciones Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.
- GARCÍA, Félix. "Fray Luis de León", en *Poesía completa de fray Luis de León*, Aguilar ediciones, Madrid, España, 1971.
- GUICHARD, Luis Arturo. *Los sonidos verdaderos*, Ed. UNICACH-Casa Juan Pablos, México, 200, 71 pp.
- Nadie puede tocar la realidad*, Colección Litteratos, Ed. Littera Libros, España, 2009, 66 pp.
- GUTIÉRREZ ALFONZO, Carlos. *Vitral el alba*, Ediciones Casa Juan Pablos-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2000.
- HÖLDERLIN, Federico. *Poesía completa*, ediciones 29, Barcelona, España, 1992.
- HORROCKS, Christopher. *Baudrillard y el milenio*, colección Encuentros Contemporáneos, Gedisa Editorial, Barcelona, España, 2004, 95 pp.
- KRISTEVA, Julia. *Historias de amor*, Siglo XXI editores, México, 1991, 340 pp.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*, Ed. Anagrama, colección compactos, Barcelona, España, 2003
- El crepúsculo del deber*, colección Compactos, Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1994.
- LÓPEZ COLOMÉ, Pura. "Las cosas que el espíritu nivela", en HEANEY, Seamus. *El nivel*, colección Tristán Lecoq, Trilce ediciones, México, 2000, 177 pp.
- MARÍN, E. Sigifredo. *Ensayar, crear, viajar, de la tentativa como forma de arte*, Ediciones de Medianoche / Instituto Zacatecano de Cultura / Universidad Autónoma de Zacatecas.
- MEGGED, Nahum. *Rosario Castellanos, un largo camino a la ironía*, jornadas 102, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 1994, 268 pp.

- MILÁN, Eduardo. *Justificación material, ensayos sobre poesía latinoamericana*, Universidad de la Ciudad de México, Colección Al margen, México, 2004
- *Un ensayo sobre poesía*, Ácrono producciones S. A. de C. V. / Libros del Umbral S. A. de C. V., México, 2006, 46 pp.
  - *Pulir huesos, veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965)*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, España, 2007, 626 pp.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Poesía mexicana II*, Introducción, Promexa editores, 1979.
- MORALES BERMÚDEZ, Jesús. *Aproximaciones a la poesía y la narrativa de Chiapas*, Ed. UNICACH, 1997, ¿? pp.
- MUJICA, Hugo. *Poéticas del vacío*, Editorial Trotta, Madrid, España, 2002.
- OUELLET, Pierre. *Semiótica y estética: la mirada del otro*, colección Materiales del SeS, Programa de Semiótica y Estudios de la Significación, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004, 36 pp.
- PELLICER, Carlos. *Reincidencias*, Colección Breviarios, Ed. FCE, México, 1978, 157 pp.
- PAZ, OCTAVIO, et. all. *Poesía en movimiento*, colección Lecturas Mexicanas, segunda serie, tomo I, No. 32, Siglo XXI editores / Secretaría de Educación Pública, México, 1985, 275 pp.
- *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Colección lengua y estudios literarios, FCE, México, 1985, 673 pp.
  - *La otra voz, poesía y fin de siglo*, Biblioteca breve, Seix Barral, primera reimpresión, octubre de 1990, Barcelona, España, 141 pp.
- PRATS SARIOL, José. *No leas poesía*, Lunarena Editorial/ Universidad Iberoamericana Puebla, México, 2006, 279 pp.



- RICO, Roberto. *La escenográfica virtud del sepia*, Ediciones Casa Juan Pablos-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México, 2000.
- Ars vitraria*, colección Fervores, Parentalia ediciones, México, 2013.
- ROBERTS, Marc. *Diccionario del esoterismo*, Thassália-Océano, Barcelona, España, 1998, 379 pp.
- ROBLES SASSO, Daniel. *Alguien muere de amor y no le basta*, Col. Edificio Maciel, Ed. Universidad Autónoma de Chiapas, 1983.
- ROUGEMONT, Denis de. *Amor y occidente*, colección Cien del Mundo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, 356 pp.
- ROWE, William. *Siete ensayos sobre poesía latinoamericana*, El poeta y su trabajo, México, 2003, 156 pp.
- RUIZ-PÉREZ, Ignacio. *Ejecuciones*, Premio Nacional de Poesía Alí Chumacero, 2000, Ed. Instituto Veracruzano de Cultura, México, 2001.
- La canción del desterrado*, Colección Biblioteca popular de Chiapas, No. 68, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 2004, 77 pp.
- Deslizamientos*, en Premios Salvador Gallardo Dávalos 2006, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2007, 124 pp.
- RUIZ PASCACIO, Gustavo. *Los designios de la Diosa* (la poética de Efraín Bartolomé), Fondo Editorial Tierra Adentro, No. 208, México, 2000, 89 pp.
- Los fantasmas de la carne*, Ed. UNICACH, México, 2001.
- "Hereditad y traslación: lo simbólico-sagrado en los poetas tuxtlecos mestizos", en *Los zoques de Tuxtla. Como son muchos dichos, muchas palabras, muchas memorias*. Centro de Investigaciones del Patrimonio Cultural, Coneculta-Chiapas, 2006.

- SABINES, Jaime. *Tarumba*, colección La lectura y los hechos en la educación, edición multilingüe, Secretaría de Educación, Gobierno del Estado de Chiapas, México, 2008, 220 pp.
- STEINER, George. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, colección Centzontle, Fondo de Cultura Económica / Ediciones Siruela S. A., México, 2007
- VIEL TEMPERLEY, Héctor. *Crawl y Hospital Británico*, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Colección Peller, México, 2003.
- WOLFSON, Gabriel. *Muerte sin fin: el duro deseo de durar*, colección Biblioteca, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 2001, 122 pp.

## Hemerografía:

- Revista *Fin de siglo*, No 7, diciembre de 1999, CONECULTA-Chiapas, México.
- Revista *Fronteras*, No. 19, invierno de 2000
- Enoch Cancino Casahonda, selección poética, en *Flor de la memoria*, separata, Revista *Fin de Siglo*, CONECULTA-Chiapas, diciembre de 1999, 43 pp.





## *Rectoría*

Ing. Roberto Domínguez Castellanos  
RECTOR

Dr. José Rodolfo Calvo Fonseca  
SECRETARIO GENERAL

Mtro. Florentino Pérez Pérez  
SECRETARIO ACADÉMICO

Mtro. Pascual Ramos García  
DIRECTOR DE PLANEACIÓN

Lic. Roberto Ramos Maza  
DIRECTOR DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

Lic. Adolfo Guerra Talayero  
ABOGADO GENERAL

C.P. Miriam Matilde Solís Domínguez  
AUDITORA GENERAL

Dra. María Adelina Schlie Guzmán  
DIRECTORA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Lic. Ricardo Cruz González  
DIRECTOR DE ADMINISTRACIÓN

L.R.P. Aurora Evangelina Serrano Roblero  
DIRECTORA DE SERVICIOS ESCOLARES

Mtra. Brenda María Villarreal Antelo  
DIRECTORA DE TECNOLOGÍAS DE INFORMACIÓN  
Y COMUNICACIONES

Lic. Noé Fernando Gutiérrez González  
DIRECTOR DEL CENTRO UNIVERSITARIO  
DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN

## *Dependencias de Educación Superior*

L.G. Tlayuhua Rodríguez García  
DIRECTORA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS  
DE LA NUTRICIÓN Y ALIMENTOS

Dr. Ernesto Velázquez Velázquez  
DIRECTOR DEL INSTITUTO DE CIENCIAS BIOLÓGICAS

Mtro. Alberto Ballinas Solís  
DIRECTOR DE LA FACULTAD DE CIENCIAS  
ODONTOLÓGICAS Y SALUD PÚBLICA

Dr. Oscar Cruz Pérez  
DIRECTOR DE LA FACULTAD DE CIENCIAS  
HUMANAS Y SOCIALES

Mtro. Rafael Araujo González  
DIRECTOR DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES

Dr. José Armando Velasco Herrera  
DIRECTOR DE LA FACULTAD DE INGENIERÍA

Antrop. Julio Alberto Pimentel Tort  
DIRECTOR DE LA FACULTAD DE ARTES

Dr. Alain Basail Rodríguez  
DIRECTOR DEL CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES  
DE MÉXICO Y CENTROAMÉRICA (CESMECA)

Dra. Silvia Guadalupe Ramos Hernández  
DIRECTORA DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN  
GESTIÓN DE RIESGOS Y CAMBIO CLIMÁTICO

Mtro. Jesús Manuel Grajales Romero  
ENCARGADO DE LA DIRECCIÓN DE LA ESCUELA  
DE CIENCIAS ADMINISTRATIVAS

Lic. Jorge Luis Taveras Ureña  
COORDINADOR DEL CENTRO DE LENGUAS

Lic. José Ignacio Zepeda Pineda  
DIRECTOR DE COMPETITIVIDAD E INNOVACIÓN

**Colección  
Boca del Cielo**



**UNICACH**



## Los andenes de la voz

Ensayos de poesía mexicana contemporánea

Se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2015 en los Talleres de Ediciones de la Noche, Madero núm. 687, 44100, Guadalajara, Jalisco. Teléfono: 33-3825-1301, con un tiraje de 200 ejemplares. El diseño tipográfico estuvo a cargo de Luis F. Morgan Vázquez. El cuidado de la edición fue supervisada por la Oficina Editorial de la UNICACH, durante el rectorado del Ing. Roberto Domínguez Castellanos.



“La poesía nos vuelve y nos devuelve todas las aristas de los hechos sumos, toda proporción de nuestra geometría del mundo. El núcleo de su lenguaje es la conversación entre el yo y el otro –el otro rebozado del yo y un yo traspasado por el otro. Su vehículo, la balsa infernal o el tropo aéreo. Su camino, intensidad, muerte y resurrección. El encantamiento del deseo y una trágica conciencia de su haber. El mayor o el más infame de los destinos”.

En *Los andenes de la voz*, Gustavo Ruiz Pascacio da continuidad a un esfuerzo aproximativo y conciliatorio de lo que ha dado en llamar una “cronología del sentido poético”, iniciado con *Los fantasmas de la carne* (las vanguardias poéticas del siglo XX en Chiapas), seguido en *Los designios de la Diosa* (la poética de Efraín Bartolomé), y *La poesía finisecular en Chiapas: entre la incertidumbre y el retorno* –la cual aborda la poesía desde una perspectiva generacional de algunos poetas nacidos en Chiapas durante las décadas de los sesenta y setenta, cuya versión actualizada se inserta en este volumen. La obra presenta, además, una indagatoria a la poesía de José Gorostiza, Rosario Castellanos, Enoch Cancino Casahonda, y, a manera de coordinada vinculatoria, un comparativo poético entre las voces de éste, Daniel Robles Sasso, Juan Bañuelos y Efraín Bartolomé con el sistema poético de Carlos Pellicer, franco abanico de la poesía solar escrita en México durante el siglo XX.

Este volumen de ensayos tiene como objetivo contribuir a la reflexión académica en los ámbitos de historia y literatura impulsados dentro de los ejes de conocimiento de la educación continua en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

