

**ESPACIO, EMOCIÓN Y POESÍA:  
RITMO URBANO Y VERSIFICACIÓN EN LA CIUDAD  
DE MÉXICO (1888-1945)**

Tesis que para optar al grado de Doctor en Literatura Hispánica  
presenta

*JUAN LEYVA*

Asesor: Dr. ANTHONY STANTON

EL COLEGIO DE MÉXICO  
México, D. F., febrero de 2009

## ÍNDICE

<b>Dedicatoria</b>	5
<b>Agradecimientos</b>	7
<b>Resumen</b>	9
<b>INTRODUCCIÓN</b>	11
<i>Forma urbana, movimiento y forma de la subjetividad</i>	23
-La interacción recursiva entre espacio y sociedad	26
-Interior y exterior, presencia y ausencia: la espacialidad del ritmo	30
-La calle y la forma global del espacio urbano	35
<i>Ciudad y representación</i>	40
-La poesía y la voz de la experiencia: una representación <i>emotiva</i> del espacio	48
<i>Algunas delimitaciones</i>	53
<b>ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	61
<i>Panorama general</i>	62
<i>Collot, Williams y Dessons: una ruta entre el espacio, la experiencia y el poema</i>	68
<i>Lecciones y omisiones de Benjamin</i>	82
-Poética y representación en Baudelaire	87
-La solución al problema de la forma	93
-El sujeto y la interioridad como ámbitos de la formulación artística	100
<b>1. DEL ESPACIO A LA POESÍA, DE LA ESTROFA AL VERSO LIBRE</b>	109
<i>Secularización y velocidad: el progreso rodante</i>	110
<i>El ritmo en la modernidad: Heráclito y el alma en las ciudades</i>	124
-Más allá de la métrica: el sentido profundo del ritmo	126
-Nuevos transportes y nueva percepción: la idea <i>moderna</i> de la representación artística	132
<i>Una nueva ritmicidad, una nueva poesía</i>	135
-De la estrofa al verso libre	143

<b>2. TABLADA: EROTISMO Y JARDINERÍA (EL SENDERO A MANHATTAN)</b>	161
<i>El salto a la vanguardia</i>	165
<i>Una retrospectiva</i>	179
-La calle pospuesta	183
- <i>El florilegio y los años del cambio</i>	193
-Hacia la cuarta dimensión	198
<i>Del jardín a la urbe, de la evasión a la otredad</i>	207
<i>La calle y no los parques</i>	213
<i>Del mito a las aceras: la nueva forma para el nuevo yo</i>	218
<b>3. LÓPEZ VELARDE O LA PASIÓN POR LA CALLE</b>	233
<i>Entre Ligia y Zoraida</i>	237
<i>De la ciudad condenada a la amante venal</i>	246
<i>La calle y la plaza</i>	252
<i>El camino poético</i>	258
-La recepción	259
-La metamorfosis urbana y la nueva poética	267
-La autodefinición en la ruptura	271
-De la estrofa y la silva al verso libre	279
-Prosa, rima y comedia	287
<b>4. RENATO LEDUC: PEREGRINO DE ASFALTO</b>	293
<i>Polémica y recepción</i>	296
<i>La calle como fiesta y conciencia social: espacio y poética</i>	308
-Rima bilingüe y rima obscena: los contrastes sociales en el verso	326
<i>La imagen de la ciudad</i>	335
-Contrastes espaciales y económicos	335
-De los otros al yo: la nueva soledad del urbanita	341
<i>El camino y los días: voces de cada uno, voces de todos, verso libre y verso tradicional</i>	354
<b>CONCLUSIONES</b>	371
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	393

*A la memoria de mis padres:  
Bertha Cruz (1915-1990) y Jesús Leyva (1900-1967)*

## AGRADECIMIENTOS

*Nada mejor que dar las gracias a quienes nos han ayudado a recorrer un largo camino. A mis hermanos Mercedes, Sara (†), Alfredo, Miguel (†), María de los Ángeles y Javier, gracias por todos sus apoyos, y gracias muy en especial a mis padres, a cuya memoria dedico esta tesis.*

*A las instituciones sin las cuales hubiera sido imposible el recorrido que esta investigación implica: la Universidad Nacional Autónoma de México, mi casa desde los años de estudiante en el Colegio de Ciencias y Humanidades, plantel sur —inolvidable— hasta los de maestría en su Facultad de Filosofía y Letras y, en particular, a mi casa actual, el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (antes CESU), de la propia UNAM; a El Colegio de México, y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología: su patrocinio, enseñanzas y abrigo me hicieron más fácil y grato el camino.*

*A la maestra Lourdes Chehaibar, Directora del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, y a la doctora Lourdes Alvarado, Secretaria Académica del mismo Instituto, mi reconocimiento y gratitud por su comprensión y apoyo, así como al doctor Aurelio González, Director del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, maestro siempre jovial y más que generoso.*

*A Elizabeth Becerril, gracias por su ejemplo de disciplina y dedicación en diversas etapas de la investigación hemerográfica, y por su amistad con gusto de champaña.*

*Agradezco también a todos aquellos sin cuya fraternidad y apoyo el contacto con sus ciudades hubiera sido menos placentero y estimulante: han enriquecido mi experiencia citadina y mi sentido de la amistad, y me han*

*mostrado la vida urbana en matices que de otra manera no hubiera podido vislumbrar.*

*Mis sobrinos Claudia y Edgar, Irving y Salvador me han brindado un cariño invaluable. Su apoyo, junto con el de muchos otros familiares y amigos, ha sido fundamental para la conclusión de este trabajo.*

*Mis compañeros del IISUE han contribuido con críticas certeras y momentos excepcionales; en particular, Julio Gómez y Edwin Rojas han hecho crecer mi sentido del compañerismo y la amistad, al igual que Georgina Flores, Alma Gómez, Fernando Hernández y Luis Torres, así como José Alfredo Robledo y demás compañeros de otras áreas de la UNAM. A todos ellos, gracias por una comprensión hilarante y muy bien bañada en vino.*

*Debo un reconocimiento especial a la generosa hospitalidad y al afecto de Ana Camelo y Humberto Díaz, y Ana Irma González y Gustavo Villanueva y, por supuesto, a los de Chiara Carbone —calda, dolce, nobile e furibonda— en Sicilia.*

*Por último, agradezco a mi director de tesis, Anthony Stanton, por su acuciosa lectura y sus valiosas observaciones críticas. En el propio Colegio de México debo agradecer a todos mis otros maestros: Antonio Alatorre, Tatiana Bubnova, José Cebrián, Rose Corral, Ana Rosa Domenella, Margit Frenk, Georgina García-Gutiérrez, Beatriz Mariscal, Walter Mignolo, Rafael Olea, Francisco Segovia, Martha Elena Venier y Lillian von der Walde, por su generosidad y enseñanzas.*

*A los miembros de la Comisión Lectora, imprescindibles en la tarea final: Edith Negrín, Vicente Quirarte y James Valender, mi más cumplida gratitud.*

*Y a todos los que olvido en este momento y han hecho mi vida mejor, más divertida y apasionada, y con ello me han impulsado, gracias también.*

*Juan Leyva  
2009*

## ESPACIO, EMOCIÓN Y POESÍA: RITMO URBANO Y VERSIFICACIÓN EN LA CIUDAD DE MÉXICO, 1888-1945

### RESUMEN

Esta investigación conjuga dos sistemas formales: la arquitectura urbana y la poesía. Con ello se sitúa en acuerdo y polémica frente a una de las tendencias más visibles de la crítica a partir de Walter Benjamin: la de tejer relaciones entre procesos urbanos y literatura. En acuerdo, porque toma como base la existencia efectiva de esas relaciones; en polémica, porque busca evitar a toda costa las comparaciones o analogías superficiales, producto, en parte, de la dificultad teórico-metodológica que implica comprender esas relaciones; y en parte, de una inclinación a ver en la obra sólo aquello que enuncia de manera obvia, el contenido expreso, y así dejar de lado el contenido implícito en la forma.

Adicionalmente, la crítica de orientación benjaminiana —o heredera de ella aun sin saberlo— ve el contenido del texto literario a menudo sólo en términos socioeconómicos —una de las orientaciones del crítico alemán— y descuida las observaciones de éste en torno al ritmo urbano y el de la poesía, su visión de la manera en que Baudelaire enfrenta el problema de expresar su experiencia urbana en el verso. La obsesión semiótica —es decir, la concentración aislante en el texto— es el otro lado de la moneda. Romper ese bloqueo y esas lecturas contenidista o puramente semiótica plantea al menos tres desafíos: a) explicar los principios de la modelación urbana y su relación con la modelación del poema; b) recuperar la aportación estética de Benjamin y situarla en el momento actual; y c) llenar el hiato entre el espacio y la poesía más allá de procedimientos analógicos, demostrando que el centro del problema es la forma,

ya que ésta encierra la apuesta expresiva más radical. Todo ello sin aislar el poema del contexto y los procesos históricos.

Se descubre así el ritmo como principio modelador del espacio y de las relaciones humanas, y aun como clave poética de la emoción, como modelador de esas relaciones en el verso; y se explica puntualmente el surgimiento del verso libre en su carácter fronterizo entre métrica y poética, y forma de automodelación de la subjetividad. Con ello la versología, en tanto historia de las formas, adquiere una solidez que el formalismo o la preceptiva tradicional son incapaces de ofrecer, ceñidos como están a un enfoque literario estrecho, y pone al descubierto la diferencia entre mero conteo silábico y ritmo.

Con la aparición de la ciudad industrial, la aceleración del encuentro entre seres y objetos genera un alto grado de indeterminación en la manera y frecuencia en que nos alejamos y nos aproximamos al mundo. Regidos por imperativos económicos, acabamos moldeándonos a un flujo incesante que permite iniciativas de acercamiento y promueve inesperadas vecindades. El verso libre dio forma a esa experiencia central en que la identidad se desestabiliza y su precariedad se torna el gran tema.

Los poetas estudiados aquí expresan espacialidades distintas: la del paso por muchas ciudades (Tablada); la del vaivén constante entre pueblo y ciudad (López Velarde), y la de la calle y los sitios marginales, *non sancti* (Leduc), todo ello en un momento en que la ciudad de México se abre a la secularización y la economía industrial. Esta triple experiencia permite comprender de qué modo la urbe moldea una subjetividad solitaria, lábil, contingente, en continua reelaboración; y hasta qué punto el verso libre enlaza la reflexión íntima con la vorágine citadina, al incluir en su forma la indeterminación y la velocidad, el accidente y el movimiento, la identidad en el cambio.

## INTRODUCCIÓN

Las ciudades son tal vez la creación más importante de la humanidad, *il suo primo artefatto*. La esencia de su carácter, el corazón de su estructura, es la *convivencia*. Están hechas para un *nosotros* que se articula en códigos como el derecho y la ética, a su vez integrados en un código mayor que conjuga estratos de índole variadísima para un *estar juntos* complejo y, a menudo, sutil. De entre todos esos códigos, el arte se enfoca, no a lo obligatorio —la ley—, o al tono propositivo de la ética, sino al mundo de las emociones y los sentimientos, la respiración y lo momentáneo, la carne y la sangre de ese entorno en el que vive hoy la mitad de la población mundial. En su ámbito específico, el estudio de las relaciones entre la ciudad y la poesía está aún por revelarnos segmentos clave de la mutua influencia entre ambos, es decir, de la manera como ciudad y pobladores se moldean en un constante flujo recursivo entre la interioridad del individuo y el mundo de las formas poéticas y urbanas, bajo la guía de la sensibilidad y de los afectos.

Ahora bien, un problema común de los estudios a propósito de la literatura y la ciudad es su tendencia a las analogías superficiales —o carentes de un método bien discutido— entre la creación literaria y los procesos urbanos; cuando no meramente a comprobar que una obra se refiere al espacio citadino. Aún no hace mucho se reconocía sin titubeos esa carencia de “perspectiva metodológica”, ofreciendo a cambio libertad de ideas e imaginación en el análisis textual.<sup>1</sup> Pero sin discusión metodológica resulta muy difícil asomarse siquiera a tales problemas.

Por lo que a mí respecta, desde el principio de esta investigación creí obligatorio evitar la escritura de otro libro que consistiera en la constatación de que un corpus poemático se refiriera a sitios o experiencias urbanas: una vez admitido que hay diversos tipos de discurso que se refieren a la ciudad, había que empezar, ante todo, por los términos en que lo hace el poético. Al aceptar que el poema está constituido por una tensión entre el lenguaje común y un lenguaje organizado por el ritmo (clave emotiva de la forma), era preciso establecer los nexos entre ese ritmo y la rítmica de las ciudades.

Parecía, pues, que el enfoque debía desplazarse del contenido a la forma, en la medida en que esa forma *expresa* y *representa* a la vez. Particularmente en la lírica, incluso las referencias al espacio en

---

<sup>1</sup> J. C. Rovira (ed.), *Escrituras de la ciudad*, 1999, p. 12.

términos descriptivos implican una marca o huella del sujeto en lo representado, es decir, una *expresión*. Por eso, aunque la temática espacial demande un énfasis en el concepto de representación, veremos que ésta es indisoluble de la intervención del sujeto en un espacio que jamás es neutro o —dicho de otra manera— no posee una existencia *en sí*. Lo que el lector tiene, pues, en sus manos es una investigación sobre *las relaciones entre la forma de la ciudad y la forma de la poesía*, y en particular, sobre cuáles son los vínculos que establece el ritmo entre ambos tejidos estructurales.

Cabe advertir que el poeta no es dueño exclusivo de la reflexión en torno a estas relaciones, pero sí de un grado de conciencia al respecto muy superior al de cualquier ciudadano; es uno de sus comunicadores supremos y se concentra —como no podía ser de otro modo— en los enunciados, más que en el proceso reflexivo y mediador. Por eso, este trabajo abundará en los aspectos que permiten al poeta mediar entre la experiencia espacial de cualquier ciudadano —en particular su experiencia callejera— y las formas poéticas, aun más allá de su plena deliberación. Si alguna diferencia importante hay entre un enunciado común y un poema, entre un ciudadano cualquiera y un poeta, es que éste y sus enunciados invierten un grado de atención y de experiencia acumulada, o un acento particular sobre la experiencia urbana, que refuerza los aspectos emotivos de la vivencia espacial y coloca en la forma del

poema las condiciones y tensiones capaces de reproducir o aproximarnos nuevamente a esa vivencia originaria. La reflexividad del poeta no es, pues, con frecuencia, teórica, sino estética. Con todo, la mediación del artista es aquí lo más importante: de ahí el análisis exhaustivo de las poéticas de tres escritores con experiencias urbanas muy diversas: la de muchas ciudades (Tablada); la del flujo continuo entre la gran ciudad y la provincia (López Velarde) y, por último, la de una *horizontalización* de la ciudad a cargo de un Leduc que la recorre a pie y con la gente de a pie, incluso en sus sitios marginales. En ese mismo análisis puede verse que López Velarde *se muestra* como el más agudo en la conciencia de su papel mediador entre la experiencia y el poema, pero ello no significa necesariamente que Tablada y Leduc no tuvieran un grado de conciencia que ya no podemos recuperar del todo (ni que no se recojan, en su oportunidad, las huellas de esa conciencia). Así, los ensayos de López Velarde son un privilegio para el lector interesado en la reflexividad del artista en torno a su experiencia urbana y, lo mejor de todo, pueden cotejarse con su obra poética; mas no en el sentido obvio con que se haría una “aplicación” de la teoría a su poesía, ni en que se ha hecho una lectura de sus poemas en relación con sus prosas poéticas, sino entendiendo las ideas de López Velarde sobre la ciudad como un estrato de su conciencia que se trasmite a la poesía incluso de manera intuitiva, inconsciente, emotiva, pasional, indirecta. Ésta es

también la forma en que propongo al lector entender los planteamientos teóricos que preceden a la lectura de la poesía que ocupa la segunda parte de esta investigación: hallará huellas de mi reflexión teórica a lo largo de toda ella, pero difícilmente alguna insistencia sobre los vínculos de la teoría con el análisis, y ninguna obsesión en torno a cuándo un concepto se evidencia en las prácticas estéticas.

Ahora bien, no por ello hay una renuncia a mostrar de qué modo el espacio se traslada a la obra literaria: además, de su aparición constante en el análisis poético, todo el capítulo 1 está dedicado a esa tarea, y en especial a explicar cómo el versolibrismo es la gran creación mediadora entre la experiencia de un ritmo urbano y la construcción de un ritmo en el poema: se trata de un ejercicio no teórico, sino de historia de las formas, altamente ligado, eso sí, a la reflexión teórica de los poetas. El verso libre es la gran mediación construida por varias generaciones de escritores de manera reflexiva e intuitiva, vivencial y artística, entre la experiencia del vértigo, la soledad, la indeterminación y la evanescencia que marcan la existencia moderna, y su expresión emotiva en el poema: es obra de muchos, no de uno ni tres ni siete poetas. Un corpus como el elegido aquí es, pues, limitadísimo, pero revela procesos cruciales de nuestro ingreso a la modernidad y la creación de una poesía ya propiamente mexicana, lejos de los patrones o arquetipos cortesanos y religiosos

que caracterizan casi toda la poesía colonial. Los tres poetas seleccionados son innovadores, si bien Tablada, más que a partir de la vida, lo hace a partir de la literatura: quizá por ello buena parte de su poesía nace un tanto marchita; en contrapartida, Tablada nos da los registros más nítidos de la transformación global en las formas de representación que caracteriza la modernidad: en su poesía se transparenta la caída del modernismo, es un vanguardista gracias a la letras; Leduc, gracias a un espíritu y una experiencia ya de suyo marginal y a contracorriente: viene de la calle, no de los libros, y llega a ellos siempre desde la calle; si aún quedaban lágrimas y perlas, Leduc las difumina en una carcajada de asfalto. Por su parte, López Velarde se inclina a la problemática interior de un yo en construcción y coloca su experiencia espacial en el centro de esa problemática; tráfuga del convento a la calle, del pueblo a la urbe, poeta clave en la transición del modernismo a lo moderno, no podía menos que ocupar un lugar de primera fila en mi análisis.

La elección de estos autores no tiene, pues, otra justificación que ésa: su índole ejemplar respecto a la relación de la subjetividad con las innovaciones poéticas y la urbe; y la lectura de su obra está orientada a comprender su experiencia urbana como elemento configurador de sus preferencias formales; o, dicho de otra manera, a subrayar la importancia de la experiencia citadina en la transformación del yo que se hace evidente en su versificación. Ello

requirió una intensidad de lectura que un corpus más grande hubiera tornado imposible. Cada una de las poéticas individuales estudiadas aquí reporta momentos y maneras de gran interés en la configuración de una pluralidad subjetiva en aguda tensión con el acontecer urbano más importante del periodo: la secularización de la vida en México, el paso a la modernidad, donde la religión y el sitio preasignado en la sociedad a cada uno de nosotros dejan lugar a un pensamiento laico y racionalista, centrado en el individuo y el cambio, y no en la comunidad y el mundo estático.

El lector pensará: ¿y por qué no otros autores? En efecto, quizá no esté de más señalar que en principio había incluido —dada su calidad de representantes de otras muy distintas espacialidades—, a Novo, Villaurrutia, Huerta y González León. Sin embargo, hacerlo hubiera implicado una obra mucho más extensa y algunos años más de trabajo: he preferido una solución conclusiva sin pretensiones de exhaustividad. Villaurrutia, como poeta cameral, apenas si hubiera tenido cabida en un trabajo que eligió los espacios abiertos como clave de la experiencia urbana (la excepción es su “Nocturno de los ángeles”, por ello mismo, un poema alejado del tono frigorífico que caracteriza a este autor). La calle en Villaurrutia no deja de ser un espacio de sombras. Novo, por su parte, no tiene la intensidad callejera de Huerta o Leduc, aunque sí un gran trabajo formal: es quizá el más interesante de los Contemporáneos en este sentido, y

también en su capacidad empática con el entorno; pero, no obstante su diversidad y amplitud, esa empatía mira el mundo casi siempre desde arriba y desde la superficie, cuando no desde el prejuicio utilitario, paternalista o descalificatorio. Huerta me hubiera gustado, pero un cierto corporativismo dogmático que cruza su poesía no deja de alejarme, de tal suerte que preferí a Leduc, otro poeta callejero prácticamente —salvo los trabajos de Edith Negrín— jamás tomado en serio por la academia ni en estudios de largo alcance. El papel de González León como contraejemplo queda ilustrado en las conclusiones. Por lo que respecta al urbanismo estridentista preferí para ese periodo, nuevamente, a Leduc, que sin las pretensiones ni el cobijo de una bandera fue haciendo su propia labor de contracorriente; por supuesto, también el estridentismo ha sido mucho más estudiado que Leduc (y ya ni hablar de los Contemporáneos). Así pues, la elección de un corpus obedece a una variedad de factores en los que —por otra parte— no deja de influir el gusto o el disgusto (caso Tablada), absolutamente válidos si no van en detrimento del análisis.

Por lo demás, si se mira bien, la mayoría de los trabajos que enlazan la ciudad y la poesía no incluyen en su enfoque la forma, ni en lo que toca al poema, ni mucho menos en lo que se refiere al

espacio. Ensayos como los de Benjamin sobre Baudelaire<sup>2</sup> o, más recientemente, el libro de Ross sobre Rimbaud,<sup>3</sup> sí incursionan en el análisis del poema en términos formales y como producto de la experiencia urbana, aunque lo hacen de manera muy general. Por su parte, Sansot, en *Poétique de la ville* (2004 [1996]), buscó entender el imaginario, las sensaciones y sentimientos que la ciudad genera en el habitante común y corriente, no literato, pero capaz de crear imágenes poéticas, de síntesis y apego afectivo a la ciudad; su libro es un registro de esas relaciones que vamos tejiendo con nuestro hábitat a lo largo de años de convivencia: se trata, ni más ni menos, que de la pulpa o materia prima con que el poeta elabora sus enunciados. Con todo, hace apenas tres años que se publicó la obra más notable hasta hoy en torno a las relaciones entre el espacio y la poesía: *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours* (2005), de Collot, que, sin enfocarse al espacio de la ciudad (ni mucho menos a su forma), no obstante plantea la mejor síntesis de los problemas que implica tratar de entender cuáles son las condiciones y procesos que permiten que la subjetividad traslade una experiencia, de un ámbito estructural o formal como el del espacio, al de la expresión lingüística. Un poco antes, Cohen, con *La représentation de l'espace dans l'œuvre poétique de O. V. de L. Milosz: lointains fanés et silencieux* (1997), había llevado a cabo

---

<sup>2</sup> W. Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire", 1970 [1939]; "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", 1999 [1938], y "Zentralpark", 1992 [1940].

un análisis que permite observar algunos aspectos de la manera como el sujeto se da forma y da forma al espacio en el poema, aunque sin ahondar en problemas teóricos.

Salvo la de Sansot, todas estas obras —algunas de las cuales veremos con detalle en el “Estado de la cuestión” — se plantean de un modo o de otro el tema crucial: precisamente, cómo la experiencia subjetiva del espacio puede ser convertida en enunciado por el sujeto. Si bien Collot establece las coordenadas del problema, es Benjamin quien más a fondo ha ido en ese sendero.

Puesto que en todos estos trabajos la experiencia del espacio ocupa un lugar destacado en la explicación del contenido del poema, y a veces —aunque no las necesarias— de la forma; y dado que a mi juicio la forma de la obra es el terreno más complejo y sutil del tejido de relaciones que el poeta establece entre el espacio y su subjetividad, y entre ésta y los otros a quienes se dirige, tarde o temprano hube de preguntarme si los rasgos estructurales que definen la mancha urbana no tendrían una participación en las soluciones formales que el poeta da a su necesidad expresiva, incluso cuando el poema no tuviera por tema un espacio o no se refiriera a él de manera explícita. Y la pregunta me condujo a una decisión: había que estudiar a fondo la estructura urbana y tratar de entender cuál era el puente principal entre ella y la organización formal del texto poético.

---

<sup>3</sup> K. Ross, *The emergence of social space: Rimbaud and the Paris Commune*, 1986.

Al respecto, adelanto algunos temas: en efecto, la ciudad tiene un elemento constitutivo esencial, que son sus calles y sus manzanas, factores clave en la forma e intensidad del movimiento; a la vez, ellos determinan el ritmo de vida, que en la modernidad se intensifica, se acelera y se disloca. No debe sorprender, entonces, que en un momento en que el universo hispánico ve acelerarse el crecimiento urbano —en la segunda mitad del siglo XIX— haya tenido lugar la mayor transformación rítmica de su poesía desde la llegada del endecasílabo, allá por el siglo XVI. La orientación general de esta tesis, por tanto, fue buscar de qué manera el verso libre corresponde a una rítmica urbana y contribuye a reformular la subjetividad en las condiciones de vida de las grandes ciudades; es por eso que el énfasis particular, al analizar los tres poetas que seleccioné, se da sobre estos elementos de su ritmo, no obstante que hayan practicado una versificación varia o, incluso, la prosa poética.

Cuando empecé las investigaciones que confluyen en este trabajo la *forma* me parecía reunir todas las apuestas de estilo y contenido que la obra conlleva; de modo que me concentré en su análisis y en cómo la experiencia espacial de que la obra nace, y en la que se sitúa, se abría paso o hallaba lugar en el poema. Aceptando que a lo largo de la historia la idea prevaleciente de *forma* ha sido la de *una totalidad compuesta de partes en estrecha interrelación y cuya*

*orientación o sentido depende de esa totalidad,*<sup>4</sup> mi propósito fue entender el valor de esa forma como un tramado de relaciones intersubjetivas. Es decir, sin eludir el análisis retórico, estructural y genérico de la obra, y situándolo como punto de partida, quise explorar las vías de intercambio, de interrelación, entre el enunciado artístico como forma fija o acabada (ello sólo en su materialidad textual) de experiencias vitales, y las zonas de origen de esas experiencias, su raíz vivencial; en este caso, el espacio urbano.

De ese modo, fui elaborando un concepto del espacio, no como objeto o entidad material en sí misma, sino como una interrelación de objetos en flujo y cambio constantes. Lejos de ser un hecho o una cosa acabada, el espacio es visto en esta investigación como un conjunto de relaciones entre el mundo de los objetos, y el sujeto y los otros en su calidad de entidades creadoras y activas. El espacio se perfiló como una vía, entre otras, de expresar las relaciones sociales, y ello me condujo a la idea de que el modo o estilo de las relaciones espaciales no era independiente de otras vías de expresión relacional, como puede ser el arte. Y así, antes que apelar a la ciudad como un *pre-texto*, era vital darle su peso redondo como polo de atracción y estrato fundador del ritmo, sin cuyo análisis sería imposible entender el poema al modo en que me lo propuse.

---

<sup>4</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, 1992, cap. 7.

Antes, pues, de entrar en temas literarios me parece de rigor explicar el modo en que el espacio resulta ser una expresión de los procesos sociales. Al mismo tiempo, *este enfoque permitirá situar al sujeto como agente y resultado de la modelación espacial*. En consecuencia, el sujeto lírico podrá ser visto como una instancia promotora y receptora de experiencias capaz de asimilar la espacialidad y reformularla en la escritura: estaremos en condiciones de mostrar cómo y en qué medida el sujeto lírico es conformado por la estructura de la ciudad (desde la habitación hasta la forma entera de la urbe), por la espacialidad del ritmo, al igual que ocurre con la organización del texto.

Una vez explicada la recursividad entre espacio y sociedad, entre individuo y circunstancia, entre el yo y el otro, diré cómo entiendo el proceso de recursividad entre obra y experiencia. Por último, realizaré algunas delimitaciones metodológicas.

### ***Forma urbana, movimiento y forma de la subjetividad***

Colocar un objeto en el espacio significa que ciertas líneas de visibilidad y movimiento que estaban disponibles no lo están más.<sup>5</sup> Así, la modelación de la ciudad obedece a un conjunto de leyes o

---

<sup>5</sup> B. Hillier, *Space is the machine: a configurational theory of architecture*, 1996, p. 345.

restricciones ejercidas por los agentes sobre el espacio; por eso, las ciudades son “forms of spatial engineering which permit large numbers of people to live in dense concentrations without getting on each other’s nerves, and minimize the effort and energy needed for face-to-face contact with each other and with the providers of needs”.<sup>6</sup> Es decir, la “colocación de objetos” (muros, puertas, alineamientos que dan lugar a calles) obedece a un conjunto de decisiones —unas más conscientes que otras— orientadas a una apropiación comunitaria que modela en esa colocación sus estructuras relacionales básicas.

Para comprender mejor este dinamismo económico, este papel de la energía, el movimiento y el ahorro en la modelación espacial, tengamos en mente el concepto de *rejilla urbana*: “groups of contiguous buildings in outward-facing, fairly regular clumps, amongst which is defined a continuous *system of space* in the form of *intersecting rings* [las manzanas vinculadas por calles], with a greater or lesser degree of overall regularity”.<sup>7</sup>

Como Hillier afirma, la rejilla es el primer gran teorema de la ingeniería urbana, en tanto que no sólo es el soporte del movimiento potencial del sistema, sino que hace de éste algo tan eficiente y útil como sea posible: está hecha para facilitar el contacto entre dos

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 179-180.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 180, cursivas mías.

puntos, pero, además, *para elevar las posibilidades de contacto con numerosos puntos en ruta, es decir, para generar un subproducto, un contacto extra por encima del unívoco que significa simplemente desplazarse de un punto a otro.*

Y ese “extra” es uno de los factores esenciales de la civilidad (“regulaciones de comportamientos en público”):<sup>8</sup> en suma, es fuente de la *transespacialidad* tal como la entendieron Hillier y Hanson en *The social logic of space*, o sea, como recreación subjetiva de los contactos vecinales, y deseo y voluntad de reproducirlos más allá de la experiencia directa. Y añaden: “*We define the exterior space as that in which the society is produced, in the sense that new relations are generated, and the interior space as that in which it is reproduced. The former has a higher degree of indeterminacy, the latter more structure.*”<sup>9</sup>

De ahí el papel crucial de la calle para la modernidad, su duplicidad como espacio agobiante pero también de fascinación.<sup>10</sup> De ahí, también, que ese azar callejero tenga su propio orden o, mejor dicho, sus restricciones: “cuando todos aquellos que se encuentran o se pasan unos a otros en calles atestadas de gente dedican el tiempo y la atención necesarios para evitar las colisiones, la multitud está entonces *ordenada*”; y esa restricción del azar y ese prurito antichoque

---

<sup>8</sup> I. Joseph, *El transeúnte y el espacio urbano: sobre la dispersión del espacio público*, 2002, p. 106.

<sup>9</sup> B. Hillier y J. Hanson, *The social logic of space*, 1984, p. 20 (cursivas mías).

<sup>10</sup> G. Simmel, “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, 1986.

pueden llegar al extremo de inventar una regla más, “enriquecer [el] inventario de roles autorizados, antes que estorbar la circulación”.<sup>11</sup> Nada más expresivo, por tanto, de esa individualidad en las multitudes, de ese orden en lo aleatorio, de esa intensidad agobiante pero fascinadora característicos de la modernidad, que el orden en los cruces, que la conservación de la distancia mínima y en movimiento, en velocidad, entre la multitud. La linealidad de las grandes avenidas acentúa la fluidez progresiva, la ilusión de la marcha infinita hacia adelante, y el aislamiento. La intensidad de la convivencia en flujo continuo y accidentado se apodera de la urbe y da lugar al verso libre, a modo de *estructura del sentimiento*,<sup>12</sup> de apropiación y organización de esa experiencia.

### **La interacción recursiva entre espacio y sociedad**

Las relaciones entre cultura y espacio urbano surgen de un centro común que va de la *consciencia nuclear* a la *consciencia ampliada*,<sup>13</sup> de la experiencia intuitiva a la experiencia vivida, del accionar elemental

---

<sup>11</sup> I. Joseph, *op. cit.*, p. 78.

<sup>12</sup> R. Williams, *Marxismo y literatura*, 1980, pp. 150-158.

<sup>13</sup> A. Damasio, *Sentir lo que sucede: cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia*, 2002. Como corresponde en inglés, el autor emplea *consciousness* para *conocimiento*, y *conscience* para la *noción del bien y el mal*; de ahí que el traductor, pese a que en español *conciencia* se refiere a ambas acepciones, no haya considerado necesaria la aclaración y haya preferido *consciencia* como ámbito reflexivo y de conocimiento, que es el tema de

en el mundo a su representación. El punto de partida de Hillier, en *Space is the machine*, es que “the human behavior does not simply happen in space. It has its own spatial forms. *Encountering, congregating, avoiding, interacting, dwelling, teaching, eating, conferring, are not just activities that happen in space. In themselves they constitute spatial patterns.*<sup>14</sup>

Hillier propone que la mente funciona, en cuanto a la distribución de objetos, en un momento básico, con intuiciones formales o patrones, que prefiere llamar “configuraciones” (estructuras relacionales).<sup>15</sup> Por ejemplo, dos cuartos al ras de la calle pueden estar comunicados entre sí y a la calle, o entre sí y sólo uno de ellos a la calle; o bien, por último, entre sí, pero sólo uno de ellos a ras de suelo, con comunicación a la calle, y el otro encima. En cada caso, se trata de una configuración diferente que afecta a los dos espacios en relación con un tercero. Entre esas configuraciones, los seres humanos establecen analogías o equivalencias aun antes de hallar o necesitar un discurso para ellas, pues lo que importa es que, de hecho, tienen lugar primero como formas relacionales entre el yo, el otro y la sociedad. Esto significa que hay un nivel o registro de

---

Damasio. Cfr. A. Damasio, *The feeling of what happens: body and emotion in the making of consciousness*, 1999, p. 27.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 29 (cursivas mías). Una muestra de la puntualidad de estas observaciones son los trabajos de R. Sennett, *Flesh and stone: the body and the city in western civilization*, 1996, y J. Vance, *The continuing city: urban morphology in western civilization*, 1990. Ninguno de ellos conocía la obra de Hillier.

“no-discursividad”, una suerte de *momento* en que la experiencia global del vivir no se separa todavía en acciones y discursos.

Es preciso advertir que las *configuraciones* no son sólo formas generales de objetos, sino también formas generales de *relación social*, o sea que no son siempre tangibles, y se hallan situadas entre el discurso y el objeto. Su funcionamiento y organización a menudo no son decodificados y analizados; no pueden, pues, ser explicados por el común de los usuarios. Tal sería el caso de muchos objetos cotidianos, entre ellos el lenguaje y la arquitectura considerados como sistemas, como “artefactos abstractos”:

The existence of languages, social institutions and cultures can be inferred from space-time events, but not seen in them. / In spite of this strange mode of existence, abstract artefacts seem to be the stuff of which society is made. We cannot conceive what a society would be like deprived of its languages, its characteristic social behaviors, its cultural forms and its institutions. It is not clear that anything would be left which we could reasonably call ‘society’. We may conjecture, perhaps, *that abstract artefacts are the way they are precisely because their purpose is to generate and govern dispersed events*, and through this to convert a dispersed collectivity of speakers, behaviors or social actors into some semblance of system.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> *Space is the machine...*, p. 33.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 89 (cursivas mías). Esos artefactos no son meras convenciones ajenas a las bases elementales para la vida. Damasio conjetura que las *emociones sociales* (fase previa al sentimiento) son esenciales para la disposición humana a la organización social y la interacción que dan lugar a “mecanismos culturales complejos de regulación social”, es decir, a esos artefactos abstractos de que habla Hillier. A. Damasio, *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*, 2006, p. 52.

Para Hillier, este tipo de artefactos poseen las características de reproducirse a sí mismos y de experimentar morfogénesis, de lo que se sigue que seguramente poseen algún tipo de leyes o principios internos que dan lugar a su estabilidad y a sus cambios.<sup>17</sup>

Bajo esa premisa, años antes Hillier y Hanson habían propuesto en *The social logic of space* que la realidad, el fenotipo, es primero, y sólo después tiene lugar su reconocimiento y reproducción no cabalmente conscientes, hasta alcanzar un grado de conciencia en la reproducción que daría origen al genotipo, ya en un plano de abstracción. La reproducción del fenotipo espacial requiere de la descripción de sus regularidades, de sus leyes, y su nueva puesta en práctica; entendiendo esas leyes como restricciones sobre el azar que son parcialmente estructurales y parcialmente estadísticas:<sup>18</sup> “without embodiment and re-embodiment in spatio-temporal reality, structure fades away”.<sup>19</sup>

O sea que la *repetición* del fenotipo es lo que genera su consistencia. Más adelante afirman, tratando de responder la pregunta de cuál puede ser la finalidad de la reproducción de formas implicada en la reproducción de espacios, que:

---

<sup>17</sup> *Space is the machine...*, 1996, p. 89.

<sup>18</sup> *The social logic of space*, 1984, p. 206.

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

the random system itself is not, of course, so much a system as the precondition for having any kind of system at all. A generative system, on the other hand, is at least-ordering of the random system, such that a system which some describable syntactic ordering can be said to exist: that is, it characterizes the most basic levels of patterning of encounters and relations that ensures that, even in the ways in which individuals ensure their biological survival and reproduce themselves, some structure is perpetuated through time which outlasts those individuals.<sup>20</sup>

Esto significa, para los propósitos de una teoría del espacio —de una “sintaxis del espacio”—,<sup>21</sup> que las formas elementales de demarcación representan —sin excluir sus puertas y umbrales—, asimismo, formas elementales, básicas, de establecer relaciones entre el yo y los otros cuya finalidad no se agota en sí mismas, sino que se proyecta hacia el cultivo y reproducción de la sociedad; quiere decir que esos patrones o configuraciones son imágenes socioespaciales, *formas, en suma, de apartarse y encontrarse con los demás.*

## **Interior y exterior, presencia y ausencia:**

### **la espacialidad del ritmo**

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>21</sup> “To explain a set of spatio-temporal events we first describe the combinatorial principles that gave rise to it. This reduction of a morphology to combinatorial principles is its reduction to its principles of knowability. The set of combinatorial principles is the syntax. Syntax is the most important property of a morphic language. What is knowable about the spatio-temporal output of a morphic language is the syntax. Conversely, syntax permits spatio-temporal arrangements to exhibit systematic similarities and differences” (Hillier y Hanson, *op. cit.*, p. 48). “*The fundamental proposition of the syntax theory is not that there is a relation between settlement forms and social forces, but that there is a relation between generators of settlement forms and social forces*” (pp. 82-83, el énfasis es mío).

En 1909 Simmel reflexionaba en torno a la separación y la unión representada en la edificación de muros: “el hombre que erigió por primera vez una choza [...] recortó una parcela de la continuidad e infinitud del espacio y ésta configuró un sentido conforme a una unidad específica”.<sup>22</sup>

A partir de esta operación, el ser humano estableció un ámbito personal que sólo de manera relativa quedó separado del mundo, y la puerta se convirtió en el símbolo de esta separación hacia el interior, el aislamiento y lo individual; pero —al mismo tiempo— de la posibilidad de volver, de retornar al todo, a lo exterior, a los otros. Y “precisamente porque también puede ser abierta, su cerrazón d[io] la impresión de un aislamiento aún más fuerte que la pared meramente divisoria”.<sup>23</sup> Al final de su ensayo, Simmel concluía:

el hombre es el ser fronterizo que no tiene frontera [pero recuérdese la piel]. El cierre de su ser-en-casa por medio de la puerta significa ciertamente que separa una parcela de la unidad ininterrumpida de su ser natural [...] su delimitabilidad encuentra su sentido y su dignidad en aquello que la movilidad de la puerta hace perceptible: en la posibilidad de salirse a cada instante de esa limitabilidad hacia la libertad.<sup>24</sup>

En esta operación limitativa se contiene o se cifra todo el valor, el sentido y los alcances de la modelación social del espacio. Y no es,

---

<sup>22</sup> “Puente y puerta”, 1986, p. 31.

<sup>23</sup> *Loc. cit.*

no debería ser, para nosotros, del todo desconocida: es, con mucho, semejante a la función de la piel y la paulatina conciencia recursiva de la singularidad, la individualidad, la separación con respecto al mundo que forma parte de la historia biológica y psicológica de los seres humanos.<sup>25</sup> La construcción de una choza equivale al trazado de un límite, pero es la existencia previa de un fenotipo —el hecho de estar contenido en una piel que lo une y separa del mundo— lo que da al ser humano la posibilidad intuitiva de hacerse con una segunda piel, una nueva capa protectora y de distanciamiento, aunque no de encierro. Muy natural parece que el espacio dado entre la piel y esa segunda capa constituida por los muros se convirtiera en una prolongación de la interioridad, de la reserva individual, que es al mismo tiempo un sistema de referencias al mundo externo. La puerta, además, no es solamente el punto por donde el hombre puede salir, sino el marco para admitir la entrada de otros, para hacer que una sección del mundo, de lo ajeno, de lo extranjero, entre en relación directa con su ámbito más puramente personal (sin la permeabilidad de la piel, no sobreviviríamos).

No es menor este hecho básico de la regulación de la ausencia y la presencia, el alejamiento y la cercanía, la soledad y la copresencia. Por ejemplo, para Maldiney, lo propio del ritmo es tal regulación, una

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>25</sup> A. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 1971.

alternancia de sístole y diástole que este autor considera un signo peculiar de la presencia humana en tanto palabra y discurso: “la poésie est la mise en œuvre de ce même pouvoir d’articulation” de la apertura y el repliegue.<sup>26</sup>

Y hoy sabemos de otros elementos rítmico-espaciales. Mediante grabaciones, Cyrulnik pudo reunir gritos de niños muy pequeños en guarderías y los analizó gráficamente. Los gritos de quienes se hallaban solos resultaron “cuadrados”, mientras que los de niños en cuyo derredor había adultos hablando mostraron, desde el cuarto día, una forma melódica: “y, al responderse unos a otros, compon[ía]n una especie de sinfonía de las cunas”.<sup>27</sup> La modulación articuladora, los giros acentuales, van siendo aprendidos desde antes de que el niño pueda pronunciar palabra: el ritmo es un camino de adiestramiento para la construcción posterior de palabras y frases en donde la ausencia y la presencia del otro son fundamentales.

Además, el bebé se habitúa muy pronto a una relación entre ondas graves y estado de reposo, ya que, desde el vientre, esa tonalidad queda asociada al estado interior en el mundo acuático materno (las altas frecuencias no llegan hasta su oído porque son filtradas por el cuerpo de la madre). No sorprenderá, pues, que, en la guardería, Cyrulnik también haya descubierto que “las voces, en un

---

<sup>26</sup> H. Maldiney, “Espace et poésie”, 1987, p. 92.

medio estable, se enriquecen en frecuencias bajas. Pero si entra alguien, si se presenta una enfermera para hacer la cama, en el grito siguiente las frecuencias altas serán más numerosas”.<sup>28</sup> Si los tonos graves implican reposo e interioridad, los agudos estarían ligados a estados de agitación y exteriorización, con lo que la regulación de sístole y diástole observada por Maldiney vería ampliadas sus dimensiones.<sup>29</sup>

La presencia y la usencia establecen no sólo una base tipológica de la repetición, sino de la armonía. Cada espacio implica, también, un lenguaje propio, una estratificación lingüística. Por eso es que las diferentes secciones de una casa entrañan distintos modos de hablar.<sup>30</sup> Y podemos pensar incluso en ritmos privados y ritmos públicos, ritmo corporal y ritmo social o educado, ritmo natural y ritmo de artificio; así como en distintos ritmos para distintas ciudades.<sup>31</sup> El yo se estaría tejiendo en el poema no sólo en función

---

<sup>27</sup> B. Cyrulnik, *Del gesto a la palabra: la etología de la comunicación en los seres vivos*, p. 58.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>29</sup> No pretendo hacer abstracción de los equívocos y extrapolaciones a que han dado lugar desde hace siglos una biologización del ritmo poético y una semantización del ritmo corporal, sino ilustrar hasta qué punto las intuiciones y observaciones provenientes incluso de la Antigüedad pueden dar un paso más si salimos del ámbito estrecho del lenguaje —con el que parece conformarse Dessons: de ahí que encuentre aporéticas las relaciones que a menudo se hacen entre ritmo corporal y ritmo poético— e incursionamos en disciplinas capaces de ilustrarnos sobre las bases biológicas del ritmo. Véase G. Dessons, “El pulso nel ritmo”, 2000.

<sup>30</sup> O. Cohen, *op. cit.*, p. 46.

<sup>31</sup> H. Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse: introduction à la connaissance des rythmes*, 1992, pp. 29 y 62. Por su parte, en sus ensayos sobre Roma, Florencia y Venecia (1898-

del ritmo y la arritmia que se da en los versos, sino de la separación y entrelazamiento de lo privado y lo público, el adentro y el afuera, la ausencia y la presencia.<sup>32</sup>

Entrar en relación con el otro implica, pues, el posicionamiento del yo en el espacio ajeno, en un espacio de alteridad donde interviene el punto de vista del otro.<sup>33</sup> Ello ocurre mediante actos, gestos, movimientos, palabras que constituyen un modo,<sup>34</sup> modo que, en sí, guarda o encierra el acto total del individuo al situarse frente al otro en un espacio/tiempo determinado (un ritmo).

### **La calle y la forma global del espacio urbano**

Dos paradojas gobiernan la modelación urbana, es decir, limitan el azar y la libertad:

Urban form must then overcome two paradoxes. First, it must create external integration for the sake of relations to the outside world, as well

---

1907), imbuidos por su interés en descubrir las relaciones entre la vida y la forma, Simmel no deja de señalar la importancia del ritmo en el carácter de las tres ciudades: “tener un pasado grandioso [...] pesa sobre Roma y confiere a su ritmo vital una dignidad grave, una tensión trágica que en Florencia se disuelve, al abrirse allí los brazos para acoger cualquier pasado con amor”, mientras que en Venecia —ausentes vehículos y caballos, con sus velocidades cambiantes— “la monotonía de todos los ritmos [...] impide la animación y los impulsos necesarios para tener la sensación de plena realidad y nos acerca al sueño, en el que nos rodea la apariencia de las cosas, sin las cosas mismas”. *Roma, Florencia, Venecia*, 2007, pp. 40-41 y 47.

<sup>32</sup> O. Cohen, *op. cit.*, p. 43.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 99.

as internal integration, for the sake of relations amongst locations within even though these properties are theoretically opposed to each other. [...] Second, it must pursue both compactness and linearity, the former for the sake of trip efficiency, the latter for the sake of visibility and intelligibility.<sup>35</sup>

De acuerdo con Hillier, un crecimiento poblacional liberado al azar tiende a distribuirse de manera circular —es decir, acumulando espacio convexo—, debido a que dicha forma es la más integradora, o sea, aquella en que incluso el viaje más largo entre dos puntos será minimizado. Sin embargo, la circular es también la forma menos integradora con respecto al exterior, puesto que posee el máximo de células o unidades interiores y el mínimo de unidades celulares externas. Una de las soluciones para esta limitante es la búsqueda de una linealidad interna que permita el cruce de la población del modo más directo posible.

Es necesario añadir que la virtud paradójica de la construcción anular que da forma a una calle, o, más exactamente, a una manzana —dominada por la linealidad en su esencial estructura de anillo, y no por la centralidad— es casi opuesta: una manzana reúne el mismo número de células periféricas que de células internas (logro máximo en la combinación de espacios lineales y convexos). En el caso típico de una manzana —agrupación de casas unidas lateralmente y por su parte posterior—, podríamos decir que la “internidad” de esas

---

<sup>35</sup> B. Hillier, *Space is the machine...*, pp. 343-344.

células es bajísima, y que se halla en constante frontera con su exterioridad.<sup>36</sup> El resultado es que la calle está casi totalmente vertida hacia lo exterior y el crecimiento, hacia el contacto y el flujo, y menos a la reproducción de lo local y el cultivo de las relaciones entre vecinos.

Que una formación poblacional liberada al azar tienda a ser circular es paradójico no sólo en sus leyes locales de integración, sino porque ese azar resulta tener sus leyes: “making a partition, or eliminating a doorway [...] have global configurational effects. These global patterns effects of local moves are systematic, so that different types of move, carried out consistently will give rise to very different configurational effects. These local to global laws are independent of human volition”.<sup>37</sup>

Es decir, las decisiones individuales están repercutiendo —en compás permanente— sobre la forma global; y eso significa que, de lo posible a lo real, hay que salvar algunos obstáculos o restricciones. Y la manera de hacerlo no es otra que las leyes intuitiva o inconscientemente respetadas por las decisiones individuales, en lo que se refiere a dónde colocar los muros y las puertas —los límites y los umbrales del espacio interior—; regularidades intuitivas que tienen lugar también en lo que se refiere a cómo esos límites y

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 329-330.

umbrales respetan o no el flujo de los vecinos y los extraños, y se posicionan frente a ellos en términos de visibilidad, control, comunicación e invitación a acercarse o alejarse de los propios límites e interiores. Eso explicaría, por ejemplo, dos tendencias: la “prohibición” —o restricción del azar— que prescribe que para agregar un edificio a otro se alinearán cubriendo el espacio lineal más corto, y no el más largo; así como la prohibición de añadir edificios —o casas— unidos por el vértice,<sup>38</sup> medidas ambas que repercuten en la linearidad y la equidad de la distribución integrada. Se trata, en suma, de la convivencia en movimiento con ahorro de energía, dentro de un patrón inteligible o susceptible de ser retenido como totalidad en sus estructuras vertebrales,<sup>39</sup> sin olvidar que éstas deben ser capaces de mantener una linearidad que haga visible y continuo el flujo, y una centralidad que garantice la cohesión:

the fundamental land use element is not the zone or even the urban block but the line: land use changes slowly as you progress along particular lines of movement, but can change quite sharply with ninety-degree turns onto different alignments. *Since we know that the pattern of*

---

<sup>38</sup> B. Hillier y J. Hanson, *The social logic of space*; B. Hillier, *Space is the machine...*, pp. 361-362.

<sup>39</sup> B. Hillier, *Space...*, pp. 284-285 (cursivas mías). Ese movimiento y esa retención constituyen la base de la abstracción individual que genera imágenes y una imagen global de la ciudad en la mente de los individuos (A. J. Greimas, “Pour une sémiotique topologique”, 1976). Ciertas regularidades en la creación de esa imagen han podido observarse, por ejemplo, en la existencia de mapas mentales individuales con tendencias acordes a edad o género, y, por otra parte, a forma e historia de una ciudad (M. de Alba, “El método ALCESTE y su aplicación al estudio de las representaciones sociales del espacio urbano: el caso de la ciudad de México”, 2004).

*alignments is the fundamental determinant of movement, we can begin to see that structure of the urban grid, the distribution of land uses, and built form densities are in the historically evolving city bound up with each other in a dynamic process centered on the relation of the grid structure to movement.*<sup>40</sup>

El bloque lineal de la calle permite, pues, *la densidad espacial distribuida en sucesión levemente interrumpida por espacios de movimiento y cruce, simultaneidad y contacto; y con ello, como se puede fácilmente inferir, está orientado por la tendencia a distribuir o equilibrar la profundidad* (distancia de un espacio convexo con respecto a las zonas de mayor movimiento o intensidad de cruces lineales).

Lo que significa, por ejemplo, que las plazas importantes (donde prolifera el comercio y diversos negocios) y las concentraciones de edificios en torno suyo están esencialmente ligadas a los cruces fundamentales, a concentraciones máximas del movimiento generadas por la rejilla urbana, empezando por la plaza principal, aquella que reúne las mayores vías de flujo hacia el interior y hacia el exterior, hoy día las grandes avenidas, creadas no sólo para guiar al habitante local, sino, también y muy especialmente, para hacer pasar al extranjero por ese sitio central, para guiarlo al corazón de la urbe. Las grandes ciudades tienden, pues, a uniformar su estructura en busca de funcionalidad, pero su magnitud las convirtió

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 166-167 (énfasis mío).

en lugares de servicio y trabajo, más que de contacto, y, con ello, en *la más indeseable de las ubicaciones*.<sup>41</sup>

## *Ciudad y representación*

En un ensayo devenido célebre, Benveniste explicó de qué manera la expresión de las coordenadas espacio-temporales constituye la esencia de la subjetividad en el lenguaje:

El lenguaje está organizado de tal forma que permite a cada locutor *apropiarse* la lengua entera designándose como *yo*./ Los pronombres personales son el primer punto de apoyo para este salir a la luz de la subjetividad en el lenguaje. De estos pronombres dependen a su vez otras clases de pronombres que comparten el mismo estatuto. Son los indicadores de la *deixis* [operación que radica en señalar lo que está

---

<sup>41</sup> B. Hillier, *Space...*, p. 181. Ello se agudizó con la masificación del transporte. Véanse los casos de Londres, Boston y Nueva York en J. Vance, *op. cit.*; de París, en R. Sennett, *op. cit.*, caps. 8 y 9. Para la ciudad de México, J. Delgado, “El patrón de ocupación territorial de la ciudad de México al año 2000”, 1988; M. D. Morales, “La expansión de la ciudad de México en el siglo XIX: el caso de los fraccionamientos”, 1981; M. D. Morales y M. Gayón, “Casas y viviendas de la ciudad de México. Espejo de las transformaciones urbanas, 1848-1882”, 2003; A. Morrison, *The tramways of Mexico city*, 2003, y M. Vidrio, “Sistemas de transporte y expansión urbana: los tranvías”, 1981. Por otro lado, los fraccionamientos en las afueras de la ciudad se convirtieron en una solución parcial a este problema desde mediados del siglo XIX, y la idea tiene su origen en el jardín como espacio melancólico —en términos de introspección, no de tristeza—, que fue cultivado en París desde el siglo XIII como recurso para descansar del tráfico ciudadano. Ese espacio edénico es también el origen de la jardinería urbana como zona de reposo y desahogo de presiones que se desarrolla particularmente en los siglos XVIII y XIX, y que en México conoce uno de sus grandes auges en el porfiriato. Véase R. Sennett, *op. cit.*, caps. 5, 8 y 9; J. Vance, *op. cit.*, cap. 8; E. Ayala, art. cit.; R. I. Pérez Bertruy, “Jardinería pública: un recorrido por su historia en la ciudad de México”, 2006.

presente ante el *yo* que enuncia], demostrativos, adverbios, adjetivos, que organizan las relaciones espaciales y temporales en torno al “sujeto” tomando como punto de referencia: “esto, aquí, ahora”, y sus numerosas correlaciones “eso, [allá,] ayer, el año pasado, mañana”, etc.<sup>42</sup>

Los *deícticos*, pues, son los principales indicadores del ejercicio vivo del lenguaje, mediante el cual el *yo* se construye situándose frente a un mundo asimismo construido de manera continua en la enunciación. No tienen un significado propio, no designan una entidad lexical, sino que son llenados por los elementos que rodean al *yo*. Pronombres, adverbios y adjetivos contribuyen a establecer la posición de un ser ante el mundo, especialmente en la circunstancia, en lo instantáneo y presente de la vida, pues incluso los adverbios o frases adverbiales que se refieren a otro tiempo sólo pueden hacerlo a partir de *un yo* y *un presente*.

No habrá de sorprender, entonces, que hace algunos años Werlen haya señalado que *el espacio del mundo físico está constituido vía la experiencia del propio cuerpo del sujeto mediante el yo consciente y en movimiento*:<sup>43</sup>

This body-centered system of spatial coordinates comprises the following categories:/ -the dimensions of ‘left’, ‘right’, ‘in front’, ‘behind’, ‘up’ and ‘down’ from the agent’s line of vision;/ -a point of origin where the above dimensions cross, formed from the perspective of the agent’s bodily position./ *This means that the subject’s ‘here’ at the time of the action is not an*

---

<sup>42</sup> É. Benveniste, “De la subjetividad en el lenguaje”, 1982, pp. 182-183.

<sup>43</sup> B. Werlen, *Society, action and space: an alternative human geography*, 1993, pp. 161.

*absolute fixed point, but a variable reference point of orientation in the physical world.*<sup>44</sup>

Si el punto de origen de la acción —especie de punto cero— es apenas un instante, se entiende que esa acción está en continua exposición al cambio (cada instante puede ser un recomienzo), y que ello puede influir no sólo en la orientación de dicha acción (atribuciones práctico-valorativas al entorno), sino en la orientación del propio sujeto con respecto a sí mismo y los dos horizontes que determinan su actuar: el material y el social.<sup>45</sup>

Esto es lo que Damasio llamó *consciencia nuclear*, o sea, el conjunto de instrumentos de funcionamiento automático que hacen apto a un ser vivo para la sobrevivencia y que son previos al lenguaje, sin depender más que del funcionamiento psicomotriz. Esta interacción primaria, que dota al organismo para evadir o defenderse contra todo aquello que atente contra su equilibrio homeostático y su bienestar, o bien, para aprovechar toda oportunidad de reforzar y renovar ese equilibrio gratificante, es la raíz de la oposición *emocional*

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 161-162, cursivas mías. El tema había sido analizado con éxito por la epistemología genética de Jean Piaget y por la psicología. Véase, *v. g.*, L. Lurçat, *El niño y el espacio: la función del cuerpo*, 1981. La operación de Werlen es sólo un reenfoque que tuvo lugar en la geografía humanística hacia las últimas décadas del siglo XX, con obras como las de A. Bailly, *La percepción del espacio urbano: conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*, 1979; A. Bailly y R. Scariati, *L'humanisme en géographie*, 1990; J. A. Cerdán Pomares, *Alicante: paisaje urbano y literatura (1850-1950)*, 1990, o la de Gumuchian: *Représentations et aménagement du territoire*, 1991.

<sup>45</sup> B. Werlen, *op. cit.*, p. 173.

básica, del impulso que *mueve* al organismo hacia el amor y el placer, o lo aleja del dolor; pero tal interacción no transcurre en lenguaje, no es consciente, hasta que todo este instrumental para la vida es socializado o adquiere connotaciones en relación con un tercero; sólo entonces se convierte en lenguaje y, con ello, en sentimientos. En esa nueva instancia, las emociones básicas no sólo adquieren nombre, sino formas y contextos apropiados para manifestarse.<sup>46</sup>

Si, como se ha dicho, el espacio no es nunca algo dado, sino que se construye a partir de la ubicación del sujeto en el mundo, es decir, de un marcado o delimitación que pone de relieve algunos aspectos y establece distancias con respecto a otros, es preciso subrayar que esa ubicación depende de la orientación de dicho sujeto para la vida, y de cómo sea moldeada por el entorno afectivo y sociocultural.<sup>47</sup>

Así, habida cuenta de que la representación en poesía —a diferencia de la narración (que eminentemente describe)—<sup>48</sup> más bien *presenta* a los ojos del lector la espacialidad tal como el sujeto lírico la está experimentando, es decir, la *(re)presenta* sin otra mediación que

---

<sup>46</sup> Véase A. Damasio, *Sentir lo que sucede...*, y *En busca de Spinoza...*. En la primera obra, la *consciencia nuclear* es vista como centro de la construcción del yo (*consciencia ampliada*); en la segunda, como base de los sentimientos.

<sup>47</sup> En este sentido, Gumuchian propuso hablar, más que de espacio en sí, de *territorio*, entendiéndolo como un espacio formado no sólo por objetos *dispuestos* o *distribuidos*, sino por un discurso que articula esas disposiciones —más allá de lo puramente práctico— mediante afectos y valores. H. Gumuchian, *op. cit.*, pp. 18, 20, 32, 65 y 70-73.

<sup>48</sup> L. A. Pimentel, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, 2001.

la de las propias sensaciones del sujeto ante el entorno, el proceso de representación posee una estructura cuadrangular (no ajena a los términos de Benveniste):

a) *la tradición o relato previo*, o sistema anterior de significaciones en el que se inserta para poder llevarse a cabo (el entorno sociocultural);

b) *el deseo del objeto*, que es deseo del otro y con el otro, vínculo y deseo de vínculo (surgimiento de la emoción positiva y del entorno afectivo donde aparece el *tú*);

c) *imposibilidad de asir el objeto* (v. g., *la ciudad está ahí, pero...*), o ausencia del objeto (surgimiento de la emoción de dolor o tristeza por pérdida), y

d) *el señalamiento o elección del objeto* (inicio del aprendizaje de los modos de enunciar), o *constitución del foco de la representación* (objetos de apego relacionados con los seres queridos).

Se trata, pues, en el acto de representar, de un señalamiento de algo a otro ser querido o deseado para quien el objeto representa igualmente un valor compartido (ese *tú* que nos define y ante el cual nos definimos). En el señalamiento que efectúa el bebé intervienen el dedo, el gesto (después la palabra), el objeto y un tercero o *figura de apego*, además de los afectos y emociones; es decir, la indicación

nunca es sólo una solicitud del objeto, sino, además, de afecto y afinidad con respecto a quien se lo señala. Previamente, el objeto estará *marcado* por una relación —captada por el niño— entre dicho objeto y los padres o figuras de apego; esa *marca* es la tradición y el relato y afectos paternos con respecto al objeto (que después se ampliará a los discursos sociales adoptados por el ser que señala): “cuando [el niño] efectúa el gesto de señalar, mira a la madre, padre o adulto que se encuentre con él en la habitación [...], ‘su figura de apego’. Es entonces, en ese momento preciso, cuando ensaya la articulación, todavía errónea, de una palabra”.<sup>49</sup>

Sin embargo, la *indicación* o *señalamiento*, que con el tiempo dará lugar a la representación, desde un principio se produce ante todo con el cuerpo (más de 60 por ciento del mensaje),<sup>50</sup> si bien la adquisición del lenguaje pareciera hacernos olvidar ese hecho. Se indica, pues, un objeto, pero también la posición física y emotiva de quien señala.

Así, toda representación se lleva a cabo como representación de lo ausente y como representación de quien representa el objeto ausente, en tanto alguien que, justo, se halla representando algo particular y de un modo específico (expresión): se trata de ese *yo* que

---

<sup>49</sup> B. Cyrulnik, *Del gesto a la palabra...*, pp. 53-54. Ahí se origina el reconocimiento en común de lo ausente entre emisor y receptor que da su base al placer evocador de las artes (L. Marin, “Les plaisirs de la narration”, 1994, pp. 170 y 172).

<sup>50</sup> B. Cyrulnik, *El amor que nos cura*, 2005, p. 96.

se sitúa y se afirma como tal en el enunciado y que en la poesía cobra mayor presencia que en el relato a consecuencia de una menor mediación entre él y el lector.<sup>51</sup>

Este doble aspecto significa que el sujeto *representador representado* y el *objeto ausente representado* confieren un espacio/tiempo relativamente específico a la enunciación, y un para quién se representa también relativamente concreto y específico,<sup>52</sup> además de un “modo de la ausencia”,<sup>53</sup> que es precisamente el estilo y tono particular con que el sujeto de la enunciación establece las relaciones entre sí y los cuatro elementos de la estructura representacional. El *modo de la ausencia* es de especial importancia en la enunciación artística; y todas estas *condiciones de producción* del enunciado, esenciales para entender cómo la subjetividad es puesta en discurso.<sup>54</sup> Es decir, en el *modo de la ausencia* descansa todo el sistema de mediación elaborado por el autor entre su experiencia y la *forma* en que la comunica a los lectores.

---

<sup>51</sup> En torno a esa doble instancia de la representación, véase J. Bessière, “Literatura y representación”, 1993, pp. 367 y 370; L. Marin, “Du corps au texte: propositions métaphysiques sur l’origine du récit”, 1994, p. 125; D. Jodelet, “La representación social: fenómenos, concepto, teoría”, 1986, p. 475, y R. Chartier, “Poderes y límites de la representación: Louis Marin”, 2000, p. 76. Para la menor mediación entre el yo lírico y el lector en comparación con el relato, M. Collot, *op. cit.*, pp. 221-222; K. Stierle, “Identité du discours et transgression lyrique”, 1977, p. 438.

<sup>52</sup> *Cfr.* L. Marin, *loc. cit.*; E. Said, “Reflexiones sobre la crítica literaria estadounidense ‘de izquierda’”, 2004, p. 231.

<sup>53</sup> J. Bessière, *art. cit.*, p. 356.

<sup>54</sup> H. Parret, *Las pasiones: ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, ca. 1996.

A juicio de Gumuchian, las representaciones son formas de unir lo disperso, digamos, de integrar esos cuatro elementos apenas señalados (tal como para Hillier funcionan los “artefactos abstractos”), ya que las imágenes espaciales se presentan a nuestra conciencia de manera fragmentaria e incluso imprecisa, no sólo por la mediación de la percepción (biológica, cultural y pragmáticamente determinada), sino por la de la memoria y demás registros de la historia del sujeto (lo imaginario y lo inconsciente).<sup>55</sup> Y esa unión de lo disperso no ocurre sino sólo de manera interesada, con respecto a fines, es decir, resulta *pertinente* en relación —ante todo— con la situación del sujeto que efectúa la representación. Ahora bien, los pasos que van desde esa orientación en vivo, *in situ*, elemental, hasta su organización semiótica, pueden comprenderse, de modo sintético, como un tránsito continuo entre:

- a) la experiencia directa, vivencial (cargada de emociones);
- b) su valoración (atribución de cualidades a los objetos, a su distribución y a la posición ahí del sujeto);
- c) la toma de posición para la acción que esas emociones y esa valoración permiten (valoración en la que, por ejemplo, las emociones alcanzan el estatus de sentimientos —emociones socializadas— con un fin específico);

---

<sup>55</sup> Véase H. Gumuchian, *Représentations...*, 1991, pp. 80; 22-23, 29, 35 y 67-68.

d) la acción misma, y la reflexión continua de ese proceso, pero, especialmente,

e) la reflexión a distancia, una vez pasado el momento, con ayuda de la memoria y sus signos, de los que los mapas mentales o el discurso son testimonios por excelencia.

**La poesía y la voz de la experiencia:  
una representación *emotiva* del espacio**

La poesía lírica, como sistema representacional especializado, elabora todo ese proceso recursivo que va desde la experiencia directa hasta su concreción en un enunciado provisto de una determinada orientación pragmática, ya más o ya menos *distinta* a la de la experiencia que constituye su base. Por ello, como escribe Cohen, en el poema el espacio se compone de una doble vertiente: “s’inscrit aux confins d’une mimésis, c’est-a-dire une représentation verbale de la réalité extérieure, et d’une semiosis, c’est-a-dire, une reconstruction à partir de cette réalité extérieure d’une réalité interne propre au texte”.<sup>56</sup>

He ahí al yo construyéndose como *sujeto* en los términos de Heller, es decir, por un lado, construyendo un espacio y un tiempo, un mapa del mundo (una visión significativa de éste que hemos

tomado de los demás y con la cual interpretamos nuestra propia interioridad); y, por otro, situándose ante ese entorno o ese mapa mediante su reorganización continua, con un punto de vista (dependiente de los cruces entre la experiencia directa del mundo y la experiencia interpretada de nuestra interioridad).<sup>57</sup> En el poema, el autor crea un mundo y una forma de situarse en él: representa y expresa, habla del mundo desde el punto de vista específico de un ser hecho de pasiones y sentimientos. El sujeto lírico rige la espacialidad de todo poema a su muy particular manera, por lo general en crisis o alta tensión identitaria.

El espacio, pues, llega mediado al texto, pero la previa interacción recursiva del sujeto con el medio no es esencialmente un proceso lingüístico, sino de repetición de situaciones, un conjunto de ejercicios recursivos destinados a cultivar mecanismos de interacción (situaciones, operaciones internas, respuestas a las situaciones), y al control de estados de relación con el entorno (acumulación y dominio de esa información interaccional).<sup>58</sup> Esto significa que las situaciones transportadas por el sujeto a los sistemas representacionales poseen una fase de acción-reacción que es vivida, primero, como conjunto de

---

<sup>56</sup> O. Cohen, *op. cit.*, p. 40.

<sup>57</sup> A. Heller, "Death of the subject?", 1992, p. 281.

<sup>58</sup> H. Maturana y F. Varela, *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del conocimiento humano*, 1990.

movimientos e imágenes, y que no todo lo experimentado en el proceso recursivo es susceptible de ser recuperado en el lenguaje.

De ello se desprende el hecho fundamental de que *el sujeto no está en realidad representando al mundo, sino estados de su propio operar recursivo*, que no pueden sino situarse en un *entre*, un umbral o zona fronteriza que no es ni el mundo de lo concreto ni pensamiento o abstracción pura, ni inercia ni vida plena: el proceso recursivo, se sitúa, pues, entre la reflexión y la acción, entre la abstracción y lo concreto; y la poesía es, en el fondo, un reporte de ese proceso, que no puede ser sino inconcluso o inacabado: una apuesta por lo inasible.

El sujeto lírico —y detrás de él, el poeta— palpa esas fronteras de irrepresentabilidad, de indeterminación, de estallamiento de códigos, y *vislumbra elementos que no controla por completo, o que incluso desconoce*; por eso se acerca a la voz, centro expresivo de su totalidad como psyche/physis/logos y como acto de locución que se refiere y responde en vivo, emotivamente, a una circunstancia específica desde el centro mismo de la totalidad de la experiencia:

Il ritorno alla voce del corpo è il ritorno alla rappresentazione originaria [...] Dissolta la trasparenza diafana che riduce la parola a semplice rappresentante del Logos, *la parola mette a nudo la sua carne, la sua sonorità, la sua intonazione, la sua intensità, il grido che l'ordine del discorso e della logica no è ancora arrivato a raggelare del tutto, quel tanto di gesto oppresso che*

*resta sempre nella voce che lo esprime, quel vibrare unico e insostituibile che la generalità del concetto non è mai riuscita a sopprimere.*<sup>59</sup>

La lírica, pues, viene a ser un umbral expresivo, y como tal, un discurso fronterizo entre el texto y la voz, la palabra y el gesto, la razón y la emoción, las formas representacionales y la vida misma en toda su plenitud; entre el espacio real y el espacio recreado. Pero, además, *es una forma de enunciar que subraya ese carácter fronterizo*: lo convierte en objeto de la representación. Cuando habla de lo que habla, remite siempre a esa latencia de la vida en el discurso; se sitúa en ese punto en que se hace nítida la inadecuación entre lo que se puede decir y lo que está por decirse, donde las coordenadas espaciales se renuevan, se desligan de lo habitual, para descubrir nuevos ángulos, miradas inéditas, relaciones inadvertidas entre una subjetividad y un conjunto espacial determinado.<sup>60</sup>

El sujeto, en un contexto urbano, habrá de afrontar varias pruebas; se verá sometido a una velocidad de acumulación de experiencias nunca antes conocida, es decir, al retrotraimiento continuo al punto cero de Werlen, punto de partida de todo contacto con la realidad; y, por ello, a la continua reformulación y reafirmación del yo, es decir, a una permanente construcción de la subjetividad. Por eso, para Heller, la condición del yo/sujeto en la

---

<sup>59</sup> U. Galimberti, *Il corpo*, 1998, p. 100. Las cursivas son mías.

<sup>60</sup> H. Maldiney, art. cit, p. 85.

modernidad es la precariedad: no poseer nada fijo para guiarse en el entendimiento y orientación de su interioridad fragmentada; nada para hacer lo propio con la exterioridad constituida por el mundo y los otros; nada ni nadie predeterminado para ocupar el lugar de su necesidad de amar, y, por lo tanto, todo ello sólo posible de hallarse en libertad, pero también en el riesgo de la pérdida (“any ideal or real object like the center of her self [or him self], and in this sense, *nothing which is hers is hers by right of birth*”).<sup>61</sup> Todo, o casi todo, por hacer y buscar; y al mismo tiempo, todo o casi todo lo esencial en riesgo de no encontrarse o de perderse.

Si el sujeto se define como un ente pasional (de goce o sufrimiento, en principio, involuntarios);<sup>62</sup> si la emoción primaria (o apetito) es ese impulso que acerca y aleja; si, como indica Spinoza, el deseo (apetito con conciencia de sí, donde ya interviene la voluntad) es lo que nos hace humanos y está orientado por la autopreservación;<sup>63</sup> si “el deseo es el *movimiento* mismo de la acción efectiva en tanto también se lo considera aquí como movimiento hacia el objeto”;<sup>64</sup> y si ese deseo prevalece en la voz, entonces, en todo enunciado debemos encontrar esas marcas emocionales, así como las

---

<sup>61</sup> Art. cit., p. 282.

<sup>62</sup> H. Parret, *Las pasiones...*, pp. 7 y 10.

<sup>63</sup> *Ética*, 1980 [1677], parte III, prop. IX y escolio a prop. IX.

<sup>64</sup> R. Misrahi, *Le désir et la réflexion dans la philosophie de Spinoza*, Gordon-Breach, París, 1972, *apud* H. Parret, *op. cit.*, pp. 40-42. Las cursivas son del original.

coordinadas espacio-temporales en que se manifiestan y que dan fe de la presencia de un yo situándose en su derredor.

En el caso específico de la poesía modernista, estamos ante una enunciación marcada por un complejo tejido de identidades y otredades inestables e indeterminadas donde el gran núcleo de las pasiones, el erotismo —punto crucial de la identidad—, tendrá una presencia creciente. Cada uno de los poetas estudiados aquí asistirá, como nunca antes, a un cúmulo de experiencias eróticas que impulsarán su sexualidad y sus pasiones en diversos rumbos. La comercialización y concentración de manifestaciones eróticas (en teatros, revistas, cine, confluencia de transeúntes) convertirá el tema en eje de la vida urbana y hará de él un elemento esencial de la poesía, en tanto género configurador de una nueva subjetividad; una frontera de definiciones y deslindes, de elecciones y experimentación: el vértigo de la modernidad en su punto más sensible para el placer y la vida.

### *Algunas delimitaciones*

En la ruta que fue conformando esta investigación, una vez planteadas las cuestiones básicas en torno al espacio y su presencia en el poema, era preciso hacer algunos cortes metodológicos, espacio-

temporales y textuales que permitieran mostrar al lector cómo el conjunto anterior de ideas se manifiesta en la obra.

Por lo que se refiere al espacio, se me presentó un doble problema: cómo identificarlo en el texto poético y en las relaciones que ese espacio expresa (espacio implícito), y cómo entender las relaciones entre texto y espacio señalado o aludido (espacio explícito). Ello en cuanto al poema en sí. Pero también era preciso acotar el espacio urbano sin olvidar su historicidad y sin extraviarse en su amplitud. Ciertamente era preciso hablar del espacio en la ciudad moderna industrializada, así fuera al rango incipiente o precario de nuestra capital en el siglo XIX, en vista de que —como se ha dicho— entonces surge lo que podríamos considerar la poesía fundacional de una tradición propiamente mexicana, y, al mismo tiempo, reconocer que el espacio de la ciudad había adquirido rasgos peculiares: aumento del transporte, las comunicaciones y la población, aceleración del ritmo (incluso en servicios como el flujo de energía y agua potable), y, por tanto, aumento del intercambio de información personal y objetual. Por otro lado, expansión del territorio urbano y de sus distancias y recorridos, así como de la complejidad del espacio público.

De ese espacio amplio y urbano, no sólo era necesario hacer un corte diacrónico y geográfico, sino una delimitación puntual capaz de reportarnos una posición del sujeto ante su circunstancia que de

modo claro expresara las relaciones entre la forma de la ciudad y la forma de la poesía; por eso elegí la calle y la plaza o el parque como centro del análisis, en tanto espacios públicos que reunían las dos determinaciones fundamentales del diseño urbano: el movimiento, el flujo, la transición; y el reposo y el intercambio. Espacio lineal y espacio convexo. Movimiento, reposo y convivencia determinaban no sólo la forma de la calle y la plaza, sino de la ciudad entera e incluso de la casa, es decir, el ritmo de la vida toda.

El movimiento y la comunicación estimulan también la acumulación de experiencias en un tiempo-espacio intensivo, y *determinan un estilo afectivo e interaccional* que el sujeto —incluido el lírico— no incorpora a sus sistemas adaptativo, recursivo y expresivo de manera totalmente consciente, por inmediata que pueda ser en el ámbito de las reacciones circunstanciales. Es preciso un periodo y una exposición continua a la experiencia para conocerla y poder reportarla, y un periodo más largo aún para hacer de ello un estilo de época.

Decidí, pues, centrar mi análisis en los diversos modos de expresión del movimiento, guiado por el ritmo. De ese modo, tuve una clave de acceso al espacio implícito en el poema que, por otra parte, revelaba a menudo la relación profunda del sujeto lírico con los espacios explícitos: la calle, la plaza, el parque.

Ahora bien, el traslado de la experiencia a una forma de representación implica una pérdida y una fragmentación que sólo pueden ser contrarrestadas con estrategias discursivas o representacionales de carácter unitario (por ejemplo, la adopción de un género discursivo como el poema).

El hecho de que la comunicación dependa más de la corporalidad que de la palabra me llevó a situarme en una estrategia que las conjugara, es decir, que sumara el movimiento y la expresión verbal del sujeto: he ahí otra razón para otorgar importancia al ritmo y, por otro lado, a la voz. Me fui acercando a cómo la voz (una virtualidad del texto) expresa en el poema, más que el espacio, la *espacialidad* urbana entendida no como espacio inmediato, sino mediado por los sentidos, o sea, por la percepción del sujeto lírico y su manera de reportar ese espacio experiencial. La voz y la espacialidad fueron las instancias que me ayudaron a elaborar una imagen de la manera como el poeta construye las relaciones entre la forma de la ciudad y la forma de la poesía.

Por otro lado, si la espacialidad no es el espacio en sí, sino la experiencia espacial y su elaboración comunicativa, tampoco la voz, su presencia en el texto, aparecía de modo directo, sino que se fue configurando como imaginaria, virtual, como un elemento en potencia, si bien con sustento en los rasgos específicos del enunciado.

Como escribe Dorra, lo que está de por medio en la enunciación, antes que nada, y se expresa en la voz, es el deseo,<sup>65</sup> y no la lógica del mensaje, y esa voz nos pone en contacto no sólo con un sujeto de la enunciación como función discursiva, sino con un sujeto de carne y hueso, un sujeto como entidad psíquica que desea a, o con, otro, si bien se trata de un sujeto de carne y hueso entre convencional y real, es decir, construido mediante convenciones y rasgos propios e innovadores o de ruptura a menudo muy personales; dicho de otro modo, maneras aceptadas y codificadas de referirse a los sentimientos y los ritmos; y maneras personales e innovadoras.

En los procesos de escritura, el modo de identificar esa voz es el registro del tono emocional en que el sujeto se sitúa frente a su tradición, su objeto y su interlocutor, y aun ante sí mismo. La construcción de la voz es identificable en “el ritmo, la extensión de sus frases, sus preferencias léxicas y sintácticas y sus estrategias retóricas”.<sup>66</sup>

En poesía lírica, el ritmo es la síntesis de la voz, dado que se forma con la respiración interna, producto del estado emocional, y la

---

<sup>65</sup> “Más que su relación con la palabra lo que le interesa al niño es su relación con el otro, digamos la madre. Esa relación es de orden pasional y se expresa en el énfasis, y hasta en la particular crispación, con que expulsa el sonido”. R. Dorra, “Poética de la voz”, 1997, p. 19. “Hay en todo momento —afirma Dorra— un gasto emocional circulando por las inflexiones de la voz y [...] son esas inflexiones las que continuamente dicen: ‘Escúchame’” (*loc. cit.*). La voz llama al otro desde la profundidad de quien la emite.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 25.

necesidad de articularse en palabras, frases, versos, estrofas, poemas, expresión, finalmente, de un ser completo y vivo. Mi aspiración fue vislumbrar esa totalidad, esa vitalidad y sus matices, en tres poetas distintos enfrentados a sendas experiencias espaciales: ello permitiría poner a prueba la consistencia de los elementos interpretativos.

De esa manera, a fin de establecer una perspectiva teórica y parámetros de cotejo con la realidad suficientemente aptos como para explicar la versificación modernista, así como su papel en la representación de situaciones humanas en un ambiente de ciudad, me pareció necesario llevar a cabo un recuento de las ideas sobre el ritmo en cuatro aspectos (los dos primeros se estudian en el capítulo 1; los otros dos, en los capítulos de análisis):

a) el ritmo de época, como era percibido entre los habitantes de la ciudad de México en el periodo comprendido por la producción poética de los autores que me propuse estudiar;

b) el ritmo poético como era entendido en la tradición hispánica, con particular énfasis en las ideas propugnadas por los modernistas, autores de la transformación teórica y poética llevada a cabo entre los siglos XIX y XX;

c) el ritmo tal como lo entendieron en sus versos y en sus declaraciones preceptivas o descriptivas los tres poetas aquí analizados, y

d) el ritmo como fue entendido por el habitante urbano a la hora de enfrentarse al poema como lector.<sup>67</sup>

De lo que se trata, de principio a fin, es de entender la *forma como tejido de relaciones intersubjetivas en un momento en que el entorno urbano altera o modifica radicalmente esas relaciones*; un entorno problemático y en transformación que requirió una multiplicidad discursiva capaz de explicarlo o apropiárselo y hacerlo, al menos, suficientemente habitable.

Además de indicar el lapso decisivo del ingreso de México a la era industrial, el corte temporal de la presente investigación señala el inicio de Tablada como poeta y el año de su muerte, al mismo tiempo que el final de una era y la altura del siglo en que la poética de Leduc se halla totalmente configurada: nada de lo que escribió después representa un cambio sustancial en su obra.

---

<sup>67</sup> Para Beyers, a falta de esencias, sólo es posible determinar la existencia de un tipo de verso a partir de lo que el autor dice sobre él y su manera de practicarlo (*A history of free verse*, 2001). Hay que añadir la recepción pues, aunque la preceptiva autorial la moldea, tiene también su propia intervención en la creación de todo modo de versificar.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Sin afán de eludir el análisis textual, el problema básico de una investigación que se propone establecer relaciones entre la forma de la ciudad y la forma de la poesía es de orden epistemológico: *dónde y cómo* se establecen esas relaciones, puesto que se trata de salvar el hiato que se genera al juntar dos órdenes muy distintos: el de la arquitectura y el del discurso. Estamos frente a la necesidad de mostrar cómo se relacionan dos sistemas formales diversos pero de un mismo origen. De hecho, es mediante un análisis de la reflexividad del sujeto, que establece constantes relaciones entre sí y el entorno, como podemos hallar los vínculos entre el orden espacial y el subjetivo que se expresa por medio del poema. En el fondo está siempre lo humano y sus distintas formas de manifestarse. Uno de los propósitos de esta investigación es evitar las analogías entre los dos órdenes, de tal manera que podamos encontrar vínculos específicos (la red subjetiva originaria), y no similitudes externas entre, por ejemplo, cambios urbanos y cambios de estilo en la poesía. Para ello, es preciso romper la coraza que oculta *el mundo de relaciones* tejido por la subjetividad con su entorno, y extraer de ahí las relaciones que establece entre las

distribuciones espaciales y la manera en que se distribuyen los elementos del discurso lírico. Con los aportes de algunos autores nos acercaremos al estado actual del análisis en torno a este *mundo* y, al mismo tiempo, veremos algunas de las limitaciones y ángulos complementarios de esos aportes; de tal suerte que ello nos dará un nuevo y actual instrumental, no sólo epistemológico, sino, sobre todo, apto para el análisis textual. La inmersión en la teoría valdrá la pena no para salir de ella con piezas conceptuales que encajonan el corpus, sino que permitan establecer el soporte sobre el cual el análisis, sin ser compulsivo, rendirá los ejemplos, las pruebas y las sugerencias suficientes.

### *Panorama general*

La temática del espacio y la literatura, en un sentido teórico, posee una tradición magra, aunque, como apunta Murphet, existen los trabajos de Bachelard, Bajtín, Ross, De Certeau y Benjamin.<sup>1</sup> Sin embargo, en el listado de Murphet sorprende la ausencia de Williams, en particular de *El campo y la ciudad* (2001 [1973]), donde su autor pone a funcionar un

---

<sup>1</sup> J. Murphet, "Grounding theory: literary theory and the new geography", 1999. Murphet no señala a qué obras de estos autores se refiere; supongo que a G. Bachelard, *Poética del espacio*, 1982; M. Bajtín, "Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela", 1992; K. Ross, *The emergence of social space: Rimbaud and the Paris commune*, 1986, y M. de Certeau, *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer*, 1996. Tampoco en el caso de Benjamin

concepto fundamental: la *estructura del sentimiento*, que articula la transición de las emociones y la experiencia viva, directa e individual del mundo, a formas fijas e instituidas en literatura, así como la relación de ello con el entorno y las instituciones sociales.<sup>2</sup>

Ya en el enfoque más preciso de esta investigación, sólo dos de los autores enumerados por Murphet se refieren propiamente a relaciones entre la ciudad y la forma de la poesía, y *no incluyen en sus análisis la forma del espacio ciudadano*: Benjamin y Ross. Bachelard trata más bien de espacialidades arquetípicas y sus relaciones con el imaginario, y Bajtín sobre la relación espacio/tiempo (el cronotopo), que Lotman en cierto modo sigue para entender la configuración del mundo en el texto.<sup>3</sup> En cuanto a De Certeau, se trata de una obra que no plantea relaciones entre la poesía y el entorno, aunque sí entre éste y —de manera indirecta— el discurso narrativo, con el fin de estimular la imaginación para hallar nuevos territorios temáticos en ciencias

---

es explícito Murphet, pero sin duda se refiere a “Sobre algunos temas en Baudelaire”, 1970; “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, 1999, y “Zentralpark”, 1992.

<sup>2</sup> Muy aparte de las polémicas que el concepto de Williams haya podido desatar, es en ese libro donde desarrolla de modo amplio un análisis que muestra la fecundidad de su concepto. La importancia de esas correlaciones planteadas por Williams a lo largo de la historia literaria —y en particular de la británica— estriba en que ilustran, desde diversos ángulos y épocas, la conjugación continua entre la sensibilidad individual y los otros aspectos de la *estructura del sentimiento* de una comunidad, y con ello muestran la estrecha vinculación entre vida, espacio y literatura, incluso en cuanto a las formas genéricas. Para una visión teórica de la *estructura del sentimiento*, véase R. Williams, *Marxismo y literatura*, 1980, pp. 150-158. Volveré sobre este punto más adelante.

<sup>3</sup> I. Lotman, *La estructura del texto artístico*, 1982.

sociales. Aunque muy general, su enfoque en torno al deambular ciudadano es muy próximo al de esta investigación.<sup>4</sup>

Por otro lado, una incursión a fondo en una temática muy semejante a ciertos ángulos de mi investigación es el citado libro de Cohen, *La représentation de l'espace dans l'œuvre poétique...* (1997). Todo su planteamiento teórico es compatible con mi afán de entender la configuración de espacios en el poema como formas de configuración de sujetos y, con ello, de relaciones intersubjetivas; excepto que no se ocupa de la ciudad en particular, sino de toda la espacialidad presente en la poesía de Oscar Milosz, y apenas si analiza la forma del poema, y en ningún caso la de la ciudad.

Si bien Parret<sup>5</sup> y Coquet<sup>6</sup> habían incursionado en el terreno de reconstruir el proceso que va de la experiencia del mundo a su representación, no lo habían hecho con la perspectiva y amplitud que aquí nos importan porque, entre otras cosas, antes que el lugar del espacio en el poema, les interesó el seguimiento de la subjetividad en el texto literario y, sobre todo, la relación pasional con el mundo que contribuye a la autoconstrucción subjetiva, con un enfoque ante todo semiótico; por el mismo sendero, Calame<sup>7</sup> llevó a cabo un documentado análisis de la intervención del sujeto en la

---

<sup>4</sup> *Op. cit.*, en particular las pp. 103-122.

<sup>5</sup> H. Parret, *Las pasiones: ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, ca. 1996.

<sup>6</sup> J-C. Coquet, *Le discours et son sujet...*, 2 vols, 1984 y 1985.

<sup>7</sup> C. Calame, *The craft of poetic speech in ancient Greece*, 1995.

espacialización del discurso, con base en las aportaciones de Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, 1966).<sup>8</sup> En la identidad genérica del poema y la construcción del sujeto con respecto al paisaje, es de gran interés un trabajo de Stierle: “Identité du discours et transgression lyrique” (1977). Finalmente, el libro de Desportes, *Paysages en mouvement: transports et perception de l’espace XVIIIe-XIXe siècle* (2005), da elementos para precisar el papel del movimiento sobre ruedas en la percepción espacial y la representación artística.

Otros trabajos sobre el tema de las relaciones entre la ciudad y la literatura inciden sólo de manera muy indirecta en mi enfoque, dado que, en general, la crítica ha preferido los análisis contenidistas.<sup>9</sup>

En cuanto a textos sobre el espacio urbano y la literatura en México, la situación es muy similar, con la salvedad de que el trabajo teórico es nulo o escasísimo, y que las referencias se limitan a tomar aspectos mínimos de tradiciones teóricas ajenas,<sup>10</sup> excepción hecha de

---

<sup>8</sup> Por su parte, A. J. Greimas y J. Fontanille, *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*, 2002 [1991], analizan el recorrido forjador del sujeto desde la experiencia intuitiva del mundo hasta su formalización enunciativa, con atención especial a la verbalización de las pasiones, sin entrar al análisis de la problemática de la subjetividad y el espacio.

<sup>9</sup> Me refiero a obras como la de K. Versluys, *The poet in the city: chapters in the development of urban poetry in Europe and the United States (1800-1930)*, 1987; J. C. Rovira y J. R. Navarro, *Actas del Coloquio Internacional “Literatura y Espacio Urbano”*, 1994; D. Cañas, *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*, 1994; la revista *S y C*, núm. 5, 1994 (monográfico), y una nueva recopilación de J. C. Rovira (ed.), *Escrituras de la ciudad*, 1999. Habría que inscribir también aquí la citada obra de P. Sansot, *Poétique de la ville*, 2002 [1996].

<sup>10</sup> Aunque breve, un trabajo de interés por su perspectiva teórica es el de M. T. Zubiarre-Wagner, “Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como

la obra de Pimentel, *El espacio en la ficción...* (2001), que —también dentro de la semiótica— estudia la construcción del discurso narrativo en su constante apelación al entorno, particularmente en lo que toca a espacios y significados reales, y la creación de significados imaginarios a partir de una base espacio-temporal fincada en la descripción; sin embargo, no trata de poesía y forma.

Trabajos sobre la ciudad de México y la literatura hay pocos, pero entre los recientes podemos citar el de Quirarte y el de Illades y Sandoval.<sup>11</sup> Tampoco ninguno de ellos analiza la forma, ni de la ciudad ni de la poesía o la narrativa. El resto, en su mayoría, son trabajos anecdóticos o circunstanciales, invariablemente ocupados de la parte social o cultural de la literatura, y su valor es más documental que cognoscitivo, trátase del periodo que se trate.<sup>12</sup>

Finalmente están los trabajos de Collot reunidos en *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours* (2005), un producto de muchos años de investigación en torno a las relaciones entre el espacio y la poesía, con especial incidencia en la problemática representacional: aparte de Benjamin, son Collot y Williams los únicos que calan hondo en el análisis de ese trayecto o recorrido que tiene lugar entre la experiencia

---

extrañamiento y como nostalgia”, 1996, si bien se concentra en tres novelas, y ninguna de ellas transcurre en espacios mexicanos.

<sup>11</sup> V. Quirarte, *Elogio de la calle: biografía literaria de la ciudad de México, 1850-1992*, 2001; C. Illades y A. Sandoval, *Espacio social y representación literaria en el siglo XIX*, 2000.

espacial directa y su representación artística, aunque a diferencia del galés, que tiene un enfoque sociohistórico, Collot se ciñe a la semiótica y la influencia del espacio en la transformación de los géneros literarios. Por último, está el trabajo de Dessons, "Il polso nel ritmo" (2000), que incide en las dificultades teórico-metodológicas para efectuar las traslaciones y comparaciones necesarias entre el mundo de las sensaciones (la corporalidad del sujeto lírico) y su expresión rítmica en poesía.

En suma, la explicación del poema como ruta para mostrar la relación entre la forma de la ciudad y la forma de la poesía permanece inédita, si bien los trabajos citados iluminan ángulos clave de este proceso.

Dado que el trabajo de Ross se centra en la producción de espacios desde el punto de vista sociopolítico, aunque con un notable capítulo, el quinto, sobre el papel de la heteroglosia o plurilingüismo en el estilo de Rimbaud (sin adentrarse del todo en cuestiones de forma poética), y los de Collot no se enfocan al espacio urbano, aunque sí a las relaciones entre el espacio en general y la forma de la poesía, la obra de Benjamin continúa siendo fundamental para conocer de qué modo se relaciona la ciudad con la poesía, no únicamente en los

---

<sup>12</sup> Es el caso de trabajos como el de R. Bonifaz Nuño, "La fundación de la ciudad", 1973; M. Bustos Cerecedo, *La ciudad de México en la poesía*, 1974; G. Sheridan, "La ciudad de la poesía mexicana", 1994, y G. Zaid, *La poesía: fundamento de la ciudad*, 1963.

contenidos socioculturales del poema, sino también en lo que se refiere a la forma.

Antes de estudiar los aportes del berlinés, conviene detenerse en los trabajos de Collot, Williams y Dessons, porque, juntos, permiten plantear el estado de la cuestión, y dejan ver mejor la vigencia de Benjamin.

### *Collot, Williams y Dessons: una ruta entre el espacio, la experiencia y el poema*

La idea general del espacio que Collot propone es la de “paisaje”, entendido como una suma de a) los elementos sensibles de la experiencia creadora de un escritor; b) el autor mismo como objeto y sujeto de su propia escritura, y c) un espacio de sentido y de lenguaje que el crítico o el lector se encargarían de recrear a partir de su reelaboración de la obra mediante la lectura. Juntos constituirían el “efecto-paisaje”: mezcla de la percepción singular del mundo transmitida por el autor, la organización en el texto de esa percepción, y la impresión de lectura.

Esa suma, el “paisaje” literario, tiene un centro emisor que lo elabora o sienta las bases para su posterior elaboración: el sujeto

constituido por el autor. Es por eso que Collot define la cuestión de esta manera:

[Le paysage] ne résulte pas de la simple réception des données sensibles, mais de leur mise en forme perceptive, qui permet de les saisir comme une configuration significative. Cette vision d'ensemble est liée au point de vue d'un sujet. Ainsi le paysage est toujours-déjà une image du pays; il relève à la fois du réel et de l'imaginaire, d'une perception et d'une construction, de l'objectif et du subjectif.<sup>13</sup>

Para este autor, la percepción misma es una forma de construir el paisaje, una forma de expresión y de creación.<sup>14</sup> Ahora bien, añade, "le sens d'un paysage ne résulte pas d'une pure projection de l'intérieur vers l'extérieur, mais d'une interaction constante entre le dedans et le dehors, qui trace, selon Richard, 'les directions significatives d'une présence au monde'".<sup>15</sup> Y apelando a Merleau-Ponty, precisa:

C'est dans la mesure où "elle implante un sens dans ce qui n'en avait pas" que "toute perception, et toute action qui la suppose" "est déjà", selon Merleau-Ponty, "expression primordiale"; "toutes les possibilités du langage y sont déjà données". Organisant le sensible en configurations porteuses de sens, la perception est déjà une forme du langage; elle a un "style", révélateur d' "une certaine manière de se rapporter au monde".<sup>16</sup>

Y en torno a la forma, establece:

---

<sup>13</sup> "Paysage et critique littéraire", en *op. cit.*, p. 180.

<sup>14</sup> *Loc. cit.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 183.

La construcción del mundo qu'inaugure l'expérience sensible se poursuit dans l'œuvre à travers une architecture de formes et de significations. [...] Le "paysage" d'un écrivain ne se réduit à aucun des sites où il a vécu, voyagé ou travaillé. Il n'est pas même un composé plus ou moins subtil de ces référents géographiques et biographiques, mais une constellation originale de signifiés produits par l'écriture.<sup>17</sup>

De ahí que la labor del crítico consista en

"lire, ou plutôt à suivre le trajet d'une signification originale à travers le jeu de certaines formes regroupées". Ces formes, pour reprendre la terminologie de Hjelmslev, ce sont à la fois celle du contenu (les thèmes), et celles de l'expression (les stylèmes), qui leur sont étroitement liées. Le sens d'un texte littéraire comme celui d'un paysage est indissociable de sa texture sensible, à savoir de ses signifiants. La démarche de Richard se fonde sur l'hypothèse d'un style commun à la façon de voir et à la manière de dire [...]. Pour ce faire, il met en rapport les figures de l'écriture avec la configuration de l'expérience : "à l'examen de chacune des figures" préférées d'un auteur "devrait pouvoir correspondre aussi l'analyse d'une figure de paysage, car la forme du contenu [...] est en évident parallélisme avec la forme de l'expression verbale".<sup>18</sup>

Para Collot, entonces, el análisis de esas figuras —entendidas como figuras retóricas— es crucial en la intelección de cómo la forma del espacio cobra nueva forma en otro sistema semiótico distinto al de la arquitectura o la distribución de objetos. Entonces, por ejemplo, si un autor como Chateaubriand muestra un peculiar interés en las

---

<sup>16</sup> *Loc. cit.* Los entrecomillados pertenecen a diversos pasajes del libro de Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, París, Seuil, 1974, pp. 196, 199 y 203.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>18</sup> La cita completa proviene de M. Collot, *op. cit.*, p. 185, pero el primer entrecomillado, de J-P. Richard, "Prière d'insérer des *Études sur le romantisme*", Seuil, París, 1970, y el último, de J-P. Richard, *Études sur romantisme*, p. 192. Cursivas mías.

distancias, ciertos procedimientos favoritos de su estilo —como la evocación en paralelo de acontecimientos ocurridos en el mismo lugar pero distantes en el tiempo— serán su forma de representar esa distancia que le obsesiona.

Por eso, para Collot, el paisaje se halla estrechamente ligado a una redefinición de los géneros literarios. Por ejemplo, la descripción heredada del romanticismo acrecienta la presencia del espacio en el poema mediante la transformación de la textura versificada en prosa poética.<sup>19</sup> Por otro lado, la presencia de giros coloquiales sería un modo de acercar y compartir el paisaje entre el sujeto lírico y el lector, en un entorno que se aleja o defamiliariza cada vez más con el avance de la modernidad;<sup>20</sup> asimismo, el ideograma o poema-página buscaría una sintaxis de lo visible más allá del orden lógico, para situarse en el orden de lo espacial o afectivo, lo que conducirá incluso a la alteración de la estructura predicativa para adoptar un estilo nominal, paratáctico o de esparcimiento de las palabras en la página.<sup>21</sup>

En suma, Collot se enfoca a lo que considera una solidaridad representacional entre figuras retóricas y paisaje. Cuando cita a Richard en su idea de que los dispositivos literarios, con sus relieves y hondonadas de escritura, construyen una página-paisaje, una textura;

---

<sup>19</sup> M. Collot, *op. cit.*, p. 187.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p 188.

<sup>21</sup> *Loc. cit.*

y viceversa: las configuraciones sensoriales de los paisajes constituyen relieves-página, Collot concluye:

Ce beau chiasme richardien n'est pas un simple artifice de rhétorique: il résume l'ambition du critique, qui est de montrer comment, dans la création littéraire, l'écriture s'entrelace à l'expérience sensible, et comment le sens de celle-ci s'incarne dans le jeu des images, des formes et des signifiants du texte.<sup>22</sup>

Sin dejar de valorar el estímulo imaginativo y metodológico que estos planteamientos de Collot y Richard implican, he preferido enfocarme al sistema general de organización del texto conocido como *ritmo*, en tanto síntesis de la voz y resultado de la experiencia rítmica o de distribución de objetos en un contexto urbano. (Con el ritmo, estamos ante uno de esos generadores de formas que, en principio, no son evidentes en ellas, pero que constituyen uno de sus fondos más importantes. Se trata de un enfoque inaugurado por Benjamin, como veremos, aunque poco o nada explorado después.) Sólo entonces procedo al análisis puntual, a esa suerte de "microlectura", como la llama Collot, que significa aproximarse al detalle del texto.

Mi propósito es, pues, primero, plantear un enfoque general que permita situar a los tres poetas aquí analizados en lo que es quizá la mayor transformación rítmica que ha experimentado la poesía en lengua española; y a partir de ahí indagar en aspectos precisos de cómo

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 186.

el ritmo se articula en diversas figuras retóricas, ya que éstas introducen el espacio urbano en el texto pero, sobre todo, aluden al modo dominante de su configuración: un ritmo urbano general acelerado, accidentado, sorpresivo; mecánico a veces, dislocado y arrítmico.

Por ello, es preciso retomar el centro de la cuestión: el sujeto enunciador y su experiencia corporal directa, y la voz como condensación del *momento* sensible, de la experiencia individual en su cariz más vivo y actual. Y es aquí donde Williams puede sernos de ayuda.

Para Williams, la peculiaridad de todo lenguaje estético es que, a diferencia de otras construcciones culturales, nos sitúa ante la actualidad y la viveza de las sensaciones. No se trata de formas acabadas, conceptuales, discursos hechos y de aceptación general, sino de lo más cercano al instante en que se produce la experiencia —el contacto entre un ser y el entorno— y, por tanto, a las apreciaciones emotivas, casi anteriores a la reflexión; lo que confiere a esas formas embrionarias un cariz “inalienablemente físico”,<sup>23</sup> distante aún de la cosificación, ideologización, conceptualización o enfriamiento que, por lo general, una visión *a posteriori* implica: “si lo social es lo fijo y

---

<sup>23</sup> “La estructura del sentir [o del sentimiento]”, en *Marxismo y literatura*, 1980, p. 150. El traductor titula este artículo, en la p. 150, con la palabra *sentir*, pero en el índice usa *sentimiento*. He preferido esta última porque es la más extendida y porque me parece más idiomática; no obstante, doy el título del trabajo tal como está en la traducción.

explícito —las relaciones, instituciones, formaciones y posiciones conocidas—, todo lo que es presente y movilizador, todo lo que escapa o parece escapar de lo fijo, lo explícito y lo conocido, es comprendido y definido como lo personal: esto, aquí, ahora, vivo, activo, ‘subjetivo’”.<sup>24</sup>

Si bien, en el fondo, toda forma social o fija sólo tiene verdadera existencia en su *actualización*, en su ejercicio vivo, las formas artísticas acentúan esa actualidad y esa viveza, lo que les confiere plenitud o riqueza expresiva, puesto que incluso aquello que las formas acabadas no logran incluir en su tarea de síntesis puede ser revelado por las formas artísticas, ya sea de modo deliberado o como huella, precisamente, de su situarse en el momento mismo de la experiencia.<sup>25</sup> Y no es tanto cuestión, por ejemplo, de que el arte recoja lo inconsciente del sujeto enunciador, sino más bien de su capacidad para trabajar con intuiciones y formas embrionarias.<sup>26</sup> Observa Williams:

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 150-151.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 153. Es por eso que el planteamiento de Benjamin (“Sobre algunos temas en Baudelaire”, 1970) en torno a la memoria involuntaria basada en el trauma, y en la voluntaria como expresión de un trauma olvidado o superado, para explicar algunos rasgos de la poesía de Baudelaire con base en Freud, no se sostiene del todo, ya que, mediante el ritmo, los giros emocionales, ciertas figuras, etc., Baudelaire estaría trasladando al poema incluso aquello que no recuerda, es decir, un conjunto de emociones de las que no es consciente pero marcan, de cualquier modo, la articulación de su lenguaje lírico (tarea de la que era más que consciente).

<sup>26</sup> *Loc. cit.* Williams estaría aquí polemizando secretamente con Benjamin y sus trabajos sobre Baudelaire, donde éste apela a Freud para explicar la diferencia entre memoria voluntaria e involuntaria, y a Kant para una idea de la experiencia que el propio Benjamin hacer ver insatisfactoria para explicar la parte configuradora de la misma (después de la reflexión) que está más allá de la inicial e intuitiva en el contacto con el mundo. La estructura del sentimiento es, pues, una vuelta de tuerca a la idea benjaminiana de la experiencia como base de lo poético.

Este proceso puede ser directamente observado en la historia de un idioma. A pesar de las continuidades sustanciales y, a ciertos niveles, decisivas en la gramática y el vocabulario, ninguna generación habla exactamente el mismo idioma que sus predecesores. La diferencia puede definirse en términos de adiciones, supresiones y modificaciones; sin embargo, éstas no agotan la diferencia. Lo que realmente cambia es algo sumamente general, en una amplia esfera, y la descripción que a menudo se ajusta mejor al cambio es el término literario “estilo”. Es más un cambio general que un grupo de elecciones deliberadas, aunque dichas elecciones pueden deducirse de él tanto como sus efectos. Tipos similares de cambio pueden observarse en las costumbres, la vestimenta, la edificación y otras formas similares de la vida social.<sup>27</sup>

Es en este sentido que me he propuesto entender el cambio en el estilo de versificar que se estructura en el modernismo alrededor de una polémica con las formas estróficas que desemboca en el verso libre. Si bien, por supuesto, la reconstrucción de ese proceso dejará de lado diversos aspectos y matices (algunos de los secretos de la *viveza*), mediante un planteamiento general y atisbos particulares podremos lograr una combinación capaz de darnos la imagen del proceso y, al mismo tiempo, más de una revelación precisa y el latido puntual, aunque sea por instantes, de una nueva poesía para un nuevo entorno. La nueva versificación es, entonces, una suerte de estructura del sentimiento.

Aunque se trata siempre del reporte de *experiencias* sensibles mediante formas lingüísticas, Williams prefirió un concepto nuevo. No

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 153-154.

quiso llamar a estos cambios de estilo *estructuras de la experiencia* debido a que ésta se sitúa casi siempre en el pasado; así, por su *actualidad*, prefirió el concepto de *estructura del sentimiento*, entendido de esta manera:

Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una “estructura”: como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla *en proceso*, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrática e incluso aislante, pero que en el análisis (aunque muy raramente ocurra de otro modo) tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas.<sup>28</sup>

Se trataría, pues, de una experiencia individual y social en solución, en flujo, y no en el molde de las formas relativamente acabadas. Sin embargo, señala,

esta solución específica no es jamás un simple flujo. Es una formación estructurada que, debido a hallarse en el mismo borde de la eficacia semántica, presenta muchas de las características de una preformación, hasta el momento en que las articulaciones específicas —nuevas figuras semánticas— son descubiertas en la práctica material.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 157.

La transformación del ritmo en los años modernistas nos permite entender, entonces, cómo fueron formándose nuevos estilos de sentir y de expresar (primero como hallazgo y crítica; después, como retórica establecida), pero ello sólo se logra si recurrimos a la voz como forma específica de un ritmo que, en poesía, se articula mediante una tensión entre el impulso o tenor emocional y su expresión verbalizada, entre el lenguaje habitual y un lenguaje especializado —el poético— que busca expresar la experiencia viva del ser ante su espacio; entre el mundo interior y el entorno; entre la pasión y la razón; entre el grito y el enunciado complejo, entre el canto y la prosa.

Para Dessons, sin embargo, alcanzar la voz, hallarla en el poema, como forma profunda de la corporalidad, no es una simple cuestión de trasponer, por ejemplo, las manifestaciones más obvias de la corporalidad (los latidos del corazón) a la escritura (los pies métricos). Es preciso no dejarse llevar por la alegría analógica o los falsos quiasmos.

Por eso, si bien acepta que las comparaciones entre el pulso cardíaco y los pies métricos son milenarias y gozan de algún prestigio, se muestra escéptico en cuanto a la equivalencia reversible entre ambos campos.

Al comentar las observaciones de Erófilo en torno a las relaciones entre el pulso cardíaco y los pies métricos según las edades del sujeto, Dessons señala que, más allá de su pertinencia o de la trasposición

mecánica entre lo biológico y lo poético, lo que es interesante es que el médico griego estaba buscando un sentido para el ritmo, sentido que, en el fondo, tiene que ver con la modelación del sujeto o tipos de sujetos: “era ispirato da una intuizione: la poesia è un fattore individuante nell'infinito del suo ritmo. Erofilo prende sì un modello metrico, ma è a una poetica, anche metrica, che chiedeva una teoria dell'individuazione sfigmologica”.<sup>30</sup> Si la analogía o el quiasmo no funcionan o no son exactos, en cambio, contribuyen a la iluminación mutua entre ambos campos: “Non si tratta, in questo caso, di un linguaggio del corpo —il prestito della terminologia poetica non "trasforma" il corpo in linguaggio, in prosodia—, ma di fare del poetico l'interpretante del biologico.”<sup>31</sup>

Las analogías o los quiasmos metodológicos no son, en sí, el problema; el problema es su endurecimiento, su rigidización o cosificación en aplicaciones mecánicas o superficiales, que las aislan de su contexto y les restan pertinencia:

La funzione di interpretanza storicizza la metafora, e dunque la conserva; l'assimilazione la destoricizza, e tende a reificarla. Là si trova tutta la differenza tra la metaforizzazione e la poetizzazione. [...] Storicizzare la metafora è quindi farne un motore d'alterità, fare in modo che, precisamente, il corpo non possa essere una poesia, ma che in cambio si giunga a domandarsi se e *come la poesia possa essere un corpo, del corpo*. Se e

---

<sup>30</sup> Art cit., s.n.p.

<sup>31</sup> *Ibid.*

come il ritmo possa essere una pulsazione, che sia, in questa trasposizione, a immagine della musica della poesia: la ricerca dello specifico.<sup>32</sup>

La búsqueda de Erófilo implica, sin embargo, no sólo el riesgo de analogías y quiasmos mecánicos o impertinentes que acaban por ocultar más de lo que revelan —pese a su capacidad iluminadora o de modelación mutua entre campos—, sino el de una incursión fuera del lenguaje, hacia lo biológico, que pudiera llegar a pensar que sale realmente del lenguaje cuando en verdad sólo pone en evidencia hasta qué punto no podemos escapar de él.

Y éste es quizá el punto de mayor interés en la discusión de Dessons, porque afecta la capacidad heurística de las incursiones de Erófilo, pero también las propias incursiones que me he planteado en esta investigación, por ejemplo, cuando he señalado las raíces del ritmo en un estado previo o embrionario que todavía no es lenguaje, y que participa directamente en la configuración psicomotriz del sujeto antes incluso de que éste se halle capacitado para saberlo, para nombrar su conjunto o repertorio de emociones y percibir la relación entre ellas y la expresión corporal y, posteriormente, lingüística de las mismas.

Según Dessons, jamás podemos salir del lenguaje: *todo es lenguaje*. Sin embargo, reconoce que Erófilo incursiona, al menos, en sus fronteras, al buscar en la corporalidad y su ritmo (en lo biológico) un elemento configurador que sólo puede ser comprendido en el lenguaje.

---

<sup>32</sup> *Ibid.* Cursivas mías.

Ahora bien, desde mi punto de vista se puede salir del lenguaje sólo a partir de la conciencia de que estamos dentro de él, del mismo modo que el autoconocimiento sólo es posible a partir de un salir de uno mismo que está acotado, precisamente, por nuestra ineludible permanencia en nuestro propio cuerpo-identidad. Es fundamental reconocer que la configuración emocional y psicomotriz del sujeto tiene su base en un estrato del desarrollo que está marcado por el lenguaje (el relato materno, o de la figura de apego, sobre los diversos sentires), *pero no es todavía lenguaje*; puede ser, sí, un conjunto de signos, pero es, ante todo, corporalidad en movimiento, deseo encarnado, repertorio para la vida que no está aún configurado a cabalidad (quizá nunca lo esté) y que sólo el sujeto mismo irá aprehendiendo hasta ejercer sobre él un relativo dominio. Esa esfera embrionaria de lo rítmico, del encuentro con el mundo, que no es todavía lenguaje, es fundamental y se establece como mecanismo para la vida aun si no se adquiere el lenguaje, como lo muestra, por ejemplo, el caso de las hermanas criadas por una familia de lobos hacia 1922 en la India, una de cuyas sobrevivientes (la otra murió en la crisis depresiva que siguió a su separación de esa familia) sólo más tarde adquirió un lenguaje incipiente y nunca pudo renunciar a su vinculación psicomotriz con su figura de apego: en situaciones de urgencia, volvía ágilmente a la

posición cuadrúpeda (en la que también comía), y no sobrevivió más de 10 años después de haber sido descubierta.<sup>33</sup>

¿Es, pues, posible salir del lenguaje; romper quiasmos y analogías fáciles en la comprensión de las relaciones entre la experiencia espacial y el poema? Sin duda. La comprensión del espacio como expresión de las fuerzas sociales que están detrás de su configuración; del espacio como distribución de objetos y como expresión de formas de relación social, tal como está planteada en la introducción de esta investigación, fue un paso inicial; el segundo, la comprensión de la experiencia del sujeto en esa configuración espacial de relaciones intersubjetivas, y del poema mismo como tejido de esas formas relacionales integrado por la voz como síntesis del ritmo (emoción y reflexión). Se trata, pues, de entender los vínculos entre la forma de la ciudad y la forma de la poesía más allá del terreno analógico y las generalizaciones ahistóricas.

Pese a sus objeciones a Erófilo, Dessons termina por reconocer que

l'individuazione cardiaca e l'individuazione poetica non sono dei processi incommensurabili [inmedibles o incomparables entre sí], ma che si corrispondono nel campo di una antropologia globale, dove l'umano non è a immagine dell'automa cartesiano, il contenente meccanico di una entità animatrice. Il modello, allora, sarebbe piuttosto il fenomeno della voce,

---

<sup>33</sup> H. Maturana y F. Varela, *op. cit.*, pp. 109-111.

questa entità irriducibilmente fisica e semantica./ Tuttavia, occorre insistere, i due ordini non sono simmetrici nella loro articolazione.<sup>34</sup>

La obra de Benjamin es precisamente un desafío al facilismo analógico, pese a recurrir con frecuencia a las analogías, y una apuesta radical por ir más allá de ellas. En las páginas que siguen asistiremos al modo en que el teórico alemán entendió el proceso que da forma a las experiencias en el lenguaje, y al examen de cómo es factible aproximarse a la experiencia originaria del poema por medio del análisis textual —la ruta señalada por Richard y Collot muchos años después de los trabajos de Benjamin (a quien extrañamente Collot no se refiere nunca); asimismo, asistiremos al intento de Benjamin por entender la lírica como expresión de lo social, en nada ajeno a la vinculación que Williams ensaya entre subjetividad, espacio e instituciones, es decir, a su *estructura del sentimiento*.<sup>35</sup>

### *Lecciones y omisiones de Benjamin*

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> En la *estructura del sentimiento* puede traslucirse algo de esta preocupación benjaminiana, que había sido planteada desde un punto de vista filosófico en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, donde, en efecto, al estudiar el protorromanticismo, Benjamin traza un conjunto de relaciones epistemológicas entre experiencia y expresión artística con base en la idea de *reflexión* desarrollada por los hermanos Schlegel, Novalis, Fichte y otros autores. En el fondo, estamos ante el gran tema: cómo se relaciona el arte con la vida, hasta dónde las *formas* la recuperan.

Tres elementos: individuo, mundo y relación sensible, experiencial con éste, componen la base de Benjamin para explicar la enunciación poética. A su juicio, la formulación del poema requiere de una idea u objetivo previo que se halla en estado intuitivo en el interior del poeta hasta que se resuelve en la enunciación: una forma mediante la cual el sujeto también se da forma a sí mismo. Además, el poeta requiere de la memoria y la tradición cultural, no tanto la genérico-discursiva, sino la de los grandes relatos, como la mitología. La peculiaridad de la poesía radicaría en dar forma al poeta como individuo ante una circunstancia específica, pero —mediante la apelación al mito— alcanzar la trascendencia, articular la experiencia individual e inmediata del mundo en una experiencia amplia, cultural, colectiva y de largo plazo (con lo que acabaría por dar forma también a la sociedad).

Pese a observaciones lexicales, gramaticales y aun rítmicas, lo que le interesa a Benjamin no es la forma del poema en términos retóricos, sino la propiedad representacional de ese enunciado, su vinculación estrecha con la vida y la comunicación, o sea, la manera en que la experiencia vital se organiza por medio de un proceso reflexivo que permite al sujeto volver sobre sus experiencias básicas o iniciales con el mundo y darles forma por medio del lenguaje, tal como escribió en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (2006 [1919]).<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Véanse en particular las tres primeras secciones de la “Segunda parte”, 2006, pp. 63-108.

Ahora bien, si en el trabajo sobre los poemas de Hölderlin<sup>37</sup> todas estas premisas se enfocan a tratar de entender el desafío del poeta al situarse ante los otros y el mito en términos de verdades atemporales, en un entorno de naturaleza, y de hallar el valor del poeta —en una doble acepción de valentía y valía— en un destino común con el pueblo y entre el pueblo (arrostrar la muerte con lo mejor de la vida); en los ensayos sobre Baudelaire la tarea es entender el paso siguiente de la biografía subjetiva europea: la asunción definitiva de lo urbano y la modernidad.

En los trabajos sobre Baudelaire y París, comparados con aquel sobre Hölderlin, los elementos de la formulación poética ganan espesor. Si bien la experiencia permanece como un concepto vagamente esbozado (siempre en términos de primer contacto intuitivo con el mundo), la memoria, instrumento y material con que el poeta trabaja para formular su experiencia, cobra un cariz particular frente a una realidad relativamente hostil o avasalladora y, ante todo, evanescente.

---

<sup>37</sup> “Dos poemas de Friedrich Hölderlin: ‘Valor del poeta’, ‘Timidez’”, 1993. Es sintomático de la recepción sociologizante de Benjamin que en un libro como el de G. Gilloch (*Walter Benjamin: critical constellations*, 2002), el ensayo sobre Hölderlin ni siquiera se mencione (aunque dedica espacio a una obra metodológicamente afín: *El origen del “Trauerspiel” alemán*). Por otra parte, “Dos poemas...” es estudiado en el artículo de P. Fenves, “The genesis of judgement: spatiality, analogy and metaphor in Benjamin’s ‘On language as such and on human language’”, 1986, pp. 84-85; en F. Dezideri, *Walter Benjamin: il tempo e le forme*, 1980, primer capítulo; y sobre todo en D. E. Wellbery, “Benjamin’s theory of lyric”, 1988.

A diferencia de Hölderlin en un paisaje natural donde la contemplación es posible y se hermana con la contemplación en términos clásicos, Baudelaire se halla constreñido por la ciudad e incesantemente bombardeado, como los demás urbanitas, por la presencia de los otros y la multiplicidad creciente de las cosas, a un ritmo constante, entrecortado, de choque y codazo, de velocidad involuntaria o inevitable en el río de la multitud,<sup>38</sup> una velocidad que hace aparecer y desaparecer las cosas sin que puedan ser contempladas sino como testimonios de lo efímero, de lo que apenas surge y ya perfila en su imagen la huella de la ruina inminente (caso típico: la moda).

Para ajustar su visión y su capacidad de relacionarse con un mundo así, para elaborar su síntesis, Baudelaire apela a las *correspondencias*, a la relación analógica de lo heterogéneo. Decidido a dar cuenta de un mundo productor de lo efímero y los desechos, vagará por las barriadas y los prostíbulos, por entre basureros y mendigos, así como por salones de arte y de juego, cafés y bares. Paseará a distintas horas mirando escaparates o desapareciendo en las sombras, en busca del horror y la maravilla, y de relaciones internas de

---

<sup>38</sup> En opinión de Sennett, las transformaciones de París en la época de Baudelaire están diseñadas precisamente para estimular el movimiento del individuo no a través de las multitudes, como propusiera el urbanismo del Siglo de las Luces, sino del individuo *aislado* entre la multitud, ya fuera a pie o en vehículo, pues lo importante había venido a ser el contacto del individuo con la mercancía y a un ritmo conveniente para su circulación. *Flesh and stone...*, pp. 324-332.

todo ese universo, en un París donde las nuevas avenidas empiezan a convivir con el barrio medieval.

La manera concreta de operar de Baudelaire, de situarse ante lo efímero y lo avasallador para extraerle su jugo eterno, de hacer de la derrota del individuo en la multitud —del poeta en el mundo burgués— su mayor logro como representación de lo humano en la modernidad, es vista por Benjamin como un proceso radical de conciencia. Baudelaire procedería a someterse a la experiencia chocante, productora de *shocks*, de la circulación urbana, para darle forma en el enunciado poético.<sup>39</sup>

La memoria, observa Benjamin, participa en el “llenado” de esa especie de hiato que hay entre experiencia y representación. En busca de un centro del cual partir para hacer su propio llenado, Benjamin recurre a un concepto de “experiencia” desprendido de Kant. “*La experiencia —escribe— es la totalidad unitaria y continuada del conocimiento*”;<sup>40</sup> totalidad sólo accesible por una doble mediación: la de

---

<sup>39</sup> Salvo en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, las ideas de Benjamin sobre la forma se hallan dispersas a lo largo de sus escritos. Además de en el citado sobre Hölderlin, se expresan, brevemente, en “La obra de arte...”, *op. cit.*, pp. 49-50, donde se refiere a la historicidad de las formas artísticas y a las tres líneas básicas para entender su evolución; en “Sobre algunos temas en Baudelaire”, 1970, que revisaré más adelante; en “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, 1999, donde hace notar (pp. 118-119) el carácter innovador, de orden coloquialista y urbanista, de la expresión poética del autor de *Las flores del mal*, y, por último, de manera si breve más precisa, en “Zentralpark”, 1992, el otro trabajo sobre Baudelaire.

<sup>40</sup> [“Sobre el programa de la filosofía futura”], 1970 [1918], p. 16. Las cursivas son mías. Trabajo exhaustivo sobre la experiencia, guarda, como casi toda la obra de Benjamin, un cierto aire críptico y ambiguo. Benjamin trata de establecer un deslinde entre la

su recuperación *a posteriori* y la del lenguaje. Ambas instancias nos separan de la inmediatez intuitiva y hacen problemática y fragmentaria la representación.<sup>41</sup>

## Poética y representación en Baudelaire

A fin de explicarse la *formalización de la experiencia* profundiza en Baudelaire. Escribe en "Zentralpark": "En las *Fleurs du mal* no existe ni el menor indicio de una descripción de París. [...] Baudelaire habla hacia el bramido de la ciudad de París como quien le habla a la rompiente."<sup>42</sup> Y concluirá: "El ruido de París no está nombrado a partir de los múltiples pasajes donde se alude a él literalmente (Lourds

---

experiencia como intuición y percepción inmediata del mundo, y una experiencia construida, objeto del conocimiento, pero también producto. Ambas facetas provienen de Kant, pero Benjamin señala que en el filósofo la parte de la construcción es incipiente, y que avanzar en ese terreno es una de las tareas de la filosofía futura, siempre y cuando se entienda que la experiencia en su inicial estado intuitivo no es recuperable sino por la mediación del lenguaje, que, por otro lado, se separa de lo nombrado al estar incapacitado para representarlo o sustituirlo. Se trata de un modo de referirse a las cosas y a las experiencias en segundo grado, posterior a la expulsión del Paraíso, donde el lenguaje sí poseería esa inmediatez ("Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", 1970). Este esencialismo es uno de los terrenos más oscuros del pensamiento benjaminiano y es refractario a todo seguimiento, aunque su visión escéptica con respecto al lenguaje y sus limitaciones representativas es rescatable. Una incursión aclaratoria del paso de la intuición y la experiencia inmediata al juicio y la elaboración discursiva de experiencias en la obra de Benjamin es el citado trabajo de Fenves, "The genesis of judgement...".

<sup>41</sup> Véase, además de los ensayos citados en la nota anterior, sus "Tesis de filosofía de la historia", 1973, y *Escritos autobiográficos*, 1996. Para la representación (*Darstellung*), cfr. H.-J. Frey, "On presentation in Benjamin", 1996.

<sup>42</sup> W. Benjamin, "Zentralpark", 1992, pp. 195-196.

tombereaux) *sino que se introduce mediante el ritmo en el verso de Baudelaire.*"<sup>43</sup>

Así, en opinión de Benjamin, hay una *secreta*<sup>44</sup> relación entre la experiencia urbana del poeta y su estilo de vivirla y expresarla (su ritmo). En "El París del Segundo Imperio..." cita a Baudelaire:

Aquí tenemos a un hombre que deberá recoger las basuras del pasado día en la gran capital. Todo lo que la gran ciudad arrojó, todo lo que perdió, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha pisoteado, él lo registra y lo recoge. Coteja los anales del libertinaje, el Cafarnaún<sup>45</sup> de la escoria; aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada; se porta como un tacaño con su tesoro y se detiene en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa Industria adoptarán la forma de cosas útiles y agradables.<sup>46</sup>

Y añade: "Esta descripción es una única, prolongada metáfora del comportamiento del poeta [...] Nadar habla del 'pas saccadé' de Baudelaire; es el paso del poeta que vaga por la ciudad tras su botín de rimas; [...] el paso del trapero, que en todo momento se detiene en su camino para rebuscar en la basura con que tropieza". Y concluye:

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 199. Las cursivas son mías. Unas páginas antes había escrito (p. 183), tratando de explicarse *en la forma* la expresión de la experiencia abrupta y dislocadora, imprevista a menudo, de la ciudad: "Baudelaire quería hacer lugar para sus poesías, para lo cual necesitaba desplazar a otros. Desvalorizaba determinadas libertades poéticas de los románticos mediante su forma de tratar el verso alejandrino y la poesía clásica mediante las rupturas y los blancos que introducía en el verso clásico."

<sup>44</sup> "Sobre algunos temas...", p. 97.

<sup>45</sup> Ciudad de Palestina, en Galilea, Capernaum o Kefar Nahum; milagros de Cristo: San Juan, 4:46.

<sup>46</sup> P. 98, *apud* Ch. Baudelaire *Œuvres complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1931-31, p. 249. En "Zentralpark", 1992, hará notar otros testimonios del afán sorpresivo, desestabilizador, de Baudelaire: según Courbet, "Baudelaire todos los días tenía otro

“hacer justicia a esas leyes secretas incluso fuera del verso es el intento que Baudelaire se ha planteado en *Le spleen de Paris*, sus poemas en prosa”.<sup>47</sup> Un *hacer justicia* que implica también presentar/representar, *actuar, más que decir*, en los que Benjamin halla las máximas posibilidades de la comunicación.

Por eso un Baudelaire inmerso en la multitud y, a un tiempo, disidente de ella, abismado en la múltiple y sorpresiva experiencia del *shock* urbano, y a la vez distante y reflexivo en torno al mismo,<sup>48</sup> formulará una estética análoga a un aspecto de la forma de la experiencia urbana, claramente expresada en la dedicatoria de *Le spleen de Paris*:

---

aspecto” (p. 196) y “sus contemporáneos a menudo señalaron que había algo que asustaba en su manera de reír” (p. 202).

<sup>47</sup> “Sobre algunos temas...”, p. 97. Aquí, por ejemplo, Benjamin no termina de aclarar, aunque puede inferirse con cierta lealtad al texto, que ese “hacer justicia” implica, en efecto, recuperar la emotividad del *shock*, pero, al mismo tiempo, con toda probabilidad, también, y precisamente, *a costa de la integridad de su contenido*. De ello se desprende una idea que se trasluce a menudo en “Sobre algunos temas...” sin ser del todo transparente: el poeta parisino no sólo se entregaría al *shock*, sino que estaría, al tiempo, “defendiéndose” de él.

<sup>48</sup> En “El París del Segundo Imperio...”, p. 75, Benjamin lo expresa con estas palabras: “en la actitud del que goza de este modo dejó que influyese en él el espectáculo de la multitud. Pero su fascinación más honda consistía en no despojarle, en la *ebriedad* en la que le colocaba, de su terrible realidad social. La mantenía consciente; claro que como ‘todavía’ son capaces de ser conscientes de circunstancias reales los *embriagados*. Por eso en Baudelaire la gran ciudad apenas cobra nunca expresión en una representación inmediata de sus habitantes. A su París no le convenía la dureza directa con la que Shelley fijó a Londres en la pintura de sus hombres”. Y más adelante (p. 77): “su experiencia de la multitud comportaba los rastros ‘de la iniquidad y de los miles de empujones’ que padece el transeúnte en el hervidero de una ciudad, *manteniendo tanto más despierta su conciencia del yo*”. Ése es el tipo de heroísmo a que Baudelaire se refiere cuando habla de “nuestro propio heroísmo”. Subrayados míos.

¿quién de nosotros no ha soñado, en días de ambición, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, suficientemente dúctil y nerviosa como para saber adaptarse a los *movimientos líricos* del alma, a las *ondulaciones del ensueño*, a los *sobresaltos de la conciencia*?... De la frecuentación de las ciudades enormes, del crecimiento de sus innumerables relaciones nace sobre todo ese ideal obsesionante.<sup>49</sup>

Benjamin ve en este pasaje la suma de memoria voluntaria e involuntaria como elementos de la experiencia; y, aun más, de la experiencia urbana, *con sus múltiples relaciones*, y un modo muy claro en que el sujeto se sitúa ante la realidad y su reformulación en el discurso literario.<sup>50</sup>

Con objeto ahondar en su explicación de la poética de Baudelaire, Benjamin no duda en insistir en la analogía. Para él, el autor de *Las flores del mal* no solamente se abre paso a codazos entre las multitudes, sino que esa lucha se reproduce en la búsqueda de las palabras cómplices, justas a su expresión, entre la multitud infinita de las

---

<sup>49</sup> *Apud* Benjamin, "Sobre algunos temas...", p. 97. Subrayados míos. Al final de esa dedicatoria, Baudelaire no deja de hacer patente el alto valor en que tenía la conciencia artística, lo que acentúa el valor de ese texto en el planteamiento de su poética; y ello lo hace mediante una figura de modestia que más bien parece una ironía, si pensamos en la proverbial seguridad de Baudelaire, en otros párrafos de la dedicatoria, y en algunos elementos del contexto. Véase C. Pichois y J. Ziegler, *Baudelaire*, 1989, pp. 493-495.

<sup>50</sup> Como vemos, Benjamin *presenta*, más que demuestra; *sugiere*, más que explica, el sentido profundo de su modo de entender las relaciones entre ciudad y representación poética, de la misma manera en que, para él, la verdad es *irrepresentable*. Véase "Prólogo epistemocrítico" a *El origen del "Trauerspiel" alemán*, 2006, pp. 223-257. Cfr. H.-J. Frey, "On presentation...", art. cit., pp. 139 y 143. En *Arcades project*, Benjamin llegará a afirmar: "I have nothing to say. Only to show", *apud ibid.*, p. 145. Cfr. también G. Guilloch, *Critical constellations...*, *op. cit.*, p. 67, y R. Gashé, "The sober absolute", 1996. "Zentralpark", 1992, está escrito también bajo estos supuestos.

palabras, entre los innumerables adoquines de la barriada. De la misma manera que el sujeto del poema “À une passante” encuentra-busca una fugitiva y casual “cómplice” de su deseo, abriéndose paso entre el ruido ensordecedor de una calle;<sup>51</sup> busca, en suma, el *shock* capaz de despertar un juego de asociaciones apropiado para el poema; del mismo modo el poeta buscaría los acentos, los golpes, los significados del lenguaje capaces de tocar al lector como él mismo ha sido tocado: repentina, fugaz, irrepetiblemente, por el instante que desencadenará las correspondencias, las asociaciones que —previo al lector— el poeta reordenará, pintor de lo moderno, actuando “como un calidoscopio dotado de conciencia”:<sup>52</sup>

L’observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. L’amateur de la vie fait du monde sa famille [...]. Ainsi l’ amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d’électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C’est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l’exprime en images plus vivants que la vie elle-même, toujours instable et fugitive.<sup>53</sup>

La vida inestable y fugitiva, las incidencias del transitar, la electricidad de la vida urbana van conformando esas *leyes secretas*...

---

<sup>51</sup> Benjamin, “Sobre algunos temas...”, p. 101.

<sup>52</sup> “Sobre algunos temas...”, p. 107.

<sup>53</sup> Ch. Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, 1980, pp. 795-796. Las cursivas son de Baudelaire.

Estamos ante los elementos del ritmo en las ciudades, y ante el arte como su depositario y creador más cabal.

El acontecimiento o el objeto que el poeta singulariza, o separa de entre una multitud de ellos, es un objeto o un acontecimiento en el que busca-encuentra algo irrecuperable, una suerte de “aura” (“representaciones radicadas en la *mémoire involuntaire*, que tienden a agruparse en torno a un objeto sensible”)<sup>54</sup> provista de un doble vínculo: por un lado, *al poema* o a la experiencia estética, ámbito de asociaciones que —por otro lado— *la subjetividad*, la interioridad única del sujeto de la enunciación, vincula al objeto o al acontecimiento: es la vieja relación entre el poema y la vida que Benjamin formulará en términos de *lo poético* en los ensayos sobre Hölderlin (con lo que impulsa el análisis más allá de la analogía, como veremos).

El desafío afrontado por Baudelaire es el de *presentar* en el poema, aunque sea parcialmente, ese espacio de correspondencias, ese

---

<sup>54</sup> “Sobre algunos temas...”, p. 118. Cfr. “La obra de arte...”, *op. cit.*, p. 24: “definiremos esta última [aura] como la manifestación irrepitable de una lejanía (por cercana que pueda estar)”. El aura, pues, radica en el recuerdo desencadenado por el objeto, y por eso Benjamin afirmará, respecto a la poesía baudeleriana y su relación con las transformaciones arquitectónicas de París conducidas por Haussmann a mediados del siglo XIX, que “se hace imagen eso de lo cual se sabe que pronto no estará entre nosotros. Y así ocurrió con las calles parisinas en aquel tiempo” (“El París del Segundo Imperio...”, p. 105), que habían sido, en parte, las calles de un François Villon, espacios laberínticos más obra del azar que de la planeación. El objeto y el acontecimiento elegido por Baudelaire es lo marginal, ya sea por antiguo, pobre, sucio, prohibido o tortuoso; o por prosaico, industrial o moderno. De ahí el carácter peculiar no sólo de su ritmo, sino de su léxico, como hace notar Benjamin en “El París del Segundo Imperio...”, pp. 118-119, al citar la definición de Claudel acerca del estilo baudeleriano como una fusión del de Racine con

instante en que se entrecruzan el mundo exterior — los hechos y objetos reconocibles por cualquiera — y una interioridad sensible y consciente, y con ello *representar* la experiencia cotidiana del urbanita.

Así, Baudelaire dirige su mirada hacia el pasado y el futuro como dos mundos en los que no puede encontrarse a gusto: “Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l’oeil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu’un orage où rien de neuf n’est contenu, ni enseignement ni douleur”.<sup>55</sup> El presente, inmerso en la multitud, en el vértigo de la vida urbana, queda, en la lectura de Benjamin, como el tiempo/espacio imperante en la obra de Baudelaire.

### La solución al problema de la forma

En las páginas introductorias a *El origen del “Trauerspiel” alemán* (2006 [1924]) Benjamin señala que el estudio de las formas literarias en Alemania, y en particular del drama, había estado lleno de prejuicios preceptivos y ahistóricos que encorsetaban la literatura en géneros y formas generales previas y exteriores a los textos estudiados, cuando lo necesario era partir desde los materiales más elementales de la obra; comenzar desde dentro, y, sobre todo, buscar la relación de esos

---

el de un periodista del Segundo Imperio y de su combinación de lo moderno (sin aura) con lo aurático antiguo.

<sup>55</sup> *Apud* “Sobre algunos temas...”, p. 124. La cita proviene de los *Diarios íntimos* de Baudelaire, última página de “Cohetes”, 1982, pp. 39-40.

elementos con la vida y la idea previa que los organiza (como lo había aprendido de Novalis<sup>56</sup> y lo afirmará en el ensayo sobre Hölderlin).

Por eso, Benjamin rechaza el análisis literario que parte de lo general y, en cambio, opta por la inmanencia inductiva. Su confianza en la verdad de la obra particular, y por ende en su valor intrínseco, que no está en el terreno de las clasificaciones o en su capacidad de apegarse a normas (las del género literario, por ejemplo); y además, su interés por encontrar en la obra la idea previa, concepcional, que la organiza y la ata a la vida, lo hacen centrarse en lo que podríamos llamar el ámbito interno de la forma: un tejido de relaciones que liga no sólo la textualidad misma, la materialidad de la obra, sino, ante todo, esa materialidad con la existencia y sus determinaciones esenciales.<sup>57</sup>

Por otro lado, la *forma* es sólo una manera de estabilizar la *incesante labor reflexiva* que se da en ese ir y venir entre la experiencia inmediata y su concretización enunciativa, pero esa labor es infinita, y toda forma concreta puede volver a cambiar en el proceso inacabado de la

---

<sup>56</sup> W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte...*, 2006, p. 76.

<sup>57</sup> Este conjunto de ideas fue tratado a fondo en el trabajo sobre Hölderlin desde 1915, pero adquiere fundamento y organización mayor en *El concepto de crítica...* (1919). Si en el trabajo sobre Hölderlin el énfasis es analítico y sobre obras concretas, el prólogo a *El origen...* retoma algunos aspectos abstractos en torno a la representación y la forma que en *El concepto...* habían quedado en segundo plano. El deslinde con la crítica alemana aparece desde el principio del ensayo sobre Hölderlin, aunque de modo breve e indirecto.

recursividad reflexiva,<sup>58</sup> como queda ejemplificado en la poesía de Hölderlin y su continua reelaboración.

En el ensayo sobre Hölderlin el propósito es demostrar que el valor de la obra literaria descansa en la magnitud de esa idea previa que le da lugar y en su realización por medio de la forma adoptada en el texto. Una delicada y sólida cohesión entre la idea previa intuitiva y su realización intelectual (forma interna) puede ser descubierta mediante el análisis de dos poemas con la misma intención y la comprensión de por qué uno es mejor que el otro.<sup>59</sup>

La forma global y la intensidad de la relación entre sus elementos serán la clave de una realización exitosa de la idea intuitiva. La estrofa, la metáfora, la imagen, pero no menos los elementos de contenido, deberán estar en una relación de *identidad* que tendrá que alcanzar incluso a la relación entre la forma poética y la vida:

Esta ley de identidad viene a indicar que todos los elementos del poema manifiestan una intensa interdependencia [...] Ningún elemento puede librarse de la intensidad del orden del mundo sentido como fundamento suyo. En todas las construcciones individuales, en la forma interna de estrofas e imágenes, se verá cumplida esta ley con el único objetivo de plasmar, en medio de todas las relaciones poéticas, la identidad entre

---

<sup>58</sup> *El concepto de crítica de arte...*, pp. 25-26.

<sup>59</sup> Se trata de la cohesión interna de la obra y del establecimiento de su valor como resultado indirecto de la explicación de esa estrecha vinculación entre sus elementos, más que como juicio sobre su mayor o menor adaptación a los preceptos de un género; es decir, se trata del fundamento principal de la crítica inmanente. Véase *El concepto de crítica de arte...*, pp. 77-78 y 98-104.

formas intuitivas e intelectuales en el marco de una interpenetración espacio-temporal, en lo poético como algo idéntico a la vida.<sup>60</sup>

El desafío, así, radica en demostrar que la idea común a “Valor del poeta” y “Timidez” —los dos poemas de Hölderlin— es la decisión de encarar la propia muerte mediante el canto a las fuerzas que permiten afrontarla, que básicamente son la equiparación del destino de todos los hombres y todas las jerarquías, y su interconexión en un mismo plano de existencia: dioses, príncipes y hombre común se igualan en el canto ofrecido por el poeta, que así acepta y ejerce su destino (regido por los dioses), se da forma en la palabra poética, crea y asume su identidad, y al mismo tiempo da forma y cohesión a su sociedad mediante la elevación de su propia condición a una condición simbólica y mítica adscrita en la tradición y la colectividad, como lo reafirmará en *El concepto de crítica...*:<sup>61</sup> el canto es un destino y un acto asumido capaz de equiparar los hombres con los dioses, según puede apreciarse en la tercera y sexta estrofas de “Timidez”:

[3] Pues desde que a los hombres igualmente divinos, solitarios salvajes,  
lo celestial mismo les condujo al recogimiento,  
al canto y a un coro  
digno de príncipes, así nosotros

[...]

[6] También nosotros somos buenos y hábiles para algo,  
como cuando con arte logramos traer de lo celestial

---

<sup>60</sup> “Dos poemas de Friedrich Hölderlin...”, pp. 148-149.

<sup>61</sup> *Op. cit.*, pp. 90, 92 y 95.

a alguien. Sí, nosotros mismos  
aportamos nuestras hábiles manos.

(“Timidez”, tercera versión)<sup>62</sup>

Pero, ante todo, ¿cuál es la *experiencia* que Hölderlin quiere *representar*? Se trata de la conciencia de la muerte como destino inobjetable, y la de, sin embargo, o por eso mismo, sentir la vida en toda su belleza e intensidad, que se nos dan aquí como una y la misma cosa: conciencia de la muerte/plenitud de la vida. Para trasmitírnosla, Hölderlin se vale del canto como elemento temático y estructurante, pero incluso como forma total; por eso es posible afirmar, con Benjamin, que el poeta logra una suerte de *identidad* entre la plenitud y alegría de la vida en toda su fragilidad, y la forma del enunciado: “las profundas cesuras de estos versos [se refiere a los últimos arriba citados] prueban la reserva mantenida por el poeta ante toda forma y ante el mundo en general como su unidad”.<sup>63</sup>

La *ley de identidad* —en tanto ley que rige las relaciones entre los componentes del texto y de éstos con la idea previa a la que dan forma— es entendida por Benjamin, no como un rasgo sustancial, sino funcional. Por eso, la comparación entre los dos poemas tampoco se basa en que tengan elementos iguales, sino en la idéntica función de

---

<sup>62</sup> Benjamin analiza sólo dos de las tres versiones de este poema, las dos últimas. La cita proviene de las páginas finales de “Dos poemas de Friedrich Hölderlin...”. En adelante, todas las citas de ambos poemas provienen de las dos últimas páginas de este artículo.

éstos.<sup>64</sup> Dichos elementos son los que en uno y otro poema plantean la mortalidad del poeta como semejante a la de todos los hombres; y su precaria gloria, como la de esos mismos seres comunes. A juicio de Benjamin, en el primer poema (“Valor del poeta”) no se percibe con claridad de qué modo el poeta está unido a su pueblo, y lo mismo ocurre con la sensación-idea de la muerte,<sup>65</sup> y aun con un sentimiento difuso de la vida y de la relación humana con los dioses, cuyo sostén o apoyo para el hombre tampoco se aprecia con nitidez más que en su aspecto declarativo.<sup>66</sup>

Una muestra ilustrativa de ello sería la pregunta inicial de ambos poemas, cuya función es colocar al poeta, al yo lírico (en este caso coinciden), en la misma dimensión o plano que la humanidad toda. En el primer poema se dice:

[1] ¿No están unidos a ti todos los seres vivos?  
¿No te nutre la Parca  
en su propio beneficio? ¡Ve, lánzate sin armas  
a la vida, y nada temas!  
(“Valor del poeta”)

Pero en el segundo:

[1] ¿Acaso no te son conocidos muchos seres vivos?

---

<sup>63</sup> “Dos poemas de Friedrich Hölderlin...”, p. 168. Quizá en vez de *cesuras* convendría hablar aquí de *pausas mayores*.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 156 y 154.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

¿No se deslizan tus pies por la verdad como por una alfombra?  
¡Entonces, genio mío, entra  
desnudo en la vida y no te aflijas!

(“Timidez”)

Y la diferencia esencial, para Benjamin, es que en el segundo poema los hombres ya no están *unidos* al poeta, sino que le son *conocidos* en una relación interactiva. La confianza en la vida no es una declaración, sino una colocación de todos los hombres en el mismo plano al deslizarse por la verdad como sobre una alfombra.<sup>67</sup>

Así, la construcción de la equiparación, de la confianza, y de uno y el mismo plano-espacio para todos, se consigue desde el principio, y la segunda estrofa sólo se deja leer como una reafirmación de la confianza:

[2] ¡Que sea para bien todo cuanto te suceda!  
¡Concuerta con la alegría! ¿Qué podría  
ofenderte, corazón? ¿Qué impide  
que sigas tu camino?

(“Timidez”)

La tercera estrofa es la ya citada donde dioses, príncipes y hombres se igualan al poeta con y en el canto (dado que éste proviene de lo divino); y la cuarta, a semejanza de la segunda, sólo refuerza la igualdad, mientras que la quinta reitera el sostén que los dioses significan para la vida humana, y la sexta y última acentúa, con

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 151.

humildad, la igualdad con dioses y príncipes incluso en la grandeza de ser útiles:

[3] Pues desde que a los hombres igualmente divinos, solitarios salvajes,  
lo celestial mismo les condujo al recogimiento,  
al canto y a un coro  
digno de príncipes, así nosotros

[4] lenguas del pueblo, con todo lo vivo  
gozosamente nos mezclamos con muchos, siempre iguales,  
siempre abiertos a todos, igual  
que nuestro Padre, el Dios del Cielo,

[5] que concede el día de reflexión a ricos y pobres  
y que, ante el tiempo mudable, a nosotros, mortales,  
con andadores dorados  
como a niños nos sostiene.

[6] También nosotros somos buenos y hábiles para algo,  
como cuando con arte logramos traer de lo celestial  
a alguien. Sí, nosotros mismos  
aportamos nuestras hábiles manos.

(“Timidez”)

La humildad de las manos puestas en tarea artística, que bien puede ser el canto (“lenguas del pueblo...”), es el destino del hombre común y del poeta, que de ese modo actúan sobre ese destino y lo asumen; son, como dice Benjamin, efecto y causa, reacción y acción.

## **El sujeto y la interioridad**

### **como ámbitos de la formulación artística**

En algunos de sus escritos juveniles, como el “Diálogo sobre la religiosidad contemporánea” (1913-1914),<sup>68</sup> Benjamin manifiesta una preocupación por definir la relación entre el yo y los otros, entre individuo y sociedad, relacionada con las polémicas de la vida estudiantil que afrontaba entonces. Ante la presión por tomar partido, opone la conciencia individual y la autenticidad: “luchar no significa fulminar al adversario”.<sup>69</sup> Estas dualidades continuaron en discusión en Alemania, por ejemplo, a raíz de la obra inaugural de Scheler sobre la sociología del conocimiento, y, más tarde, con la reaparición o descubrimiento, a principios de los treinta, de los *Manuscritos económico-filosóficos* de Marx, y la previa edición completa de *La ideología alemana* (1927), donde, como en la *Introducción general a la crítica de la economía política*, Marx planteó el famoso problema de la dicotomía de la infraestructura y la superestructura, la base y el edificio, o sea, de la vida económica y la cultura. Para Marx, la dicotomía estaba mediada por el mundo del trabajo y las relaciones e ideas que ahí tenían lugar (las relaciones de producción). La conciencia individual dependía de qué tipo de relaciones sociales se tejían en la esfera laboral: “no es la conciencia de los hombres lo que determina su

---

<sup>68</sup> En *La metafísica de la juventud*, 1993, pp. 53-81.

<sup>69</sup> W. Benjamin, “La posición religiosa de la nueva juventud”, 1993, p. 115.

ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia".<sup>70</sup>

La cuestión, traducida al ámbito literario, fue vista como el problema de cómo entender esas relaciones sociales en una esfera individual como la de un pronunciamiento autoral sobre el mundo (la obra). Por eso Benjamin dedicó gran parte de su vida a esa tarea, tal como se muestra, por ejemplo, en los ensayos sobre Baudelaire: la vida y lo social en el poema eran los dos grandes focos de su interés. Sin embargo, prevaleció un viejo tema: cómo la conciencia individual organiza esas relaciones en el enunciado, es decir —expresado en el viejo lenguaje—, cómo la obra refleja el mundo. En 1919 Benjamin había dedicado la primera parte de *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* a una explicación epistemológica del problema, antes de, en la segunda, adentrarse en la cuestión específica de la formalización enunciativa de la experiencia.

*Saber que se sabe, el pensar del pensar, la reflexión del yo sobre sí mismo y su experiencia, es el momento en que cuaja formalmente aquello que ocurre en nuestro contacto intuitivo e inmediato con el mundo.*<sup>71</sup> Ese proceso es abierto e inacabado, de modo que el volver sobre sí y volver sobre lo experimentado por el yo transforma

---

<sup>70</sup> K. Marx, *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*, 1968, pp. 66-67.

<sup>71</sup> W. Benjamin, *El concepto de crítica de arte...*, p. 24.

continuamente su idea de sí mismo y del mundo.<sup>72</sup> El proceso se da siempre en presencia de un *no-yo* que introduce al otro, en la medida en que la autoconstrucción sólo puede ocurrir en presencia de los límites, de una noción que puede ser intuitiva pero sobre todo consciente de lo que está fuera del yo:<sup>73</sup> “la intuición intelectual es pensar que engendra su objeto [un no-yo], pero la reflexión en el sentido de los románticos es pensar que engendra su forma”.<sup>74</sup>

Ahora bien, desde el punto de vista del análisis discursivo, por la misma época, aunque sin que se conociera fuera de la lengua rusa hasta muchos años después, Bajtín inauguró, con su teoría del enunciado, un enfoque que resolvió en parte el problema de cómo se dan en el lenguaje —incluidas sus construcciones artísticas— las relaciones entre la estructura y la superestructura, al establecer que el objeto de la enunciación está marcado por múltiples discursos antes de que el sujeto de la enunciación se dirija a él, y que la trasmisión de su punto de vista sobre ese objeto sólo puede darse en conjugación con esos otros que ya lo marcan;<sup>75</sup> en suma, que todo enunciado es una confluencia de discursos y una toma de posición frente a esa confluencia. El psicoanálisis, por su parte, mostró que la relación con el objeto es también una relación con el otro, y que ambas están mediadas

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>75</sup> M. Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, 1992.

por el deseo. El mundo del trabajo se sumó al mundo afectivo y, habría que decir, familiar. La comprensión del ámbito afectivo inicial y que influye para toda la vida fue abierta y ahondada sobre todo por la teoría psicoanalítica (y hoy por la etología: el estudio de los hábitos y conductas de un ser en su medio natural).<sup>76</sup>

La relación entre interioridad y realidad externa nos es accesible, entre otras vías, por el lenguaje, de ahí que sea tan importante la observación de Bajtín sobre el plurilingüismo o heteroglosia propios de todo enunciado, pues son la *evidencia lingüística* de esa relación, y además poseen un peso específico en la modelación artística de un texto.

El objeto de la poesía lírica, que no es tanto el objeto de la enunciación y el del enunciado, sino el de la representación (en donde se concentran todas sus fuerzas, ya que, a diferencia de otros enunciados, en el artístico el lenguaje mismo es parte del objeto de la representación), está, como diría Bajtín, marcado por una serie de discursos; o como diría Belsey,<sup>77</sup> por el otro y el deseo del otro. Pero si la esfera afectiva y la del trabajo configuran la manera en que el sujeto individual se refiere al mundo, la adopción de un género es una marca configuradora más sobre el objeto y el sistema de la representación. El

---

<sup>76</sup> Véase B. Cyrulnik, *Del gesto a la palabra...*, y *Los patitos feos. La resiliencia: una infancia infeliz no determina la vida*, 2002.

<sup>77</sup> C. Belsey, "English studies in the postmodern condition; towards a place for the signifier", 1999.

género, como diría Bajtín, es parte de los discursos ajenos, de la tradición y de la circunstancia que influyen en cómo se trasmite y se recibe una representación.

Si en sus escritos juveniles Benjamin llegó a decir que el yo no es sólo “la borrosa interioridad de ese ser viviente que me llama *yo*”, sino el lugar donde “se hallan la totalidad de las cosas reunidas”,<sup>78</sup> y ensayó con trabajos sobre la lírica una forma de entender de qué modo esas *cosas* se reunían en la interioridad para salir de nuevo en formas comunicativas que llamamos poemas; hoy debemos replantearnos esas dicotomías entre interior y exterior, porque la posición esencialista sobre el lenguaje —que Benjamin no parece abandonar nunca— y su idea de la memoria no explican cómo, por ejemplo, el individuo trasmite con el ritmo una emotividad de la que ni siquiera es cabalmente consciente, o cómo la memoria opera más allá del trauma. Y sobre todo, las ideas de Benjamin no funcionan a cabalidad porque la noción de representación que subyace en sus textos es un tanto amorfa. Ello, finalmente, repercute en una oscuridad sobre el objeto de la representación, en donde cada uno de los elementos que la configuran tienen un papel y, por tanto, se ven afectados por toda la organización representativa.

---

<sup>78</sup> Se trata de la segunda parte del texto “Metafísica de la juventud”, que se titula “El diario”, en *Obras*, libro 2, vol. 1, 2007, pp. 100 y 101.

Lo que Benjamin logra al analizar los poemas de Hölderlin es acercarse a un modo de comprensión de la formalización poética de la experiencia, aunque sin afán de sistematización. A su juicio, la crítica inmanente es una reflexión sobre la obra que complementa a ésta, la redondea o consume, y la relaciona con su entorno.

En su ensayo sobre Hölderlin, la adopción de un punto de vista polémico frente a la crítica literaria alemana lo llevó a dejar de lado las consideraciones relacionadas con el género, por lo que la figura del receptor queda desdibujada, y aun la del sujeto de la enunciación, si se considera a ambas como polos de esa institución discursiva que se llama poema lírico, cuya estructura particular o identidad específica con respecto a otros géneros —ya sean pragmáticos o de ficción— se constituye a partir de una actitud transgresora, de una desautomatización o extrañamiento que no son solamente estilísticos, sino existenciales, constitutivos del ser, puesto que el poema lírico expresa la continua autoconformación o reelaboración del sujeto.<sup>79</sup> Benjamin, en cambio, prefiere la esfera intermedia de lo poético como un concepto límite que no se remite ni al texto en sí, ni únicamente a la esfera de la vida, sino que tiene lugar donde ambos se entrelazan para dar paso a otra esfera producto de lo intuitivo experiencial y la

---

<sup>79</sup> Véase K. Stierle, "Identité du discours et transgression lyrique", 1977.

creación reflexiva, intelectual, que el poema implica, y donde el sujeto se da forma a sí mismo y a su sociedad.<sup>80</sup>

En suma, Benjamin elabora un nutrido análisis del proceso que va desde la experiencia viva y directa hasta su concretización verbal: su mayor aportación en este terreno es haber insistido en la importancia de la experiencia vital en la comprensión de la forma literaria y, más aun, de la experiencia urbana en el nacimiento de una nueva poesía que da forma a una nueva subjetividad. La forma poética, inacabada, precaria, fragmentaria, recupera sólo un momento de la reflexividad, del pensar del pensar que entreteje el origen y la configuración de la experiencia; se trata de una precariedad no inédita, pero muy peculiar de la era moderna. Al mismo tiempo, Benjamin es explícito en su análisis de las formas versificatorias y sus relaciones con el dinamismo, el ritmo atropellado y cambiante de las ciudades. De ese modo prefigura, con su especial acento en las *leyes secretas* (que aquí hemos podido identificar en su carácter rítmico), lo que Collot, Williams y Dessons aportan como conjunto de relaciones entre el espacio y la forma de la obra literaria. En su conjunto, estos autores proporcionan un corpus conceptual que se mueve hacia un lado y hacia el otro del problema señalado por Dessons en torno a los peligros de deshistorizar el análisis: si Collot se centra en una precisión semiótica tan honesta como riesgosa (cuando se orilla a lo mecánico y

---

<sup>80</sup> W. Benjamin, "Dos poemas...", art. cit., pp. 138-142.

lo simplista), Benjamin y Williams nos ofrecen elementos para andar con cautela en esa ruta de “microanálisis” y saberla situar en una perspectiva social y epistemológica que abre la lectura a lo contextual y lo vivo, del mismo modo que Bajtín aporta un enfoque preciso (el plurilingüismo) para un examen del texto que palabra por palabra nos remite al mundo y a los otros. El poema se muestra así como un complejo sistema de referencias a la posición del sujeto en su entorno, de continuas aproximaciones entre la forma fija y única del texto, y la multiplicidad de lo vivo a la que se refiere y de la que es producto.

## 1. DEL ESPACIO A LA POESÍA, DE LA ESTROFA AL VERSO LIBRE

Como hemos podido ver, el espacio no es propiamente una cosa, sino un conjunto de relaciones en constante elaboración por parte del sujeto; de la misma manera que éste no es más que un tejido relacional entre individuo y sociedad. Por ello, la clave de la transición del espacio a la poesía es, precisamente, la *experiencia relacional de ese sujeto, que es única y vital y se traslada a sus diversos sistemas expresivos*; dicha experiencia es, también, una suma de ritmos.

Al convertirse en forma fija del movimiento, el ritmo del poema establece figuras capaces de evocar la experiencia de los desplazamientos corporales (físico/anímicos) del sujeto lírico, y a veces puede hacerlo de manera inconsciente, indirecta, o embrionaria. Sin embargo, la asunción y representación de un ritmo poético no es una pura decisión individual, sino que se inscribe en la historia familiar y grupal, y en los estados ideológico-anímicos en los

que ese sujeto genera una suerte de estetización de la experiencia. La finalidad de este capítulo es mostrar qué tanto peso puede llegar a tener el ritmo urbano en la configuración estética del discurso.

### *Secularización y velocidad en la ciudad de México:*

#### *el progreso rodante*

La concentración urbana requiere, como se ha dicho, una rejilla óptima: el tejido mejor para una alta convivencia en movimiento. La aceleración del ritmo en la ciudad de México entre la segunda mitad del siglo XIX y el fin de la Segunda Guerra Mundial proviene de un crecimiento en extensión y densidad jamás visto.

Entre 1852 y 1950 la ciudad pasa de 200 mil habitantes a 3.2 millones; su superficie, de ocho kilómetros cuadrados, a casi 30 mil hectáreas; de una red ferroviaria urbana inexistente, a 350 kilómetros de vías; el automóvil se va abriendo paso entre el último lustro del siglo XIX y la primera década del nuevo siglo. Si en 1851 se instala el telégrafo, para 1880 el teléfono, hacia 1930 la radiodifusión comercial y en 1952 la televisión. Las transformaciones en la vida cotidiana y laboral, en la convivencia urbana y en el modo de vida en general son extraordinarias. Alumbrado público, servicios de agua y electricidad, etcétera, cambian incluso la manera de percibir y vivir la noche.

Estamos ya ante la infraestructura de la modernidad. El paisaje urbano, al verse forzado a favorecer el movimiento, derriba muros y allana propiedades, mejora la traza en términos del flujo: calles y avenidas se reorganizan en un proceso que arranca con la Ley Lerdo (1856) y no perderá fuerza más que, de manera relativa, hacia fines del siglo XX.<sup>1</sup> Todo ello trajo enormes consecuencias para el ritmo,

---

<sup>1</sup> La expansión de la ciudad de México, en su multiplicidad de procesos, está documentada en trabajos como los siguientes: Sonia Lombardo y Yolanda Terán, *Atlas histórico de la ciudad de México*, t. 2, 1997; M. Carrera Stampa, *Planos de la ciudad de México*, 1949; *México y sus alrededores...*, 1855; M. Orozco y Berra, *Historia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1854*, 1974 [1854]; J. M. Marroquí, *La ciudad de México*, 3 vols, ca. 1900; J. Galindo y Villa, *Historia sumaria de la ciudad de México*, 1925, *Polvo de historia*, 1979; M. Sánchez Carmona, "Desarrollo urbano y tendencias arquitectónicas", 1994; S. Lombardo, "Ideas y proyectos urbanísticos de la ciudad de México, 1788-1850", 1981; M. D. Morales, "La expansión de la ciudad de México en el siglo XIX: el caso de los fraccionamientos", 1981, "Cambios en la traza de la estructura vial de la ciudad de México, 1770-1885", 1998, "La nacionalización de los conventos y los cambios de uso del suelo: ciudad de México, 1861-1882", 2000; M. D. Morales y M. Gayón, "Casas y viviendas de la ciudad de México: espejos de las transformaciones urbanas, 1848-1882", 2003; J. A. Rojas, "La transformación de la zona central, ciudad de México, 1930-1970", 1981; J. Delgado, "El patrón de ocupación territorial de la ciudad de México al año 2000", 1988; A. Pérez Duarte, "El nacimiento del modelo de apartamento en la ciudad de México, 1925-1954: lectura del archivo de un arquitecto", 2003; R. I. Pérez Bertruy, "Jardinería pública: un recorrido por su historia en la ciudad de México", 2006; J. N. Almonte, *Guía de forasteros y repertorio de conocimientos útiles*, 1997 [1852]; M. Trujillo, *Operarios fabriles en el valle de México, 1864-1884*, 1997; J. González Angulo, "Los gremios de artesanos y la estructura urbana", 1981; M. A. Ros Torres, "Descorporativización y recomposición de los agentes del tabaco en la Nueva España a finales del siglo XVIII", 2000; M. Dávalos, "Descorporativización y despojo de los barrios indígenas, siglos XVIII y XIX", 2000; M. Vidrio, "Sistemas de transporte y expansión urbana: los tranvías", 1981; A. Morrison, *The tramways of Mexico city*, 2003; G. Esparza, *Cien años de transporte eléctrico en la ciudad de México*, 2000; M. Aguirre Botello, *Los tranvías de la ciudad de México, 1850-1971*, 2004; M. Ramos García, "Los caminos de fierro en el Distrito Federal: desde los ferrocarriles urbanos hasta los tranvías eléctricos, 1850-1920"; R. García, *Hitos de las comunicaciones y los transportes en la historia de México (hasta 1911)*, 1988; A. Valle-Arizpe, *Calle vieja y calle nueva*, 1962; C. Barros y M. Buenrostro, *Vida cotidiana. Ciudad de México, 1850-1910*, 2003; E. Aréchiga, *Tepito: del antiguo barrio de indios al arrabal: 1868-1929*,

que debemos entender como una suma de ritmos dominada por el urbano sin que por ello los otros dejen de intervenir, cuestionar, alterar o dislocar el ritmo dominante.

En 1793, cuando ya se hablaba en la capital de México de la mala calidad de los empedrados y de su escasa resistencia al tráfico citadino,<sup>2</sup> se inaugura el primero o uno de los primeros establecimientos de coches de sitio o *de providencia*. Entre las ordenanzas del caso figuraba este inciso a propósito de la velocidad:

deberán estar entendidos los cocheros (y del mismo modo los que los fleten para que por ningún motivo lo soliciten) que ni por la mayor urgencia han de correr ni galopar, así dentro de la ciudad como fuera de ella, sino que han de usar un paso regular y rodado, por estar prohibido aquello por reales pragmáticas, órdenes y bandos de gobierno; y a más de ser molesto a los que los ocupan y a los vecindarios, resulta en perjuicio de los empedrados y de los mismos coches.<sup>3</sup>

Décadas más tarde, un reglamento de 1834 indicaba que “el paso con que deben girar los coches ha de ser regular o rodado, sin galopar o trotar”.<sup>4</sup> Nuevas disposiciones de 1850 insisten en el

---

*historia de una urbanización inacabada*, 2003; C. Agostini, “Las delicias de la limpieza: la higiene en la ciudad de México”, 2005.

<sup>2</sup> C. Aguirre Anaya, “Modernización o restauración: la crítica de la ciudad a finales del siglo XVIII”, 2000, p. 322.

<sup>3</sup> M. Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 149.

<sup>4</sup> “Coches de providencia. Cartilla de policía para el más puntual cumplimiento de ellos”, en J. N. Almonte, *op. cit.*, pp. 331-340, p. 333. De 1802 proviene un expediente que consigna la riña y encarcelamiento de dos cocheros que, una noche, pasadas las nueve, habían jugado carreras desde “la espalda de Moneda” (probablemente la calle de El Carmen) hasta la calle de la Merced; el perdedor suscita el pleito y la violencia, pese a

punto: “los carruajes, de cualquier clase o destino que tengan en todo lugar público, no podrán salir del trote natural de las cabalgaduras”.<sup>5</sup> Y añaden, para otros medios de movilidad: “todo el que transite por la ciudad en cualquier especie de cabalgadura en las calles o paseos, y que las saque de su paso o trote natural, sufrirá por este hecho una multa de cinco pesos o veinte días de grillete”.<sup>6</sup>

En lo tocante a las prisas y las disputas que éstas podían generar, el reglamento de 1834 nos da indicios: “de ocurrir dos personas a un propio tiempo a tomar los coches, [el conductor] preferirá el primero que llegue a tomar la llave de la portezuela, y en caso de igualdad de circunstancias, decidirá la suerte si no lo hiciere la urbanidad”.<sup>7</sup> Y no faltaban atropellados en aquel nuevo mundo de masas y velocidad,<sup>8</sup> todavía más de zapatos —y aun de pies descalzos— que de ruedas. Escribía Francisco Zarco:

Allí roba un malhechor, corre entre la multitud y no hay quien lo detenga... Allá riñen dos hombres, gane el que pueda, no hay mediadores sino espectadores... Allá queda un hombre lastimado por un coche o un caballo, ¡buen provecho! que lo socorra la policía [...] / Ricos y mendigos, paseos y entierros, cantos y dolores, miseria y opulencia, grandes

---

que ambos cocheros eran amigos. AGN Criminal, vol. 644, *apud* T. Lozano, *La criminalidad en la ciudad de México*, 1987, p. 74.

<sup>5</sup> “Bando sobre carruajes”, en J. N. Almonte, *op. cit.*, pp. 340-346, p. 341.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 331. *Cfr.* las ordenanzas de 1793, M. Orozco y Berra, *loc. cit.*

<sup>8</sup> C. Barros y M. Buenrostro, *op. cit.*, p. 35.

crímenes y grandes virtudes, todo anda reunido, confuso en las calles a todas horas.<sup>9</sup>

Poco a poco, y al paso de los tranvías, ya de mulas ya a vapor, el tema se agudiza, y sólo se permite el exceso de velocidad a los militares en servicio.<sup>10</sup> Tampoco entonces escasearon los problemas, ya fuera de atropellados por tranvías,<sup>11</sup> o bien descarrilamientos, volcaduras<sup>12</sup> y, faltaba más, los característicos asaltos.<sup>13</sup>

La velocidad se había vuelto tema recurrente en la ciudad, como lo evidencia un poema de disputas entre el telégrafo y el ferrocarril que data de los ochentas decimonónicos, en donde el primero se precia de ser aun más veloz que el pensamiento, mientras que el tren responde, por su parte, que puede transportar todo aquello de que su rival es incapaz.<sup>14</sup> La velocidad comunicativa del teléfono causaba inédito regocijo debido a la mayor agilidad adquirida por la policía en la captura de asaltantes.<sup>15</sup>

No era extraño que así sucediera, que la velocidad se convirtiera en tema central —ya fuera por polémica o aceptación—,

---

<sup>9</sup> “Los transeúntes” [ca. 1853], en *Escritos literarios*, 1999, p. 167.

<sup>10</sup> M. Vidrio, art. cit., p. 201.

<sup>11</sup> C. Barros y M. Buenrostro, *op. cit.*, p. 38.

<sup>12</sup> M. Vidrio, art. cit., pp. 207 y 210.

<sup>13</sup> M. Ramos García, *op. cit.*, p. 18.

<sup>14</sup> C. Barros y M. Buenrostro, *op. cit.*, p. 44. Esta obra es muy imprecisa en las fechas y fuentes de los materiales que incluye (recortes de periódico, fotografías de la época, publicidad, breves notas, etc.), y por ello no es posible dar la fecha exacta del poema.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 46.

cuando, de hecho, apenas si se había logrado un poco de estabilidad en el país, la obsesión por los ferrocarriles había cundido entre los administradores del gobierno, y no había cesado para el tiempo de la República Restaurada, momento del primer verdadero impulso a este medio, dado el vínculo directo entre la idea de progreso y los transportes. En 1857 Payno, por ejemplo, consideraba al ferrocarril “la primera tentativa seria de un sistema de mejoras materiales [capaz] de influir en el progreso y desarrollo de la civilización”;<sup>16</sup> para él, “los caminos de fierro, como las arterias en el cuerpo humano, reciben y arrojan la gran circulación del comercio, que es la sangre que da vida a los pueblos”.<sup>17</sup> No menos consideración le merecía el nuevo medio de transporte a otros contemporáneos de Payno en el Congreso, y aun al propio Zarco: la generalidad coincidía en ver las rutas metálicas como vías de integración entre zonas productivas; como afluentes de materias para exportación, vías de movilidad de pasajeros y, en fin, de seguro progreso y solución para el atraso y otros muy diversos problemas de la nueva nación.<sup>18</sup>

Salud, velocidad y progreso se unían en el tema de la circulación: mientras más fluida, mejor.<sup>19</sup> Dentro de la ciudad y en su

---

<sup>16</sup> M. Vidrio, art. cit., p. 202.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>18</sup> D. Cosío Villegas (dir.), *Historia moderna de México. La República Restaurada, vida económica*, 1993, pp. 610-611, 660 y 669.

<sup>19</sup> Un curioso relato a propósito de los baños “romano-turcos” nos confirma hasta qué punto la relación circulación, movimiento, higiene y salud había permeado en la

expansión, sin embargo, la combinación entre pausas y velocidad era, ya no digamos necesaria, sino esencial, salvo la mejor opinión de los conductores. Un cierto ritmo era preciso para la flexibilidad y la eficiencia que darían al nuevo vehículo su productividad. Para 1890, no sin impaciencia, se afirmaba en *El Partido Liberal*, en relación con el tranvía de mulas:

Si mal no recordamos, el reglamento de los ferrocarriles urbanos impone a los cocheros o conductores la obligación de parar el tren siempre que algún pasajero lo solicite ya sea para subir o bajar; pero el reglamento es letra muerta. Espera usted una hora en la esquina a que pase el tren, y el tren que ni su luz; al fin y cuando ya la bilis se le ha desbordado, se ve venir al vagón como alma que lleva Gestas, y usted grita o hace señas para detenerlo. Pero aunque se quiera; el tren no se para porque trae una hora de retraso y usted se queda con un palmo de narices, en cambio del tiempo perdido y a veces del dinero. Ahora bien, cuando se trata de bajar, no bien se ha puesto el pie en el suelo cuando arrea el cochero y el pobre pasajero desciende por abreviatura, midiendo el suelo con las costillas.<sup>20</sup>

Los conductores también tenían su idea de la indeterminación y la libertad. Hacia 1900, con la introducción del tranvía eléctrico, el transporte aumenta su velocidad a alrededor de 10 kilómetros por hora; así fue posible llegar de Indianilla (Niños Héroe y Claudio Bernard) a Chapultepec en siete minutos, y en seis más, de Chapultepec a Tacubaya. Anota Vidrio: “los nuevos tranvías tenían el

---

mentalidad de la época. A. de Valle Arizpe, “Los baños”, en *Calle vieja...*, 1962, pp. 335-382, pp. 360-363.

<sup>20</sup> Ma. del Carmen Ruiz Castañeda, *La ciudad de México en el siglo XIX*, p. 119, *apud.* M. Vidrio, art. cit., p. 208.

triple de espacio que los de mulitas y eran, dentro de la ciudad, 2 veces más rápidos [y] hasta 5 o 6 veces más veloces [en las afueras]”.<sup>21</sup>

Si a fines del siglo XIX, según Tablada, la intensidad del tráfico era parte esencial de la vida, y para el éxito de un escritor había llegado a ser tan importante, o más, la adaptación al tráfico de la ciudad que las cualidades literarias;<sup>22</sup> hacia 1919, cuando ya incluso había los primeros autobuses urbanos y él mismo los usaba, López Velarde observará los incidentes del cruce de peatones y las dificultades para cederse el paso entre vehículos.<sup>23</sup> Por su parte, Galindo y Villa, en 1925, se referirá a la agitación de la ciudad, “toda nervios, rápida y bulliciosa”,<sup>24</sup> sólo muy poco antes de que Guzmán, en *La sombra del caudillo* (1929), haga del automóvil un motivo que confiere a situaciones y personajes una mezcla devenida clásica: confort, intimidad, movilidad y poder sobre las ruedas de un vehículo ahora ubicuo, sujeto a la voluntad individual, y no a las rutas del transporte público.<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> M. Vidrio, art. cit., p. 210.

<sup>22</sup> J. J. Tablada, *La feria de la vida*, 1991, p. 184: “no eran precisamente facultades literarias las que por su ausencia hacían trágica aquella figura de inocente y rudo provinciano, sino simples facultades para cualquiera clase de actividad que requiriese la esencial previsión, la malicia indispensable para no resultar atropellado en medio del tráfico de una ciudad de nuestros días...”. El escritor rememora su época porfiriana, y es obvio que no se refiere sólo al tráfico vehicular, sino a la competencia entre periodistas y entre escritores, a un dinamismo para el que el transporte se había vuelto esencial.

<sup>23</sup> Véase cap. 3.

<sup>24</sup> *Historia sumaria de la ciudad de México*, p. 213.

<sup>25</sup> Cfr. M. Desportes, *Paysages en mouvement: transports et perception de l'espace XVIIIe-XX siècle*, 2005, pp. 247-248 y 256.

Si el estridentismo celebraba con entusiasmo la nueva urbe, surcada de cables y chimeneas, de máquinas y masas peatonales, unos años después, superada la crisis interna y externa de 1929, ya en los treintas, Huerta empieza a escribir su libro más característico, *Los hombres del alba*, donde la gran ciudad figura como centro y sustento de una distinta realidad. El libro, que aparecerá en 1944, exhibe a toda luz las contradicciones de una ciudad que ni aun en la bonanza salva las grandes escisiones ni los agudos contrastes entre su riqueza y su miseria. Clave de lo que en adelante será uno de los tópicos del urbanita —y que Sabines o Bonifaz arrostrarán en los cincuentas—, aparece en *Los hombres del alba* la soledad en agitación, la agitación en soledad, una especie de ansiedad sin salida. Huerta nos muestra aquel moverse en la ciudad sin compañía, siempre de prisa, regido por horarios y diversas presiones:

Nada ni nadie aquí,  
bajo este vientre o cielo a fuego lento.  
Nada, tan sólo el bronco sueño de los desarraigados  
alienta, se agita en esta blanda región  
contradictoria, de niebla y besos,  
de voluptuoso vaho sobrehumano  
y voraz, como si flores turbias,  
alcohol y muerte a ciegas la nutriesen.

Nada, como no sean latidos presurosos,  
fieles propósitos de ruina,  
se puede concebir donde las almas

a dura lentitud pierden su esencia.<sup>26</sup>

Lenta y seguramente la nada y la prisa se van encadenando entre sí. La existencia sin nadie ni palabras, solamente los índices del pulso, del cuerpo solitario e íntimo como socio exclusivo y sin arraigo. El viaje sin objeto personal, sino meramente pragmático, con destino asignado, aunque sin compañía y sin verdadero trayecto, para lograr el cual incluso se pelea, en las estaciones o paradas, por ascender a los transportes.<sup>27</sup>

El hombre de Heráclito se ha deshumanizado y ha dejado atrás su ciudadanía (incluso sin haberla adquirido), al reducir al mínimo su experiencia intersubjetiva, su estar entre los otros: la humanidad roza ahí sus fronteras. Ha encontrado sus límites a bordo de las máquinas rodantes, en los horarios, la banda productiva, los recorridos por toda la ciudad con fines puramente económicos. En compensación no siempre satisfactoria, algunos (no la mayoría) poseen la información, la lectura, las formas transespaciales de cultivar sus relaciones; su nueva pertenencia a grupos. Y aun así, la soledad sapiente de unos

---

<sup>26</sup> E. Huerta. "Esta región de ruina", de *Los hombres del alba*, libro escrito entre 1935 y 1944, en *Poesía completa*, 1995, p. 122.

<sup>27</sup> N. López, "Gente caminando junto a un camión urbano" (ca. 1957), en *Memoria de la ciudad de México: cien años 1850-1950*, p. 154. La foto es tardía en relación con el periodo analizado, pero la masificación del transporte y sus aglomeraciones eran cosa común desde muchos años antes, al grado de que un paro transportista podía suscitar graves problemas. M. Casasola, "Paro de transportistas urbanos en la avenida Juárez y San Juan de Letrán" (ca. 1938), en *Memoria...*, p. 119.

Contemporáneos, por ejemplo, sólo se vivifica ante la presencia de los otros en “Nocturno de los ángeles”, de Villaurrutia; en la versatilidad poética y callejera de un Novo; en la fulmínea lucidez de aquel Gorostiza que se harta de su escritorio y se manda al Diablo en compañía de la Muerte —a voz tímidamente arrabalera—; en la agudeza crítica y polémica en torno a grandes temas nacionales que nos ofrece Cuesta en los periódicos, como una contraparte diametral del acero almenado de su poesía.<sup>28</sup>

Hemos dejado atrás una ciudad colonial, pequeña y caótica, para pasar a una apenas ordenada y en expansión (la porfiriana) que recae poco a poco y de nuevo en sus problemas de siempre. Y es a ella a la que se enfrentan los poetas; la recorren, la estudian, la rechazan. La aceptan también, elaborando nuevas poéticas, derivadas en parte de su experiencia como habitantes, no sin guardar una ambivalencia que les permite amarla y criticarla.

Estamos —con los Contemporáneos, Huerta y los estridentistas— muy lejos de aquellos días en que Zarco dejaba sus obligaciones de escritorio para irse al Paseo de Bucareli en busca del alivio que el movimiento y el contacto con los otros le ofrecían, a modo de cura contra el mal del tedio o la opresión de la soledad: “en las ciudades populosas suele probar bien para disipar esa pesadez del

---

<sup>28</sup> Véase X. Villaurrutia, *Obras*, 1966; S. Novo, *Antología personal: poesía, 1915-1974.*; J. Gorostiza, “Muerte sin fin”, *Poesía*, 1982; J. Cuesta, *Poesía y crítica*, 1991.

espíritu y del corazón, perderse entre la multitud, dejarse llevar de esas corrientes animadas de hombres y mujeres que se oprimen, se tropiezan, se miran, se observan y se olvidan en un instante...”.<sup>29</sup> La multitud y el ajeteo lo alivian, así como la observación aguda, burlona y distante de sus contemporáneos; tanto como aquellos paseos en que, al llegar la noche, deambula por la ciudad e incluso se interna por sus arrabales.

Lejos también andamos de las caminatas de Gutiérrez Nájera por Plateros, o de sus paseos de “La novela del tranvía”, hechos a imitación de aquel Víctor Hugo que subía al ómnibus como quien sube a una ventana ambulante. Se combina ya entonces, en esa “novela”, un poco del *flâneur* con las novedades del *panorama* emanado de un mundo sobre ruedas; es decir, surge ahí una mezcla de deambular introspectivo y visión espectacular:

lo mejor que el desocupado puede hacer es subir al primer tranvía [...] y recorrer las calles [...] El movimiento disipa un tanto cuanto la tristeza, y para el observador nada hay más peregrino ni más curioso que la serie de cuadros vivos que pueden examinarse en el tranvía [...] paso las horas agradablemente encajonado en esa miniatresca arca de Noé, sacando la cabeza por el ventanillo [...] para observar el delicioso cuadro que la ciudad presenta en ese instante. El vagón, además, me lleva a mundos desconocidos y a regiones vírgenes.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> F. Zarco, “Los transeúntes”, p. 162; véase también “El crepúsculo de la ciudad” y “México de noche”, todos ellos en *Escritos literarios*, 1999. V. Quirarte, *Elogio de la calle: biografía literaria de la ciudad de México, 1850-1992*, 2001, pp. 98-118, ha hecho un análisis de estos textos no frecuentados por la crítica.

<sup>30</sup> M. Gutiérrez Nájera, *Cuentos, crónicas y ensayos*, 1973, pp. 17-18.

Estamos, en cambio, más cerca del Tablada juvenil, inquieto y viajero, que descubre la fugacidad y el simultaneísmo a bordo de tranvías, barcos, *ferrys* y automóviles. O de ese López Velarde que ya en su época de Aguascalientes se reconocía apto para el tráfico y el movimiento capitalinos,<sup>31</sup> y que en la ciudad de Mexico era capaz de esperar a que un autobús portara a una dama atractiva muy antes que subirse al primero que pasara; o bien, optaba por trasladarse a pie.

Si en tiempos de Zarco aún dominaba el movimiento peatonal, y los carruajes de todo tipo sorprendían e incomodaban al transeúnte —a pesar de que él mismo no dejaba de andar a prisa— para los ochentas de Gutiérrez Nájera el tranvía es una calle itinerante: masivo, heterogéneo, múltiple. Y sin embargo la del Duque Job no es todavía la ciudad que Ángel del Campo retratará en 1906: sin temor al barrio —como sí lo tuviera Gutiérrez Nájera y sus prejuicios muy clase media—, se interna en él, igual que alguna vez lo hicieran Zarco, Altamirano o, con frecuencia, Prieto, y, sobre todo, nos brinda una de las mejores semblanzas de la calle porfiriana tardía:

---

<sup>31</sup> Esa ciudad era, desde el cambio de siglo, una de las más prósperas del país, y en ella los tranvías fueron introducidos casi al mismo tiempo que en la ciudad de México. Véase J. Gómez Serrano, “Una ciudad pujante: Aguascalientes durante el porfiriato”, 2005.

En las calles céntricas, el tráfico marea a ciertas horas; es un rodar sordo, constante y monótono; la sinfonía tosca de las ruedas se propaga por avenidas y plazuelas; las ruedas de los trenes y las herraduras de las bestias [tranvías de mulas] se combinan para imitar los tumbos y ronquidos de las cataratas; tirados por percherones, los lentos carros del Express, los repartidores de hielo y cerveza de barril, saltones, como cabras, los cargados de aguas gaseosas, carbón de encino o cigarros engargolados; cojitranco, los guayines lecheros, sonantes a hojalata abollada; bruscas, capaces de romper cualquier pavimento, las carretas de Obras Públicas; desbocadas las de obras privadas, las que llevan a la zaga una mula coja y en el pescante un troglodita estúpido; cayendo y levantando —por tiro, un caballejo peinado a la inglesa y una mula tuerta— un huacal de mudanzas, con macetas, colchones enrollados, mesita estorbo de mecate, destiladera, y hasta arriba, sostenido por un cargador, el retrato oval de una señora ya vieja cuando el Primer Imperio... Hacen veces de bomba en esa procesión ruidosa los carros de verdad, los legítimos rompeasfaltos, los indecentes y vergonzosos reptiles en que introducen a la ciudad el nauseabundo pulque [...]; al lado de esa carga de homicidios y riñas, un charro al galope; a pocos pasos, una máquina cargada con varillas de fierro o rieles, matraqueando hasta ensordecen, seguida del parsimonioso guardarropa blanco en que se mudan los pianos, y para que nada falte, cierran la marcha tres carretillas de mano y el monociclo del afilador de tijeras [...] A todos los elementos citados, agréguese los coches... ¿Hay algo más variado, con punto a ruido, que los carruajes? ¿No tiene algo de género chico de la cacofonía callejera el rodar de los coches de alquiler, que si llevan llantas de fierro parece que quiebran piedra, y si las gastan de hule se antoja que portan babuchas que no les vienen? [...]/ Y como complemento de esos rumores graves, aquí y allá suena la familia menuda de timbres, campanillas y cascabeles; los [tranvías] eléctricos pasan tocando a Muertos; los carretones de la basura tratan de imitarlos con su sonaja de portón; aquel carro repartidor pulveriza el badajo para que le hagan sala, y al ser detenido, bruscamente, materialmente, se sale por la collera demasiado grande un tordillo que parece de estambre, sacudiendo hasta nueve escandaloso cascabeles. / Pero como esas alarmas son vulgares, para abrirse paso válense otros apisonadores de bocina: en primer lugar, tañen la suya los autos —¡curiosa coincidencia! *autos de fe* llamaban en la época de la Inquisición a las matanzas en público— los automóviles, y parodias de sus roncadas tumbas, algunas de las cuales recuerdan el gruñido porcino, suenan los ciclistas sus cornetas [...]/ Entrad a cualquier edificio de

importancia; oiréis timbres, zumbidos de elevadores, trémolos producidos por la cañería que repercute a la infatigable faena de una bomba eléctrica, y el persistente, tempestuoso estacazo de las máquinas de escribir...<sup>32</sup>

Estamos ya, con Del Campo, ante la prefiguración de la ciudad como la conocemos ahora, no obstante que, poco a poco, la mayoría de esos ruidos desaparecerán (como entonces empezaban a disminuir los pregones, los arreos, las conversaciones de balcón a balcón, los trovadores, los gritos del repartidor) para dejar su sitio a un dominante rumor motorizado.

### *El ritmo en la modernidad:*

#### *Heráclito y el alma en las ciudades*

Cuando una experiencia es insólita, puede con facilidad convertirse en motivo de recuerdos y representaciones, pero no ocurre así con experiencias repetidas, que más bien toman la forma de hábitos o costumbres. Este tipo de relaciones rutinarias con el medio llega a generar, en cambio, un adiestramiento que permite operar de manera automática, al extremo de hacer a un lado la reflexión y marcar el estilo espontáneo de conducta, no sólo entre individuos y grupos sino en comunidades amplias e incluso a lo largo de toda una época.

---

<sup>32</sup> Á. del Campo, "Los ruidos de México", 1973 [1906], 173-175.

El encuentro continuo y acelerado con los objetos y los otros — o sea, la constante repercusión de la heterogeneidad sobre el yo— que implica vivir en una urbe, fue pronto observado por Baudelaire, pero sólo se volvió plenamente consciente de él después de haberlo experimentado una y otra vez.<sup>33</sup> Para Baudelaire y sus contemporáneos, además, se trataba de *un nuevo ritmo de vida*; es decir, de una nueva relación secuencial entre el sujeto, los objetos y los otros seres. Lo que el poeta hizo con dicho ritmo fue darle una codificación artística, como anotó en el prólogo a *Le spleen de Paris*.<sup>34</sup>

Y si bien la aparición de, o el énfasis en, formas literarias y retóricas no depende en toda la línea del proceso histórico,<sup>35</sup> conviene recordar que las formas literarias tienen ciertamente una historicidad: la refuncionalización que una sociedad imprime a los rasgos principales de un género según las exigencias de cada época.<sup>36</sup>

La estrofa en lengua española constituyó un patrón muy diverso, y flexible a su modo; se trataba de una *civilidad literaria*, es

---

<sup>33</sup> Para aprender un ritmo primero que nada hay que dejarse llevar por él; y para integrarse, pertenecer a una sociedad y una época, hay que aceptar sus valores y adiestrarse en sus prácticas, lo que depende, en esencia, de la *repetición*, o sea, la clave del ritmo. H. Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse: introduction à la connaissance des rythmes*, 1992, pp. 41-42 y 56-57.

<sup>34</sup> *La fanfarlo. Le spleen de Paris*, 1987, pp. 73-74.

<sup>35</sup> M. Szgedi-Maszák, "El texto como estructura y construcción", 1996, p. 217.

<sup>36</sup> Véase Ch. Beyers, *A history of free verse*, 2001; J. Domínguez Caparrós, *Contribución a las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, 1975; P. Fussell, *Poetic forms and the lyric subject*, 1992; F. López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, 1987 [1969]; I. Paraíso, *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, 1985, *La métrica española en su contexto románico*, 2000, y R. Williams, *El campo y la ciudad*, 2001.

decir, de situarse en público para una expresión de carácter determinado.<sup>37</sup> A su tiempo, el verso libre, en ruptura con la estrofa y para adaptarse a la modernidad, generaría su prosodia peculiar, reorientaría la opinión pública hacia una nueva modalidad de las convenciones poéticas, ya que las establecidas en el Siglo de Oro habían perdido vigencia.

Si la percepción, en tanto organización de lo sensible, *posee un estilo* revelador de una manera específica de relacionarse con el mundo;<sup>38</sup> y si, en efecto, la tarea del crítico implica una lectura rigurosa del poema y la intelección de su espacio (de su *paisaje*), y ello depende del seguimiento de la trayectoria que va desde la percepción emotiva hasta su emisión final en un enunciado poético (la relación íntima entre espacio y forma expresiva),<sup>39</sup> en lo que resta de este capítulo me propongo mostrar la existencia de un marco interpretativo que abarca las formas utilizadas por cada uno de los poetas que analizaré más adelante.

## Más allá de la métrica: el sentido profundo del ritmo

---

<sup>37</sup> Véase E. Rodríguez Cuadros, "Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro", 1985; J. Leyva, "Métrica y teatralidad en Lope de Vega: *Las bazarrias de Belisa*", 2000; B. López Bueno, "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI", 1992.

<sup>38</sup> M. Collot, *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*, 2005, pp. 183-184.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 185.

De acuerdo con Benveniste, el *ritmo* (ρυθμός), en su acepción de *manera particular de fluir, de ser de las cosas y los entes*, corresponde a una noción presocrática.<sup>40</sup> Si para Demócrito significaba la *forma distintiva, la distribución característica de las partes en un todo* (p. 330), los líricos, a su vez, lo usaron para referirse a “las disposiciones que tienen los hombres” (Arquíloco); “las formas particulares del humor” (Anacreonte), y los “sentimientos [del hombre], sus disposiciones, su carácter” (Teognis). Y todavía la empleaba de ese modo un poeta muy posterior (incluso a Platón) y del otro lado del Mar Jónico, Teócrito de Siracusa, que usa la palabra *ritmo* con el valor de “actitud” (pp. 330-331). Estamos, pues, frente a un conjunto milenario de testimonios sobre la relación entre el movimiento, el ritmo, la forma, los sentimientos y la subjetividad; por su parte, Heráclito añadirá el valor de la circunstancia y la adaptabilidad, el cambio, como rasgo esencial de toda forma.

Al analizar las raíces de *ritmo*, Benveniste hace notar que la palabra  $-(\theta)\mu\acute{o}\varsigma$  se utilizó durante siglos para hablar de *forma particular, modo específico, carácter, o modalidad* (pp. 332-333); mientras que  $\rho\epsilon\iota\nu$  (*rein, fluir*) es usado por Heráclito y el pensamiento jónico que le sucede para designar la *forma improvisada, momentánea,*

---

<sup>40</sup> E. Benveniste, “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique”, 1975 [1966], p. 328. Inexplicablemente, en la traducción al español de esta obra, publicada en México por Siglo XXI y reeditada copiosamente, no se incluye éste y algunos otros

modificable, la naturaleza esencial de todas las cosas (p. 333). Si la relación entre  $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$  y  $\rho\epsilon\iota\nu$  no le parece a Benveniste fácil de establecer, tampoco le encuentra objeciones (p. 332). Es así como la palabra *ritmo*, después de Demócrito y Heráclito, llega hasta Platón con el significado de “‘dispositions’ ou des ‘configurations’ sans fixité ni nécessité naturelle et résultant d’un arrangement toujours sujet à changer” (p. 333).

Ahora bien, Platón introduce una modificación esencial, al combinar la noción de *ritmo o medida* en tanto secuencia de intervalos del movimiento corporal (el intervalo es ya una *longitud*), y la de *armonía* como combinación de sonidos graves y agudos. En *Las leyes*, Sócrates afirma: “Cet ordre dans le mouvement [lento o rápido] a précisément reçu le nom de *rythme*, tandis qu’on appelle *harmonie* l’ordre de la voix où l’aigu et le grave se fondent, et que l’union des deux se nomme *art choral*” (p. 334). Con ello, Platón fija la relación entre ritmo y metro por medio del número o la medida (la edad silábica en poesía), y, especialmente, genera la noción de ritmo como la forma de un movimiento calculado. Benveniste concluye:

La notion de *rythme* est fixée. A partir du  $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ , configuration spatiale définie par l’arrangement et la proportion distinctifs des éléments, on atteint le “*rythme*”, configuration des mouvements ordonnés dans la

durée: πας ρυθμός ωρισμένη μετρεται κινήσει, “tout rythme se mesure par un mouvement defini” (Aristote, *Probl.*, 882 b 2) (p. 335).<sup>41</sup>

Con respecto a esta antigua concepción del ritmo, en el caso de Heráclito podríamos estar incluso frente a una connotación política: cuando se refería al *ritmo como una disposición o configuración del ser sin fijeza ni necesidad natural y siempre sujeta al cambio*, estaría hablando a sus conciudadanos para pedirles tolerancia y armonía, respeto al otro y respeto a la ley; la comprensión de que somos uno y otro, piezas intercambiables en el fluir de la vida; de que estamos hechos de empatía. En el fragmento B 88 nos dice: “lo mismo son vivo y muerto, y lo despierto y lo dormido, y joven y viejo, pues éstos al cambiar son aquéllos y aquéllos al cambiar a su vez éstos”.<sup>42</sup> Su pensamiento

---

<sup>41</sup> Ha sido Meschonnic quien ha llamado la atención sobre este trabajo de Benveniste. Para Meschonnic, una noción actual del ritmo implica la recuperación de los valores de contingencia, indeterminación y fluidez que posee la palabra en la filosofía presocrática. Además, subraya la importancia del *ritmo* en la configuración del sujeto por vía del discurso (el valor del término para la lírica griega). El ritmo, en poesía, entonces, sería un modo de dar forma provisional al sujeto lírico, una forma flexible, adecuada a la circunstancia y abierta al devenir: la palabra viva, y no la lengua como sistema; no los cánones métricos, sino el ritmo como un fluir de la existencia integral del sujeto. H. Meschonnic, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, 2002 [1982], pp 70-73; también *Politique du rythme, politique du sujet*, 1995. Un enfoque más sintético en G. Dessons y H. Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, 1998.

<sup>42</sup> Tal es la visión de García Quintela, que funda sus conclusiones en un seguimiento filológico y contextual de los fragmentos, y escribe: “su objetivo, análogo al de Platón, sería el establecimiento de una ciudad unitaria: la definición rigurosa de las condiciones exigidas a los dirigentes de la ciudad, la expulsión de los sabios que estimulan las tendencias centrífugas, la elaboración de conceptos como *xúnon* o *nomos* [común o ley] en torno a los que se articulan voluntades políticas, son todos ellos elementos que tienden a ‘unificar’ la ciudad. Sin embargo, resuelve el problema al modo de Aristóteles: es necesario respetar las diferencias entre los miembros de la comunidad

estaba adscrito a una Éfeso en crisis y en el marco plural que su carácter de ciudad fronteriza le otorgaba, es decir, su constante roce con la otredad, así como su inclusión de lo extranjero dentro de sus límites; y buscaba, en su reflexión, la confluencia: “los que hablan con inteligencia tienen que fortalecerse con lo común a todos, como la ciudad con la ley” (fragmento B 114).

Sin embargo, la convivencia en la ciudad de Éfeso podría tener —además de un interés vinculado a la tolerancia, la ley o la pluralidad, o sea, la conformación de un sujeto-ciudadano— un gran significado para entender la autoconstrucción del sujeto-individuo en el poema como producto de un *movimiento* que se da en la vida y en el logos, siempre en una dialéctica con el entorno. ¿Qué puede ocurrir a ese sujeto cuando el movimiento se intensifica?

Heráclito pensaba que los límites del alma no podían encontrarse *caminando*, aun si se intentara el recorrido de todos los senderos (B 45); también, que todo fluye, y que en ese fluir lo uno y lo diverso terminan por encontrarse, o se identifican y se intercambian. Por eso, la clave de la armonía era la unión de los opuestos: “lo adverso conveniente... de los discordantes la más bella armonía” (B

---

que tengan derecho a ello, que deben ser considerados como iguales, los ‘mejores’ o los ‘hombres’ de Heráclito son todos ellos válidos; una vez cumplidas sus estrictas exigencias, las diferencias religiosas o culturales, la mayor o menor antigüedad de su integración en la ciudad, no cuentan, todos ellos gozan del mismo derecho a participar en el gobierno de la ciudad”. M. V. García Quintela, *El rey melancólico: antropología de los*

8). “Uniones: todo y no todo, reunido separado, consonante disonante; de todo uno y de uno todo” (B 10). Pero si los límites del alma eran inencontrables caminando, ¿los hemos descubierto por fin a la velocidad del automóvil? ¿Serían *la nada*? Si para Heráclito el alma surgía de lo húmedo, que es movimiento, ¿demasiada agitación la anularía, digamos, la haría evaporarse, o *perder su esencia*, como iba a escribir Huerta?

“La aniquilación del tiempo y el espacio [o sea, del ritmo] por las grandes velocidades sustituye el exotismo del viaje por la vastedad del vacío” —escribió Virilio hace algunos años: “la extrema movilidad crea la inercia del instante”.<sup>43</sup> Si el yo y el sujeto son producto de su intercambio con los otros, cuando éstos se reducen a funciones o rivales, a transeúntes sin rostro, a compañeros sin voz y sin mirada de un viaje acelerado, la sensación de vacío y de soledad se apodera del individuo y lo enfrenta a la imposibilidad de la experiencia intersubjetiva. Menos que la velocidad o la cantidad de movimiento, lo que parece vaciar el alma, llevarla hasta la anulación, es la calidad de ese movimiento: su deficiencia para ofrecer contacto con el mundo.

La clave de esta nueva manera de moverse es el cambio del mundo de a pie al del “paso rodado”, que se acentúa a partir de la

---

*fragmentos de Heráclito*, 1992, p. 148. Los fragmentos que cito, con su número identificador, son de la versión incluida por este autor al final de su libro.

Ilustración: una vez sobre ruedas, la vida cotidiana da comienzo a una velocidad que se cree y se sueña ilimitada, que cambia la percepción, y ya no se detiene. Al igual que la calle o la organización poblacional en rejilla, la rueda no era nueva para la modernidad, pero las innovaciones en la fuerza para hacerla girar sí le son propias: se trata de la intensidad del movimiento guiada por las necesidades del mercado.

### **Nuevos transportes y nueva percepción: la idea *moderna* de la representación artística**

La aparición del ferrocarril indujo cambios radicales en la percepción, a comparación, por ejemplo, de los viajes a pie, a caballo o en carruaje.<sup>44</sup> La velocidad, el modo de fluir y el apartamiento del entorno brindados por los trenes desposeen a los objetos de su distribución espacial y, por tanto, de su ritmo, de su carácter tridimensional; anulan las relaciones de contigüidad y de sucesión, la ubicación del cuerpo con respecto al mundo observado, la propia distribución del yo en el espacio. Algo muy similar ocurre con el rodar del automóvil: se pierde la cadencia corporal y se vive en un mundo de irrupciones e información discontinua, en flujo sobre *calles*

---

<sup>43</sup> P. Virilio, *Estética de la desaparición*, 1988, pp. 126 y 124.

<sup>44</sup> M. Desportes, *op. cit.*, p. 128.

*lisas y largas*:<sup>45</sup> el mismo fenómeno observado por Simmel con respecto al individuo en las calles, pero a una intensidad mucho mayor. La edición cinematográfica, el cubismo y el simultaneísmo en pintura contribuyen, en su momento, a aceptar las nuevas percepciones, y aprovechan incluso el punto de vista que se puede tener desde un elevador, una bicicleta o un automóvil: *“désormais, dans la ville moderne, tout est mouvement, [...] tous les référentiels sont interchangeables et [...] la stabilité des choses et des lieux n’est plus”*.<sup>46</sup>

Esa nueva mirada, inducida por una nueva manera de moverse, implica un cambio desde la raíz, desde la mirada peatonal, hasta la del ser que se transporta sobre ruedas: *“Le paysage urbain qui se forme au cours de cette expérience ne correspond plus à un lieu à découvrir selon une approche sensible; il apparaît sous la forme d’une succession de plans, plus ou moins brefs, plus ou moins focalisés, plus ou moins raccordés [...] correspond à une trajectoire, un parcours, un regard orienté.”*<sup>47</sup>

Así, el mundo del tranvía y del ómnibus viene a ser una mezcla del tren, el automóvil y el tránsito peatonal; una suerte de fragmento móvil de calle donde el retraimiento, la intimidad, la

---

<sup>45</sup> Así las veía Novo en “La ciudad” (1933), incluido en “Espejo, poemas antiguos”, S. Novo, *op. cit.*, p. 140.

<sup>46</sup> M. Desportes, *op. cit.*, pp. 263-264 (cursivas mías).

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 270-271.

elusión, el encuentro y la exploración del entorno se potencian (aunque se mecanizan).

El *paisaje* se ha modificado junto con su percepción. Pero si ahora es discontinuo, en planos, simultáneo y fugaz, no por ello en el arte se gesta una renuncia a la totalidad representativa. Un mundo objetual es percibido por muchos sujetos a la vez y, paradójicamente, puede entonces surgir una dialéctica entre expresión y mimesis que otorga, ya al sujeto y su interioridad, ya al mundo y su objetualidad, la prioridad de la expresión artística.

Ahora bien, para Colloz, esa dialéctica entre expresión y mimesis muestra una oscilación que va desde el romanticismo al simbolismo, con diversos matices en torno a la capacidad de representar la realidad o la verdad. El paso siguiente en esta dialéctica entre interior y exterior, entre expresión y mimesis, entre revelación y representación, será el surrealismo y su apuesta por lo onírico y las incursiones en el inconsciente.<sup>48</sup>

El recorrido de nuestros poetas, en México, no es del todo distinto, aunque los estudiados aquí casi no se acercaron a la poética de Rimbaud o Mallarmé, y tampoco a la del surrealismo: se quedan todavía en una cierta confianza representacional donde las tentativas

---

<sup>48</sup> *Op. cit.*, capítulos 1 a 5: se trata de los problemas de la mimesis vistos desde las necesidades del artista. La filosofía y los creadores de distintas épocas han discutido mucho las dificultades representacionales y la dialéctica entre objeto y

del sujeto se van abriendo paso sin por ello anular la presencia del entorno. El paso adelante en esa subjetivización del discurso poético lo darán los Contemporáneos y, en cierto modo, la generación de Octavio Paz.

Pero, ante todo, ¿cuál fue la *retórica del ritmo* para modernistas y posmodernistas, y qué función tuvieron en ella la ciudad y un agudo sentido de la indeterminación y la evanescencia? Es decir, ¿qué implicaciones concretas tuvo la urbe de las máquinas rodantes para el ritmo de la poesía?

### ***Una nueva ritmicidad, una nueva poesía***

La masificación urbana, la vida mecanizada, el transporte, las comunicaciones y otros medios de acelerar el intercambio, vinieron a ser grandes catalizadores de la recursividad entre exterior e interior del individuo y, por tanto, del aumento cuantitativo y cualitativo de experiencias, pero también propiciaron reacomodos de mucho mayores proporciones. Para el siglo XIX, la dialéctica entre individuo y sociedad había llegado a un marcado individualismo resultado de tres procesos:

---

observador/representador, que en la segunda mitad del siglo XIX cobran el énfasis que aquí se señala. Véase W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas...*, 1992, caps. 9 y 10.

Después de que se había conseguido, en principio, la desatadura del individuo de las cadenas oxidadas de los gremios, de la ubicación social por nacimiento y de la iglesia, esta desatadura continúa en la dirección de que los individuos así independizados también requieren diferenciarse *entre ellos*. Lo que importa ya no es que uno sea individuo libre en general, sino que uno sea un individuo concreto e inconfundible.<sup>49</sup>

En el terreno de lo cotidiano, de la mecanización y división del trabajo, dos reacciones deben llamar nuestra atención: la reserva personal adquirida ante el exceso de estímulos generado por la gran ciudad, y lo que Gutiérrez Girardot llama reacción *negativa* (crítica) del artista en el terreno de la cultura.<sup>50</sup>

Para Simmel, la continua y acelerada repercusión de información y estímulos sobre el sujeto tiene por consecuencia un acrecentamiento de la vida nerviosa que acaba por fatigar al individuo y generar en él una reacción, ya no emotiva, sino puramente racional e indolente ante los estímulos del medio, a fin de no someter su estado anímico y sus diferenciaciones racionales al ritmo intensivo que la realidad le plantea. La reserva adoptada por el individuo ante su realidad tendría, entonces, una función defensiva para evitar ser atomizado ante la magnitud y variedad de los estímulos; y esa reserva puede llegar incluso a la desconfianza.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> G. Simmel, *Cuestiones fundamentales de sociología*, 2002, pp. 131-132.

<sup>50</sup> R. Gutiérrez Girardot, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, 1988, pp. 72-73.

<sup>51</sup> "Las grandes urbes y la vida del espíritu", 1986, pp. 247-248 y 253.

Ello, además, indujo a la reserva que las casas empezaron a adquirir con respecto a la calle, con el jardín frontero, que separa la casa de la acera, a expresa recomendación de los higienistas;<sup>52</sup> poco a poco, las bardas se elevan, y esta reserva separa marcadamente el interior del exterior, el yo de los otros, el nosotros del ellos, el interior de la vialidad; la privacidad se acentúa y pierde control sobre los exteriores y los desconocidos que cruzan por las aceras. La calle se encamina hacia la tierra de nadie, poniendo en peligro la vigilancia sobre ella por parte de los propios habitantes.<sup>53</sup> Estamos ante una polarización entre individuo y sociedad, entre privacidad y vida pública.

En el terreno personal, a la competencia laboral y la máxima especialización (*ser inconfundible*) corresponde el hecho de que “el que ofrece debe buscar en el cortejado necesidades siempre nuevas y específicas”,<sup>54</sup> a fin de no desaparecer de su vista e interés. Si luego de la Ilustración hay muchos individuos, ahora hay que ser uno de esos individuos, pero no uno cualquiera, sino aquel capaz de ofrecer la novedad constante, incluso llegando al máximo refinamiento,<sup>55</sup> como los modernistas.

---

<sup>52</sup> E. Ayala, *La casa de la ciudad de México. Evolución y transformaciones*, 1996; M. Desportes, *op. cit.*, p. 361.

<sup>53</sup> B. Hillier, “The common language of space: a way of looking at the social, economic and environmental functioning of cities on a common basis”, 1998.

<sup>54</sup> G. Simmel, “Las grandes urbes...”, p. 258.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 259.

Y si para Darío el arte era una “armonía de caprichos”, ello tenía que ver con su reubicación en un nuevo mercado en el que el artista, como cualquier urbanita y cualquier burgués, debía hallar su nicho de exposición y venta: el periódico y las revistas.<sup>56</sup> Para entonces, en la vida burguesa impera “el capricho, el preciosismo, cuyo sentido ya no reside en modo alguno en los contenidos de tales conductas, sino sólo en su forma de ser-diferente, de destacar-se y, de este modo, hacer-se notar”.<sup>57</sup>

En cuanto a la crítica o *reacción negativa*, a veces de manera intuitiva, otras muy consciente, el nuevo poeta se sitúa ante su tradición versificatoria y observa el mercado (como el Baudelaire de los pequeños poemas en prosa y *Las flores del mal*). En el mundo hispánico, la institución más sobresaliente, para los poetas, era la tradición estrófica tal como la había definido Bello en 1835:

El agregado de todos los accidentes métricos que el poeta debe reproducir en cada dos o más versos, además de aquellos que determinan la medida y cadencia de cada verso, constituye la *copla, estancia o estrofa*. Contribuyen a formar la estrofa: 1° la combinación de diferentes especies de versos; 2° la distribución de las rimas, y de los finales ya graves, ya agudos, ya esdrújulos; y 3° las pausas mayores o medias.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> A. Rama, *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano*, 1970; y *La ciudad letrada*, 1984.

<sup>57</sup> G. Simmel, “Las grandes urbes...”, p. 259.

<sup>58</sup> A. Bello, “Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos”, 1981, p. 202.

La gran reacción de los modernistas, su manera especial de significarse, de situarse en el mercado, será la transformación de los modos de versificar que desembocará, décadas más tarde, en el verso libre. Y junto a ello, una recuperación crítica de la vida interior, personal, en contraposición a la anulación del yo y la comercialización de todo, incluso de los hombres.

En ese nuevo ámbito, el transeúnte o habitante urbano se halla rodeado de ritmos. Vive en una ritmicidad íntima, ligada a su cuerpo y a los ciclos naturales, y una ritmicidad pública donde los ritmos son adquiridos o modelados; sin embargo, hay uno que destaca, que se impone por encima de los demás. En medio de ruidos, rumores y silencios, sobresale un gran ritmo, el dominante, aquel que ha sido impuesto por la clase que imprime su tónica a las ciudades, es decir, la clase burguesa y su mundo industrial y mercantil, de rutinas y de trabajo automático y acaso enajenado.<sup>59</sup> Rejilla urbana, funcionalidad, productividad y aceleración de la vida se complementan.

Así sea vagamente, el poeta entiende que hay un ritmo o ritmos de época, un ritmo cultural, un ritmo individual, un ritmo natural de la pasión dada (nadie expresa su furia en calma, salvo como advertencia o amenaza, o sea, furia controlada o pospuesta), un ritmo o unos ritmos genérico-discursivos (una *retórica del ritmo*) y un ritmo de la circunstancia —lo que le da a la pasión trasladada al texto su

mayor valor específico, auténtico, de verdad o, quizá mejor dicho, de viveza, de aproximación a la vida.

Así, bajo la presión del nuevo ritmo, de la individualización y del capricho, la estrofa, como forma poética dominante, sufre, en la transición del siglo XIX al XX, un verdadero cisma. El cambio, que ya había empezado en los intentos innovadores del romanticismo y tenía un claro precedente en la silva, llega a su culminación con la aparición del verso libre, preparada por los modernistas no sólo mediante la explotación de los accidentes métricos, como los llamó Bello, sino mediante la prosa poética y las cláusulas rítmicas. Esa labor —que fue teórica y práctica—, preparó a un nuevo público para una nueva poesía. El poeta reflexiona, se ejercita y orienta al receptor.<sup>60</sup>

En la dedicatoria de *Le spleen de Paris* Baudelaire había hablado de un nuevo estilo capaz de *adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia*, y de que esa idea obsesionante de un nuevo estilo *le venía de la frecuentación de las grandes ciudades y sus innumerables relaciones*. Por su parte, Darío, que había hablado en 1888 de “pintar el color de un sonido, el

---

<sup>59</sup> H. Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse...*, pp. 25 y 72-77.

<sup>60</sup> Sintomático de la inestabilidad de las relaciones entre la versificación y el público durante el modernismo es el libro de C. Vaz Ferreira, *Sobre la percepción métrica*, 1957, cuya primera edición es de 1905, reformada en 1919.

perfume de un astro, algo como *aprisionar el alma de las cosas*<sup>61</sup> (los seres y objetos perdiendo su fijeza y sucesión lineal, sus fronteras identitarias); más tarde, en 1896, avanzará en su empeño: “La sonoridad oratoria, los cobres castellanos, sus fogosidades ¿por qué no podrían adquirir las notas intermedias [del francés] y revestir *las ideas indecisas en que el alma tiende a manifestarse con mayor frecuencia?*”<sup>62</sup>

Y ése era el punto: generar, en poesía, lo que la experiencia vital estaba generando: la desestabilización del mundo tal cual había sido percibido antes de que imperaran el dinamismo y la velocidad. Unamuno lo dirá muy a su estilo:

la manera genuinamente castellana de decir se vierte en una sintaxis que se compadece, por lo común, bastante mal con la viveza y soltura del pensamiento moderno; *es un decir en carreta, cuando va el idear en locomotora*. Una construcción sintáctica de garfios, corchetes, lañas y ensambladuras, tan pesada como ese nuestro verso tradicional, tamborileco y machacón, en que ahoga el compás al ritmo, verso más cadencioso que melódico.<sup>63</sup>

En algunos casos, el modernismo buscará pintar con poesía, como en la “Sinfonía en gris mayor”, de Darío; en otros, buscará los matices de lo intermedio, lo indeciso, lo indeterminado, lo caprichoso, en la modulación rítmica, en la alteración de las cesuras,

---

<sup>61</sup> Apud J. E. Pacheco, *Antología del modernismo, 1884-1921*, t. 1, 1978, p. xvii. Énfasis mío.

<sup>62</sup> “Los colores del estandarte”, en *La Nación*, Buenos Aires, 27 de noviembre de 1896, apud R. Darío, *Escritos inéditos de...*, 1938, pp. 120-123, p. 121. Las cursivas son mías.

en la síncopa, en el traslape de tercetos y cuartetos (“La dulzura del ángelus”),<sup>64</sup> en el desbordamiento de los metros castellanos para ir más allá de sus fronteras, con versos larguísimos basados en pies, en cláusulas o periodos, o en conjunciones de versos de arte menor, y no en acentuaciones ni números de sílabas canónicos.

Una mirada a fondo sobre estos cambios permitirá sopesar mejor las tendencias formales. Se trata de situar un conjunto de temas acerca de los cuales ningún modernista pudo permanecer al margen. Me limito casi por completo al horizonte hispanoamericano porque me interesa, precisamente, subrayar lo que ocurría en este ámbito,<sup>65</sup> si bien, desde luego, no sin seguros contactos con más de una obra innovadora en España u otras naciones, ya fuera teórica o práctica.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Apud S. Gili y Gaya, *El ritmo en la poesía contemporánea*, 1956, p. 44. Énfasis mío.

<sup>64</sup> R. Darío, *Cantos de vida y esperanza...*, 1920, pp. 109-110.

<sup>65</sup> De manera incidental, esta semblanza hará ver hasta qué punto afirmaciones desaprensivas —digamos, *colonialistas* o *subalternizantes*, para dar el tono de nuestra época—, como las de E. Volek acerca de que la versología hispánica prevalece en un “estadio casi prehistórico” que no pasa del mero conteo de sílabas, y que saldría de ello si atendiera a las aportaciones del formalismo ruso, no se sostienen, a la luz, por ejemplo, de las *Leyes de la versificación castellana*, de Jaimes Freyre, obra publicada en 1912, y que encierra prácticamente todas las aportaciones de fondo de la versología formalista, pero *antes* de las primeras publicaciones de esta corriente crítica. Desde luego, el formalismo y la antología de Volek son necesarios para el análisis, pero la situación actual de nuestros trabajos versológicos se debe a una multiplicidad de factores que no sólo el formalismo puede contrarrestar. En todo caso, el formalismo sí ayudaría a revalorar la importancia de la tradición hispánica y a retomar los estudios de versificación de acuerdo con sus principales aportes, como ya intentó hacerlo Domínguez Caparrós en *Métrica y poética: bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, 1988. Véase E. Volek, *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín: semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, 1995, p. 13.

<sup>66</sup> Al respecto, puede verse el trabajo de M. Camurati, “Un capítulo de la versificación modernista: el poema de cláusulas rítmicas”, 1974, donde muestra el

## De la estrofa al verso libre

Aunque Darío es el gran promotor de las innovaciones, en nuestro entorno el punto de partida es Martí: pese a un algo de titubeo, los *Versos libres*<sup>67</sup> empiezan a empujar fronteras. Ahí, en prólogo y poemas, cierto individualismo confluye con un fuerte sentido sociopolítico; la urbe, con la sierra; Nueva York, con la raíz cubana. No es un individualismo de cara al mercado, sino de corte romántico: arrebatado, sincerista, partidario, ante todo, de la honradez y la fidelidad a los sentimientos propios: más Hugo que Baudelaire. El compromiso ético-formal de Martí se resuelve en endecasílabos blancos llenos de crítica, pasión y tristeza, lamento y entusiasmo por Manhattan; está consciente de que esa manera es una ruptura: por su retórica de la espontaneidad, por su aspereza, por ciertas arritmias, por su alejamiento de la estrofa.

En el momento en que Martí escribía, la urdimbre del verso se movía en el horizonte que Bello había establecido en 1835, y ése era, como hemos visto, el de la tradición estrófica definida como un conjunto de “accidentes del verso”. Más tarde, en un libro olvidado hoy, *Leyes de la versificación castellana* (1912), Jaimes Freyre explica

---

panorama multicultural y multirregional que hizo posible la escritura del famoso “Nocturno III”, de José Asunción Silva, en 1894.

cómo a fines del siglo XIX el metro o medida del verso empezó a ser desplazado por el *énfasis* en los periodos prosódicos (la gama de trisílabos a heptasílabos),<sup>68</sup> y, por tanto, valga el caso, por la posibilidad de anular el alejandrino como longitud extrema del verso, y, así, abrir la puerta a la hipermetría gracias a la acumulación de esos periodos en una sola línea, o —como diría Bassagoda después— dar paso a conjunciones de versos en las que algunos de ellos jugaban el rol de pies quebrados o hemistiquios: el alejandrino con heptasílabo, y los versos de ocho, nueve, diez, once y doce sílabas con los de cuatro, cinco o seis en diversas combinaciones.<sup>69</sup> Tal énfasis se acompañó de una prevalencia de la armonía con respecto al compás y sus patrones acentuales fijos: lo simultáneo por encima de lo lineal, diría Jakobson.<sup>70</sup>

Fue un paso más en el camino que abriera el endecasílabo en el siglo XVI, cuando su introducción alteró una versificación basada en la combinación de lo que Jaimes Freyre llamó periodos prosódicos iguales (grupos de número idéntico de sílabas acentuados en el mismo lugar), y aun apoyada en metros iguales con periodos iguales. Los modernistas, en cambio, introdujeron o enfatizaron la

---

<sup>67</sup> En *Poesía completa*, 1998.

<sup>68</sup> El famoso “Nocturno” de Silva es un ejemplo en periodos trisílabos (versos de cuatro sílabas).

<sup>69</sup> Véase R. Bassagoda, “Del alejandrino al verso libre”, 1947, pp. 65-113.

combinación de periodos análogos<sup>71</sup> (grupos disímiles en su número de sílabas, acentuados en sílabas pares o nones, *pero* —idealmente, según Jaimes Freyre— no pares y nones),<sup>72</sup> y alcanzaron —de acuerdo con él mismo— una nueva escala, en donde no sólo la armonía desplaza a los patrones *fijos* para sustituirlos con periodos *análogos*, sino que lo hace, además, con periodos iguales (mismo acento par o non, mismo número) y versos desiguales (mismo acento, número de sílabas distinto).<sup>73</sup>

Darío trabajó sobre estas bases. Por ejemplo, algunas de sus “dislocaciones”<sup>74</sup> fueron posibles debido a sus audacias con el acento rítmico en detrimento del prosódico (tan importante para Bello y la

---

<sup>70</sup> Se trata de la primacía del principio de *equivalencia* señalado por Jakobson (*Lingüística y poética*, 1988, pp. 40-41), y de la importancia semántica de la repetición de elementos del verso estudiada por Lotman (*La estructura del texto artístico*, 1982, cap. 6).

<sup>71</sup> Ya en su artículo “Leyes de la versificación castellana” (1906), Jaimes Freyre había advertido que el caso de los pies quebrados es precisamente un combinación de periodos análogos, por ejemplo, de heptasílabos con trisílabos decir, versos de ocho y cuatro sílabas (pp. 295-296), como en las *Coplas...* de Jorge Manrique, pero los modernistas experimentan variadamente con las combinaciones análogas en diversos números de sílabas.

<sup>72</sup> La combinación de ese tipo de periodos, por ejemplo de siete y diez sílabas, o de ocho y cinco, le parecía inarmónica (hablamos siempre de la acentuación y no de la longitud silábica, o sea, de *periodos* y no de *versos*).

<sup>73</sup> Para un *tour de force* ilustrativo de esta nueva clase de armonía, véase “Venus errante”, de R. Jaimes Freyre, en *Poemas. Leyes de la versificación castellana*, 1974, pp. 64-65. Sobre los distintos tipos de periodos, Jaimes Freyre, *op. cit.*, caps. IV-VI. Un análisis de lo que ese poema representa en términos de innovación versificatoria, en I. Paraíso, *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, 1985, pp. 71-101.

<sup>74</sup> Cfr. A. Oliver Belmás, “Dislocación acentual en la poesía de Rubén Darío”, 1978; y A. Estévez, “La ruptura de la norma acentual en la poesía modernista: el ejemplo de Julio Herrera y Reissig”, 1987, pp. 123-138.

tradición),<sup>75</sup> y a la alteración de las cesuras (inspirada en Hugo); todavía sin hacer a un lado rasgos de la idea tradicional de estrofa, como el de la dominancia de la edad silábica o metro. Para entonces, según el consabido párrafo dariano, “el arte de la ordenación de las palabras no deber[ía] estar sujeto a la imposición de yugos, puesto que acaba[ba] de nacer la verdad que [decía]: el arte no es ningún conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos”.<sup>76</sup>

Pero esa nueva armonía sólo surge luego de que, por siglos, se había hablado de la estrofa de un modo vago y, ante todo, normativo;<sup>77</sup> hasta la aparición de los conceptos de Bello. Sin dejar el culto a la estrofa, Bello fue capaz de verla como un gimnasio verbal donde la diversidad de accidentes métricos y la flexibilidad y sensibilidad del poeta podían recrearse, y no plegarse, *ad infinitum*.

La posición de los modernistas, no obstante, no se limitó a la estrofa, y no sólo forzaron el rendimiento de los accidentes —como en las dislocaciones acentuales y de pausas medias, o los nuevos giros de la rima (bilingüe, repetitiva, coloquial)—, sino que, con Jaimes Freyre y José Asunción Silva, desplazaron el foco rítmico, del conjunto o universo estrófico (de la serie), al verso mismo y la repetición de periodos prosódicos, antes que a la repetición de tipos

---

<sup>75</sup> En realidad, Bello dista de ser rígido, pero mantiene todavía un cierto espíritu preceptivo.

<sup>76</sup> R. Darío, “Dilucidaciones” a *El canto errante*, en *Poesía*, 1985, pp. 305-306.

de verso en que descansaba la estrofa: hicieron aumentar el peso de la pausa mayor por encima de cesuras, rimas y número de sílabas definidos en términos de manual.

Una vez que el metro fue menos importante que la arbitrariedad de la pausa, una cierta nota de libertad empieza a resonar. Jaimes Freyre escribirá:<sup>78</sup>

El principio debe formularse así: *La edad silábica de los versos no influye en su combinación; la medida silábica de los periodos prosódicos es decisiva.* / Y la ley: *Los versos se combinan armoniosamente cuando los periodos prosódicos de todos ellos sólo son pares o sólo son impares.* / Y así como se deduce de mi ley del ritmo la posibilidad de crear innumerables versos nuevos y armoniosos, se deduce de esta ley de la combinación de los versos la posibilidad de formar estrofas o series nuevas en número infinito.<sup>79</sup>

La puerta al verso libre estaba abriéndose. Era un paso más allá de lo dicho por Bello en la primera mitad del siglo XIX acerca de los versos sueltos (los versos libres de Martí):

no habiendo en ellos rimas, sino accidentalmente, cuando se le ofrecen al poeta sin buscarlas; no habiendo tampoco variedad de medidas, o en caso de haberla, no sucediéndose los versos de diferentes especies en un

---

<sup>77</sup> J. Domínguez Caparrós, *Contribución a las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, 1975.

<sup>78</sup> Las ideas de las *Leyes de la versificación...* habían sido esbozadas por su autor ya en 1906 en el citado "Leyes de la versificación castellana" y en "La ley del ritmo", núms. 16 y 15, respectivamente, de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, de Tucumán, Argentina.

<sup>79</sup> *Op. cit.*, p. 216. Lugones trabajará en el *Lunario sentimental* a contrapelo incluso de esta ley, y correrá el riesgo de apartarse de ella pese y precisamente debido a los efectos de sumo desconcierto para el lector.

orden fijo, y colocándose arbitrariamente las pausas mayores, la serie de accidentes cuya repetición constituye el metro está reducida al ámbito de un solo verso; de manera que verso y metro aquí son palabras sinónimas.<sup>80</sup>

Y de lo dicho también a propósito de la silva y su frecuencia en aumento: “teniendo que escribir los poetas para lectores mucho más exigentes en lo que concierne a la verdad de las ideas y la precisión del lenguaje, acaso les ha aparecido justo compensar esta carga imponiéndose menos trabas en la estructura del metro”.<sup>81</sup>

La concepción de Jaimes Freyre no sólo rompía con el patrón métrico, sino que, a la posible heterometría, la ausencia de rima y la arbitrariedad de la pausa en los versos sueltos, y a las capacidades de la silva, añadía uno de los secretos de que la hipermetría y la heterometría —tan propias de lo que será el verso libre— fueran capaces de mantener el ritmo, *pero acrecentando su aptitud para expresar una subjetividad específica*: la capacidad del acento, como valor rítmico supremo, no sólo para desaparecer o desplazarse en el verso con respecto a la prosodia habitual, sino para disminuir o acrecentarse “según su importancia para el pensamiento o su situación en la

---

<sup>80</sup> “Principios de la ortología y métrica...”, p. 223.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 224. El carácter flexible de la silva, liberador, más apto para la expresión puntual, etc., es ya un rasgo perfectamente distinguido en las discusiones que siguieron a la aparición de las *Soledades* de Góngora a principios del siglo XVII. Véase J. M. Rico García y A. Gómez Camacho, “La silva en las preceptivas y tratados españoles del barroco y del neoclasicismo”, 1991.

cláusula”;<sup>82</sup> para constituirse en *verdadero acento frásico* y, con ello, ganar valor expresivo.

Así, ya en los primeros años del siglo XX se habían perfilado tres de las más importantes características de una nueva versificación:

a) la crecida importancia de la pausa —incluso al grado de la arbitrariedad;

b) en íntima relación con ella, la posibilidad de acentuar palabras finales en movimiento irregular (heterometría), a menudo las más relevantes en cuanto a valor semántico, y

c) la introducción de medidas clausulares o periodos prosódicos que al acumularse en una sola línea y rebasar las medidas de Bello las alteran o desautomatizan.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> *Op. cit.*, p. 198.

<sup>83</sup> Bajo esta luz, no puede extrañarnos la conclusión de Jakobson muchos años después (1958), acerca de que el verso libre “se basa sólo en entonaciones conjugadas y en pausas” (*Lingüística y poética*, p. 43). La importancia de la pausa y la identificación del verso como unidad esencial y crecientemente “densa” fueron muy bien señaladas por el formalismo ruso desde sus inicios en textos como los de O. Brik, “Ritmo y sintaxis (materiales para el estudio del verso)”, 1995 [1920-1927], pp. 31 y 33; I. Tynianov, “Ritmo como factor constructivo del verso”, 1995 [1924], pp. 81-82, y, en cierto modo, B. Tomashevsky, “Verso y ritmo”, 1995 [1925-1928], pp. 103, 108-109 (todos estos materiales, en la citada antología de Volek). Un balance de los ensayos clausulares modernistas, en E. Díez Echarri, “Métrica modernista: innovaciones y renovaciones”, 1957, pp. 108-111. También pasa revista a pausas y cesuras, y a la rima, así como a la variedad de versos y estrofas modernistas.

Con ello, el valor semántico de los acentos, además de flexibilizarse gracias a finales indeterminados de verso, se flexibiliza también en el interior, más allá del repertorio acentual tradicional.

Aparte de esas tres características, para llegar al verso libre fue necesaria una flexibilidad como la de Lugones, basada en enneasílabos y heptasílabos;<sup>84</sup> así como la cada vez más usual repetición de frases en principio o final de verso, y los paralelismos conceptuales y de imágenes.

Como indica Paraíso, Lugones ciertamente derivó su verso libre de la silva (como Juan Ramón Jiménez), pero introdujo un conjunto de alteraciones de orden métrico y poético: gran variedad de versos en un solo poema, tanto en tipo de acentuación (pares o impares) como en medida o edad silábica; marcadísima irregularidad acentual; preferencia por la narración frente al lirismo; “huida del sentimiento, imágenes intelectuales e ironía frecuente”.<sup>85</sup> De acuerdo con esta autora, la divisa de Lugones pudo muy bien ser que ningún verso obedeciera musicalmente ni al que le sigue ni al que le precede, según aquella tesis de Jaimes Freyre sobre el verso libre y el fin del ritmo — que Lugones debe de haber leído en los adelantos de las *Leyes...*

---

<sup>84</sup> R. Bassagoda, art. cit, pp. 108 y 110-111. Ya Jaimes Freyre había llamado la atención sobre el enneasílabo en su primer artículo en torno al verso en la revista de Tucumán: “El *eneasílabo* ha sido, durante largo tiempo, considerado inharmónico y aún rechazado de la métrica. Con él, sin embargo, se puede componer poesías de música deliciosa, cuando está formado por un pentasílabo y un tetrasílabo.” “La ley del ritmo”, p. 188.

publicados en Tucumán en 1906—, donde aún confunde ritmo con métrica o, mejor dicho, evidencia la idea platónica del ritmo, no obstante su inicial aceptación de reunir periodos acentuales distintos:

pero aún faltaba un paso en el camino, el último sin duda: la combinación de periodos diferentes. [...] su armonía no es agradable para la generalidad, y hasta se ha llegado a afirmar que entre los versos así formados y la prosa sólo se interpone el lenguaje poético. [...] Las combinaciones de los periodos diferentes [...] pueden reducirse a la creación de un verso que sirva de tipo en una estrofa, o llegar hasta la supresión de toda igualdad o analogía de los versos en la serie. [...] *El segundo caso, o sea la independencia absoluta en la estructura de cada verso, significa el fin del ritmo. ¿Pero el ritmo no puede ser reemplazado por la armonía de las palabras, la sabia distribución de las pausas, la onomatopeya y esa divina efusión lírica a que parece referirse el ilustre poeta americano Rubén Darío, cuando habla de la *harmonía interior* de los versos?*<sup>86</sup>

En “La ley del ritmo” ya había advertido: “se alcanza a comprender que *el ritmo no es una condición esencial como se ha supuesto y que puede ser reemplazado por la cadencia particular de cada verso y con la armonía que existe entre todos los miembros análogos de una serie*”.<sup>87</sup> Esa *cadencia* y esa *armonía* son ritmo pero no métrica; expresión *poética*, no engastado de palabras en versos de preceptiva. A lo que asiste Jaimes Freyre, pues, es al fin del ritmo como métrica. La vuelta a Heráclito asoma en el horizonte. Posteriormente, en la edición definitiva de las

---

<sup>85</sup> *El verso libre hispánico...*, pp. 147-149.

<sup>86</sup> R. Jaimes Freyre, “Leyes de la versificación castellana”, pp. 305-307, énfasis mío..

<sup>87</sup> Art. cit., p. 189, énfasis mío.

*Leyes...* (1912), el propio Jaimes Freyre se referirá al prólogo de Lugones a su *Lunario sentimental* (1909), y a la afirmación ahí incluida sobre la dependencia del nuevo verso con respecto al conjunto armónico de la estrofa. Bien vista, la afirmación de Lugones se antoja contradictoria, en la medida en que, como el propio Jaimes Freyre señalaba, el verso libre “suprimía la ley musical de la serie”; pero quizá, al hacerla, Lugones había notado que sus mecanismos de *densificación* del verso —o modos de reforzarlo como unidad rítmica—, en especial el de la irregularidad acentual que —como dice Paraíso— resultaba “chocante”, requerían una contraparte que tensara el ritmo y permitiera su armonía: por eso se vio orillado a subrayar la importancia global o inclusiva de la estrofa, en un comentario que va dirigido no sólo a sí mismo, a su autoconciencia, sino, en especial, a una comunidad de lectores que bien podía conocer los trabajos de Jaimes Freyre, sin acabar de aceptarlos.<sup>88</sup>

Y es que, desde el punto de vista de este último, con el verso libre, en realidad, poeta y lector se enfrentaban a una doble ruptura con la tradición: tanto en el tipo de verso como en el de serie o estrofa, dada la indisoluble relación entre ambos. Para estas novedades —verso y serie— no se había encontrado todavía un nombre legítimo, pero ya no eran *ni verso ni estrofa*, sino “arritmo y

---

<sup>88</sup> *Lunario sentimental*, 1926, p. 11.

arritmia”, nombres con que, en su opinión, se las debía conocer en adelante.

A todo eso debemos añadir lo que ha sido y es uno de los flancos de ataque al versolibrismo: la *intención rítmica*, que, al no depender de cánones o preceptos tradicionales, queda por entero al capricho del poeta y, claro, sólo discernible en la captación de un ritmo integral del texto. Es ahí donde se sitúa la máxima tensión estilística, y es por eso que resulta un despropósito decir —como todavía ocurre— que el verso libre no existe, en tanto sólo vendría a ser una mera acumulación aleatoria de metros conocidos: aparte de otros rasgos, los caprichos en la pausa y el acento son esenciales para una intención rítmica inexistente en los metros. Desde principios del siglo XX, tal panorama fue asumido por Jaimes Freyre:

el hecho de no entrar en los dominios de la métrica, sino en los más amplios de las formas de expresión, no constituye una razón suficiente para rechazar la novedad negándole toda importancia...

[...]

El llamado verso libre tiene [...] la posibilidad de crear sus unidades de acuerdo con las ideas; unidades según las imágenes, según las figuras, según la lógica; la posibilidad de que cada pensamiento cree su propia forma al desenvolverse, como el río forma su cauce, según la feliz expresión de Verhaeren.<sup>89</sup>

Pese al conjunto de preceptos que dominan la visión rítmica de Jaimes Freyre, su agudeza lo provee de una apertura que vislumbra

---

<sup>89</sup> *Leyes...*, p. 240.

con claridad una nueva etapa para la poesía. Para 1947, dichos términos habían sido aceptados a cabalidad: “las composiciones versificadas libremente [...] no se pueden analizar como las [...] regulares, y a falta de reglas fijas hay que buscar en su forma aquellas características que las diferencian de la prosa”. Y también se dirá: “pies, acentos y pausas han de seguir el desenvolvimiento de la idea poética para que la locución no tenga un tono que desdiga con la idea”.<sup>90</sup>

Muy poco después (1956) aparecerá en España el volumen clásico de Gili y Gaya, donde, con base en Bello, algunos autores alemanes y análisis empíricos de la prosodia peninsular, formula su idea del verso libre (que también llama versículo).<sup>91</sup> Por ejemplo, hace notar que el ritmo punteado, “balístico”, en tiempo y sucesiones perfectamente marcados, corresponde a lo colectivo o lo social (el remado, los movimientos de una tropa), mientras que “el movimiento llevado o conducido en continuidad es, por el contrario, de naturaleza individual”. Y añade:

el versículo viene a ser como un gran ensayo de la poesía contemporánea por explorar unos ritmos de frase, de movimientos llevados, que al desvincularse de los impulsos balísticos de la sílaba que han regido la métrica tradicional, quiere buscar una ondulación llevada o conducida,

---

<sup>90</sup> R. Bassagoda, art. cit., pp. 107 y 113.

<sup>91</sup> S. Gili y Gaya, *El ritmo en la poesía contemporánea*, 1956, pp. 53 y 60. Algunas de las ideas de este volumen habían sido esbozadas ya por su autor en un opúsculo de 1952-1954. Véase S. Gili y Gaya, *Estudios sobre el ritmo*, 1993, pp. 189-195.

hacia un ritmo de más alcance que el silábico. [...] Anheló indefinido de salvar lo personal, lo íntimo, de toda amenaza de colectivismo artístico, en nuestros tiempos de industria pesada y rebaños humanos.<sup>92</sup>

Pero, señala, el versículo o verso libre no tiene la intención de anular o sustituir las formas regulares de la tradición, sino que se adentra en una exploración, en un “tanteo” para el que la métrica no parece apta:

un ritmo zigzagueante, ondulatorio, que no conduce al lector al logro pleno de la forma cuajada, sino que le hace asistir al acto mismo de la creación poética en su hacerse, en su devenir, en su esfuerzo por llegar a ser. No es el *εργον*, la obra, lo que más importa; lo valioso es la *ενέργεια* o energía fluyente que palpita en ella. Se le ha llamado poesía desintegradora; pero esta denominación parece aludir a algo previo que se descompone analíticamente. Más exacto sería quizás llamarla poesía que nos acerca al anhelo primario, a *la zozobra por integrarse*, y por esto es profunda, inconexa y oscura; no tiene las aristas lúcidas de lo perfecto, de lo acabado; es como si sorprendiéramos en ella un momento imperfecto de un proceso caótico que tantea en busca de una forma presentida y no alcanzada. [...] indagación espoleada por la angustia de nuestro vivir contemporáneo.<sup>93</sup>

Antes de llegar a esta conclusión, Gili y Gaya —como Jaimes Freyre para su época— ha hecho un análisis de la descomposición del sistema de pies y metros que acaece en la poesía de la primera mitad del siglo XX, respecto a la cual es imposible aplicar códigos conocidos, toda vez que, ante el poema nuevo, cualquier lector se ve

---

<sup>92</sup> S. Gili y Gaya, *El ritmo en la poesía contemporánea*, pp. 31-32.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 62-63. El énfasis es mío.

desconcertado por una presencia de ritmos tradicionales, bien marcados, métricos, junto a movimientos del discurso que descomponen pies, longitudes de verso, modos acentuales, etcétera, y pese a ello consiguen un efecto rítmico más que nada ligado a un impulso global, precisamente aquel indagatorio, constitutivo o integrador del sujeto en el poema. Y así, reconoce que “la unidad rítmica [...] no es ya la sílaba ni el pie, sino la frase, el grupo fónico [...] con su movimiento de tensiones y distensiones”.<sup>94</sup> O, como diría Meschonnic, con Heráclito en el horizonte:

Le vers libre, ainsi entendu, est le commencement d’une théorisation du rythme comme sens du sujet, systématique du sujet. La définition ne peut plus en être formelle, au sens d’une situation donnée d’avance qui fournit les critères. Le vers libre ne peut plus être jugé selon la loi de l’ordre, qui le situe dans le désordre. C’est la limite, et la carence, de la métrique, que le principe du vers libre met a découvert.<sup>95</sup>

E incluso Stierle, cuando señala que el sujeto lírico “c’est un sujet en quête de son identité, sujet qui s’articule lyriquement dans le mouvement de cette quête”.<sup>96</sup>

En consecuencia, el verso libre sólo puede definirse como una paulatina ruptura con elementos de la versificación tradicional que va pasando de la heterometría a la hipermetría, hasta la enorme irregularidad acentual de un Lugones, para, finalmente, llegar a un

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>95</sup> *Critique du rythme...*, 1982, p. 603.

verso de imprevistos rítmicos cuya armonía se consigue no sólo con elementos fónicos, sino aun lógicos o intuitivos como las imágenes. Es por ello que, a pesar de un gran esfuerzo analítico y tipológico, Paráiso terminará por establecer una definición del verso libre sólo muy general y que se basa en todo lo experimentado por la versificación en lengua española desde el modernismo hasta los años cincuenta del siglo XX: *versolibrismo*, “corriente de versificación en la cual el poeta va dando salida a sus intuiciones según el ritmo espontáneo que éstas adquieren en su interior, sin adaptarlas a esquemas rítmicos o poemáticos preexistentes”.<sup>97</sup>

La estrofa, así, empezó a asociarse con despersonalización y forma mecánica, junto a un mundo urbano que amenazaba con rebasar, a cada paso, al individuo y su humanidad mediante instituciones cada vez más poderosas; y el verso libre, con una subjetividad que se sabe precaria e indeterminada, lábil y contingente, tal como los versos irregulares, las pausas caprichosas, la falta de rima. Se trataba de una visión compartida, poco a poco y a su manera, por los poetas mexicanos.

En suma, como lo muestra Paráiso, en las décadas que van de 1910 a 1940 Huidobro, Jiménez, Lorca, Neruda y Vallejo —entre los principales— irán practicando, con diversa intensidad, un verso libre

---

<sup>96</sup> K. Stierle, “Identité du discours et transgression lyrique”, 1977, p. 436.

<sup>97</sup> I. Paráiso, *op. cit.*, 1985, p. 430.

no del todo alejado de las medidas y accidentes métricos tradicionales, pero claramente orientado o dominado por el metro fluctuante, el versículo whitmaniano, los paralelismos, la acumulación de imágenes, la frase agramatical y la disminución de la rima hasta su desaparición.<sup>98</sup> No asistimos a una negación completa de la versificación tradicional, pero sí a un enorme cuestionamiento de su poder expresivo.

El poema lírico, como lo asumió, por ejemplo, el Neruda de *Residencia en la tierra*,<sup>99</sup> se ajusta ahora a la soledad del urbanita:<sup>100</sup>

Sucede que me canso de ser hombre.  
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines  
marchito, impenetrable, como cisne de fieltro  
navegando en un agua de origen y ceniza.

El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.  
Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,  
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,  
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores...

(“Walking around”, ca. 1930)

Nueva ciudad, nuevo ritmo, nuevo individuo. Pero, recordemos, el poeta no está en realidad representando al mundo, o a sí mismo, sino estados de su propio operar recursivo, su experiencia

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, *passim*.

<sup>99</sup> 1983, pp. 93-94.

<sup>100</sup> Para un análisis rítmico de los libros de este autor publicados en los treinta, véase A. Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*, 1940.

del flujo y la armonía. Si el espacio, en tanto que *forma*, es decir, distribución de partes en un todo y a determinada distancia o intervalo (duración), llega *mediado* al texto, y ese espacio es una construcción del sujeto en movimiento, en interrelación con seres y objetos, una de las formas en que la poesía lleva a cabo esa *mediación* es el ritmo, centro de una corporalidad que oscila entre interior y exterior, entre el aquí y el allá, entre el yo y el otro, entre la quietud y la expansión dinámica, entre la escritura y la voz: el ser humano en su espacio de vida.

Es hora de asomarnos a la ciudad de los poetas, a aquel centro histórico que Leduc respiraba campanero y provincial (recordando su infancia); que Tablada gozaba de joven a lo largo de Plateros; que López Velarde pudo ver entramarse de castellano, morisco y azteca, y, poco a poco, incluso de yanqui. Y habrá que recordar que el zacatecano murió en 1921, cuando el despegue posrevolucionario se iniciaba; que Leduc se marchó a mediados de los treinta a París, para no regresar sino muy avanzada la guerra, y que Tablada se había ido en 1914 a Nueva York, para no volver sino esporádicamente (a excepción del intento fallido de vivir en Cuernavaca). La ciudad de Tablada, entonces, es la porfiriana; la de López Velarde —habida cuenta de que se establece definitivamente en la capital en ese 1914 (cuando Tablada se va)— es la revolucionaria; y la de Leduc, aquella de los años obregonistas y callistas, luego de largos recorridos por el

territorio nacional a las órdenes del ejército federal y, posteriormente, del villismo. En cada caso, la ciudad de que nos hablan en su poesía es la ciudad de su etapa juvenil (los años de la lírica, según Leduc); y, aunque luego se haya tornado inabarcable, es, para ellos, de algún modo la misma en sus diferencias.

## 2. TABLADA: EROTISMO Y JARDINERÍA (EL SENDERO A MANHATTAN)

La poesía de Tablada se escribe casi en completa abstracción del espacio urbano: aunque empezó a publicar en 1888, la calle apenas si aparece en su poesía hasta tres décadas más tarde y, luego, en los poemas neoyorkinos y el patriotismo decorativo de *La feria*.<sup>1</sup>

Con prontitud, se afilia a las acrobacias formales del modernismo. Se trata de eso: aprendizaje de retórica, inserción en el horizonte literario,<sup>2</sup> pero sin demasiados riesgos propios, que sólo vendrán después, cuando se interne en la fugacidad y el simultaneísmo del ideograma y el jaikú. Al principio, su poesía es seguidora del decadentismo ambiente y de formas métricas con tímidas disonancias de procedencia europea y sudamericana, que a

---

<sup>1</sup> El caso es diferente en lo que atañe a su obra periodística; la crónica, sin embargo, no exime a este autor de su visión algo *snob* de la ciudad de México.

<sup>2</sup> Un ejemplo célebre es "Misa negra", que causó el escándalo de muchos lectores porfirianos debido a su mezcla de erotismo y religión: está escrito en enneasílabos, un metro inusual retomado por los modernistas. Véase *Obras completas*, 1, en adelante *OC*, 1 (pp. 269-270).

los oídos de la época podían resultar francas herejías.<sup>3</sup> Un crítico jalisciense resume esa opinión:

la asonada (no revolución) que han llevado a cabo, es benéfica, y tiene que traer algunos excelentes resultados [...] han inventado combinaciones nuevas de verso en que predomina el ritornello y la repetición simétrica, y esa labor mucho ha de servir para enriquecer el acervo común de la lengua.<sup>4</sup>

Pero será uno de los mejores amigos de Tablada, el propio Valenzuela, quien presente los saldos de esa época inicial:

en la cuestión métrica no ha sido Tablada tan voluntarioso —con buena voluntad artística— como Silva, Darío o Nervo; pero a pesar de su sobriedad, él inició entre nosotros esa feliz innovación estética en la que, desacostumbrado el numen a mirar la Naturaleza como una emoción teatral simplemente, la empuja a contemplarla, viva y palpitante...<sup>5</sup>

Con todo, hay que admitir que la obra publicada entre 1888 y 1919, fecha de un cambio definitivo en su poesía, nos ofrece no sólo un testimonio de la vida porfiriana y las intimidades de un sector del

---

<sup>3</sup> J. E. Valenzuela comenta: “Cuando José Juan Tablada lanzó a la publicidad sus primeras estrofas, los cultivadores de letras en México volvieron con extrañeza los ojos al flamante poeta; éste no venía de Quintana, ni de Espronceda, ni de Bécquer, ni las manos con que pulsaba la lira, mostraban las huellas de la palmeta de Gómez Hermosilla. Su métrica disonaba a las empedernidas orejas de los rimadores preceptistas...”. “Para un libro de Tablada”, *Revista Moderna de México*, feb., 1904, núm. 6, p. 375.

<sup>4</sup> *Apud loc. cit.* Valenzuela no da el nombre del crítico. Precisamente “Misa negra” se abre con un “doloroso ritornello”.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 374.

México de entonces, sino momentos de verdadera intensidad formal y emotiva, como pronto reconoce Urbina:

La poesía de Tablada, llena de primores, de finuras, de filigranas, obra de un aurifabrista delicioso, es un modelo de belleza. Y no sólo por su dicción pura y clara y por sus felices combinaciones rítmicas, seduce esta poesía nueva, sino porque a la vez, tiene un eco lejano, pero constante, de gritos dolorosos.<sup>6</sup>

Urbina, que lo conocía bien y fue uno de los primeros en ocuparse de su obra, nos habla de esas notas que hicieron de "Ónix" el poema más célebre de Tablada y uno de los más importantes de su generación: la tensión entre la experimentación formal y la motivación interna de un yo que se desgarrar. "Ónix" resume el drama de una generación adscrita a los beneficios de la modernidad, pero que no deja de asomarse, con culpa y autocrítica, a las contradicciones de una sociedad ramplona, de grandes contrastes y encerrada en sí misma, asfixiante, a pesar del crecimiento y el desarrollo.

Sin embargo, más allá de los elogios y las buenas observaciones producto de la amistad o la empatía, realmente se ha escrito poco en torno a los rasgos formales de la poesía modernista de Tablada, si

---

<sup>6</sup> L. G. Urbina, "Florilegio de José Juan Tablada", *Revista Moderna*, vol. 2 (1899), núm. 10, pp. 305-306. En el vol. 6, de 1903, Urbina republicará este mismo artículo, con el título de "José Juan Tablada" y algunos párrafos cambiados de lugar, quizá como preámbulo periodístico a la nueva edición (1904) de *El Florilegio*.

bien desde un primer momento fueron señalados algunos logros.<sup>7</sup> Ciertamente, la verdadera innovación de Tablada estaba por llegar: su poesía visual y su obsesión por la imagen, que han sido estudiadas y reconocidas,<sup>8</sup> pero no son el foco de este análisis, aunque sean su punto de partida.

Las páginas que siguen son un recorrido por la biografía subjetiva de un joven porfiriano de clase media que halla en la lírica una de las salidas a esa sociedad a la que reproduce, pero desafía; a la que pertenece, pero en la que atisba grietas e inconsistencias. Dada su importancia para la relación entre modernidad poética, espacio y

---

<sup>7</sup> La recepción de la obra de Tablada adolece de tres problemas: la extensión y dispersión de esa misma obra, y la contradictoria y oportunista biografía del escritor que, aunados a su alejamiento de México, han hecho difícil un balance y una lectura atenta. Si el lugar de Tablada en la lírica mexicana ha sido difícil de establecer ha sido a causa de estos problemas, aunque ya, por ejemplo, en 1928 lo había intentado Torres Bodet (“Perspectiva de la literatura mexicana actual”), y en 1934, Federico de Onís, en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. En 1945, al morir Tablada, Octavio Paz escribe un balance general, quizá definitivo (véase la nota siguiente), y en 1953 Castro Leal cierra el ciclo de esos esfuerzos en *La poesía mexicana moderna*. Pero de la opinión de conocedores a una recepción extensa e intensa hay un trecho que sólo se acortó luego de la edición en 1971 de su poesía reunida, cuando empezaron a hacerse nuevos balances. Tres momentos, pues, caracterizan la recepción de Tablada: el de la aparición de sus libros más importantes (hasta fines de la segunda década del siglo XX); el del lapso inmediato posterior a su muerte, y el de los años que siguieron a la edición de 1971. Aunque hay buenos trabajos críticos que no corresponden a esos momentos, lo que me interesa señalar, además de esos hitos, es la importancia de la primera recepción, particularmente en lo que se refiere al aspecto formal de su poesía.

<sup>8</sup> Por ejemplo, por O. Paz (“Estela de José Juan Tablada”, 1982 [1945], p. 54) y A. Castro Leal (*op. cit.*); la crítica sucesiva no ha hecho más que convertir en tópico ese reconocimiento.

movimiento,<sup>9</sup> empezaré por la vanguardia, para luego, en retrospectiva, situar los momentos que llevaron la lírica tabladiana a la culminación del jaikú y la poesía sintética e ideográfica. Finalmente, procederé al análisis formal de algunos de sus poemas más importantes, en estrecho vínculo con su experiencia espacial.

La vastedad de la obra de Tablada y un itinerario tortuoso, contradictorio y no exento de simulaciones, han impuesto una exhaustividad que el lector sabrá mirar con benevolencia, ya que sin ella sería difícil establecer los cambios que se revelan en su poesía final, y comprender, así, la trayectoria que configura a un ser testigo de una transición fundamental en la historia mexicana: el paso del régimen antiguo a la modernidad.

### *El salto a la vanguardia*

El momento de mayor transformación en la poesía de Tablada tiene lugar después de su salida de México en 1914,<sup>10</sup> que desemboca en los

---

<sup>9</sup> Roggiano estudia las implicaciones poéticas de la multiespacialidad que caracteriza la biografía de Tablada; aunque muy general, su artículo no deja de ser afín a algunas de las observaciones que iré haciendo. Véase "José Juan Tablada: espacialismo y vanguardia", 1980, pp. 51-54.

<sup>10</sup> Ciertamente, el periodo posterior a *El florilegio* (1898) transcurre para él entre el periodismo, la agencia de vinos, sus empleos en educación pública, su matrimonio (Tablada no habla casi nunca de su primera esposa, con quien parece haber tenido una relación intensa pero insostenible) y los poemas cívico-patrióticos o de sociedad, según se desprende de los últimos "poemas dispersos" (OC, 1: 138-164), hasta la salida de México, luego de su filiación huertista. Sus empleos en el sector educativo, que apenas

ideogramas y la poesía sintética, cuya expresión pública se da inicialmente en La Habana (la tierra de Nina Cabrera, su segunda esposa), y después en Bogotá y Caracas, adonde había llegado en comisión diplomático-cultural, a raíz del intento fallido de hacerse diputado en 1918.<sup>11</sup> En noviembre de 1919, él mismo será quien

---

menciona en sus memorias y diario, terminan con su intempestiva salida de México, que no parece voluntaria como se empeñó en sostener. Véase Cese del profesor de Historia de las Artes Orientales a José Juan Tablada, AGN, Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 346, exp. 83, f. 3, 1914 (el nombramiento provenía del mismo año: exp. 62). Por él mismo y otras referencias sabemos que trabajaba para esa institución desde antes de 1900. Véase J. J. Tablada, *Obras-IV: Diario (1900-1944)*, 1992 (en adelante, *Diario*), pp. 18 y 69. De los primeros meses de 1914 es también su efímero paso por la dirección del *Diario Oficial*.

<sup>11</sup> En ese año, Tablada viaja a la ciudad de México a presentarse como candidato a diputado, no obstante su pasado huertista; sin embargo, esa intención fue inviable a causa del debate que —con decreto del propio Carranza en mano— algunos diputados sostuvieron en contra de todos los candidatos que habían sido colaboradores de Victoriano Huerta, sin dejar de criticar severamente al propio Ejecutivo por pretender colocar como representantes populares a quienes un decreto suyo y otras disposiciones legales descalificaban. El 28 de junio de 1918, el diputado Manuel García Vigil, en discusión sobre la Ley Electoral, sostuvo: “Que el ciudadano Oficial Mayor de Gobernación, licenciado Machorro Narváez, atacó al constitucionalismo en la época de Huerta en el periodo [sic] ‘El Occidental,’ y como están comprendidos en el artículo 60. transitorio los directores de periódicos semioficiales de aquella época, naturalmente, labora pro domo sua. El señor don José Juan Tablada, que todos nosotros sabemos que fue el cantor, no diré más abyecto, pero por lo menos de los más entusiastas del dictador Huerta y que desde hace algún tiempo tiene pingües utilidades por su incondicionalismo al régimen actual, desempeñando comisiones no clasificadas en ninguna ley, ni en antecedente alguno, es candidato a diputado. (Siseos.)” Cámara de Diputados, *Diario de los Debates 1916-1952*, Legis. 27, periodo extraordinario, 28 de junio de 1918, p. 12. La misión cultural de Tablada en Sudamérica, en promoción del nuevo régimen, fue quizá un derivado de este fracaso. Dice en *Las sombras largas* (p. 252): “Cuando León Taurel abrió aquel salón [el bar Phalerno] yo me encontraba en México, llamado por ‘el primer jefe’ don Venustiano Carranza, de mi voluntaria ausencia en el extranjero. Eran aquellos tiempos que hoy, al recordarlos, me parecen fabulosos, pues los normaba la más caprichosa y fantástica falta de lógica, el más sorprendente y pintoresco caos; algo como un carnaval adonde, de pronto, como en el baile de Edgar Poe, asomaba la Muerte con su máscara roja” (o un ejército de ex huertistas se colocaba de nuevo en el gobierno). Más que de un llamado, se trató de un cabildeo que Tablada

explique su nueva poética, en una carta pública a Ramón López Velarde, que es inevitable citar por extenso:<sup>12</sup>

Hace muchos años leí en la *Antología griega* de Planudes, que un poeta heleno había escrito un poema en forma de “ala” y otro en forma de “altar”; supe por mis estudios chinos que en el templo de Confucio se canta cierto himno cuyos caracteres escriben con el movimiento de su danza, los coreógrafos, sobre el pavimento. Por fin vi aquello de Jules Renard: “les fourmis, elles sont: 3333333333”:... con lo que sugiere admirablemente la inquieta fila de hormigas... En New York hace 5 años<sup>13</sup> hice los “Madrigales ideográficos”. Luego vi algunos intentos semejantes de pintores cubistas y algún poeta modernista. Pero no eran más que un balbucir. Mis poemas actuales son un franco lenguaje; algunos no son simplemente gráficos, sino arquitectónicos: “La calle en que [sic] vivo” es una *calle de casas, iglesias, crímenes y almas en pena*. Como la “Impresión de la Habana”[,] es ya todo un paisaje. Y todo es sintético, discontinuo y por tanto dinámico; lo explicativo y lo retórico<sup>14</sup> están eliminados para siempre; es una sucesión de estados sustantivos; creo que es poesía pura...

Lo que me dice de la ideografía me interesa y me preocupa. Le parece a usted convencional... ¿más convencional que seguir expresándose en *odas pindáricas, y en sonetos, como Petrarca?*... La ideografía tiene, a mi modo de ver, la fuerza de una expresión “*simultáneamente lírica y gráfica*”, a reserva de conservar el secular carácter

---

emprendió desde Nueva York por vía de sus parientes y amigos, como hace notar G. Sheridan en *Diario*, pp. 141-142.

<sup>12</sup> *Apud* R. López Velarde, *Obras*, 1994, pp. 914-915. La carta de Tablada es la respuesta a una de López Velarde, fechada en junio de ese mismo año, donde el zacatecano le expresa su opinión sobre la poesía ideográfica (*ibid.*, pp. 857-858). Salvo rara excepción, todas las cursivas son mías.

<sup>13</sup> O sea, 1915: poco después de salir al exilio.

<sup>14</sup> El poeta, que a menudo despreciaba la crítica por inepta, recibe con aceptación una de Genaro Estrada que lo señala como “un tanto retórico” en su libro *Poetas nuevos de México*. Al respecto, Tablada escribió: “tras de pesar en mi ánimo el reproche, hube de admitirlo como justo./ El resultado fue, no sólo la enmienda, sino el progreso. Los ‘poemas sintéticos’ que integran el libro *Un día...* fueron el resultado que aceleró aquella crítica sagaz y exacta” (*La feria de la vida*, 1991 [1937], p. 139).

*ideofónico*.<sup>15</sup> Además, la parte gráfica sustituye ventajosamente la discursiva o explicativa de la antigua poesía, dejando los temas literarios en calidad de “poesía pura”, como quería Mallarmé. Mi preocupación actual es la síntesis, en primer lugar porque para subir más, en llegando a ciertas regiones, hay que arrojar lastre... Toda la antigua *mise en scène*, mi vieja guardarropía, ardió en la hoguera de Thais convertida...<sup>16</sup>

*Cinco años permanecí absolutamente desinteresado de los viejos modos de expresión, buscando otros más idóneos para mis nuevos propósitos. ¡Un lustro! [...].*

Si usted, mi querido amigo, no fuera tan grande poeta, si en sus obras no manifestara un ejemplo tan encantador de liberación personal,

---

<sup>15</sup> Subrayo este refrendo de lo mimético, y de la rima y el metro como bases del ritmo.

<sup>16</sup> En septiembre de 1922 le escribiré a Rafael López: “Quema esos ropajes que ya no cuadran a tu vecina senectud, hermana de la mía, antes que se te vuelva túnica de Neso y lamentablemente quemem al centauro de tu juventud. Quema todo eso en un bello poema y que esa hoguera ilumine a los que vienen detrás” (N. Cabrera, *José Juan Tablada en la intimidad (con cartas y poemas inéditos)*, 1954, p. 180); y en marzo de 1925, al abate González de Mendoza: “Si queremos subir debemos arrojar como lastre todo lo que fue nuestro tesoro; tenemos que quedarnos desnudos, arrojar instrumentos, desprender, arrasar vanidades y orgullos, aun los nobilísimos del Arte [...] olvidar aun el lenguaje, porque todo lo que las palabras expresan tiene que ser mentira. Hay que inventar un nuevo idioma [...] / ¡Qué tristeza; el Arte nuestro fue sólo un andamio, un puente, un esquema para las coordenadas de la intuición, un ejercicio para *la conquista del ritmo*. En cuanto a la Razón... ¿para qué nos sirven los zapatos ahora que tenemos alas?” (*ibid.*, pp. 164-165). La influencia del *Tertium organum* (véase *infra*) en estas ideas poético-filosóficas es obvia, pero llama la atención el papel de andamiaje que Tablada asigna a su formación poética en la conquista de la intuición y, especialmente, del ritmo, que quedan, así, como elementos del hiperespacio, de la cuarta dimensión, de una fase superior de existencia donde la unidad del todo es fundamental. Escribiré N. Cabrera: “Adquirida ya la conciencia cósmica, José Juan actuaba siempre de acuerdo con los dictados de su ego superior [...] el sentido de unión hacia todos los seres vivientes, era parte de él mismo, como se deja ver en sus *Poemas sintéticos*” (*op. cit.*, p. 97). Sobre Thais, anota J. E. Pacheco: “[Anatole] France cuenta la historia de Pafnuncio, anacoreta que en la mejor tradición de nuestros santos llevó una vida de crápula antes de retirarse a la Tebaida. En un acceso depresivo, Pafnuncio recuerda a la hermosísima cortesana Taís (como se escribe en español) y siente que debe redimirla de sus pecados... Antes hubo otra Taís: la cortesana ateniense que en medio de una orgía indujo a Alejandro Magno de Macedonia a incendiar el palacio de los reyes persas de Persépolis.” “Las alusiones perdidas (para un glosario de López Velarde)”, *Proceso* 608, 27 de junio de 1988, p. 52, *apud* R. López Velarde, *Obras*, ed. cit., p. 885.

tomaría a mal esa frase suya: “Dudo que la poesía ideográfica se halle investida de las condiciones serias del arte fundamental”. Estas condiciones y ese arte, ¿no serán, en último análisis, el respeto a la tradición que nos abrumba, nos iguala, impidiendo con la tiranía de sus cánones la *diferenciación artística de las personalidades?*...

Más bien creo, y me lo confirma su actitud espectante, en que aún no tiene usted documentación abundante para hacer un juicio definitivo.<sup>17</sup> Además, mi poesía ideográfica, aunque semejante en su principio a la de Apollinaire, es hoy totalmente distinta; en mi obra el carácter ideográfico es circunstancial, los caracteres generales son más bien la síntesis sugestiva de los temas líricos puros y discontinuos, *y una relación más enérgica de acciones entre el poeta y las causas de emoción...* Mis libros *Un día y Li-Po* le explicarán mis propósitos mejor que esta exégesis prematura...

Hay en esta carta varios puntos de relevancia. Tablada quiere comprender las relaciones entre diversos sistemas semióticos, en busca de una representación de un nuevo mundo, pero, además, de una representación del mundo interior mismo, de la subjetividad. La búsqueda se enfoca a nuevos temas: el espacio moderno, encarnado ahora por Nueva York y no por París, su antiguo ideal; un mundo *discontinuo, múltiple y dinámico* que requiere, para su adecuada

---

<sup>17</sup> En una carta desde Bogotá unos meses anterior a la enviada a López Velarde, Tablada escribe a González de Mendoza, en defensa de su nuevo viraje artístico hacia la ideografía y con alusiones a la recepción que en México habían tenido sus “Madrigales ideográficos”: “Le confieso que no esperaba contar a X... [¿López Velarde?] entre los intransigentes... Pero estoy seguro de que no le dije a usted *por qué* desaprobaba. Él mismo no lo sabe. *Todo depende del concepto que se tenga del Arte. Hay quien lo cree estático y definitivo; yo lo creo en perpetuo movimiento y en continua evolución, como los astros y como las células de nuestro cuerpo mismo. La vida universal puede sintetizarse en una sola palabra: movimiento.* El arte moderno está en marcha, y dentro de él la obra personal lo está también sobre sí misma, como el planeta, y alrededor del sol. Dentro del Arte lanzado hacia nuevos ideales, debemos tener una *estética personal*. [...] Me apena que X..., que es joven, esté ya casado con la Tradición hasta el punto de ‘no querer voltear’ cuando a su

representación, la creación de sistemas afines a la mezcla y simultaneidad de realidades; con brevedad (el *croquis* baudeleriano); sugerencia, no indicación ni explicación, no retórica que determine y fije, sino zonas abiertas; y movimiento, siempre sin perder el ritmo ni el carácter tan propio de la lírica de ser expresión de las emociones, de los estados del alma (la *relación más enérgica de acciones entre el poeta y las causas de emoción*). Tablada *necesita y quiere* romper con la tradición, tanto porque no se adecua a sus nuevos temas y emociones, como porque, en sí, la considera agotada, a más de insuficiente para alcanzar la condición *sine qua non* del artista moderno: la originalidad, compuesta de conciencia artística (dominio de la tradición) y fidelidad a sí mismo en una era en que la competencia y la división del trabajo elevan el valor del especialista, la innovación y la singularidad. En vez de un minucioso recorrido retórico equivalente al andar a pie, hay que expresarse breve: ya el lector llegará —como en el tren— al siguiente plano, más rápido que cualquier explicación.

¿Cómo ha llegado Tablada hasta aquí? Si bien para semejante idea de la poesía es imprescindible la modernidad urbana, se trata, en su caso, no de una sola ciudad, sino de muchas; no siempre de experiencias directas, sino librescas. Y aun así, es posible comprender

---

lado pasa la 'Dinamicidad', la joven musa, ¡la Mía!". JJT, "Una carta de Tablada sobre el arte", *Letras de México*, núm. 16, 1937, p. 142 (cursivas mías).

la trayectoria que lo traslada a este punto mediante una serie de calas en el desarrollo de su poesía, que permitirán, al tiempo, reconstruir su experiencia espacial.

La problemática del joven culto y ambiguamente liberal en una sociedad católica es parte de su sino, y se expresa desde su primer poema en 1888: por ejemplo, en relación con la sexualidad y su represión. El horizonte del deseo es la línea de orientación de un joven que dirige sus ambiciones poéticas, periodísticas y políticas hacia un estrecho sector: las clases media y alta relativamente ilustradas.<sup>18</sup> Tablada se mueve en la corte y en los ámbitos de mayor cultura; posee sensibilidad y “mundo”, y su poética se enfoca hacia la poesía cameral, el público femenino, al principio, y poco después al lector masculino familiarizado con el romanticismo tardío de Baudelaire y con el parnasianismo y el decadentismo simbolista de corte más o menos conservador, nunca con las esferas rimbaudianas (peligroso sector de la poesía francesa que apenas si roza a la sociedad porfiriana).<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> “Las siestas en casa de [Alberto] Leduc [padre de Renato] se consagraban por entero a la literatura. ¡Qué noble emulación provocaba en nosotros el ejemplo de genio universal! ¡Ah, escribir poemas como Verlaine, novelas como Maupassant, libros de exóticos viajes como Pierre Loti [...]! Nuestra desorganización social, que hace imposible la armoniosa evolución de escritores y artistas, degradándolos en tareas oscuras y mezquinas, no se nos revelaba aún en su aciaga fuerza trágica, ni vislumbrábamos la terrible significación que para nosotros tenía el fatídico 85 por ciento del analfabetismo nacional”. *Las sombras largas*, 1993, p. 57.

<sup>19</sup> J. M. González de Mendoza afilia Tablada a Rimbaud, pero sólo se refiere al espíritu aventurero; la aventura del francés, no obstante, tiene un espíritu de revuelta o

Tenemos así a un periodista ágil, de prosa fácil no siempre pulcra, y al poeta cortesano y cabaretil. Cuando Tablada escribe esa carta, viene de una experiencia retórica y existencial que —como he dicho— lo liga a las innovaciones modernistas y las temáticas francesas; se halla inmerso en una sociedad con pretensiones cosmopolitas que consume, aunque de manera reducida, todos los refinamientos del mercado, desde bisuterías y exotismos hasta revistas y modas europeas, y que ha creado su propio París de noche en la incipiente urbe del altiplano.

Inserto en el movimiento consumista e industrial, en la expansión de la ciudad de México y la secularización que la acompaña, Tablada, en sus mejores momentos, halla el modo de conciliar natura y artificio, campo y ciudad, lo sagrado y lo profano.

Para un mundo nuevo, el poeta se plantea la renovación de sus procedimientos; pero —aun así— la fuerza de antiguas huellas prevalece y cobra actualidad, como en ese poema ideográfico, “La calle donde vivo” (1919), espacio de violencia y realidades superpuestas, “calle de casas, iglesias, crímenes y almas en pena”, donde se trasluce el México de su infancia y juventud y la secularización del espacio urbano a la que nos hemos asomado en el capítulo 1; además, esa calle, aun cuando fuera bogotana, trasluce no

---

revolución que Tablada no hubiera podido siquiera soñar (“José Juan Tablada”, *Letras de México* 16, octubre, 1937, p. 140).

sólo la violencia urbana común, sino los días revolucionarios y la condición errante del poeta.

Así, aunque por razones teosóficas y aficiones naturistas no abandona los temas campestres, hacia fines de la segunda década del siglo XX Tablada se aproxima a lo urbano-externo, una de las fuentes de su nueva idea del mundo. Además, procura integrar la realidad rural con la urbana, en especial cuando se halla en contextos donde el crecimiento citadino es incipiente. La búsqueda de armonía se expresará, por ejemplo, en los híbridos tecnológico-naturales, la simultaneidad de espacios y otros diversos modos de familiarizar elementos extraños y convertirlos en el entorno de una nueva subjetividad. En *Un día*, de 1919,<sup>20</sup> escribe, refiriéndose, por ejemplo, a los ventiladores eléctricos y otras novedades:

---

<sup>20</sup> J. J. Tablada, *OC*, 1 (1a. ed.: 1971). Cito la reimpresión de 1991. Salvo indispensables excepciones, cuando me refiera a algún poema en particular, sólo indicaré su título entre comillas; en caso de citas textuales, añadiré las páginas. Este tomo no incluye *toda* la poesía de Tablada (cosa siempre difícil), pero sí casi toda. Valdés incluye los libros y lo recopilado por él y un equipo de trabajo de revistas y diarios, así como del archivo personal del autor, o de lo que quedaba de él hacia 1970, cuando Nina (Eulalia) Cabrera, segunda esposa del poeta, lo donó a la UNAM. Hace unos años, G. Sheridan hizo una contribución al estado de la cuestión (“Una colección de poemas desconocidos de José Juan Tablada”, 1991), pero la mejora crítica de ese tomo 1 de las *Obras* no ha sido emprendida, ni siquiera en cuanto a las erratas evidentes que contiene, o algún pasaje que siembra duda sobre su correcta transcripción; sin embargo, hoy por hoy sigue siendo el corpus más útil para conocer la poesía de Tablada, aunque ya hay edición facsimilar de la visual: *Letra e imagen: poesía, prosa, obra gráfica y varia documental*, 2003 (disco compacto), con algunos de los mismos defectos que la impresa, ya que no siempre los poemas son del todo legibles. De hacerse una nueva edición completa, habría que tomar algunas decisiones distintas; por ejemplo, no es claro qué cambios o ajustes se realizaron en la puntuación original de toda la poesía y, por otro lado, habría que situar las traducciones en un apartado especial. El modo mismo en que se procedió

En la siesta cálida  
ya ni sus abanicos  
mueve la palma.  
(“La palma”, OC, 1: 375)

Aunque jamás se muda,  
a tumbos, como carro de mudanzas,  
va por la senda la tortuga.  
(“La tortuga”, OC, 1: 376)

Engranajes de matracas  
crepitan al correr del arroyo  
en los molinos de las ranas  
(“Las ranas”, OC, 1: 376)

El abejorro terco  
rondando el foco zumba  
como abanico eléctrico  
(“El abejorro”, OC, 1: 387)

Y, más allá de la hibridación fauno-mecánica, procede a familiarizarla y convertirla en elemento íntimo *moderno*:

Plata y perlas de luna hecha canciones  
Oíd... en la caja de música  
El kiosko de los ruiseñores.  
(“Los ruiseñores”, OC, 1: 382)

---

para incluir *Los mejores poemas de José Juan Tablada* (1943) requeriría nueva ponderación, ya que se pierde —al sólo incluir los no publicados antes de la edición de 1943 en ningún libro— el sentido de la disposición que Tablada dio a lo que viene a ser su testamento poético. Tal medida podría valorarse hoy de otra manera (el punto está atenuado por la publicación paralela —UNAM, 1971— de *Los mejores poemas de José Juan Tablada*, prologada por el propio Valdés, pero esta escisión sería hoy digna de evaluarse).

Luciérnagas en un árbol...  
 ¿Navidad en verano?  
 ("Luciérnagas", OC, 1: 387)

En *Li-Po y otros poemas* (1920), Tablada mezcla exterior e interior al situar un sujeto lírico asomado a la ventana de un burdel, desde la calle, emocionado por la impresión que le causa la desnudez femenina, en el ideograma "Impresión de adolescencia";<sup>21</sup> o los sonidos de máquinas, animales y plantas ("Polifonía crepuscular"); ciudades distantes ("Nocturno alterno"); la tierra y el cielo ("Oiseau"); la luz y la sombra, el movimiento y la calma de la contemplación ("Luciérnagas"), y ruidos y perfumes en el ideograma que los lleva por título. El procedimiento se extenderá hasta *El jarro de flores* con un hotel-barco ("Hotel 'La Esperanza'"), un hongo-sombrilla ("Hongo") y un par de luces que se ignora si son signos de un búho o un automóvil:

Doble fulgor apenas móvil  
 en la senda nocturna. ¿Acaso un búho?  
 ¿Acaso un automóvil...?  
 ("...?...";<sup>22</sup> OC, 1: 428)

---

<sup>21</sup> Impresión apenas superada por la que le causara, en su momento, Carolina Otero, y que recupera en un poema singular (véase *infra*), quizá el único poema de Tablada en que ensaya la forma clausular inaugurada por Silva, Jaimes Freyre y Darío.

<sup>22</sup> Hay en la obra de Tablada dos poemas con el mismo título; el otro es "...?", sobre las *flappers* neoyorkinas, que cito más adelante, y que González de Mendoza le propuso titular "Quinta Avenida", véase OC, 1: 624.

A esa altura, Tablada ha dejado de ser el joven atribulado y ácido, ansioso de triunfo y de mujeres, al que se había referido Valenzuela en su prólogo a *El florilegio*.<sup>23</sup> Se halla recién casado por segunda vez y asentado en sus tareas político-periodísticas. Está próximo al descubrimiento del *Tertium organum*,<sup>24</sup> que lo guiará hasta su última ruptura poético-filosófica. La poesía de esta época —la de la carta a López Velarde— es casi toda optimista, breve y apacible. Si como es de suponerse leyó el *Tertium organum* en 1922, después de esa lectura ya no escribirá ningún libro con la misma poética que empezara a elaborar en 1914 y alcanzara su punto máximo en *Li-Po y otros poemas* (*El jarro de flores* es de 1922, pero está firmado en abril, así que seguramente fue concebido antes del hallazgo de Ouspensky). Y mucho menos volverá a su estética inicial.

Desde entonces, merodeará por distintos páramos, tocado ya por la cuarta dimensión. Publicará *Intersecciones* —unas cuantas páginas, al amparo del Pen Club, en 1924—, cuyo título es en sí una referencia al *Tertium organum*;<sup>25</sup> *La feria*, en 1928 (pero terminado en

---

<sup>23</sup> Jesús E. Valenzuela, "Para un libro de Tablada", art. cit., p. 376.

<sup>24</sup> P. D. Ouspensky, *Tertium organum: el tercer canon del pensamiento*, 1997 [1912].

<sup>25</sup> En ese contexto, el 8 de febrero de 1925 le escribe a un amigo mexicano: "Si quieres leer algo de la Arquitectura del Porvenir, llena de misticismo y de misterio lee: 'Architecture and Democracy' y 'The Beautiful Necessity' de Claude Bragdon [a quien Tablada llamará más adelante, p. 21, "rascacielos espiritual"], el filósofo de la Cuarta Dimensión y del Hiper Espacio, mi amigo [...] *la vida nuestra no es más que el punto de intersección de mil cosas misteriosas que comenzamos a sospechar*". B. Preciado Solís, "Tablada esotérico: testimonio de una correspondencia (cartas de José Juan Tablada)", 1991, p. 17. El subrayado es mío.

1926), y *Los mejores poemas* —el más amplio muestrario de su poesía—, todos ellos marcados por la transición y la pluralidad, la jovialidad, la bonhomía y una relatividad que no sólo Einstein<sup>26</sup> sino sobre todo Ouspensky han empezado a enseñarle.

La obra de los veintes y treintas, en lo formal, intenta desprenderse de la estrofa e incluso de la rima y la isometría, como si con ello estuviera acabando Tablada de soltar el lastre del que habló a López Velarde, Rafael López y González de Mendoza; como si aligerara el globo del espíritu al que se refiere en un poema sin título de “Intersecciones”;<sup>27</sup> por último, ensayará a prescindir de la

---

<sup>26</sup> Tablada, en sus crónicas de Nueva York, es quizá el primero en divulgar en México el pensamiento de Einstein, hacia 1921 (*La Babilonia de hierro*, 1995), e incluso en su poesía hay más de una alusión a la teoría de la relatividad, que ya entonces cobraba visos filosóficos, reforzados, para nuestro poeta, por la obra de Ouspensky y su idea del tiempo como cuarta dimensión. En *Los mejores poemas* puede leerse “El viejo vestido de azul”, fechado el 22 de abril de 1922, que finaliza: “NUESTRO DESEO ES LA ASÍNTOTA/ DE LA BELLEZA Y LA VERDAD/ ¡Escribiste dentro de una botella/ y la arrojaste al mar!”; y en las *Intersecciones* de 1924, un jaikú: “DUELISTAS// (Tiempo curvo)// Sus sendas balas/ dan la vuelta a la tierra en un instante/ y ambos caen heridos por la espalda...” (OC, 1: 527 y 597, capitulares del original).

<sup>27</sup> En su *Diario*, pp. 215-216, aparece, en marzo de 1923, el primer poema con alusiones al *Tertium organum*, que se hacen evidentes en la versión de ese poema publicada en las OC, 1: 572-573: sin título; y en julio, “Instantes” (OC, 1: 539-540). Véase más adelante, el apartado “hacia la cuarta dimensión”. Extrañamente, la versión de la OC, 1, establecida por Valdés, difiere de la de Sheridan en el *Diario* en los versos que hablan de esta “cuarta dimensión”, pero Valdés aclara que se trata de la “primera versión” del poema (OC, 1: 573). ¿Qué ocurrió? Sheridan, en nota (*Diario*: 215), da por hecho que es el mismo poema (salvo tachaduras, correcciones o variantes que consigna sin precisar dónde se trata de una cosa o la otra, ni en qué se basa), pero hay la probabilidad de que la “primera versión” haya sido extraída del diario de Tablada y nunca devuelta, lo que habría afectado la edición de Sheridan en este caso, que puede no ser el único. ¿Tuvo a la vista el editor del *Diario* la “primera versión”? Si es así, ¿por qué no consigna los últimos versos de la publicada por Valdés? Por otro lado, las versiones

puntuación. En el ambiente flotaba el verso libre, que sólo acepta con reticencias.

Como en el caso de los ideogramas, cuando practica el verso libre no se trata sólo de una moda o una retórica, sino de una búsqueda. No dejará cabalmente la rima, la estrofa ni la puntuación, pero sí escribirá una poesía ajena a sus angustias juveniles o a los virtuosismos retóricos de “Ónix” (ca. 1895), “...?” [Quinta Avenida] (ca. 1917) y “La bella Otero” (1906). Quedará en pie la búsqueda de identidad. En una probable mezcla de pasmo y desinterés, poco a poco dejará incluso de publicar poesía, como si soltara el último vínculo que guardaba con el mundo literario. Ya en 1925 le escribe a González de Mendoza: “Gran Equis a la cuarta potencia que forma la única carátula posible de mi próximo y quizá último libro de versos, del cual, como vislumbre de verdad, el prólogo en prosa es quizá lo mejor”.<sup>28</sup> Ese prólogo bien puede ser el recuperado por Young de un manuscrito que Nina Cabrera depositó en Columbia University, y en donde el poeta reafirma sus nuevas convicciones:

De lo único que creo no arrepentirme es de haber llamado “Intersecciones” a mis poemas. Título feliz que podría inscribirse también en el umbral de todas las peregrinaciones espirituales, extramuros del

---

difieren en detalles que hacen difícil decidir si se deben al descuido de ambos editores o a una tercera versión. Despejar esta incógnita no es posible aquí, pero es una muestra más de que la obra de Tablada aún requiere de un esfuerzo grande para su establecimiento.

<sup>28</sup> N. Cabrera, *op. cit.*, p. 164.

egocentrismo, nuestro viejo alcázar en ruinas que ya no puede abrigarnos. El alcázar del egocentrismo se alzó en medio de la Ciudadela de la Separatividad donde nos encerramos y nos fortificamos y creímos poder vivir sin necesitar de los demás./ [...] / De lo que poseíamos lo único que aquilató su valor fue aquello que podíamos compartir con los demás, moral o materialmente. Yo, como un señor feudal arrepentido, salió [*sic*] de su alcázar fortificado y se fue caminando a pie, hacia un convento, sobre el mundo de las intersecciones.<sup>29</sup>

Ahora subraya el carácter ético-filosófico, y el formal-literario se subordina a éste, como lo indicaba ya su poesía sintética. La búsqueda se sitúa en los lugares de pasaje hacia una zona de plenitud, que para él no puede ser sino espiritual, etérea, una suerte de tiempo eterno abarcador de la tridimensionalidad, entendida como sombra o huella de la trayectoria o existencia de *otro* lugar que posee un estatus superior, o sea, la cuarta dimensión. Volveré sobre esto más adelante.

### *Una retrospectiva*

A fin de apreciar mejor los cambios que en la escritura de Tablada han tenido lugar y que lo conducen, finalmente, al autocuestionamiento que es de interés aquí por sus implicaciones estéticas, no olvidemos que antes de la carta a López Velarde ha

---

<sup>29</sup> Omito el segundo de los tres párrafos de que consta el prólogo, que precede tan sólo a siete poemas (*apud OC*, 1: 598, y 626, n. 45). No aclara Valdés si ese *sic* es suyo o de Young.

pasado por tres décadas de labor. Previo a descubrir las alturas que rodean los rascacielos neoyorkinos —imprescindibles para entender su apego a la idea de la cuarta dimensión—, se ha movido, horizontalmente, por diversas ciudades y corrientes literarias, entre públicos y ámbitos varios que, llegado el momento, cree necesario dejar atrás.

Los “Poemas dispersos”<sup>30</sup> (1888-1914) son una muestra cabal de su poética originaria. Encontramos ahí la *versatilidad y amplitud de horizontes* que son su sello más propio. Esa marca de doble signo será un producto de su capacidad empática y sus deseos de adquirir oficio y volverse apto para un lector ansioso de novedad y exotismo.<sup>31</sup> Venecia, París, China y Japón, más algunos sitios mediorientales como Egipto, fungían en aquel horizonte en calidad de polos universalistas de una sociedad mexicana que, semejante al poeta, se hallaba “clavada entre las selvas del trópico de fuego, y no obstante “soña[ndo] con los amores del pino hiperboreal” (“Florón”, *OC*, 1: 75); curiosa y ávida, pero —ante todo— inserta en un sistema de mercado y consumo en plena expansión en el que el exotismo, como

---

<sup>30</sup> Llamados así por su editor H. Valdés, abarcan de la p. 25 a la 164 de *OC*, 1.

<sup>31</sup> Tablada ingresa de lleno al periodismo con uno de los empresarios más exitosos del ramo, Rafael Reyes Espíndola, dueño de *El Universal* (el del siglo XIX y no el postconstitucionalista de Félix F. Palavicini), y, luego, de otra de las grandes empresas periodísticas de la época, *El Imparcial*, célebre por su amarillismo y línea progobierno, y por haber introducido la rotativa a la industria mexicana; de este diario llegó a decirse que le hacía más daño al país que una “inmensa nidada de culebras de cascabel

pieza clave de la ideología colonialista europea, se trasmite a las sociedades americanas sin su impulso económico-político.

Tablada explota ese tópico universalista y lo acompaña de un civismo de cuño mercenario.<sup>32</sup> La vertiente cívica y el aire universalista y, sobre todo, cosmopolita, estarán acompañados de un erotismo que tiene por tema a la dama ayuna de contacto sexual; o bien, una sexualidad masculina culpable que se confiesa “esclava” de la belleza y la incontinencia, en tanto que necesita, para satisfacerse, acudir a la prostituta, en una relación asimétrica con el admirador que la posee y al mismo tiempo la sabe más ajena que ninguna (“Rojo y negro”, “Venecia”). Tablada invita a la señorita casadera y ardiente, o a la dama novinupcial, a romper sus cadenas y gozar (“A...”, “Nupcial”, “Transmigración”); advierte de los peligros de la autorrepresión (“Begonia”), o se solidariza con la esposa insatisfecha que sublima al piano sus deseos (“La sonámbula”). Para aquel joven

---

esparcida por el territorio”. Carlos Fornaro, *México tal cual es*, apud Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta*, 1981, p. 24.

<sup>32</sup> Caso extremo del pragmatismo de Tablada fue su colaboración en *El Imparcial*, y luego como director del *Diario Oficial*, durante el gobierno de Victoriano Huerta. Esa actitud le costaría no sólo su apresurada salida del país, sino el rechazo del gobierno durante varios años. Aun en la presidencia de Obregón, la colaboración de Tablada, a fin de promover la aceptación del nuevo régimen en Estados Unidos mediante la difusión en Nueva York de la cultura mexicana, tuvo un carácter reservado. Véase cartas de Tablada a Carranza y Genaro Estrada en N. Cabrera, *op. cit.*, pp. 120 y 137. Las tareas neoyorkinas auspiciadas por el gobierno se prolongan hasta los años treinta, con el llamado periodo del maximato, dominado por la figura del ex presidente Calles.

porfiriano, la noche no es sino el escenario de un crimen y una lujuria que nos acechan sin tregua (“El telón rojo”).<sup>33</sup>

Al igual que el mundo libresco que sirve de base a su poesía de entonces, el sexo venal y la censura ambiente ahogan al poeta, de la misma forma que el rígido aparato gubernamental, fiel compañero de una sociedad reprimida de formación católica y tradición europeizante que no alcanza a ver las raíces de su estirpe, excepto en los arquetipos heroicos (Cuauhtémoc, Hidalgo, Morelos). Un cierto petrarquismo y romanticismo becqueriano (“Hostias negras”), algunos visos de poesía místico-erótica alrevesada en erótico-mística (“Transmigración”), y la pedrería y guardarropía<sup>34</sup> modernistas marcan una poesía de gran variedad métrica que llegará incluso al soneto monosílabo (lo cual parecería un sinsentido si no fuera porque

---

<sup>33</sup> Muchos años después (*ca.* 1926) se referirá a ello, al recordar su primera visita a la casa de Justo Sierra (*ca.* 1891) y a propósito de la pregunta del maestro por sus predilecciones literarias. Como respondiera con marcado entusiasmo por Baudelaire, notó en Sierra una halo de reticencia: “¡De muchos desvíos en que nosotros incurrimos puede encontrarse el germen y la raíz en el siniestro aunque luminoso Jardín de las Flores del Mal y en el diván, profundo como un abismo y apresador como un tremedal traidor[,] de los paraísos artificiales!”. Y añadirá, con respecto al ambiente sociopolítico y la evasión juvenil: “Tenía razón el maestro, tanto más cuanto que en el letargo espiritual y opresor que reinó en aquella época en que las inflexibles normas gubernativas sofocaban todo ímpetu cívico, el ejemplo del poeta maldito se ofrecía ante la inexperiencia juvenil como un refugio que recomendaba el ilustre ejemplo, como un derivativo para emplear las desbordantes energías de las juventudes exaltadas.../ Pero haber estado de acuerdo con la previsión del maestro, a los veinte años, hubiera equivalido a ser sabio”. *Las sombras largas*, 1993, pp. 127-128.

<sup>34</sup> Véase carta de Tablada a López Velarde, *doc. cit.*

se halla en el contexto sintético y lúdico de *Li-Po y otros poemas*), y finalmente a una heterometría que desemboca en el verso libre.

## La calle pospuesta

Como he dicho, en el inicial universo tabladiano la calle asoma apenas por alusión, por presencia indirecta y soterrada: no es más que el terreno desde donde el deseo amenaza la intimidad de la alcoba virginal o la recámara umbría del soltero cuasicélibe, escéptico y oprimido, ahogado en su falta de horizontes (“La habitación”);<sup>35</sup> atrapado en los márgenes de la exacerbación y la liberación de los deseos: el soltero hastiado, poseído por el *spleen*, que no desdeña los tóxicos —hachís, ajeno (o absenta)—<sup>36</sup> para escapar a un mundo cuya

---

<sup>35</sup> Este texto es una traducción de un poema de Maurice Rollinat: H. Valdés incluye, como parte de la obra de Tablada, las traducciones halladas en diarios y revistas (*OC*, 1: 623, n. 15). De cualquier modo, el poema muestra las preocupaciones de toda una generación que sobrelleva de esa manera las dificultades del artista para insertarse en la estructura socioeconómica. Si bien el propio Tablada reconocería la impronta libresca de esos mundos oscuros y melancólicos y, por tanto, no podemos suponer que vivía inmerso en el sufrimiento y la abulia, no es descartable que en las identificaciones del poeta con lo leído en libros y revistas francesas hubiera verdad y autenticidad. Si hay histrionismo y estilización, también hay una suerte de educación sentimental que para la generación de Tablada quedó hondamente marcada por la poesía francesa, en consonancia con un ambiente social proclive a las modas de París, entre ellas, la de los “paraísos artificiales”.

<sup>36</sup> Anota E. Hernández Palacios: “1908. Después de una necesaria estancia en una casa de salud para curarse de su adicción a la heroína, el hashish, el ajeno y la mariguana, su amigo Víctor Ramond lo inicia en la teosofía y lo ayuda a establecerse como comerciante de vinos”. “Cronología de José Juan Tablada”, 1995.

opresión los libros, la imaginación, el teatro, el bar, la prostitución o la tarea creativa no bastan para superar.

Aparte de muestras del taller del oficio, esos primeros poemas son testimonio de coquetería social, de interés en la generación y reproducción de amistades y contactos políticos, y del esfuerzo por ganar algo de dinero;<sup>37</sup> son poemas que el autor no incluyó en ningún libro, empujado tal vez por el carácter circunstancial o la factura novicia que les dan sello.<sup>38</sup>

Por entonces, su ideal de *ciudad* es París (adonde viaja en 1903, de luna de miel, y luego a fines de 1911), y no el provinciano territorio de la capital mexicana, cuyo sector cosmopolita abarca sólo unas cuantas cuadras;<sup>39</sup> y Venecia figura en su poesía como un lugar

---

<sup>37</sup> Tablada, que nació en 1871, empieza a publicar muy joven, en parte debido a las necesidades pecuniarias de un muchacho huérfano sobre el cual podría haber recaído algo de la responsabilidad económica familiar (N. Cabrera, *op. cit.*, p. 41). Aunque más de una vez con exageración, él mismo nunca dejará de referirse a por qué publica, incluso en sus años de estabilidad financiera (*ibid.*, p. 160). Para sus inicios periodísticos, véase *La feria de la vida*, 1991, pp. 139-141.

<sup>38</sup> No obstante el cambio en la actitud del sujeto lírico de Tablada luego de la estancia del poeta en Japón (1900), algunas vertientes de su poesía continuarán hasta su muerte. Es posible, sin embargo, plantearse *El florilegio* de 1904 y después su salida de México en 1914 como dos momentos de cambio, sin dejar de pertenecer a la primera época y más bien marcar un periodo de transición, antes de aquel otro de los cinco años de búsqueda —entre 1915 y 1919— a que se refiere en la citada carta a López Velarde; y los años de 1923 hasta su muerte, como la cuarta y última etapa de su vida creativa, luego del lapso vanguardista de entre 1919 y 1922.

<sup>39</sup> “La *White Way*, la luminosidad única de Broadway [calle principal de Manhattan] con sus millones de letreros radiantes y dinámicos, donde a la vez arden millones de dólares, no me pareció tan grande como la de aquel Plateros de mi juventud, cuyo solo nombre cintilaba, cuando en sus calles desembocaba llegando de la Biblioteca Lancasteriana, por el callejón de Betlemitas.../ Aquel afrancesamiento a ultranza que

en donde incluso el erotismo es sombrío, lugar de declive y estancamiento —típicamente simbolista— que es el eco o la imagen ampliada de la tristeza y la abulia, del ahogo en deriva del poeta.

No es raro que en una poesía de estas tonalidades la calle no aparezca más que por alusión y en calidad de signo casi peligroso del deseo, del terreno de donde viene el otro y su presencia desquiciante, generadora de tentaciones, en estos versos de corte petrarquista:

Si en medio de la calma soberana  
azota tu ventana  
con lúgubre gemir el crudo viento  
y murmurando misteriosa frase  
al fin su voz deshace  
en la triste cadencia de un lamento;

si hasta tus pies resbala tembloroso  
el rayo vaporoso  
de la argentada luna desprendido,  
y bañando tu faz alabastrina  
con su luz argentina  
imprime en ella un ósculo perdido;  
[...] <sup>40</sup>  
¡No desdeñes del viento la elegía!  
¡Abre la celosía  
por donde el rayo vacilante asoma,

---

como prolongada escarlatina de nuestros veinte años, nos hacía llamar a Plateros aunque sin árboles el *boulevard* y a la hora vespertina, en recuerdo del ajeno de Musset, 'la hora verde'.../ Tenían que pasar años para que nos diéramos cuenta de la ridiculez de aquellas parodias". *La feria de la vida*, 1991, p. 109.

<sup>40</sup> Indico así salto de estrofas o de versos. Por otro lado, Tablada y algunos modernistas acostumbraban, a la francesa, usar líneas de puntos a modo de silencios que a veces se prolongaban por varias líneas: en ese caso, como es obvio, vendrán sin corchetes.

no retires de ti la flor querida,  
que mi alma irá fundida  
en el viento, en el rayo, en el aroma!  
(“Transmigración”, OC, 1: 31-32)

Sin embargo, la calle surgirá tarde o temprano en su poesía, gracias a las experiencias neoyorkinas, e irá expresándose en *Un día* (1919) y *Li-Po...* (1920), pero sobre todo en *La feria* (1926).<sup>41</sup> Una excepción de esa época primera la constituye el opúsculo dedicado a Porfirio Díaz, donde, por afán de encomio, Tablada logra percibir, de reojo, un progreso que no podía haber apreciado más que en las calles y los alrededores de las zonas urbanas, asomándose un poco más allá de su esfera libresca:

Escuchad los rumores del trabajo,  
el murmullo infantil en las escuelas,  
en el aire, las fábricas derraman  
laboriosos zumbidos de colmena;  
y el martillo tenaz, sobre del yunque,

---

<sup>41</sup> Si *La feria* es inspirado y pleno de ingenio y gracia, no por ello es ajeno al pragmatismo del poeta ni a su frecuente inspiración libresca. Dijo en entrevista (1929): “El arte nacionalista está en todo su apogeo en México. Quise demostrar en ese libro cómo pueden elevarse las manifestaciones del pueblo... No creo en el rebajamiento del artista, pero tampoco que el arte tenga un fin absolutamente burgués...” N. Cabrera, *op. cit.*, p. 69. Como he dicho, Tablada trabajaba para el gobierno mexicano en su periodismo cultural neoyorkino: *La feria* es socio de esa filiación. Gracias a la obra de López Velarde, Tablada descubre una calle mexicana popular y pintoresca que no fue capaz de ver salvo por esta vía letrada, y que no es del todo una calle urbana, si aceptamos la idea de Lefebvre sobre la diferencia entre *ciudad* y *urbe* como aquella entre ciudades en general y ciudades industrializadas; en estas últimas tiene lugar un proceso de disolución de las relaciones sociales para acentuar las mercantiles y de propiedad, donde prevalece lo heterogéneo y lo discontinuo. H. Lefebvre, *Espacio y política: el derecho a la ciudad II*, 1976, pp. 66-70.

allá en la fragua sin cesar golpea.

(“La epopeya nacional: Porfirio Díaz”, *OC*, 1: 285-286)<sup>42</sup>

Hasta antes de *Li-Po...*, cuando en su poesía llega a aparecer una calle citadina mexicana, es ante todo para quejarse —aunque sea en son de guasa—, como en aquel poema de 1918 donde habla de las flatulencias de los motores automovilísticos:

Ruidoso automóvil, causas risa,  
pues en estúpido correr  
llevas de un lado a otro, a toda prisa,  
a los que no tienen quehacer...

[...]

Y sobre el asfalto resbalas,  
reptil que quiere tener alas  
dejando estelas de humo obscuro  
y flatulencias de carburo...

(“El automóvil en México”, *OC*, 1: 332-333)<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> El poema dedicado a Díaz es extenso, y fue publicado por secciones en distintos periódicos entre 1909 y 1910, principalmente en *El Imparcial*, y completo por los talleres de *El Mundo Ilustrado* en 1909 (*OC*, 1: 277-304 y 629). Tablada cobra al erario al menos una parte de la edición: Pago a José Juan Tablada por 125 ejemplares de “La epopeya nacional. Porfirio Díaz”, AGN, Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 256, exp. 26, f. 2, 1909.

<sup>43</sup> Publicado en *Al sol y bajo la luna*, de 1918, pudo ser escrito o retocado en Nueva York no mucho antes de la impresión, o bien, en México, en circunstancias muy especiales. Probablemente se refiere a experiencias tenidas por Tablada hacia los primeros años del siglo XX en las calles céntricas de nuestra capital, pero que se habían acentuado en los años postrevolucionarios (*Las sombras largas*, 1993, pp. 259-262). Las alusiones a las prostitutas y sus clientes banqueros, que se dejan leer en algunas estrofas, se refieren, casi seguramente, a las que circulaban por la calle de Plateros y la actual 5 de Mayo, de las que también escribe López Velarde en “Suave patria”: “Sobre tu capital cada hora vuela/ ojerosa y pintada en carretela...”, y que durante las dos primeras décadas del siglo habrían pasado —sobre la misma calle— del carruaje de caballos al de motor, lo que en 1917 generaba polémicas hasta en el Congreso, como hizo notar, no sin una sonrisa, López Velarde (“La avenida Madero”, *Obras*, pp. 473-474).

Tablada, pues, en su primera época, se concentra en espacios cerrados; el espacio exterior aparece ante todo como naturaleza: el sol, el viento, la luna, las estrellas, llegan hasta habitaciones y mundos íntimos, y sólo rara vez son vistos desde la exterioridad. Tal mundo natural no es casi nunca un mundo paisajístico o panorámico, sino naturaleza fragmentada desde y para el espacio privado e individual.

Un caso aparte es el de aquella zona etérea ocupada por el sonido de las campanas, capaces de brindar al mundo una atmósfera e incluso un sentido unitarios donde lo íntimo y lo externo, y el cuerpo y el espíritu, se enlazan en una ciudad cuya secularización se ha puesto en marcha, pero conserva aún elementos de un espacio colonial dominado por lo religioso. Las campanas, como en la Edad Media, ocupan el mundo, fluyen por todo él, pero, a diferencia de su antigua función exorcizante y sacralizadora,<sup>44</sup> en Tablada, como en Darío<sup>45</sup> y otros modernistas, su vibración es motivo de tristeza, de malos augurios y vagos temores, de nostalgias; señalamiento enfático de una soledad secular:

---

<sup>44</sup> El sonar campanario era un modo de inundar los espacios con una sustancia sagrada y, así, conjurar el mal y los peligros, en especial provenientes de extramuros a la ciudad. A. Frugoni y Ch. Frugoni, *Storia di un giorno in una città medievale*, 2002, p. 45.

Muere en ocaso la tarde,  
el Ángelus<sup>46</sup> se levanta:  
“¡Bálsamo de los dolores  
es la mística plegaria!”  
Dice, y entonces mis penas,  
salen del fondo del alma.  
Y mientras, suspira el viento,  
se agitan las verdes ramas,  
muere en ocaso la tarde  
y el Ángelus se levanta.  
(“Las campanas”, OC, 1: 58)

Para aquellos acólitos de faunos, damas nobles y *prime donne*, como Tablada, el sonar de las campanas tiene un cariz opuesto al consolador y reconfortante, de muralla etérea, que abrigaba en su protección divina a la ciudad o pequeña villa, y que, así, las unificaba o *re-ligaba*; al tiempo que extendía esa protección al mundo de lo ignoto con una ondulación capaz de alcanzar hasta el último rincón de los bosques. Ahora —bajo herencia de Baudelaire<sup>47</sup> y del simbolismo francés— no sólo enfatizan la soledad del urbanita, sino que le recuerdan su carácter de escéptico y renegado, la ruptura culpable con un mundo pretérito (que muy bien podía incluir una

---

<sup>45</sup> “La dulzura del ángelus”, en *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, 1920, pp. 109-110.

<sup>46</sup> La oración del ángelus se reza —o rezaba— tres veces al día. Tanto en el caso de Darío como en el de Tablada hay referencia al llamado para la oración de la tarde, pero Darío abre su soneto con referencia al matinal. El ángelus, con sus tres oraciones y respectivos toques de campana, era un recordatorio de la redención humana en la figura de Cristo, cuyo papel de encarnar el verbo divino por vía de la Virgen María —ser Dios en la tierra para la salvación de la humanidad— es anunciado por ese ángel que la oración y las campanas evocan.

<sup>47</sup> Cf. “La campana rajada” y “LXXVIII. Spleen”, *Las flores del mal*, 2000.

niñez católica de pueblo o pequeña ciudad,<sup>48</sup> y un inocente primer amor). Si en “Las campanas” hay todavía un poco de consuelo, no ocurre así con este otro poema, en donde la voz de las torres sacras se torna augurio de inquietudes inconfesables:

Y al gritar las campanas cual muecines  
de estentórea garganta,  
ya no responde a su piadoso grito  
la soledad escéptica del alma.

Ya no hay plegarias, que la noche umbría  
cual gigante meguera se levanta,  
la noche es la tragedia y su obertura  
la atronadora voz de las campanas.

(“El telón rojo” OC, 1: 40)

Y acaso —dentro de una fusión cívico-religiosa muy común en Tablada— le recuerdan que bien a bien tampoco pertenece a ninguna comunidad secular, a la que a menudo rechaza y no está cierto de servir, como reconocerá hacia 1900, en un poema de *El florilegio* publicado en *Revista Moderna*, donde el alma del poeta —noble doncella rodeada de lujos y fantasías (la propia poesía)— se autocuestiona, luego de experimentar, a las puertas de un templo, la insuficiencia de la limosna y las lágrimas ante el dolor ajeno; y piensa en sacrificarse, con toda su parafernalia, en bien de los demás:

---

<sup>48</sup> El ambiente de los modernistas era, digamos, apenas *incipientemente secular*, si

Y el alma tiene un sueño volviendo a su castillo  
 donde llenó de cantos efímeros sus días  
 y bordó, soñadora, vanas tapicerías  
 que hoy lucen a sus ojos con apagado brillo;  
 [...]  
 Quizás mañana el Alma, reina consoladora,  
 para librar al Pobre del obstinado frío,  
 y por secar su llanto de pertinaz hastío  
 haga una inmensa hoguera con todo lo que adora.

¡Será su ira el alma de un cíclope sombrío!  
 ¡Incendiando su yunque con ráfagas de aurora  
 forjará la campana de la voz redentora<sup>49</sup>  
 o las hachas filosas para el combate impío!  
 (“Obsidias”, OC, 1: 215)

Esa voz de almuecín a la que en el anterior poema no se responde, quiere aquí, para un ser atribulado, recuperar su convocatoria piadosa e incluso adquirir un aire político. A un ser como ése —que juega a sustituir la religión con la ciencia o las mitologías orientalistas; el amor, con un erotismo mercantilizado; la comunidad inmediata y local, con el mundo libresco y lejano; la patria, con el universalismo— acaba por no bastarle el trueque. Entonces, no tiene más remedio que admitir lo que Tablada concluye en “Ónix” (1893), cuando el juego, la ironía y la rebeldía ya no le bastan:

---

consideramos que se trató de un proceso largo.

<sup>49</sup> Como paradoja, en este caso, el ángelus parece subrayar, para el moderno ciudadano, más bien la infactibilidad de su redención.

Torvo fraile del templo solitario  
que al fulgor de nocturno lampadario  
o a la pálida luz de las auroras  
desgranas de tus culpas el rosario...  
— ¡Yo quisiera llorar como tú lloras!

Porque la fe en mi pecho solitario  
se extinguió como el turbio lampadario  
entre la roja luz de las auroras,  
y mi vida es un lúgubre rosario  
más triste que las lágrimas que lloras.

Casto amador de pálida hermosura  
o torpe amante de sensual impura  
que vas —novio feliz o amante ciego—  
llena el alma de amor o de amargura...  
— ¡Yo quisiera abrazarme con tu fuego!

Porque no me seduce la hermosura,  
ni el casto amor, ni la pasión impura;  
porque en mi corazón dormido y ciego,  
ha caído un gran soplo de amargura,  
que también pudo ser lluvia de fuego.

¡Oh guerrero de lírica memoria  
que, al asir el laurel de la victoria,  
caíste herido con el pecho abierto  
para vivir la vida de la gloria!...  
—¡Yo quisiera morir como tú has muerto!

Porque al templo sin luz de mi memoria,  
sus escudos triunfales la victoria  
no ha llegado a colgar, porque no ha abierto  
el relámpago de oro de la gloria  
mi corazón obscurecido y muerto.

Fraile, amante, guerrero, yo quisiera  
saber qué obscuro advenimiento espera  
el amor infinito de mi alma,

si de mi vida en la tediosa calma  
no hay un Dios, ni un amor, ni una bandera.  
(OC, 1: 272-273)

### ***El florilegio y los años del cambio***

Aunque con mayor precisión y agudeza, en este libro, publicado en dos ediciones (1898 y 1904),<sup>50</sup> hecha la salvedad de los correspondientes a la sección “Musa japónica”, no hay una poética distinta a la de los versos tempranos no incluidos jamás en tomo alguno.

La excepción es doble: por su ambientación y motivos japoneses,<sup>51</sup> y por el carácter liberador y renovador —dijérase curativo— que Tablada asigna a la cultura japonesa en relación con sus crisis tanáticas, cuya nota más fina es “Ónix”, inserto en la última sección de *El florilegio* y que tuvo un gran éxito de público, a juzgar

---

<sup>50</sup> La segunda notablemente ampliada: 84 contra 33 poemas, según H. Valdés, que toma el dato de González de Mendoza, OC, 1: 13. Al parecer, no se conserva ningún ejemplar de la primera edición.

<sup>51</sup> En los “Poemas dispersos” existe ya uno de este tenor, muy vinculado no sólo al carácter libresco que hasta entonces tenía el japonismo de Tablada, sino a sus temas recurrentes de pasión, muerte y bisuterías exóticas; a las tormentas más que a los remansos (véase “Kwan-on”, de 1893). Otro texto “disperso” de aficiones japonesas —aunque posterior a *El florilegio*— es el “Canto de guerra”, donde en 1914 Tablada augura la victoria nipona sobre Estados Unidos y su presidente: “Wilson maldecido, si hoy tu orgullo arde/ en próximo día temblarás, ... ¡cobarde!/ Ya en el horizonte tu destino ves.../ Es para nosotros alba de esperanza/ y para ti tiene rayos de venganza/ el fuego invencible del Sol Japonés” (OC, 1: 159). Después de la Primera Guerra Mundial, en Nueva York y con una situación no muy ventajosa para el Imperio del Sol, los desfogues japonistas de Tablada habrán de atenuarse.

no sólo por la opinión de Jesús Valenzuela en el prólogo a la edición de 1904 (que se refiere a "Ónix" como la bandera de una generación),<sup>52</sup> y la reseña de la primera edición de *El florilegio* —en pluma de Luis G. Urbina, a quien el poema había sido dedicado—,<sup>53</sup> sino por la reimpresión de ese texto en distintos diarios y revistas a lo largo del periodo comprendido entre 1893 y 1900.<sup>54</sup>

Así, "Musa japónica" se abre con una declaración de vitalidad, de liberación de las penas, anormal por completo en el joven atribulado e irascible, culpígeno y dionisiaco que había sido Tablada hasta entonces,<sup>55</sup> y que sitúa a Japón como el detonador de ese cambio:

---

<sup>52</sup> J. E. Valenzuela, art. cit., p. 375. Bandera sin banderas: la de una pérdida total de las referencias esenciales. Según Tablada, el entusiasmo de Valenzuela y otros comensales en un restaurante de las calles de 5 de Mayo, frente al Hotel Gillow, por el poema de Tablada, quien había entrado al mismo lugar a comer un *sandwich*, fue notado por el poeta y, en cierto modo, dio origen a la amistad entre ambos, ya que poco tiempo después fueron presentados. Tablada, según cuenta, no se animó entonces a interrumpir la reunión y quiso evitar con ello "un forzado homenaje". Dado que Valenzuela no lo hace en su prólogo, añadió el comentario (¿sería cierto?) que hizo al autor sobre la forma del poema: "No conozco en la poesía del mundo un *tour-de-force* semejante y tan bien logrado, pues los tres pares de estrofas tienen por consonante *las mismas palabras* con diverso sentido. Por lo menos en castellano, no sé que exista un precedente..." (*La feria de la vida*, 1991, pp. 322 y 324). De haber existido, la anécdota debe de provenir de hacia 1895, pues Valenzuela y los comensales están leyendo "Ónix" en un periódico, es decir, en alguna de las ediciones que se hicieron antes de su aparición en *El florilegio* de 1898.

<sup>53</sup> Véase n. 6.

<sup>54</sup> Todavía en 1917 López Velarde se refirió a Tablada como "el autor del divulgado 'Ónix'", que a él mismo debe de haberle causado "combustión de los huesos", según una de sus frases favoritas ("Poesía y estética: José Juan Tablada", en *Obras*, p. 542). Para las diversas publicaciones, véase la nota de H. Valdés en *OC*, 1: 273.

<sup>55</sup> Anota Valenzuela en su prólogo: "Ya ha comenzado a dejar de ser el hosco malqueriente de la vida, encastillado en sus ansias prematuras de gloria y de grandeza.

Por ti mi dicha renace ahora  
 y en mi alma escéptica se derrama  
 como los rayos de un sol de aurora  
 sobre la nieve del Fusi-yama.

(“Japón”, *OC*, 1: 231)

El espacio público —como en los “Poemas dispersos”— tiene en *El florilegio* una presencia magra. El parque, casi único espacio abierto al que Tablada se refiere hasta antes de los poemas neoyorkinos, es un espacio erotizado y de seducción, cuando no de abismamiento nostálgico (“En el parque”,<sup>56</sup> “En el viejo parque”). Su

---

Su figura ya no se destaca en la sombra con rayos satánicos en los ojos y el pecho estrujado por iras injustas. La reflexión cae sobre su cabeza como un rocío. Sus labios ríen con la buena risa. Sus miradas se bañan, en medio de su fulguración de obsidiana, en lágrimas limpias; y el amor ha penetrado en su corazón y en su hogar envuelto en la nube blanca y tenue del velo de una nueva vida” —estaba recién casado— (*OC*, 1: 171). Aunque Valenzuela se cuida de referirse a los conflictos eróticos y a los excesos que Tablada tematiza en su poesía, es obvio que los tiene en el horizonte. Si bien el *pathos* más constante en la poesía de Tablada era el de tonos sombríos y amargos, incluso en sus años más difíciles da una muestra de aprecio por la jovialidad, y a ello le debemos uno de los pocos poemas sobre la risa que existen en nuestra tradición: “Aman tu risa mis deseos,/ miras [mirar (JL)] abrirse a los gorjeos/ tus orientales labios rojos,/ temblar tu seno en aleteos/ ¡y arder estrellas en tus ojos!” (“Canción de la risa”, *El Universal*, 2 de sept., 1894, *apud OC*, 1: 199). *Mirar*: éstas y otras palabras entre corchetes en los poemas indican mi intervención en la edición de Valdés; generalmente corrigen errores obvios o cuestionan transcripciones dudosas. En más de un caso, bien podría tratarse de distracciones o fallas provenientes del propio Tablada.

<sup>56</sup> Nina Cabrera cuenta una anécdota de los días colombianos de la pareja: “Cierta día encontramos en el tren al poeta Carlos Villafaña, quien nos refirió que, cuando en Bogotá fue conocido el poema ‘En el parque’, de Tablada [probablemente por medio de un ejemplar de la *Revista Moderna*, donde se publicó en 1900], se puso de moda entre los jóvenes llevar a sus novias o a sus amantes al cielo descubierto, por las noches, para ver ‘todas las estrellas bajando hasta sus ojos’, como en el soneto famoso” (Nina Cabrera, *op. cit.*, p. 26), que, en efecto, termina así: “Ya en la actitud rendida que la caricia invoca/ tendiste sobre el césped tus blancos brazos flojos/ vencida por los ruegos

carácter de sitio de encuentro colectivo está proscrito de esa poesía donde el verdor, las estatuas, los pajarillos, las flores y el cielo enmarcan y contribuyen a la experiencia sexual, a la aceptación del deseo; componen una suerte de *locus amoenus* situado en el corazón de la ciudad para refugiarse al encuentro del amor y la belleza en un idilio de tintura rosa, o bien, abandonarse a la imposibilidad de resistirse al deseo, pese a la culpa y el hastío, o los consejos de un fauno de jardinería.

En cambio, en “Musa japónica” el parque se torna espacio sagrado. Cuando el sujeto lírico se halla en Japón, tal espacio está dominado no sólo por las necesidades terapéuticas sino por la imagen de la cultura nipona que Tablada se había introyectado antes de su viaje; se configura como un lugar de prejuicios, más que de encuentro y descubrimiento.<sup>57</sup> En Tablada, esos jardines y esos exteriores son un alivio para el alma, un terreno de armonización y de equilibrio, de pacificación de las tormentas interiores; un territorio para la experiencia cósmica. En su perspectiva, Japón equivale a un

---

de mi palabra loca.// Y yo sobre tu cuerpo cayendo al fin de hinojos/ miré todas las rosas sangrando entre tu boca/ ¡y todas las estrellas bajando hasta tus ojos! (OC, 1: 178).

<sup>57</sup> Desde niño, Tablada cultivó su curiosidad por la naturaleza y lo exótico en libros de la casa familiar (cfr. *La feria de la vida*), pero la afición de lo oriental se reforzó por mediación de París y sus escritores. Por otro lado, no todos los poemas de “Musa japónica” están fechados en tierras japonesas, y ése es el caso del citado “Japón”, que aparece sin fecha y lugar; su aire libresco y medicinal puede deberse, en efecto, a que no es más que una suma de lo que Tablada espera de Japón no mucho antes de viajar, y del proceso de autocritica y arrepentimiento que está viviendo al cambio de siglo, del que

jardín donde todo —y muy en especial los ritos y mitologías— es adorable, narcotizante y exaltante (“Japón”, *OC*, 1: 231-233). Dicho en pocas palabras, Tablada empieza a dejar atrás la “musa [...] triste y pálida, [de] hondas nostalgias/ [de] locas ambiciones, [y] mórbidos anhelos”, que consideraba como la suya hacia 1894, cuando publica “Florón” en *El Universal* (*OC*, 1: 75-76), y que ahora yace en el descanso subterráneo o en la iluminación celestial: “en mi alma tenebrosa,/ una estela al fin reposa/ argentada y luminosa” (“Musa japónica”,<sup>58</sup> *OC*, 1: 235).

A su regreso a México, un golpe de suerte lo llevará a comerciar en importación de vinos,<sup>59</sup> y con ello a erigir la casa de Coyoacán, donde, sin demora, construye un jardín japonés, lo mismo que hará en Cuernavaca a fines de los treintas, en aquel intento de volver a vivir en México que termina con el súbito retorno a Nueva York, no mucho antes de su muerte, en 1945.<sup>60</sup>

---

también es una muestra “*Laus Deo*”, poema final de *El florilegio* (*OC*, 1: 273-274), publicado en *El Universal* en julio de 1899.

<sup>58</sup> Me refiero únicamente al poema, y no a la sección a la que da título. En todos los demás casos mis comentarios se refieren a la sección en su conjunto.

<sup>59</sup> *Cfr.*, v. g., *Las sombras largas*, 1993, p. 255. Este libro se formó con una serie de artículos publicados por Tablada en *El Universal* entre julio de 1926 y marzo de 1928, y constituye la segunda parte de sus memorias. Aunque éstas tienen el defecto de no hacer casi ninguna referencia a fechas, ni mucho menos a fechas exactas, sabemos, por diversos indicios, que la agencia de vinos (1908 y años siguientes: *Diario*, p. 69) y la construcción de la casa se conjugaron en los primeros años del siglo XX. En esa época, Tablada, además, percibía ingresos como periodista, agente de publicidad y profesor o empleado de Instrucción Pública y Bellas Artes.

<sup>60</sup> Tablada y Nina Cabrera hicieron su vida matrimonial en Nueva York, con excepción de los meses pasados en Sudamérica, algunos viajes a La Habana, Europa y la

## Hacia la cuarta dimensión

Los cambios que Tablada experimenta en Japón, y que van gestándose a raíz de la crisis retratada en “Ónix”, no sólo habrán de expresarse en su interés por la cultura y el arte japonés, la jardinería o los animales, sino que su búsqueda de un estado armónico entre el yo y el mundo lo llevará a un cambio de mentalidad que —luego de ensayar sin éxito con una casa de salud—<sup>61</sup> toma vía en las formas poéticas del Japón, la escritura ideográfica, el zen y la teosofía,<sup>62</sup> proceso en el cual el *Tertium organum* de Ouspensky —leído en versión inglesa a principios de los veinte y traducido en México quizá por recomendación de Tablada, condensado—<sup>63</sup> tiene un papel mayor; a tal grado que en su poesía final (la posterior a 1922), el joven dionisiaco se ha convertido en un ser de bonhomía que no sólo abriga

---

ciudad de México, y los años de residencia en Cuernavaca (1937-1945). Cfr. N. Cabrera, *op. cit.*, pp. 80, 83 y 109.

<sup>61</sup> Véase E. Hernández Palacios, *loc. cit.*

<sup>62</sup> En septiembre de 1922 le escribe al poeta Rafael López: “No he renunciado a la lucha [¿la poesía?] por lasitud, ni por cobardía, sino por iluminación filosófica... Sí, mi amado, Poeta Chino, esa razón, esa inteligencia que ha sido nuestro orgullo no es todo! Quizás el estro poético sea más, pero sobre todo eso está el Espíritu, ese espíritu que en nuestra juvenil vida al galope nunca vislumbramos en sus formidables funciones cósmicas, universales, trascendentales y eternas! Hace cinco años que estudio teosofía, curioso primero, luego interesado y hoy identificado...” (N. Cabrera, *op. cit.*, p. 179).

<sup>63</sup> Primera edición en ruso: San Petersburgo, 1912; en inglés: Nueva York, 1920, traducida por Nicholas Bessaraboff y Claude Bragdon; en español: *Tertium organum: una clave para los misterios del mundo*, traducción de Antonio Manero, Botas, México, 1937.

cariño y respeto hacia todo lo que considera creado,<sup>64</sup> sino que sueña con elevarse a la *cuarta dimensión* en los términos de Ouspensky: trascender la geometría euclidiana, entender la percepción animal y establecer las bases y las pruebas de la existencia de esa nueva dimensión, equivalente más o menos al tiempo y que permitiría, precisamente, salir de la tricotomía de Euclides y alzarse por encima del mundo tal como hasta entonces había sido visto y experimentado. “Siento que me levanto como un globo y tripulante de mi propio corazón/ veré todo integrado y simultáneo, desde la cuarta Dimensión” (OC, 1: 573) —escribía Tablada por entonces, en una rara o quizá única incursión en los terrenos del versículo.

Sin título y nunca publicados, estos versos de marzo de 1923 son parte de “Intersecciones” y aluden a la idea de Ouspensky acerca de que si una línea es una sucesión de puntos; una superficie, una sucesión de líneas sobre un mismo plano; y un cuerpo, una sucesión de superficies en revolución —con lo cual quedan explicadas las tres dimensiones—, entonces el paso hacia la cuarta consistiría en hallar la trayectoria, giro o revolución que las abarque a todas. Para ilustrarlo, el autor ruso se vale de una analogía en la que explica cómo nosotros vemos el mundo en un antes y un después, y en tres dimensiones,

---

<sup>64</sup> “En la madurez de su arte no quería reconocer las poesías y prosas que escribió en su juventud, pues le ofrecían un carácter pesimista y mundano, menos consolador que lo que descubriera más tarde en su misión espiritual”. “Estaba identificado con todo

sólo por nuestra imposibilidad de situarnos desde otro punto de vista, tal como sucedería si, desde una torre o una montaña, pudiéramos ver simultáneamente lugares y acontecimientos, mientras que un viandante sólo podría verlos al ir pasando por esos lugares.<sup>65</sup>

La atracción ejercida por el *Tertium organum* sobre Tablada — además del sentido unitario que brinda a sus búsquedas ontológicas— proviene de la creencia, anotada en su diario en 1925,<sup>66</sup>

---

lo que abarca el mundo, y sus bellos poemas se desprendían de su pluma como cantos que vinieran de otra esfera” (N. Cabrera, *op. cit.*, pp. 98 y 99).

<sup>65</sup> Cfr., *v. g.*, pp. 34-35 y 49-50 del *Tertium organum*, 1997. El mundo tridimensional en el que vivimos no sería más que la sombra o la proyección, la cara simple de un ámbito mucho más complejo, tal como el punto lo es con respecto a la línea; ésta con respecto a la superficie y toda cara con respecto a un poliedro. Podemos ver un cubo porque estamos fuera de él, con perspectiva, lo que es imposible para, digamos, quien sólo estuviera reducido a vivir en una de sus caras, precisamente como, en opinión de Ouspensky, le sucede a los animales, que no retienen la sucesión capaz de asociar las caras de un poliedro, o la trayectoria de un día o una vida. Un problema con la hipótesis de Ouspensky es que procede a establecer relaciones entre lo conocido y lo desconocido susceptibles de ser inferidas exclusivamente a partir del primer ámbito, para asentar, con base en ello, relaciones entre lo uno y lo otro sin salvar el obstáculo de que éstas sólo son posibles porque, en efecto, se pueden conocer y constatar en una suerte de lógica retráctil; mientras que el paso de un mundo estructurado según lo describe la geometría a un mundo distinto no implica que ese nuevo mundo dependa, para su estructura, de unos principios que probablemente en su caso vienen a ser temas secundarios. Haría falta, pues, conocer primero la estructura de esa cuarta dimensión para saber si efectivamente las tres anteriores se le subordinan tal como ellas lo están entre sí, o si en realidad lo están de un modo que no hemos descubierto. Por eso el teórico ruso recurre al tiempo como identidad de esa inaprehensible cuarta dimensión: el tiempo es esa dimensión capaz de abarcar todas las otras, pero de él sólo podemos ver la reducida manifestación suya en nuestro mundo. La teoría del autor ruso no se puede reducir a estas referencias, pero sería impropio una exposición más detallada.

<sup>66</sup> *Diario*, p. 258. En el prólogo a *La feria de la vida*, en 1937, p. 14, Tablada dirá: “Toda figura geométrica no es más que la sección de una línea [no es lo que dice Ouspensky]; una línea es la sección de una superficie; una superficie es la sección de un

de que el yo se desenvuelve en etapas de crecimiento ligadas al espacio o espacialidad<sup>67</sup> que domina la vida en sus diversas épocas; así, primero está dominada por el hogar, después por la escuela, y — conforme uno crece— por la ciudad y enseguida por el mundo y el universo. En consecuencia, una vez que, como Tablada, se ha recorrido esas etapas, la tarea es acceder a un ámbito que abarque y supere todos los anteriores; como ente tridimensional, sólo hallará la plenitud una vez que encuentre el ámbito y la trayectoria de los que la tridimensionalidad es apenas una sombra: ésa es la cuarta dimensión, una especie de eternidad a la que el poeta se referirá en

---

sólido, de un cuerpo de tres dimensiones y éste a su vez debe ser, es de hecho, la sección de un hipersólido o cuerpo de tres dimensiones./ ¡Siendo nuestro mundo y nuestras cosas de tres dimensiones, tridimensionales, es evidente que son únicamente secciones, partes o fragmentos de otro mundo y otras cosas de cuatro dimensiones y siendo nosotros mismos tridimensionales, no somos pues sino secciones o fragmentos o simples reflejos de nuestro ser verdadero e íntegro que tiene cuatro dimensiones!” Y como un merolico aprovisionado de trucos para vencer el escepticismo de unos y otros, se lanza contra el de los mexicanos y otros seres “sin ventura”, y les pide que no sonrían con desdén. Seguramente habría dicho lo mismo si hubiera leído el comentario de Borges en alguna revista bonaerense de la época, donde éste hace notar, entre divertido y escéptico, que el concepto proviene por lo menos de 1670, pero no se sostiene. Véase J. L. Borges, “La cuarta dimensión”, en *Textos recobrados: 1931-1955*, 2001, p. 95.

<sup>67</sup> Claude Bragdon, a quien Tablada conoció en 1925 (N. Cabrera, *op. cit.*, p. 165), era él mismo un apasionado de la teoría del espacio. Anota Benjamín Preciado Solís: “[Bragdon fue] colaborador del famoso Louis Sullivan, diseñador de rascacielos en Chicago y Nueva York, para después dedicarse a escribir y teorizar sobre la arquitectura y el espacio bajo la influencia de las doctrinas teosóficas. En 1913 publicó *A primer of higher space*, libro sobre la cuarta dimensión, y poco después empezó a estudiar la obra de Ouspensky”. “Tablada esotérico...”, 1991, pp. 4-5. La fecha ofrecida por Preciado sugiere que Bragdon creó su propia teoría sobre la cuarta dimensión, pues aunque la primera edición en ruso del *Tertium organum* es de 1912, al parecer —de acuerdo con el prefacio de la citada edición en español (1997), p. 9— la traducción de Bragdon y

algunos de sus versos nunca publicados y que Valdés incluye en “Intersecciones”,<sup>68</sup> cuyo título se deriva de uno de los proyectos de Tablada jamás concluido.<sup>69</sup> Entre fervoroso y suficiente, Tablada escribirá, al prologar sus memorias: “siento haber llegado a una cumbre y veo hacia atrás como si viera hacia abajo”.<sup>70</sup> Andaba, pues, codeándose con Jacob.

En suma, después del viaje a Japón Tablada y su poesía experimentan un cambio hasta desembocar en el periodo de madurez. Dicho periodo se redondea con la publicación, más de una vez pospuesta, de *Los mejores poemas* en 1943.<sup>71</sup>

El punto extremo de esa transformación será una renuncia a la poesía y sus funciones como Tablada las había aprendido en su juventud. Se trata, en el fondo, de una paulatina inadecuación entre aquella literatura y el modo de vida que el poeta se construye a lo largo de los veintes. Buena parte de la energía y creatividad, de la incansable curiosidad y aun del erotismo que le caracterizan debe

---

Nicholas Bessaraboff se basa en la segunda edición en ruso, de Petrogrado (1914), que Bessaraboff habría llevado a Estados Unidos hacia 1917.

<sup>68</sup> Esta sección abarca de la p. 531 a la 613 de *OC*, 1, y tiene varias subsecciones, entre ellas dos con el mismo título de “Intersecciones”, pero numeradas I y II. Para referirme a la sección general, escribiré siempre la palabra entre comillas, y para la publicación breve de 1924 con el mismo título, usaré cursivas. Sobre la cuarta dimensión, véase, *v. g.*, “5a avenida” y “Fábula X” (*OC*, 1: 579 y 601).

<sup>69</sup> Algunos de los poemas de esa sección fueron publicados en vida del poeta. Véase n. 35 y ss. de H. Valdés, *OC*, 1: 626.

<sup>70</sup> *La feria de la vida*, 1991, p. 13.

<sup>71</sup> Véase prólogo de H. Valdés a la edición de la UNAM (1971).

buscarse, para ese periodo, en sus crónicas de Nueva York,<sup>72</sup> pues luego de 1926 no terminará ningún proyecto poético —a excepción del continuamente pospuesto de *Los mejores poemas*—, aunque sí efectuará todavía un cambio importante en su escritura lírica, no del todo encaminado al silencio, como veremos.

Curiosamente, la mayoría de esos cambios había sido formulada desde 1908 —antes de la publicación de sus libros más importantes— en un artículo polémico escrito, con seguridad, para acatar las presiones regeneradoras de la familia de su esposa y recién salido de la casa de salud:

Debo aclarar que hace mucho tiempo he abandonado la poesía y el ejercicio artístico de las letras. En mi juventud pecadora cultivé la poesía y otras varias manías no menos perjudiciales e improductivas. Pero si todo ello es del pasado, ¿por qué atribuirme hoy con malevolencia malqueriente “actitudes” sospechosas de insinceridad?/ Soy un activo comisionista [alusión al negocio de vinos], señor doctor, un “simplex mercator”, como decían esos venecianos del Renacimiento que Urbina ama y usted abomina. Ejercicio el periodismo porque su retribución y el producto de mis otros negocios me procuran cierta independencia y el mediocre bienestar al que aspiro, lejos de la gloria y de la vanidad literaria que absorbió por desgracia buenos años de mi vida.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> *La Babilonia de hierro*, 1995.

<sup>73</sup> “En defensa legítima”, *El Imparcial*, 10 de dic., 1908, *apud.* H. Valdés, *OC*, 1: 619, n. 4. Sobre la insinceridad o sinceridad de Tablada, quizá hable de sobra, por lo menos, su biografía política, y es curioso que tenga que defenderse de ello en un momento en que aún faltaba por ocurrir la peor parte de sus acciones en ese terreno. El artículo fue escrito para defender a Urbina de los ataques derivados de su respuesta a una encuesta acerca de en qué época le habría gustado nacer. Como Urbina, añadiendo incluso el lugar, dijera que en Venecia, y Tablada que en Japón, un doctor de nombre Manuel Flores reacciona y acusa a Tablada de insincero, pero como poeta.

La poesía que ahora rechaza es aquella de tonos sombríos y atmósferas decadentes, donde el deseo calificado de lujuria oscila entre la explosión y la culpa; de exhortaciones seductoras, donde la belleza y el placer en *scorzo* baudeleriano se salpimentan con canales venecianos y cortesanas *sans merci*; donde predominan la noche y el ahogo, el hastío y la melancolía; es la poesía de su etapa inicial que — a excepción de la cívico-política— ahora repudia por mundana y fútil, por pecadora e improductiva, por arribista y perjudicial, por inconsciente de la belleza del mundo, ensimismada, como estaba, en su vanidad retórica y erudita. De otro modo, años después volverá a referirse a ello:

Fue mi alma esa “flapper” que va como danzando por el frívolo sendero  
y danzará [danzara] en el cabaret toda la noche[,]  
buscando de su vida en el sensual derroche  
los espasmos sin amor, la vanidad de las alhajas y el dinero.  
Mi vanidad retórica tuvo una máscara pintada como ella,  
aberración de vanagloria, vana, impura...

(OC, 1: 574, sin título)<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Este poema proviene de alrededor de 1924, como se desprende de un comentario de Valdés: “Los poemas que aparecen en esta sección [‘Compositions’] están tomados de un cuaderno escolar en el que Tablada dejó manuscritos algunos versos. En la etiqueta comercial que lleva en la pasta se lee, impreso, Compositions. Name\_\_\_\_\_ / El poeta agregó con su letra ‘1924, New York. José Juan Tablada. Haikáis y primeras ideas de otros poemas’” (OC, 1: 626, n. 40). En todo caso, es muy poco posterior a la lectura del *Tertium organum*, dado su explícito final: “Los pies de Cristo en el Hiperespacio/ se posan en la Cuarta Dimensión” (575).

Para llegar a esta conclusión, Tablada ha debido sostener una prolongada polémica interna, que —como hemos visto en “Obsidianas”— no excluye el cuestionamiento sociopolítico, puesto que el encuentro con la realidad de la pobreza, a las puertas del templo, no sólo sitúa al sujeto lírico de cara a sus actitudes frente a la sociedad, sino al propio autor ante el tipo de tareas que como poeta ha realizado. La sección “Poemas” de *El florilegio* —a la que “Obsidianas” pertenece y que no había aparecido en la primera edición— reúne, precisamente, sólo textos en los que el sujeto lírico se halla incómodo consigo mismo, inadecuado e indigno para una amada que es toda su contrario (¿alusión a Evangelina Sierra, entonces futura primera esposa del poeta? —el poema es de 1898):<sup>75</sup>

Hoy que te quiero hablar, sereno y frío,  
sin doblez, sin perfidia, sin engaño,  
en el dintel de tu alma me detengo  
transido de dolor, y vacilando...  
¡Es un jardín tu alma! ¡Y el invierno  
llegará con mi voz...  
 (“Del amor y de la muerte: fragmento de un poema”, *OC*, 1: 211)

---

<sup>75</sup> De acuerdo con anotaciones de Sheridan, se casaron en enero de 1903, al poco tiempo de que Tablada volviera de Japón, y luego de un noviazgo interrumpido que se inicia en 1891. La relación nunca fue fácil, ni antes ni después del matrimonio, y ya en el viaje de bodas a París, en el barco, Tablada sedujo a una pelirroja, de modo que “la luna de miel no fue para dos, sino para tres”, según una carta de la propia Evangelina dirigida a su madre. *Diario*, pp. 27 y 29.

En “El poema del alma”, último de la sección —fechado en Yokohama, en septiembre de 1900—, asistimos a una *minibiografía* del yo. El sujeto lírico se halla escindido entre un yo puro y casto —un alma sosegada—, y otro yo demoniaco que lo asedia y termina por seducirlo en un encuentro atentatorio de la castidad. El yo perturbador sólo habrá de redimirse si cumple como “enfermero” de la pecadora arrepentida, en un ciclo que va de la noche aciaga a la mañana convaleciente y casi feliz; es decir, el ciclo de Tablada entre las noches baudelerianas de los noventa y el amanecer oriental del nuevo siglo:

¿Qué mucho que la virgen sin temor ni reproche  
sonriera al demonio que turbaba su noche?...  
¡Ah, mi Blanca de Nieve, te ultrajaba mi mano  
y tus labios dulcísimos me llamaban: “hermano”!  
[...]

Esa vestal violada, esa beldad sombría  
Expoliadora y víctima...

*¡ha sido el ALMA MÍA!*

[...]

Hoy..., mi ánima habita la celda de un convento,  
el celoso enfermero del Arrepentimiento  
vigila los postreros insomnios de sus noches.  
Mañana..., cuando se abran los perfumados broches  
saldremos al amparo de la mañana cálida  
y mirarán las flores en el jardín cercano,  
los pasos vacilantes de una enfermita pálida  
apoyada en el brazo de un sacerdote anciano...

(OC, 1: 219-221)

## *Del jardín a la urbe, de la evasión a la otredad*

Provistos ya de esta retrospectiva, consideremos, por ejemplo, en *Al sol y bajo la luna* (1918), la sección de “El jardín abandonado”, metáfora de una vida que el poeta veía ya lejana:

Dejaron los crepúsculos de la Melancolía  
en los hondos estanques dorados arabescos;  
aún cuelgan temblando los faroles chinescos<sup>76</sup>  
y perdura el perfume de la lejana orgía.  
(“Preludio”, OC, 1: 173).

Los poemas de “El jardín abandonado” prolongan la melancolía de *El florilegio*: las tendencias japonistas y chinescas sólo se expresarán abiertamente en *Un día y Li-Po...*, meses después, mientras que la experiencia neoyorkina apenas comienza. Los versos de este “jardín” repiten incluso imágenes de antiguos éxitos, como la lluvia estelar sobre los ojos amados, de “En el parque” (aunque, ahora, en un soneto octosílabo y no alejandrino: “Los ojos en blanco”).

---

<sup>76</sup>¿Son estos faroles un signo de los prostíbulos tan comunes hacia 1890 en la zona que se localiza actualmente en las calles aledañas a la Alameda y el actual eje central Lázaro Cárdenas (véase capítulo 1)? Ya en el cambio de siglo, el poeta conocía el rumbo bien, y a él se refiere, entre otros lugares, en las páginas finales de *La feria de la vida* (pp. 328-329), donde lo denomina “Citerea o Cuartel de Venus” (en el corazón del actual barrio chino).

El jardín público —símbolo porfiriano— se conserva como lugar de seducción y de un exilio entre erótico y crepuscular, entre placentero y culpable; lugar de refugio para un ser que vive la vida, ve el mundo y practica su sexualidad de un modo, aunque envidiado, nunca bien visto, y apenas si oculto en el anonimato peatonal:

Al borde de la eglógica calzada,  
bajo la fronda verde y palpitante,  
éramos la pareja enamorada  
que mira con envidia el caminante...

[...]

¡Amor que, confundiendo nuestras frentes  
en la urbe, proscrito se ocultaba,  
debajo de [l]os<sup>77</sup> árboles cantaba  
como las aves y como las fuentes!

[...]

Del fatal anatema bajo el yugo  
sobre mi pecho el [al] abatir la frente  
en oblación de víctima inocente  
te dabas al amor como al verdugo...

¿Querrías ser la intacta desposada  
que trémula de amor bajo sus velos  
siente el alma subir con la mirada  
y el cántico nupcial hasta los cielos?

¿Del alba en el rocío immaculado  
quisieras, y en la luz de las auroras  
purificar tu carne de pecado  
y así darla a mi amor...?

¿Por eso lloras...?

---

<sup>77</sup> La edición de Valdés dice “sos”. Evidentemente hay una errata, ya sea un cambio de una *l* por una *s*, o la supresión de una *e*. Opto por la primera posibilidad.

(“Las tardes”, *OC*, 1: 315-316)

De nuevo, se perfila una mujer culpablemente seducida, pero aquí ella misma se inculpa y se persigue, dada su imposibilidad de vivir el amor en términos socialmente aceptados. La situación ilegítima podría ser doble, pues no sólo se alude a relaciones sexuales fuera del matrimonio, sino que puede tratarse de un adulterio correspondiente a la época en que Tablada vivía casado con la sobrina de Justo Sierra. La mujer del poema bien podría ser una de sus amigas prostitutas,<sup>78</sup> con quien camina por las calles aledañas al “Cuartel de Venus”. Aunque no sabemos a qué se refiere el “fatal anatema”, pueden sumarse a él otros elementos de “impureza” e “infortunio”:

Me conmueve ese anhelo de ser pura  
que te consume en ansias de inocencia,  
ese afán de vivir otra existencia  
que con interna luz te transfigura...

¡Áureo panal que destrozó un delirio,  
de sus almas florales en agravio,  
cuando pudo ser cera para un cirio  
y perfumada miel para mi labio...!  
(*OC*, 1: 316),

---

<sup>78</sup> Nina Cabrera narra uno de esos retornos del pasado o “perfumes de lejana orgía”: un encuentro, en la propia casa de la pareja en Cuernavaca, con una de las antiguas amigas *non sanctas* de Tablada, de consecuencias más bien desagradables y algo violentas (*op. cit.*, pp. 104-106).

impureza que, sin embargo, el sujeto lírico atenúa y después anula al subrayar la autenticidad del amor y la pasión que mueven a esa mujer como fuentes de purificación en sí mismas; el infortunio, por su parte, es vehículo de honra, y borra también, así, toda marca:

Tu casto anhelo como albor de luna  
te lava, y ante el mal desvanecido  
parece que te duermes en tu cuna  
temblando como un pájaro en su nido...  
[...]  
Dirá mi labio que tu llanto bebe:  
¿qué más albo candor que tu infortunio?  
¡Y te veré, como Blanca de Nieve,  
suspendida en la luz del plenilunio!  
(OC, 1: 316-317)

Al final de la cita, el poema llega a fundir dos sentimientos y dos personalidades, al llamar a la amada como lo fuera un día la propia alma del sujeto lírico: “Blanca de Nieve”. Ciertamente, se trata de un ícono de inocencia, pero el paralelo señala, nuevamente, las dualidades del autor y da indicios sobre sus relaciones consigo mismo y con la mujer.

En una sociedad donde el matrimonio era visto como el marco legítimo del amor y la sexualidad (de haberla); donde es la institución y no la pasión o el amor lo que define la aprobación general, el poeta y la amada viven en continua zozobra. Las mujeres de la poesía de Tablada —sobre todo antes de su etapa neoyorkina— están

imposibilitadas para asumir la pasión sexual, ya sea porque la prostituyen o porque la reprimen —o porque acaso las dos son formas de una opresión anterior. La manifestación del deseo sexual está fuera de su alcance, a menos que lo incluyan en la hipocresía o lo inviertan en el trabajo profesional. El sujeto lírico que se relaciona con estas mujeres, a menudo oprimidas, se siente y se sabe no sólo al margen de la sociedad, sino él mismo inhibido y como un elemento de opresión. El resultado es un amor no únicamente proscrito y culpable, sino sin salida social. A modo de consuelo, quedan la pasión y la autenticidad; tal como los paraísos artificiales que consolaban a la juventud porfiriana de la inmovilidad oculta en los velos de la paz y el progreso.

El erotismo continúa aprensivo e insatisfecho; oscila, de nuevo, entre la plenitud y la melancolía. La mujer, ahí, no acaba de ser un interlocutor ni una pareja, sujeta, como se halla, a una sociedad con poco aprecio al género femenino, y de estándares éticos adaptables metro a metro.

A veces, *Al sol y bajo la luna* da la impresión de que el escritor se halla más urgido de recuperar una presencia en el ámbito mexicano que de ofrecer un nuevo fruto de sus afanes, si se considera que muy poco después publica los libros inaugurales del jaikú y los ideogramas. Antes de los híbridos de *Un día, Li-Po...* y *El jarro de flores*, la calle, salvo en rápidas alusiones nostálgicas y culpables, o

paradojas de pureza y podredumbre (“Bajo la lluvia”), seguirá escondida en un mundo de imágenes y sensaciones que Tablada destina a la prosaica del periodismo. No obstante, dos secciones del libro —“En Nueva York” y “Caprichos”— darán, por fin, un giro, ciertamente no sólo espacial, al autor del jaikú de la “Sandía”. Además, en los poemas dedicados a Nina Cabrera se revelará un tipo de mujer y un pacto amoroso muy diferentes a los que imperaban. Esta nueva mujer, con su “ardor cubano” y su “perversa gracia de París” (“Retrato”, *OC*, 1: 344), no es aquella que en la poesía anterior es casi una víctima de los deseos varoniles, sino que se sitúa a la par en el goce, y con quien, además, tendrá el requerido estatus del matrimonio:

del “divino Marqués” la bombonera  
de grageas diabólicas, apoca,  
¡oh Marquesa divina y hechicera  
el estuche perverso de tu boca!

De tu boca voraz que en carnal gula,  
sobre la mía, sáfica y pasiva,  
se imprime largamente y eyacula  
en un másculo beso su saliva...

(“Nocturno oriental”, *OC*, 1: 345)

Entonces ocurrirá un giro inédito en la poesía y la vida de Tablada.

## La calle y no los parques

El gran *shock* urbano llega, para Tablada, con Nueva York. Al principio de su estancia (*ca.* 1917) ensaya a vender libros en la calle 57 de Manhattan, pero un rápido fracaso<sup>79</sup> lo devuelve a su carácter de hombre de pluma y merodeador del presupuesto oficial.<sup>80</sup> Por esas fechas conoce, en su calidad de profesor de francés, a Nina Cabrera, mucho más joven que él. Si, a juzgar por las crónicas de Nueva York,<sup>81</sup> no abandona por completo la bohemia, ahora tiene dos nuevos anclajes: ganarse el pan trabajando para el gobierno y consolidar su matrimonio. Al mismo tiempo, busca una diputación en México, lo que hubiera implicado, desde luego, un regreso, si bien Tablada pierde la posibilidad como candidato en el mes de junio, al señalarse en el Congreso su más que decidido proselitismo como periodista y funcionario durante el gobierno de Victoriano Huerta.

En medio de tales cambios e incertidumbres, mientras se procura el pan como uno de tantos neoyorkinos, se encuentra de

---

<sup>79</sup> Al parecer, el factor principal de ese resultado fue la insolvencia de alguien a quien Tablada confió una suma que finalmente no pudo recuperar. La deuda fue saldada con el terreno en las montañas de Catskills, donde el poeta construyó su casa de veraneo. Véase N. Cabrera, *op. cit.*

<sup>80</sup> Véase Carta al presidente Venustiano Carranza, 10 de nov. de 1919, *ibid.*, p. 120.

<sup>81</sup> *Cfr. La Babilonia de hierro, op. cit.* Al público, pensaba, no le interesa la poesía, sino temas variados y vulgares (box, espectáculos sicalípticos, crímenes), y Tablada invierte buena parte de su tiempo en conocerlos de cerca, pese a un rechazo más aparente que real, y, claro, en reportarlos. Carta a J. M. González de Mendoza, nov. de 1924, en N. Cabrera, *op. cit.*, pp. 159-160.

súbito con una imagen que lo obsesionará por años: la de las mujeres que, en busca de trabajo y fortuna, llegaban a Nueva York, a menudo solas, y empezaban una vida por completo distinta a la de sus áreas de procedencia, libres y con empleo —a veces prostibulario—, y que dan lugar incluso a una moda de *glamour* y *sex appeal*. Esas *flappers* atractivas, dueñas de sí mismas —o al menos mucho más que sus congéneres del interior estadounidense o sus remotos países de origen, y no se diga de un México menos dinámico y avanzado en el que apenas se les acerca la duquesa Job de Gutiérrez Nájera o la desterrada de López Velarde (la generación de Frida Kahlo apenas despuntaba)—, encarnan para Tablada el gran otro, la otredad por definición, y su primera reacción es de rechazo, apoyado en los tópicos de la marcada afición al dinero y la frialdad anglosajona:

¡Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida,  
tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida!...<sup>82</sup>

¿Soñáis desnudas que en el baño os cae  
áureo Jove pluvial como a Danae...  
O por ser impregnadas de un tesoro  
al asalto de un toro de oro  
tendéis las ancas, como Pasifae?...  
(“...?”, “Quinta Avenida”, *OC*, 1: 327)

---

<sup>82</sup> Estos signos de admiración no aparecen en *OC*, 1, y, en cambio, el de cierre fue colocado al final del cuarto verso, donde es obvia su impertinencia; los tomo de *Los mejores poemas*, 1943, p. 60.

Este poema de fobia y misoginia, de momentáneo bloqueo ante la otredad, y de alusión al carácter prostibulario de ciertas *flappers* (curiosamente, a Tablada una prostituta mexicana le parece aceptable, pero una neoyorkina no), representa, junto a “Ónix” y “La bella Otero”, una *summa* de la primera mitad de la poesía de Tablada, en tanto expresiones de crisis, cambio y retórica modernista: es una ruptura con su temática anterior, pero muestra el anclaje que aún tenía en los procedimientos poéticos aprendidos en la juventud. Más adelante lo veremos con detalle.

Mientras que “Ónix” es un poema de transición a la era japonista, de búsqueda meditativa y rotundos logros formales (entre ellos, la *simetría* de que hablara el crítico jalisciense citado al principio de este capítulo); y “La bella Otero”, una incursión por una de las más características rutas del modernismo: el verso de cláusulas rítmicas combinado con sumas de versos de arte menor (todo ello para dar longitudes de verso y pies quebrados inusuales), el titulado con una interrogación (“...?”, o “Quinta Avenida”, ca. 1917) es de cambio hacia una temática diversa; y aun más, será el motivo, pocos años después (ca. 1924), de una *re-flexión* que deja ver la trayectoria del poeta desde “Ónix” hasta las “intersecciones”: una ruta de autocrítica, apertura y relativización del yo, donde retoma el motivo, pero con un tema muy distinto:

¡Mujeres y hombres que pasáis por la Avenida,  
sois íntimos pedazos de mi alma y trágicos instantes de mi vida!  
Fue mi alma esa “flapper” que va como danzando por el frívolo  
sendero...

(OC, 1: 574, sin título)

Es decir, ahora el sujeto lírico se coloca en el rol de esa *flapper* y procede a situar a la gente de la avenida —no la Quinta, sino una avenida anónima y general— como parte de sí, como una reconocida otredad definitoria de la propia identidad; y ante una imagen criticable de sí mismo.

Si del México vial apenas si se había ocupado, Nueva York significará la revelación, por medio del espectáculo callejero, de un otro visible aunque repelido; atractivo, pero rechazado. La otredad y los espacios abiertos surgirán en un verso de nuevos giros; en una mentalidad de nuevas zonas, terrenos doblemente limítrofes: en la forma y en el contenido. Esa otredad será enfrentada con la investidura de la “vieja guardarropía”, pero tarde o temprano se revelará como una vía de cambio y apertura hacia una nueva visión del otro y de sí mismo que dejará inerte la vieja retórica.

Así, en la segunda mitad de los veinte su escritura se halla en un horizonte de búsqueda cada vez más filosófica donde lo formal, en tanto retórico o superficial, acaba por agotarse, y no llega del todo a convertirse en la indagación y logro que sus poemas joviales, de zen y jaikú, representan. Si bien deja atrás la guardarropía, no alcanza a

construirse un camino de búsqueda que haga una nueva fusión, acaso mayor, entre la retórica y sus más profundos pensamientos. A ello se debe, por ejemplo, su casi absoluta indisposición para romper con la rima. Sin embargo, esa indeterminación o incertidumbre puede ser lo que da a esos versos su riqueza. Para los veintes, Tablada parece algo cansado, no sólo desde el punto de vista literario, sino debido a sus afecciones cardíacas.

Si había seguido a los japoneses y chinos, o a Apollinaire y Mallarmé, para introducir el pasmo de la contemplación y la armonía con el mundo en un jaikú jaspeado de seguidilla,<sup>83</sup> y la organización visual del poema a modo de imitación del principal elemento gráfico de lo poetizado (y en esa poesía ideográfica, lo no dicho y no escrito, el sector no ocupado de la página, buscaba también poseer un significado); y si antes, con su uso y abuso de los puntos suspensivos, de la retórica por la que fuera criticado, incluso los silencios o los blancos estaban cubiertos por signos o elementos indicadores; ahora, en cambio, los libros de los primeros veintes dejan todo eso atrás y se tornan breves y visuales: si conservan el ritmo en sus rasgos más convencionales como el metro y la rima, inauguran —al mismo tiempo— un camino en que el virtuosismo versificador no tiene cabida.

*Del mito a las aceras:  
la nueva forma para el nuevo yo*

La publicación de “La bella Otero” en 1906, en la *Revista Moderna de México*, bien pudo ser una reacción a lo dicho por Valenzuela en el prólogo a *El florilegio* respecto a los pocos elementos de novedad formal que el libro poseía. Pero, aun si hubiera sido así, el poema de cláusulas rítmicas no constituía novedad más que en la poética de Tablada, e incluso acababa de ser refrendado por Darío en *Cantos de vida y esperanza* (1905). Por otra parte, la conjunción de dos versos de arte menor para componer un hexadecasílabo era también muy propia de la época; de manera que, una vez más, Tablada sólo se adscribe a la línea modernista. Desde otro ángulo, ese poema tendría relación con la siempre anunciada despedida de la poesía que declara en aquel artículo polémico de 1908 (véase el apartado “Hacia la cuarta dimensión”). Recuérdese la citada carta a Rafael López de septiembre de 1922: “Quema esos ropajes que ya no cuadran a tu vecina senectud, hermana de la mía, antes que se te vuelva túnica de Neso y lamentablemente quemem al centauro de tu juventud. *Quema todo eso en un bello poema* y que esa hoguera ilumine a los que vienen detrás”.<sup>84</sup> También, la carta de marzo de 1925 al abate González de

---

<sup>83</sup> H. Valdés, en *OC*, 1, p. 20.

<sup>84</sup> N. Cabrera, *op. cit.*, p. 180. *Cursivas mías.*

Mendoza: “¡Qué tristeza; el Arte nuestro fue sólo un andamio, un puente, un esquema para las coordenadas de la intuición, un ejercicio para *la conquista del ritmo*. En cuanto a la Razón... ¿para qué nos sirven los zapatos ahora que tenemos *alas?*”<sup>85</sup>

Como “Ónix”, “La bella Otero” es una feliz conjunción de refinamientos formales y momentos de gran intensidad subjetiva: un *bello poema* y una *conquista del ritmo*. Si el primero resume el lado sombrío de su época porfiriana, el segundo equivale a un balance de época que encarna a una mujer célebre por su sensualidad, sus amantes y su vida en los escenarios. El poema dedicado a Carolina Otero bien puede ser la quema que Tablada recomienda a Rafael López para dar el adiós a una etapa, y es, por ello, muy importante situarlo en toda su significación. En la cita siguiente marco los cambios esenciales de ritmo con la letra que se observa al principio de algunas estrofas:

[A] ¡Arcángel, loba, princesa, lumia, súcubo, estrella!  
Con el espanto de los abismos y la fragancia de los jardines  
pasas devastadora como una plaga; fatal y bella  
y en carne urente clavan su huella  
tus esarpines...

Blanco sarcófago de tibio mármol y seno oscuro  
lleno de bálsamos y refulgente de pedrería,  
arrodillados hasta tu plinto glacial y duro  
van los amantes para que hieles su amor impuro,

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 164-165.

para que acojas los estertores de su agonía.

El fiero prócer que entró a tu alcoba, salió mendigo,  
pero glorioso y ebrio del vino de tus histerias,  
hoy rumia lirios..., piensa en tu ombligo...  
¡Y un sol irradia sobre la noche de sus miserias!

Allá en su celda, habla el demente que enloqueciste  
de tu melena quebrada y bruna  
y de tu vientre árido, triste  
y luminoso, como los valles que hay en la luna...

[B] Cuando bailas sacudiéndote la ropa,  
¿es tu falda suntuosa, inversa copa  
que derrama los almizcles y el ardor?  
Y tus largas piernas dentro de las medias tenebrosas  
¿surgen de ávidos abismos o entre jardines de rosas,  
son tentáculos bestiales o pistilos de una flor?

[C] Cuando bailas y tus piernas entre espumas de batista  
dejas ver, ¡oh Salomé!,  
con un beso entre los labios la cabeza del Bautista  
cae sangrando hasta tu pie...

Cuando bailas, inflamada, dislocada, enardecida  
y agitadas por tus muslos las ropas vienen y van,  
en el fondo de esa sirte pone el efebo su vida  
y tú la absorbes, siniestra, como a la hoja el huracán...

¿Qué candor más diamantino que tu crimen y tu incuria?  
Eres pantano y cisterna y oasis y desierto,  
das la muerte sonriendo y el gran sol de tu lujuria  
blanquea las osamentas de los que a tus pies han muerto,  
inconsciente como un ídolo, eres trágica y fatal  
y entre flores y cantando como Ofelia..., vas al mal.

Así brilla en tus miradas un oriente de ternura,  
un candor, llanto represado de tus ojos en las piedras,  
claras perlas engastadas en la torpe ojera oscura,  
o rocío matutino sobre el cáliz de las hiedras...

[D] Por entre rosas y surtidores y propileos,  
larvas que surcan el alabastro de hundida estatua,  
van por tu carne las caravanas de los deseos  
tras de una estrella polar que es fósforo de lumbre fatua.

O bien tu cuerpo todo desnudo con ansia treme  
sobre la rada llena de aromas del hondo lecho,  
y cuando partes como la ebúrnea y ágil trirreme,  
al galeote que te tripule dejas que reme  
e hinchas cual vela comba y airada tu blanco pecho...

¡Y tus suspiros y tus sollozos son tempestades,  
por las canciones de las sirenas atravesadas,  
y abres los ojos y se derraman las claridades,  
y abres los labios y soplan brisas embalsamadas!

[E] Tras el periplo llegó el esquife  
al desamparo del arrecife;  
inertes yacen tus brazos blancos  
como dos remos de tersa plata;  
y una bandera — tu cabellera — la del pirata  
tiende su luto sobre tus flancos...

Sangra en la noche del Desencanto, rojo lucero,  
y desmayando junto al abismo de tus amores  
la caravana llega al osario y al pudridero  
por entre rosas y propileos y surtidores.

He querido transcribir completo el poema con la idea de observar sus entretelones. Obsérvense las cinco secciones en que el ritmo divide al poema. La base de todo el texto son cláusulas de 5 sílabas, multiplicadas por 4 en el segundo verso, pero en general por 3, para sumar versos de 15 sílabas, o pentadecasílabos, que, como digo, dominan el ritmo de todo el texto. Sin embargo, dos cambios de

ritmo se observan en las secciones [B] y [C]. La primera está hecha de tres dodecasílabos (cada uno de 3 cláusulas tetrasilábicas) seguidos de tres hexadecasílabos compuestos por hemistiquios de 8 sílabas, es decir, de versos octosílabos ayuntados. La segunda, a partir de “Cuando bailas y tus piernas...”, está hecha también de hexadecasílabos, pero un nuevo cambio de ritmo se produce, primero, porque, a diferencia de los de arriba, éstos se componen de cláusulas tetrasílabas, y la primera estrofa de la sección se arma con dos octosílabos en función de pie quebrado. La siguiente estrofa (“Cuando bailas, inflamada...”), todavía en esta sección [C], continúa con un verso de 16 sílabas en cláusulas de 4 (4 x 4), pero los tres siguientes versos están de nuevo en octosílabos ayuntados, y así también ocurre con las dos siguientes estrofas, hasta “o rocío matutino...”. La sección [D], desde “Por entre rosas...” hasta el final, regresa a la base de 5 sílabas en versos de 15 que semejan, en su cadencia, la agitación del orgasmo. Y vendrá entonces el reposo decasílabo de la sección [E], antes de un final pentadecasílabo que cierra el poema en una despedida de amor y muerte típica del decadentismo.

Debe notarse que la primera estrofa (sección [A]) plantea los cambios rítmicos de todo el texto con versos de 15, 20, 17, 10 y 5 sílabas. El lector podrá ver que ese verso de 17, o heptadecasílabo, resulta anómalo y fuerza una especie de síncopa, a modo de hacerlo

caber en el ritmo dominante, hecho de cláusulas quinarias, pero se trata de un recurso no ajeno a lo que ocurrirá después con cláusulas de 6 sílabas gramaticales, pero 5 métricas, como las cláusulas iniciales de los dos primeros versos de la segunda estrofa, que marco en cursivas:

*Blanco sarcófago/ de tibio mármol/ y seno oscuro  
lleno de bálsamos/ y refulgente/ de pedrería...*

No se trata, sin embargo, exactamente de lo mismo en el tercer verso de la primera estrofa, pues la cláusula primera:

*pasas devastadora/ como una plaga;/ fatal y bella...*

difícilmente acepta una reducción a cinco sílabas, a no ser por asimilación al ritmo quinario que la rodea. Esta arritmia, sin embargo, en su forzada pronunciación, sugiere el atropello devastador, la prisa de esa plaga que arrasa, bella y fatal. Al mismo tiempo, este verso de 17 sílabas preludia los de 16 que son la base del baile introducido por la sección [B]. Y habría, aun, para el lector minucioso, detalles de cambios de ritmo relacionados con los pies de verso o acentuaciones internas.

Con razón, Pacheco escribió en su *Antología del modernismo*:

Las revistas ilustradas primero y el cine poco después lograron que un arquetipo romántico, la *Femme Fatale*, dejara de ser anhelo minoritario para convertirse en sueño diurno de la naciente sociedad de masas. La vedette surge entonces como gran símbolo sexual y objeto laico de inalcanzable veneración para millones de hombres. *Acaso el poema de Tablada sea la primera rendición de cuentas en nuestro idioma de una experiencia que las generaciones anteriores no conocieron.*<sup>86</sup>

En efecto, y esa *rendición de cuentas*, como vemos, salda los pendientes de Tablada con el modernismo, en aquellos años previos a la Revolución, durante los cuales pensaba retirarse de la poesía y la bohemia, e incluso lo intentaba con no poco esfuerzo. Con “La bella Otero”, hecha no sólo de cláusulas rítmicas sino insistiendo en las arritmias de la síncopa y el entonces muy usado recurso de calzar esdrújulas en metros en los que hacen sobrar una sílaba gramatical; con la temática del erotismo arrebatado y la mujer fatal; el amor por dinero; la joyería y el escenario; los motivos mitológicos; la tensión entre amor y muerte; la descripción indirecta del acto sexual, etcétera, Tablada escribe su más ambicioso poema erótico y quema los ropajes que ya no cuadraban a su vecina senectud, como le escribió a Rafael López. Si en 1906, cuando publica por primera vez “La bella Otero”, tenía 35 años, al publicarlo en *Al sol y bajo la luna* (1918), Tablada — ahora con 47 años— está estudiando teosofía y reitera un gesto que

---

<sup>86</sup> J. E. Pacheco, *Antología del modernismo, 1884-1921*, t. 2, 1978, p. 59 (cursivas mías). Un estudio sobre el arquetipo de la *femme fatale*, incluida Salomé, en M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, 1999.

resulta, en efecto, un cierre de época, como buena parte de ese libro, que al mismo tiempo es inaugural.

La poesía inicial de Nueva York tendrá en el cambio un papel esencial, desestabilizador, así como lo habían tenido, en su adolescencia, las visiones del burdel y los libros y las revistas que pusieron a Tablada en la ruta de Oriente y la poesía francesa. Otro espacio y otro tipo de lecturas, igualmente transformadoras, están gravitando ya sobre su ánimo. Está listo para recibir el toque lopezvelardeano y volver desde Manhattan a una calle mexicana no del todo urbana, y aun para vestir a la ciudad neoyorkina de ropa tricolor, en un nacionalismo oficialista que apenas alcanza para afirmar su agudeza de observación y su aire jovial.

A diferencia de buena parte de la poesía de Tablada, sin exceptuar aquella donde los espacios públicos aparecen, los dos poemas neoyorkinos no imponen su peso retórico, su manera preconcebida (moral o estética) de acercarse a su objeto, sino que sorprenden al poeta en el encuentro con la otredad, desarmado, y finalmente *alterado*, primero en sus sentimientos y reacciones, lo que incluso se infiere del título original de "Quinta avenida": "...?"; y se expresa luego en la manera sobria con que se autocritica en el segundo poema, *Mujeres y hombres que pasáis por la avenida*. Si bien en ninguno de los dos llega a abandonar del todo sus prejuicios, en la

tensión ante las *flappers*, y luego en la autocrítica, alcanzamos a ver un gesto de apertura:

¡Mujeres y hombres que pasáis por la avenida,  
sois íntimos pedazos de mi alma y trágicos instantes de mi vida!  
Fue mi alma esa “flapper” que va como danzando por el frívolo sendero  
y [danzara] en el cabaret toda la noche[,]  
buscando de su vida en el sensual derroche  
los espasmos sin amor, la vanidad de las alhajas y el dinero.  
Mi vanidad retórica tuvo una máscara pintada como ella,  
aberración de vanagloria, vana, impura...  
¡La mujer que su faz cubre de pintura  
como el poeta su alma, que es un lirio o una estrella...!  
Grave doctor que ante la galería  
pavonea su audaz sabiduría,  
así yo, ¡hasta el instante  
en que al fin supe que nada sabía!  
Del Doctor arrogante  
me conmueve prever el salvador  
momento en que descubra iluminado  
que nunca fue Doctor...  
Quien llegue a ese momento se ha salvado  
pues en él ha entrevisto  
la luz que nace de los pies de Cristo;  
y siendo luz y aurora boreal  
cuyo esplendor nos ciega y nos asombra  
¡no es al fin sino sombra  
de la luz integral!  
Hombre lógico, hombre rehacio  
a lo que es tu fuerza, a la Intuición...  
Los pies de Cristo en el Hiperespacio  
se posan en la Cuarta Dimensión...

(OC 1: 574-575)

Si en “Quinta Avenida”, de entre 1917 y 1918, a diferencia del poema citado aquí arriba, procede a escribir con los trucos modernistas más característicos, es decir, primero, con una suerte de evocación del soneto, en un poema que suma 15 versos de medidas muy al uso: alejandrinos, endecasílabos y octosílabos (uno):

¡Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida,  
tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida!...

¿Soñáis desnudas que en el baño os cae  
áureo Jove pluvial como a Danae...  
O por ser impregnadas de un tesoro  
al asalto de un toro de oro  
tendéis las ancas, como Pasifae?...

¿Sobáis con perversiones de cornak<sup>87</sup>  
de bronceo elefante la trompa metálica  
o trasmutáis urentes, de Karnak  
la sala hipóstila en fálica?

Mujeres “fire proof” a la pasión inertes,  
llenas de fortaleza, como las cajas fuertes,

es vuestro seno el antro de la ambición histérica,  
¡vuestro secreto es una combinación numérica!<sup>88</sup>  
(“...?” o “Quinta avenida”, OC, 1: 327),

---

<sup>87</sup> En la OC, 1: Cornak; la mayúscula no tiene caso, y en la edición de 1943, en efecto, no aparece.

<sup>88</sup> En *Los mejores poemas*, 1943, los últimos cuatro versos aparecen así: “¡Mujeres *fire-proof* a la pasión inertes,/ hijas de la mecánica *Venus made in América*;/ de vuestra fortaleza, la de las cajas fuertes,/ es el secreto... idéntica combinación numérica!”

luego, con pareados y estrofas de 5 y 4 versos (sólo de lejos proyectándose sobre el soneto); con endecasílabos que hacen a ese *cae*, que en otro contexto resultaría sordo y casi monosílabo, volverse bisílabo y sonoro por atracción de los versos que le siguen:

¿Soñáis desnudas que en el baño os cae  
 áureo Jove pluvial como a Danae!...  
 [...]
   
 tendéis las ancas, como Pasifae?...;

con marcadas arritmias forzadas, si no por diéresis, sí por una especie de hiato o antisíntaxis:

al asalto de/ un toro de oro...,

que consigue un forzado endecasílabo al evitar esa natural fusión de *de* y *un*; si engarza, en fin, palabras extranjeras en lugares clave, como la cesura:

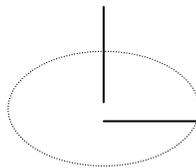
Mujeres "fire proof"/ a la pasión inertes...,

no deja de hacerlo con la utilería clasicista y de oropel propia de la más pura retórica modernista, al igual que los adornos mediorientales.

En cambio, en el otro poema sobre la calle, *¡Mujeres y hombres que pasáis por la avenida*, lo primero que sorprende es el alejamiento de la métrica para dar paso a una versificación intuitiva, no prefijada; de versos muy largos o de pronto muy cortos, como si —según vimos en el capítulo 1— el poema tratara de un yo buscándose a sí mismo, elaborándose en el proceso de escritura. Encontramos versos de 22, 14, 13, 12, 11, 8 y 7 sílabas, lo que impide automatizar el ritmo hasta en los detalles menores, como la sinalefa, que no se deja construir al natural, como sí ocurriría con la acumulación de versos semejantes, donde un mismo ritmo facilita la asociación silábica. Todo ello da ese efecto de tentaleo, de exploración que parece corresponderse con una temática de apertura e indagación en la que ni siquiera la medida del verso está determinada.

Como lo dibujara en su diario, y a pesar de férreas resistencias, la ampliación de su espacialidad había significado un crecimiento y casi una salida del laberinto; un alejamiento de aquella fuente que sólo puede reflejar nuestra propia imagen:

Una lectura sobre *Expansión de Conciencia* me sugiere estas proposiciones, que pueden ilustrarse con diagramas:



La altura espiritual está en razón directa con la expansión de conciencia. La línea vertical es igual al radio, la altura espiritual igual a la expansión, o en otras palabras: mientras más se eleva el individuo más dilatado es su horizonte, pero:/ A mayor expansión de conciencia menor egoísmo... mayor "humildad científica". La progresión es ésta: Soy J.J.T.: único hijo varón de la familia; la noción de mi importancia es inmensa, egocentrismo puro... Después soy J.J.T. en la escuela, ya me doy cuenta de que mis condiscípulos son tan importantes como yo, y así va disminuyendo la conciencia de mi importancia mientras voy formulando: soy un ciudadano de la Capital; soy mexicano; soy especie humana; soy habitante de la Tierra; soy de este sistema solar; ¡soy del Universo!... A medida que mi expansión de conciencia ha aumentado, mi *yo* se ha disminuido.<sup>89</sup>

Al repasar los versos de su antología final, *Los mejores poemas*, uno se da cuenta de lo acertada que es como *summa* de su obra, incluso en los textos de verso libre como "El viejo vestido de azul" o "El caballero de la yerbabuena", mucho más pensados que este "Mujeres y hombres..." (no incluido), en el que Tablada se acerca de

---

<sup>89</sup> *Diario*, p. 258. Una muestra más de los cambios internos de Tablada en esa época es su amistad con Margaret Sanger y su pertenencia a la mesa directiva de la Liga de Control Natal que en Nueva York fue pionera de la defensa del aborto. En el poema dedicado a esta enfermera de los barrios bajos, Tablada se hace eco de las canciones feministas que proclamaban no tener hijos, puesto que sólo servirían para aumentar el ejército de reserva empresarial y militar: "A nuestros hijos no hemos criado/ para que los hagan soldados" (G. Sheridan, "Una colección de poemas desconocidos de José Juan Tablada", 1991, p. 211). El poema, que dataría de 1922, está escrito en verso libre y fue conocido en México por los vasconcelistas en 1923, pero, de acuerdo con Sheridan, no parece haber sido publicado hasta su propia edición (*ibid.*, p. 210, n. 11). El amor y el sexo sin procreación venía siendo un tema *moderno* desde tiempos de Baudelaire, como no deja de observar Benjamin en "Zentralpark", 1992; de ahí la celebración de la prostituta, la *femme fatale*, la *vedette* y el amor lésbico, que Tablada parece observar con ambigua empatía. Véase "A Renée Vivien" y "El poema de Renée Vivien", en G. Sheridan, "Una colección...", pp. 197-199. Es de notar que Tablada descubre la otredad en el extranjero y el hiperespacio, y no en México y el mundo terrenal. Hasta el final de

nuevo al verso libre. El alma en pena parecía aceptar, finalmente, que ésa era —la búsqueda, el itinerario— su condición natural; aunque no del todo: ahora pugna por un nuevo lugar de estancia definitiva: el hiperespacio, la cuarta dimensión, lejos de aquellos barrios de casas, templos, crímenes y leprosos, o de “nocturnos alternos”. Porque el verso libre, como cualquier impostación o *performance*, también es pensado —a veces *muy* pensado—, sólo que su índole es la de la búsqueda y la espontaneidad, la indeterminación, el salto a lo desconocido; aceptar la plataforma de la libertad y deslizarse en ella hacia el misterio.

El itinerario de Tablada incluye, primero, los baúles del orfebre; después, buscará las alas que lo transporten, y en el camino dejará algunos espejos rotos, mas no suficientes: tendría que llegar Gorostiza para romper las ilusiones del hiperespacio. De todos modos, se internó en la búsqueda.

---

sus días parece haber tenido una visión por completo negativa de, por ejemplo, la cultura indígena.

### 3. LÓPEZ VELARDE

## O LA PASIÓN POR LA CALLE

El sino de López Velarde, desde la cuna, es el movimiento. Ya recién nacido debe partir a un viaje agitado; su último día en la calle, poco antes de morir, lo termina de acuerdo con su costumbre y llega a su casa caminando, pese a un clima nada propicio, y aún más si se piensa que para entonces llevaba algunos días enfermo.<sup>1</sup> De la avenida Madero, corazón de la ciudad en aquel momento, es categórico en afirmar que no hay una sola hora en que no la haya recorrido.<sup>2</sup> Y quizá debido a una traslación de los desplazamientos y azares de su andar ciudadano al verso, del nervio del andarín a la poesía, es muy pronto reprochado de atropellar el ritmo con

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Sheridan, *Un corazón adicto: la vida de Ramón López Velarde y otros ensayos afines*, 2002. Se trata de una biografía conjetural producto de una suma de documentos y opiniones sobre el poeta. A diferencia de Tablada o Leduc, López Velarde no escribió memorias: no tuvo tiempo, la muerte lo alcanzó a los 33 años apenas; sin embargo, su obra y su correspondencia constituyen sólidos testimonios de su recorrido.

<sup>2</sup> R. López Velarde, "Avenida Madero", en *Obras*, 1994 (en adelante, *O*), pp. 473-475.

malabarismos ingratos al oído.<sup>3</sup> Se trata de un andarín que no sólo camina, sino que se *transporta*, es decir, lleva a cabo una suerte de síncopa espacio-temporal que va siendo ya una costumbre urbana para aquellas primeras décadas del siglo.

Por otro lado, en una forma de lo que Park denominó el *hombre marginal*,<sup>4</sup> vive en una constante oscilación entre el pueblo natal y la capital de México, la gran ciudad, opuesta en muchos ángulos a su tierra de origen. Movimiento pendular físico y psicológico que sólo parece menguar hacia los últimos años de su vida, después de escribir aquellos exorcismos de la nostalgia que constituyen “El retorno maléfico” y “Como las esferas”, y de abrazar el anonimato secular y democrático que, si bien incipiente, representaba la ciudad de México para un provinciano casi ex conventual. Sus caminatas en

---

<sup>3</sup> J. de J. Núñez y Domínguez, “Ramón López Velarde”, en *Los poetas jóvenes de México y otros estudios literarios*, Librería de la vda. de Ch. Bouret, París-México, 1918, pp. 16-22, *apud* *Obra poética*, 1998, pp. 412-413 (en adelante *OP*).

<sup>4</sup> “Human migration and the marginal man” [1928], en R. Sennett (ed.), *Classic essays on the culture of cities*, 1969, pp. 131-142. Según Park, el éxodo individual suscita un desarraigo en el migrante que lo sitúa al margen del tiempo y el espacio adoptados, pero también al margen de su tierra de origen. Los efectos de este descentramiento son varios; algunos de ellos, la pérdida parcial de lazos familiares y de las costumbres del suelo natal; la secularización de lo sagrado, y un malestar general que no halla nunca solución (acaso por la falta de pertenencia). Se trata, en compensación, de un desarraigo no ayuno de efectos emancipatorios. Sin embargo, más allá del enfoque de Park, la sociología ha continuado estudiando el fenómeno del desarraigo o el extrañamiento del recién llegado, y ha visto en ello no sólo un signo de época, sino un rasgo general del habitante de las ciudades (I. Joseph, *El transeúnte y el espacio urbano...*). En realidad, se trata de lo experimentado por el extranjero o recién llegado de todas las épocas: una vivencia de contraposiciones adaptativas a un medio en el que no es el único extraño, y no sólo una nostalgia por la aldea. En última instancia, como vimos en el capítulo 1, la ciudad es inconcebible sin la coexistencia de ajenidades.

la urbe parecieran una repetición evocadora de los paseos pueblerinos y las marchas claustrales de sus días seminaristas.<sup>5</sup> Solitario en la noche callejera, López Velarde andará la capital pasando y repasando sus versos, memorizándolos y corrigiéndolos,<sup>6</sup> haciendo de la ciudad entera el patio del seminario adolescente, y de la poesía, su oración más mundana y personal.

Y aunque —como Leduc— prefirió siempre caminar, a este joven oriundo de Jerez le toca en pleno la era del tranvía eléctrico, y muere, precisamente, en la década del esplendor de este vehículo que transformó no sólo el ritmo de la urbe, sino sus dimensiones y su fisonomía. La propia casa donde el poeta vivía, en Avenida Jalisco (hoy Avenida Álvaro Obregón en la colonia Roma), está situada en una zona de expansión de la ciudad debida a las facilidades de acceso que los tranvías propiciaron, en particular a raíz de su electrificación (1900).<sup>7</sup> De modo que, si las generaciones de Gutiérrez Nájera y Tablada habían vivido la expansión urbana gracias al tranvía de mulas y la rápida evolución de los servicios (sin olvidar la piqueta

---

<sup>5</sup> Véase “El señor rector”, en *O*, pp. 432-434.

<sup>6</sup> Véase P. de Alba, “Las últimas jornadas López Velarde. Ofrenda en su XXV aniversario”, en *Ensayos*, INBA, México, 1988, *apud OP*, pp. 734-737, p. 735.

<sup>7</sup> En tranvía, también, va a visitar por primera vez a Tablada, en su casa de Churubusco, y gracias al tranvía conoce a Margarita Quijano, su penúltimo amor; en tranvía, finalmente, en los entonces famosos coches funerarios —donde también fue transportado el cuerpo de Nervo—, es llevado al Panteón Francés el día de su inhumación. Véase G. Sheridan, *op. cit.*, p. 89; G. Appendini, “Margarita Quijano: mi secreto me lo llevaré a la tumba”, en *Ramón López Velarde. Sus rostros desconocidos*, FCE,

secularizadora de los liberales), para el momento en que López Velarde se instala en la capital (*ca.* 1914)<sup>8</sup> la electricidad, el agua corriente y el drenaje en la vida cotidiana son todo un hecho, especialmente en las grandes nevaduras que hacían posible la vida pública.

En su constante ir y venir entre la ciudad de México y Zacatecas, o ciudades como San Luis y Aguascalientes, López Velarde parece vivir un recorrido de extrañamiento y aproximación, de oposiciones adaptativas que poco a poco va comprendiendo y dejando atrás, aunque tal vez sin una solución definitiva o cabalmente satisfactoria, la cual parecía asomar luego de establecerse en la capital y alejarse de su natal Jerez, en Zacatecas: para 1917 se halla enteramente adaptado. Así, la finalidad de este capítulo es comprender los aspectos de su trabajo lírico más enraizados en su experiencia urbana. Me propongo asistir a la transformación de nuestro personaje, del provinciano ex seminarista que fue en su

---

1990, *apud OP*, pp. 761-763, p. 762; así como L. M. Schneider, "El día de la muerte", en *Minutos velardeanos*, UNAM, 1988, *apud OP*, pp. 800-808, p. 806.

<sup>8</sup> J. L. Martínez indica que López Velarde recibe un nombramiento como profesor de la Escuela Nacional Preparatoria en septiembre de 1914, lo que pudo ser decisivo para su establecimiento en la ciudad de México; su familia, los López Velarde Berumen, quizá se establece también por esos años en la capital, en una decisión migratoria derivada del desplazamiento y atropello de Zacatecas y otros estados que tuvieron lugar a raíz de las batallas y las invasiones revolucionarias, y no es diferente en eso a muchas familias que vieron desintegrarse un mundo sin apenas entrever otro. Véase "Cronología bibliográfica" en *O*, p. 78. Antes de ello, Ramón no deja, al menos emotivamente, de tener un pie en Jerez y otro en la capital, amén de sus continuos viajes. Cfr. G. Sheridan, *Un corazón adicto...*, pp. 98-106.

adolescencia, al ciudadano capitalino que supo empezar a ser hacia la última década de su vida; y a cómo el ritmo forma parte de ese juego de tensiones y soluciones provisionales, lo que, ante todo, implica un conjunto de cambios subjetivos de primera importancia.

### *Entre Ligia y Zoraida*

Si fijamos la atención en el poema “Como las esferas”, descubrimos en él un carácter emblemático del drama de López Velarde, como migrante del pueblo pequeño a la ciudad y como varón cuyo centro afectivo y erótico se está moviendo de las paisanas de provincia a las mujeres fatales y prostibularias convertidas en mercancía:

Muchachita que eras  
brevedad, redondez y color,  
como las esferas  
que en las rinconeras  
de una sala ortodoxa mitigan su esplendor...

Muchachita hemisférica y algo triste  
que tus lágrimas púberes me diste,  
que en el mes del Rosario  
a mis ojos fingías  
amapola diciendo avemarías  
y que dejabas en mi idilio proletario  
y en mi corbata indigente,  
cual un aroma dúplice, tu ternura naciente  
y tu catolicismo milenario...

En un día de báquicos desenfrenos,

me dicen que preguntas por mí; te evoco  
tan pequeña, que puedes bañar tus plenos  
encantos dentro de un poco  
de licor, porque cabe tu estatua pía  
en la última copa de la cristalería;  
y revives redonda, castiza y breve  
como las esferas  
que en las rinconeras  
del siglo diecinueve  
amortiguan su gala  
verde o azul o carmesí,  
y copian, en la curva que se parece a ti,  
el inventario de la muerta sala.

(“Como las esferas”, *O*, pp. 207-208)

Para comprender la magnitud de las implicaciones formales de un poema como éste, es preciso efectuar un recorrido que enlace poética y biografía, reflexión estética y experiencia, ritmo urbano y pulso individual: la poesía y el rumor del asfalto.

El poema está colocado en *Zozobra* inmediatamente después de “El retorno maléfico”, donde el jerezano se había despedido de su paisaje de infancia, del pueblo y del hogar paterno, evocando rasgos típicos pero irrecuperables luego de la destrucción y los atropellos que habían ido de la mano con la guerra civil:

campanario de timbre novedoso;  
remozados altares;  
el amor amoroso  
de las parejas pares;  
noviazgos de muchachas  
frescas y humildes como humildes coles,

y que la mano dan por el postigo  
a la luz de dramáticos faroles;  
alguna señorita  
que canta en algún piano  
alguna vieja aria;  
el gendarme que pita...  
... Y una íntima tristeza reaccionaria.  
(“El retorno...”, *O*, pp. 206-207)

Quiso también López Velarde que “El retorno...” viniera después de un poema sobre la esperanza, “La doncella verde”. Podemos leer en esta suerte de tríptico uno de los momentos más difíciles del poeta, porque si este último texto es una despedida de José Enrique Rodó, apenas desaparecido, y con él toda una época, aun cuando posea una cierta esperanza civil e íntima, en “El retorno...”, en cambio, el poeta acaba por hallar su esperanza aniquilada en el umbral mismo del origen:

Y la fusilería grabó en la cal  
de todas las paredes  
de la aldea espectral,  
negros y aciagos mapas,  
porque [*sic*] en ellos leyese el hijo pródigo  
al volver a su umbral  
en un anochecer de maleficio,  
a la luz de petróleo de una mecha  
su esperanza deshecha.

Y en “Como las esferas” el autor se desprende incluso de uno de los últimos anclajes que lo ligaban a su patria chica: las doncellas

pueblerinas, sencillas y olorosas a campo y a saumerio, con la blusa corrida hasta la oreja y muñeca de actrices elocuentes, en cuyas manos se podía beber el agua o cuyos besos tenían sabor al pan de los hornos filiales:

¿Qué se hizo, Plaza de Armas, el coro de chiquillas  
que conmigo llegaban en la tarde de asueto  
del sábado, a tu kiosko, y que eran actrices  
de muñeca excesiva y de exiguo alfabeto?  
(“En la Plaza de Armas”, *O*, p. 162)

Amo vuestros hechizos provincianos,  
muchachas de los pueblos, y mi vida  
gusta beber del agua contenida  
en el hueco que forman vuestras manos.  
(“A la gracia primitiva de las aldeanas”, *O*, p. 144)

[...] y que eres a mis ósculos sabrosa,  
no como de los reyes los manjares,  
sino cuan pan humilde que se amasa  
en la nativa casa  
y se dora en los hornos familiares.  
(“Poema de vejez y de amor”, *O*, p. 151)

La gracia y simpatía con que las supo ver en muchos poemas e intentará todavía en publicaciones póstumas, queda en “Como las esferas” adscrita a una nostalgia culpable y dolorosa, donde la novia púber es sacada de su contexto, ya no idílico sino estancado, ortodoxo y muerto, muy siglo XIX, y traída nada menos que al lugar

en que el poeta se encuentra en báquico desenfreno de bar y acaso de burdel,<sup>9</sup> para bañarla en la copa de vino.

El procedimiento es sorprendente porque sucede en él una especie de profanación doble: del sagrado ámbito familiar y provinciano (la sala de una casa, que es, incluso, la propia del poeta, o la de los abuelos),<sup>10</sup> y no menos de la pureza virginal de las paisanas. Una sacudida a la conciencia del poeta, o del yo lírico, es ese vestigio del pasado que implica el que la antigua novia pregunte por él, ahora, desde una época que psicológicamente le resulta remotísima. De pronto, la muchachita, en vez de ser la esfera de sala pueblerina, refleja, bañada en licor, en el ajeno y prosaico entorno de un bar, no ya el menaje ortodoxo de una estancia, sino la mundana escena de cantina en la gran capital. El hecho de que el poema concluya señalando la falta de viveza de la sala, en contraste con el baño vivificante del licor y del entorno público, devuelve a la

---

<sup>9</sup> Es sabido que el poeta no sólo no desdeñaba sino que frecuentaba, o les era adicto — como él mismo diría —, los bares y centros de recreación sexual. Véase B. Ortiz de Montellano, “Sombra y luz de Ramón López Velarde”, *Papel de Poesía*, núm. 35, 1949, *apud OP*, pp. 731-732, p. 731. Por lo demás — salvo al poniente, pero recuérdese Tacubaya —, proliferaban estos centros sociales en toda la ciudad, principalmente abastecidos por mujeres inmigrantes que se fingían capitalinas y que, además de putas, declaraban, en su mayoría, ser sirvientas o costureras. Véase F. Núñez Becerra, *La prostitución y su represión en la ciudad de México (siglo XIX): prácticas y representaciones*, 2002. Para la segunda y tercera décadas del siglo XX, este panorama no debe de haber sido muy distinto, como se desprende, entre otras fuentes, de A. Jiménez, *Lugares de gozo, retozo, ahogo y desahogo en la ciudad de México: cantinas, pulquerías, hoteles de rato, sitios de prostitución, cárceles*, 2000. Véase también A. de Valle-Arizpe, “Las cantinas”, en *Calle vieja y calle nueva*, 1962, pp. 501-509.

<sup>10</sup> Cfr. “La sala”, *O*, pp. 424-426.

muchacha, lejos del poeta, otra vez, después de una suerte de saboreo amargo en la copa, al pasado al que pertenece, estática y arrinconada. Nada, pues, semejante a los poemas en donde el verso se hace solidario y empático de las muchachas provincianas. Aquí asistimos a un distanciamiento sin posibilidad de marcha atrás. Por eso, como había dicho en los primeros versos de “El retorno maléfico”:

Mejor será no regresar al pueblo,  
al edén subvertido que se calla  
en la mutilación de la metralla.

Un pueblo no sólo de geografías de mal augurio dibujadas por la metralla de la guerra civil en todas sus paredes, de mancos fresnos y torres tronchados ambos por la fusilería, sino donde no había en verdad ya ni siquiera la dicha del hogar primero, el de la casa familiar, que ahora lo recibe con asombro, silencio y óxido, puesto que él mismo es también una suerte de figuración sacada tal vez de esa tumba cuya losa se intuye próximo a remover. Al retornar a su umbral —está seguro—, ocurrirá una transición entre el pasado y su vida actual, entre lo que fue y lo que está siendo, en una oposición que parece irresoluble:

Cuando la tosca llave enmohecida  
tuerza la chirriante cerradura,  
en la añeja clausura

del zaguán, los dos púdicos  
medallones de yeso,  
entornando los párpados narcóticos,  
se mirarán y se dirán: “¿Qué es eso?”

Y yo entraré con pies advenedizos  
hasta el patio agorero  
en que hay un brocal ensimismado,  
con un cubo de cuero  
goteando su gota categórica  
como un estribillo plañidero.  
[...]  
mi sed de amar será como una argolla  
empotrada en la losa de una tumba.

Es decir, la vitalidad del mundo jerezano y del poeta, sin desaparecer, conviven en intimidad con la muerte, y pareciera que prevalecen en una dialéctica indisoluble donde todo lo amado sólo puede surgir desde el pozo y la fosa, desde las telarañas y el herrumbre. Mejor no regresar, mejor guardar en la memoria las escenas de antaño sabiendo que no son recuperables, salvo al precio de hundirse en la muerte. Pueblo y ex habitante son ya espectros el uno para el otro; se han separado para seguir ahora trayectorias distintas, pese al esfuerzo por hacerlos confluír en una memoria de nostalgia y dolor que se acepta ambiguamente, para bien y para mal, en una autocrítica orgullosa, mas no por ello menos certera. Si todo ese mundo y el propio poeta en él no son ya sino fantasmas, lo mejor, pese a la tristeza reaccionaria, será no volver, es decir, no abrir la fosa, vivir lejos de todo lo perdido y, al contrario, con miras al

encuentro de otra realidad que sólo llegará poco a poco, más tarde, cuando el poeta se despida en definitiva de Fuensanta (Josefa de los Ríos) y poco después de la “Dama de la capital” (Margarita Quijano), así como de María Magdalena Nevares, las mujeres que le atraían en esos 1916 y 1917 en que quizá está escrito “El retorno...”. La posibilidad de rehacerse vendrá con un nuevo enamoramiento y, ante todo, con la *novedad* de la conciencia “criolla” nacional (quizá más bien mestiza, si pensamos en la rayadura azteca), el descubrimiento de una conciencia ciudadana que desembocará en el foro civil de una patria *suave*:

Yo que sólo canté de la exquisita  
partitura del íntimo decoro,  
alzo hoy la voz a la mitad del foro,  
a la manera del tenor que imita  
la gutural modulación del bajo  
para cortar a la epopeya un gajo.  
[...]  
Suave Patria: permite que te envuelva  
en la más honda música de selva  
con que me modelaste por entero  
al golpe cadencioso de las hachas,  
entre risas y gritos de muchachas  
y pájaros de oficio carpintero.

(“La Suave Patria”, *O*, pp. 260-265, p. 260)

Si hasta ese momento López Velarde podía ser visto como un poeta provinciano y provincianista; si había elogiado la aldea y el claustro, el altar de la iglesia y el refectorio familiar, los paisajes

campestres y las mozas del pueblo, y explorado los meandros y las tormentas interiores, en este poema, uno de los últimos que escribió, poco antes de morir, se apropia de la experiencia de andarín constante y de viajero que le había brindado el hecho de vivir en distintas ciudades del centro del país y de recorrerlo en trenes, y la capital a pie, en tranvía y en los primeros autobuses. El viaje, entonces, no es ahora solamente raíz de trauma y escisión, sino posibilidad de contemplación, maravilla y síntesis. La observación, la lectura, la reflexión, el movimiento, le ofrecen al poeta la conciencia en perspectiva sobre el nuevo país que descubre y que es y no es el mismo de siempre.

En el camino de llegar a este tono jovial y esta síntesis, es capaz de verse incluso a sí mismo con distancia comprensiva:

¿Quién, en la noche que asusta a la rana,  
no miró, antes de saber del vicio,  
del brazo de su novia la galana  
pólvora de los fuegos de artificio?  
(“La Suave Patria”)

López Velarde ha debido efectuar un largo recorrido en cuyo final todo el mundo de su niñez se encuentra disuelto, a pesar de sus resistencias. En efecto, ha conocido del vicio, pero también de la lucha política, el desempleo, la lectura voraz y entusiasta, el periodismo partidista y literario, y empezado a reponerse, como

muchos, de todo lo que la guerra civil había implicado de violencia y desgaste moral e ideológico; como empezaba a hacerlo el templo de Jerez, con aquel campanario de timbre novedoso y sus altares remozados. Al morir, preparaba su salto al mundo.

### *De la ciudad condenada a la amante venal*

Cuando López Velarde anota sus primeras impresiones de la ciudad —que casi siempre se refieren a Aguascalientes,<sup>11</sup> San Luis o a la capital de México—, su rechazo, aunque parco, es muy claro: se trata de un entorno profano y maligno, opuesto por completo a la sacralidad de la aldea. Por eso, muy pronto (1912) dirá a una paisana:

Para que no se manche tu ropa con el barro  
de ciudades impuras, a tu pueblo regresa[.]  
(“A una viajera”, *O*, p. 125)

O bien (*ca.* 1910):

Hambre y sed padezco: Siempre me he negado  
a satisfacerlas en los turbadores  
gozos de ciudades —flores de pecado—.  
Esta hambre de amores y esta sed de ensueño  
que se satisfagan en el ignorado

---

<sup>11</sup> Como quedó anotado en el capítulo 1, esa ciudad tuvo un gran desarrollo en el porfiriato. Véase J. Gómez Serrano, “Una ciudad pujante. Aguascalientes durante el porfiriato”, 2005.

grupo de muchachas de un lugar pequeño.  
("A la gracia primitiva de las aldeanas", *O*, p. 144)

La ironía es que muchas de las provincianas desterradas que el poeta observará más tarde en las calles de la ciudad de México, y de las que se declara solidario ("Las desterradas"), ejercían a menudo el oficio de la prostitución, ya fuera de tiempo completo, o en sus ratos libres. Y ello por múltiples razones, incluida una que los lugares comunes de la moral y el feminismo no siempre aceptan: porque el oficio era una vía, si no óptima, sí real de ganar autonomía y ejercer su libertad, como sospecha Núñez.<sup>12</sup>

Poco a poco, López Velarde acabará por aceptar plenamente sus deseos, y asimismo la capital y todo aquello que había visto como males propios de Sodoma y Gomorra, lo que se aprecia ya en los primeros poemas de *Zozobra*, donde se refiere de un modo oscuro a los sentimientos que le inspiran sus amigas, aunque no sólo ellas:

mi alma se desazona  
como pobre chicuela  
a quien prohíben en el mes de mayo  
que vaya a ofrecer flores a la iglesia.  
("Transmútase mi alma...", *O*, p. 180)

Evoco, todo trémulo, a estas antepasadas  
porque heredé de ellas el afán temerario  
de mezclar tierra y cielo, afán que me ha metido  
en tan graves aprietos en el confesionario.

---

<sup>12</sup> F. Núñez Becerra, *op cit.*, pp. 108-111. Y esa libertad bien podía incluir la sexual.

(“El viejo pozo”, *O*, p. 182)

Pero el deseo aflora más que nada hacia el último tercio del libro, en poemas como “Idolatría”, “Ánima adoratriz” y “Todo”, y por completo en *El son del corazón*, el poemario póstumo, puesto que en *Zozobra* la culpa y el arrepentimiento, así como los anclajes amorosos de Josefa de los Ríos, María Nevares y Margarita Quijano parecen detenerlo, e incluso el compromiso con las mujeres de su familia, a quienes dedica el último poema del conjunto, una suerte de acto de contrición —como quizá le hubiera sido grato llamarlo— donde parece prometer a su madre y hermanas una vida más ordenada y algún día volver al pueblo remoto y rechazado que no acaba de quedar atrás:

Cuando me sobrevenga  
el cansancio del fin,  
me iré, como la grulla  
del refrán a mi pueblo,  
a arrodillarme entre  
las rosas de la plaza,  
los aros de los niños  
y los flecos de seda de los tápalos.  
 (“Humildemente...”, *O*, pp. 230-231)

Los poemas póstumos, al contrario, se expresan sin mayor duda en torno a la sexualidad y el entusiasmo del poeta por los espectáculos sensuales (“Ana Pavlova”), o francamente eróticos, y

por el amor venal, que, si no declarado, se colige debido a la falta de relaciones sexuales con amigas o amantes, en un entorno donde dominan la culpa y el catolicismo, así como la reducción de la mujer al entorno hogareño si quiere mantenerse honrada (el hecho mismo de trabajar, sobre todo en los sectores medio y alto, era ya un motivo de deshonor, incluso para el marido).<sup>13</sup> Sin salir de esas dualidades entre la culpa y la religión, y el erotismo y la vida profana, ya presentes, por ejemplo, en “Ánima adoratriz” (“místicamente armado contra la laica era”), escribe (ca. 1919 y 1921):

¡Oh Psiquis, oh mi alma: suena a son  
moderno, a son de selva, a son de orgía  
y a son mariano, el son del corazón!  
(“El son del corazón”, *O*, p. 245)

Me asfixia en una dualidad funesta,  
Ligia, la mártir de pestaña enhiesta,  
y de Zoraida la grupa bisiesta.  
(“Treinta y tres”, *O*, p. 247),

y dos estrofas antes, en este último poema, llega a mezclar, de nuevo, como en el de las esferas, las cosas hogareñas —casi infantiles— y de religión (el caldo de habas de la Cuaresma), con elementos del deseo carnal:

---

<sup>13</sup> Se trata de un tópico, pero véase lo que dice al respecto Núñez Becerra, *op. cit.*, pp. 92-93 y 210-212.

Yo querría gustar del caldo de habas,  
mas en la infinidad de mi deseo  
se suspenden las sílfides que veo  
como en la conservera las guayabas.

Pese a ello, páginas después (quizá en 1920 o 1921) se expresa ya con toda libertad:

Quiero a mi siglo; gozo de haber nacido en él;  
los siglos son en mi alma rombos de una pelota  
para la dicha varia y el calosfrío cruel  
en que cesa la media y lo crudo se anota.

[...]

Mi carne es combustible y mi conciencia parda;  
efímeras y agudas refulgen mis pasiones  
cual vidrios de botella que erizaron la barda  
del gallinero, contra [los] gatos y ladrones.

(“El perro de San Roque”, *O*, p. 253)

*Con el pie en el estribo*, como dice la frase campesina, a la manera en que ha pasado buena parte de su vida, pide no llegar a la edad avanzada, y, al mismo tiempo:

Para que me encomiende a Dios,  
en la hostería, una muchacha,  
con su peinado de bandós;  
y que de ir por los caminos  
tenga la carne de luz  
de los perones cristalinos.

(“Gavota”, *O*, p. 250)

Más reposado, en éste, como en otros poemas de *El son del corazón*, parece llegar a un balance de sus contradicciones ahora menos culpable que dueño de sí, donde el tono jovial y no maniqueo frente su sexualidad, así como a los elementos del paisaje y la vida urbana, se va abriendo paso. Al modo en que había pensado en “Humildemente...”, vuelve a referirse al terruño, no ya como el edén subvertido de un retorno maléfico, sino como un lugar de descanso para los días finales, cuando haya recuperado la paz y alcanzado la reconciliación con un entorno infantil que aún le producía dolor, pero que iba siendo recuperable incluso en su dimensión paradisíaca:

tu tarde será simple, de ejemplar feligrés  
absorto en el perfume de hogareños panqués  
y que en la resolana se santigua a las tres.  
(“Mi villa”, *O*, p. 255)

Esta reconciliación con el pasado y consigo mismo abre quizá la puerta a una mirada fresca, lúcida y comprensiva sobre el país entero, al menos ese que él conoce, el criollo y mestizo de las ciudades centrales. Es entonces cuando la patria —mujer al fin, como su gran otro más querido y deseado— se le revela prístina, vigorosa y jocunda, en las primeras estrofas del segundo acto de “La Suave Patria”:

Suave Patria: tú vales por el río

de las virtudes de tu mujerío;  
tus hijas atraviesan como hadas,  
o destilando un invisible alcohol,  
vestidas con las redes de tu sol,  
cruzan como botellas alambradas.  
[...]  
Inaccesible al deshonor, floreces;  
creeré en ti, mientras una mejicana  
en su tápalo lleve los dobleces  
de la tienda, a las seis de la mañana,  
y al estrenar su lujo, quede lleno  
el país, del aroma del estreno.

### *La calle y la plaza*

Si “Todo” es un poema abarcador de lo íntimo y lo interpersonal, autodefinitorio y autoabsolutorio:

Aunque toca al poeta  
roerse los codos,  
vivo la formidable  
vida de todas y de todos;  
en mí late un pontífice  
que todo lo posee  
y todo lo bendice [...]  
(“Todo”, *O*, p. 224),

“La Suave Patria” es su equivalente épico, total en la acepción nacional no sólo cívica, sino paisajística e identitaria, donde los sentidos se conjugan para dar vida a la imagen tridimensional del territorio, su cultura y sus habitantes. Los olores y la comida, las

texturas y los colores de la tierra, los rasgos íntimos y costumbristas, chicos y grandes, calles y plazas, animales y árboles, incluso la trayectoria histórica se ajustan en un ritmo pausado como el del endecasílabo y en el ludismo de una rima que sabe repetirse pero sorprender con el adjetivo ingenioso, provocador y jovial. Y una vez más ahí la dualidad provincia-capital moviliza la imaginación y los dones de observación de un poeta que ha recorrido varias veces la ruta que va del *panorama* a la impresión más íntima:

Sobre tu capital cada hora vuela  
ojerosa y pintada en carretela;  
y en tu provincia, del reloj en vela  
que rondan los palomos colipavos,  
las campanadas caen como centavos.

Se trata aquí de una estrofa que encierra las dualidades características profano-sagradas, pero también concentra todo el mundo interior del poeta y su experiencia urbano-rural, la sustancia sagrada y eterna de las campanas, el mundano detalle de la ojera y el tintineo crematístico.

Sabemos que, en efecto, la ojerosa y pintada en carretela es la prostituta de lujo,<sup>14</sup> a quien López Velarde se refiere también en “Avenida Madero” como aquella criatura que pone en crisis al comerciante de provincias por medio de sabias señales:

---

<sup>14</sup> J. E. Pacheco, *Antología del modernismo*, t. 2. 1978, pp. 164-165.

abatiendo, con los tobillos cruzados, la virtud de los comerciantes del Bajío, accidentalmente en ésta por exigencias de *El Fiel Contraste*, *La Fantasía* o *El Ancla de Oro*. Loemos la eficacia de estas carretelas que, evocadas por el nostálgico traficante de tabacos, rebozos o piloncillo, son un bálsamo para las contribuciones subidas, los pagarés y los saqueos. No quiero hablar del caso en que los tobillos arrogantes, admirados de buena fe por el *Jockey Club* [ahora *Sanborns de los Azulejos*], *La Esmeralda* o *Mercaderes*, hayan menoscabado la salud de Celaya o de León.<sup>15</sup> El triste señor Aranda o Anaya o Almanza comprendería entonces, al regresar con sus carros de mercancías, la justicia en que abundaba Platón al decir que el primero de los bienes es la felicidad corporal.<sup>16</sup>

Por lo demás, en su libro sobre la prostitución en el siglo XIX capitalino, Núñez Becerra muestra numerosos ejemplos de cómo estas promotoras del “vicio” causaban indignación, no sólo por la frescura y descaro que indica el párrafo apenas citado, sino porque ella era producto de la protección de notables privados y públicos a los que no eran ajenas las propias autoridades de la capital.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Menoscabo que bien podría ser causado por enfermedades como la sífilis. Aunque el tema es polémico, es probable que el poeta haya adquirido la enfermedad (alude a un mal venéreo en “*La flor punitiva*”, *O*, p. 294) y que incluso haya muerto de sus consecuencias. Cfr. G. Sheridan, *Un corazón adicto...*, pp. 303-313. Por otro lado, Núñez Becerra (*op. cit.*) dedica a la sífilis todo un capítulo en donde señala estadísticas que, pese a su carácter problemático, dejan muy clara la magnitud de este mal en la ciudad de México, así como la gama de manifestaciones culturales a que dio lugar su enfrentamiento médico y social.

<sup>16</sup> “*Avenida Madero*”, *O*, pp. 473-475, p. 473.

<sup>17</sup> Aunque éstos como otros datos de Núñez se refieren a las últimas décadas del siglo XIX, es notable que en más de un aspecto coincidan con lo ocurrido ya en tiempos de López Velarde. Obsérvese, por ejemplo, este pasaje: “El Dr. Güemes [en 1888] se queja de que la disposición del 25 de septiembre de 1882 hubiera permitido que las aisladas pudiesen vivir juntas, porque esa disposición había sido el origen del mercado de carne humana que se llamaba Callejón de López, ‘donde las caricias al aire libre y la

Además, sabemos también por Núñez Becerra que, aunque la prostitución campeaba por toda la ciudad, las mujeres de primera (el término es de la época) circulaban por las zonas más céntricas, entre ellas Plateros-San Francisco, o despachaban en casas situadas en las principales calles y avenidas, pese a prohibiciones como la de que no estuvieran próximas al palacio de gobierno o a la catedral.<sup>18</sup> Importa hacer notar no sólo el tono entre divertido y solidario de López Velarde, tanto en el poema como en el artículo, sino el hecho de que “Avenida Madero” y “La Suave Patria” se caracterizan por la misma actitud hacia todo y todos, es decir una actitud inclusiva y empática.

Pero en la misma estrofa, López Velarde invierte el ingenio necesario para hablar de uno de los rasgos más propios y esenciales de su provincia y de muchas otras: las campanas, todo un símbolo de la cristiandad que, como ya hemos visto, conllevan, en las oleadas de

---

brama del hombre manifestada sin rubor forman un verdadero tumulto de lujuria’. Continúa su denuncia diciendo que en los lupanares de las calles de López, Rebeldes y Victoria [lo que Tablada llamaba “Citeria” o “Cuartel de Venus”], no se cumplía el reglamento en lo concerniente a la discreción, puesto que estas mujeres se han acostumbrado a ejecutar en público todos los actos de su vida. El tráfico de prostitutas empieza en la noche en el lupanar, para seguir al día siguiente en las calles de San Francisco y Plateros.” *Op. cit.*, pp. 146-147. Líneas más abajo, la autora se refiere al problema de la protección oficial a las mujeres de lujo.

<sup>18</sup> *Loc. cit.* Un complicado sistema de aranceles y usos y costumbres asignaba cuotas diferenciales según la distancia a que se hallaran las ahora llamadas sexoservidoras de las calles del centro, y eran las más próximas las que más pagaban. *Ibid.*, p. 125 y ss. Había, sin embargo, excepciones, a juzgar por el lujoso “paraíso mahometano” situado en el Salto del Agua —es decir, más o menos a las orillas de la ciudad—, y al que se refiere Vasconcelos en el *Ulises criollo*, *apud* Núñez Becerra, *op. cit.*, p. 204.

su timbre, una suerte de bálsamo sonoro y salvador capaz de penetrar hasta lo más recóndito de la villa y el campo, pero que en la capital mexicana eran, entonces, motivo de polémica entre católicos y mentes seculares que juzgaban obsoleta, y aun fastidiosa, la omnipresencia de las campanas en la vida citadina. Para López Velarde, sin embargo su papel era, todavía, el mismo que el de la Edad Media, y así lo hace notar cuando escribe el poema dedicado a la ciudad de Zacatecas:

y al concluir ese clamor concéntrico  
del bronce, en el ánima del ánima,  
se siente que las aguas  
del bautismo nos corren por los huesos  
y otra vez nos penetran y nos lavan.  
(“La bizarra capital de mi estado”, *O*, p. 146)

En la Avenida Madero, además, López Velarde encuentra a sus desterradas, aquellas mujeres provenientes de diversos estados de la república, expulsadas de su suelo por la guerra y la necesidad, y que, como la familia del poeta, experimentan la condición del recién llegado en viviendas mezquinas e insalubres y añoran los frutos de la tierra o se deslumbran ante las joyerías de la calle de Plateros. Esas muchachas, que se toman de la mano y cuentan hasta tres para animarse a cruzar el arrollo de asfalto apretando en el puño la

medalla de María Auxiliadora, no sólo “carecen del sentido de la circulación”,<sup>19</sup> sino que dan cuerpo a la provincia toda que:

Reconcentra a sus sanas hijas en las caducas  
avenidas, y Rut y Rebeca proclaman  
la novedad campestre de sus nucas.

Las pobres desterradas  
de Morelia y Toluca, de Durango y San Luis,  
aroman la Metrópoli como granos de anís.  
[...]  
Ellas, las que soñaban  
perdidas en los vastos aposentos,  
duermen en hospedajes avarientos.

Propietarias de huertos y de huertas copiosas,  
regatean las frutas y las rosas.

Con sus modas pasadas  
y sus luengos zarcillos  
y su mirar somero  
inmútanse a los brillos  
de los escaparates de un joyero.

(“Las desterradas, *O*, pp. 194-195)

A diferencia de poemas donde la contemplación a distancia e incluso el verso tradicional transmiten una mirada estática (“Domingos de provincia”, “Del pueblo natal”), en éste apenas citado, o en “A una viajera”, la vivacidad de la situación la debemos al encuentro del poeta y las paisanas en la calle, en un lugar público, y no menos a la manera de versificar. Sorpresa, emoción y

---

<sup>19</sup> “Avenida Madero”, art. cit., p. 474.

espontaneidad nos dan elementos que se atrapan al vuelo, en una situación que no se centra en los arquetipos sobre las paisanas, aunque no dejen de señalarse, sino que incluso indica el sobresalto del encuentro, como en el siguiente poema, todavía en alejandrinos y endecasílabos (antes de su llegada al verso libre), que se refiere quizá a un encuentro en Aguascalientes o en San Luis, y en el que la regularidad isosilábica no deja aún que se libere el énfasis peculiar que en la sorpresa, el azar y la dislocación se verá traslucir cuando en poemas posteriores la irregularidad quede realizada:

En mi ostracismo acerbo me alegré esta mañana  
con el encuentro súbito de una hermosa paisana  
que tiene un largo nombre de novela:  
la hija del enjuto médico del lugar.  
Antaño íbamos juntos de la casa a la escuela;  
las tardes de los sábados, en infantil asueto,  
por las calles del pueblo solíamos vagar,  
y jugando aprendimos los dos el alfabeto.  
(“A una viajera”, *O*, p. 125),

Una incursión a fondo en la poética del zacatecano hará más claros estos cambios de versificación que la trayectoria biográfico-literaria nos viene poco a poco revelando.

### *El camino poético*

“Enemigo de explicar [sus] procedimientos”, según afirma en el prólogo a *La sangre devota*, y a diferencia de un Tablada que si no lo elogian por sus cualidades retóricas se las arregla para hacerlo él mismo,<sup>20</sup> López Velarde habla poco o nada en sus escritos de la rítmica de su poesía. Sus trabajos de estética refieren, sí, ángulos diversos e importantes, pero casi nada sobre el ritmo, y menos el propio. Hay que ver, sin embargo, sus prácticas y la recepción de que fueron objeto para comprender el significado de sus decisiones rítmicas y el papel que ocupan en la configuración de su poética. Castro Leal señaló en 1953 los inicios de ese proceso, y contamos también con testimonios inmediatos a la aparición de los libros de López Velarde, especialmente con el artículo de Fernández Ledesma y el preliminar de Genaro Fernández Mac Gregor a *El son del corazón*. Estos últimos se cuentan entre lo más balanceado y redondo que se ha escrito sobre el lírico de Jerez.

## La recepción

En la introducción a la edición de *Poesías completas y El minuterero*, en 1953, Castro Leal nos dice:

---

<sup>20</sup> Dado el carácter de Tablada y el silencio del supuesto autor de un comentario en torno al procedimiento rítmico de “Onix” —pese a haber escrito sobre el poeta más de una vez—, no es descabellado sospechar que haya sido el Loro de la Poesía mexicana

de las nueve primeras composiciones [hasta antes de la lectura de *Maquetas*, de González León, ca. 1909], dos estaban escritas en cuartetos endecasílabos, dos en alejandrinos aconsonantados, una en tercetos y cuatro eran sonetos: sólo a partir de la décima (*Al volver*) opta López Velarde por el metro usual en González León (la silva, con algunos versos sin aconsonantar), que se prestaba a maravilla para la expresión de pensamientos de ritmo cambiante y para confidencias informales y entrecortadas.<sup>21</sup>

Este aspecto formal de la poética de López Velarde había sido notado desde el principio por los observadores de su versificación, entre los que se contaba, por ejemplo, Jesús Villalpando, y será reiterado mucho más tarde por Paz (1965):

La forma predilecta de Laforgue y López Velarde es el poema de líneas sinuosas que imita la marcha zigzagueante del monólogo: confesión, exaltación, interrupción brusca, comentario al margen, saltos y caídas de la palabra y del espíritu. El monólogo es tiempo: canto y prosa. Por esto

---

quien lo haya extraído de su inspiración para condimentar sus memorias (véase capítulo 2), como otros casos de omisiones y agregados muy propios del autor de *La feria*.

<sup>21</sup> R. López Velarde, *Poesías completas y El minuterero*, 1983, p. xi. La silva, por cierto, fue el metro dominante en la poesía del zacatecano, según observa C. Gálvez de Tovar, *Ramón López Velarde en tres tiempos y un apéndice sobre el ritmo velardeano*, 1971. El tema es polémico: otros atribuyen el cambio más bien a influencia de Lugones (que Castro Leal no deja de considerar), y luego, quizá, de Juan Ramón Jiménez. El *Lunario sentimental* se publica en ese 1909, pero la influencia de González León no es del todo descartable. Phillips, durante años, cuestionó el planteamiento de Castro Leal, si bien nunca pudo ofrecer evidencias en contrario. Al mismo tiempo, señaló un posible influjo inverso y, en general, se inclinó a pensar en rutas paralelas que se acercan y se alejan llevadas por lecturas y experiencias afines. Quizá la mejor síntesis de sus conclusiones sea A. W. Phillips, "Ramón López Velarde y Francisco González León: ¿influencia o coincidencia?", 1965.

no se acomoda a la canción tradicional, con sus metros fijos y sus rimas previstas, y prefiere el verso suelto y la rima inesperada.<sup>22</sup>

Así, ya en 1916 Villalpando había escrito con aprobación, aunque cierta reticencia:

[LV] descuida los preciosismos de la rima para dejar un gran campo a la emoción; prefiere que haya una sola consonancia en los cuartetos; usa frecuentemente el verso blanco; dispone de la asonancia como rima a su antojo, empleándola en versos pareados o en impares, y aprovecha combinaciones métricas originales, como la de 9 con 14,<sup>23</sup> cuando necesita que sean armónicas con el desarrollo de su expresión. Y, sin embargo, a pesar de esas *deficiencias*, su forma se oye noble y suavemente rítmica...<sup>24</sup>

Reticencia que dos años después, para la pluma de Núñez y Domínguez, se había tornado franca reprobación:

Pero ¡ay! que ese López Velarde de que hablo está a punto de naufragar en un ponto de adulaciones perniciosas. En dos años que han transcurrido desde la publicación de su primer libro, la metamorfosis ha resultado tremenda. Del poeta de *La sangre devota* al de “La doncella verde” —la más reciente producción de López Velarde que conozco— media una distancia sensible. El cantor de la vida provinciana que en su libro de introducción esbozó ciertas tendencias al “versolibrismo”, mostrando decorosas rebeldías hacia los cánones establecidos en materias prosódicas,

---

<sup>22</sup> O. Paz, “El camino de la pasión (Ramón López Velarde)”, en *Cuadrivio*, 1980 [1965], p. 76.

<sup>23</sup> No tan originales: recuérdese la frecuencia del eneasílabo en la flexibilización lugoniana del verso (en eso, Francisco González León seguirá también al argentino).

<sup>24</sup> J. Villalpando, “Un libro íntegramente personal”, *Vida Moderna*, 29 de marzo de 1916, *apud OP*, p. 409. Nótese que, aunque les concede un carácter *deliberado*, este autor no deja de ver como *deficiencias* los procedimientos de López Velarde. Las cursivas son mías.

extraviado ahora por el sendero de la extravagancia, acopla versos y más versos, atropellando deliberadamente el ritmo, ejecutando malabarismos musicales ingratos al oído, sutilizando la metáfora hasta convertirla en nebulosa, perdiéndose en la oscuridad de figuras incomprensibles a fuerza de quintaesenciadas.<sup>25</sup>

No obstante, en 1921 la balanza verá disminuir su oscilación, y Fernández Ledesma dirá:

Fernández Mac-Gregor, en un estudio escrito y pensado con una sagacidad que lo enaltece, ha dicho que ni en ritmo ni en ideas tiene López Velarde miedo a la séptima inarmónica. *No sólo no teme la discordancia, sino que la busca* para completar las perfecciones sugestivas, yendo más allá de la forma, y obligando al espíritu a suspenderse en arritmias de emoción.<sup>26</sup>

El comentario sobre el encanto equívoco y descompasador de la poesía de López Velarde había sido escrito por Mac Gregor en 1919, en un artículo sustancial revisado hacia 1921, años en que una parte del ambiente literario capitalino debe de haber girado en torno al poeta zacatecano. Sobre el ritmo de éste, Mac Gregor fue prolijo:

Una música vaga, desentonada y en sordina que alcanza a los oídos a través de un paisaje quieto, pero rico de olores y colores; una zurda

---

<sup>25</sup> "Ramón López Velarde", en *Los poetas jóvenes de México y otros estudios literarios... apud OP.*, p. 413. En textos de 1916 López Velarde se refiere a Núñez y Domínguez y hacia 1915 le había dedicado "A Sara", en *La sangre devota*. El comentario, aunque publicado en 1918, pudo haber sido expresado de viva voz al zacatecano desde 1916 o 1917, a juzgar por lo que éste dirá respecto a las oscuridades y el ritmo en "La corona y el cetro de Lugones" (véase *infra*).

<sup>26</sup> E. Fernández Ledesma, "Ramón López Velarde", *México Moderno*, 1o. de noviembre de 1921, núms. 11-12, p. 262, *apud OP.*, p. 414. Cursivas mías.

orquestra que descompasa la obra de un genio, como aquella chirimía de indígenas que encontré una tarde magnífica de Tabor y de amor, acompañando a un cadáver al cementerio, y moviéndose en los zurcos morenos al ritmo antitético y apenas reconocible de la *Marcha fúnebre* de Chopin: algo del encanto equívoco de estas evocaciones producen los versos de Ramón López Velarde.<sup>27</sup>

Y tal vez ello fuera suficiente para aceptar que, desde el principio y hasta que las cuestiones métrico-formales pasaron a segundo término para la crítica mexicana,<sup>28</sup> la poesía de López Velarde causó alguna sorpresa entre los enterados y hasta escándalo entre los legos, precisamente por su aspecto desautomatizador y original. Sin embargo, es necesario ir más a fondo en las fuentes vitales o experienciales de esa nueva forma de versificar, en particular por lo que se refiere al espacio de la ciudad, ya que sus propios contemporáneos las apreciaron y son esenciales para el sistema lopezvelardiano de representación.

---

<sup>27</sup> G. Fernández MacGregor, "Ramón López Velarde", en *El son del corazón* [preliminares], México, 1921, *apud O*, p. 240.

<sup>28</sup> Las observaciones y preocupaciones sobre la forma han caído en desuso, como notaba Fernando Fernández a fines de los ochentas del siglo XX en sus artículos de *El Semanario*, suplemento cultural del diario *Novedades*, e incluso la crítica sobre poetas virtuosos en la forma, como Rubén Bonifaz Nuño, es pobre, y apenas practicada por uno que otro de sus alumnos, pero para la peculiar atención a la versificación que hubo en la recepción de López Velarde contó mucho no sólo una mayor presencia de la tradición por sí misma, sino el énfasis del modernismo sobre la forma, que incluso para Paz estaba relativamente fresco; hoy día —en parte debido a la primacía del verso libre—, ese énfasis se ha perdido. De ese modo, actualmente la crítica viene de un tráfigo sociologizante o destructor, pero muy poco aficionado a asuntos formales. En México, a últimas fechas hay un pequeño resurgimiento del tema. Véase *Tierra Adentro*, núm. 145, mayo, 2007.

El mismo Fernández Mac Gregor anota las fuentes de ese ritmo anómalo y no obstante eficaz: la ciudad y la indagación íntima, focos, acaso, de lo ambiguo y lo extraño, tan inaceptables para Núñez y Domínguez:

Allá en su pueblo natal, acólito e inocente, absorbió la paz de la vida eclesiástica y casera sin incidentes; su sueño se envolvía en un rebozo de seda; veía con ojos amigos la plaza provinciana de las dominicas: placíanle los talles y las nucas campesinas de sus conterráneas, las penumbras frescas de su parroquia colonial; las naderías que conmovían al pueblo [...]./ Entonces era su poesía puramente objetiva, bien que ya presagiara clausura en el microcosmos./ Poco a poco descubriera su propio mundo enigmático y diverso. De objetivo se tornó subjetivo y, por ende, más lírico, y pronto, de lo exterior usó únicamente como símbolo. [...] / La civilización, el poco de civilización que encierra la Ciudad de los Palacios, ha instilado al poeta un veneno más letal que los de Medea. Al correr por sus venas lo ha metamorfoseado, en cierto modo, hasta el punto de que, a veces, se duda cuál es su verdadera fisonomía espiritual.<sup>29</sup>

Como Castro Leal,<sup>30</sup> Fernández Mac Gregor observó el origen heterogéneo de una poesía semejante; comprendió la impronta que en la forma dejaba la oscilación provinciano-capitalina del poeta. A diferencia de lo que llegó a repetirse incluso por Villaurrutia y Paz,<sup>31</sup> los contemporáneos de López Velarde sí reconocieron todo su drama y apuesta formal. En el mismo texto, indica Fernández Mac Gregor:

---

<sup>29</sup> G. Fernández Mac Gregor, art. cit., p. 241.

<sup>30</sup> Véase el comentario de Castro Leal al aparecer *La sangre devota* (1916), en *OP*, pp. 409-410.

Su drama, él lo dice, es a la vez sentimental y cómico, y por sus versos pasan amores otoñales, deslumbrantes enlutadas en día nefasto, mujeres cuyos nombres tienen desinencia en diminutivo, doncelleces que se prolongan como vacuas intrigas de ajedrez... [...] / Se hace minúsculo conscientemente [...] y dilucida su drama interior con un gesto resignado y lento. Lo decora con todo lo nimio, con todo lo insignificante, y logra así renovar el bagaje lírico con que se expresan los sentimientos... aun el amor. / *Ni en ritmo ni en ideas tiene miedo a la séptima inarmónica* y obtiene con ella efectos prodigiosos, disonancias que dan a su verso un encanto único, ironía miserable e íntima.<sup>32</sup>

Así, dicho a la manera a veces oblicua de un ensayo muy personal, Fernández Mac Gregor ha captado la confluencia de elementos heterogéneos, y aun de lo interno y lo externo, lo nimio y lo prohibido que se imbrican en las resoluciones poéticas de López Velarde, en sus procesos de formalización, en los que lo externo, como vimos, adquiere —en su opinión— un carácter del todo secundario:

¿Cómo logra fijar algunos aspectos de la belleza que pasa suspensa en la fluidez de su vida? Desde su rincón, su alma, que tiene por única virtud el sentirse desollada, atisba; le interesa todo lo que no tiene fin preciso, los despilfarros de fuerza y de pasión, lo fútil, lo que nadie mira, lo sencillo y suave, la debilidad, el pecado, la tristeza. Y todo eso lo traspone en imágenes, en imágenes puras. / La idea es dinámica y la imagen estática. El poeta quiere detener, con un gesto de amante en desespero, el instante fugaz y así lo clava como una mariposa en un cartón de entomologista, con el agudo alfiler de su propia inquietud. Quiere que su creación sea un resumen de su conciencia total del momento y obstinadamente anota todas sus coincidencias. / Todos los artistas que crean según la estética de

---

<sup>31</sup> X. Villaurrutia, "El león y la virgen", en *Obras*, 1966; O. Paz, *op. cit.*

<sup>32</sup> Art. cit., p. 242. Cursivas mías.

la intuición hacen otro tanto: asocian sus estados emotivos a todas las circunstancias materiales exteriores, a las más nimias, que serán las más personales; pero éste, que es un máximo ensimismado, prende sus estados interiores uno al otro, los describe ambiguamente y resulta, a las veces, ininteligible para los profanos. Y es que se necesita una profunda consonancia para intuir todos los estratos de la conciencia de otro espíritu y adivinar así las alusiones a ellos.<sup>33</sup>

Construcción unitaria y ambigua de la forma como producto de la experiencia directa y de la recuperación de lo vital en la conciencia. Todo el problema de la representación poética moderna, ya próxima al simbolismo, y aun de la recepción de la lírica, se halla planteado en estas observaciones de Fernández Mac Gregor, quien propone que la solución de López Velarde para combinar en una imagen fija lo heterogéneo y pasajero es aceptar su indeterminación, su confluencia en una forma sin perder la singularidad que enajena cada cosa al todo y la sitúa fuera de él, como en fuga. Si en la imagen poética quedan fijados el mundo diverso y la experiencia que de él tenemos, así como la propia diversidad —lo ignoto interno y contradictorio—, es sólo en un territorio de confluencia que en algunas zonas se torna ambiguo, no claro, difuso, inconcluso; en las que para asomarse hay que aceptar el método de la adivinación, la intuición como lector, el propio encuentro de uno con la otredad manifiesta en las zonas limítrofes del texto, donde, precisamente y en términos formales y de contenido, el poeta sitúa su máxima síntesis y apuesta, la de colocar

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 242-243.

al lector más allá de la forma y el contenido puntuales: en las *arritmias de emoción*, y ello, no sólo o no tanto por artificio retórico, sino porque lo que da lugar a esa expresión es la propia exploración e incertidumbre del poeta producida en el encuentro con el otro y lo otro (las fronteras de su conciencia y su intuición).

Tenemos ahí las bases de por qué la poesía de López Velarde empieza a alejarse del estrofismo modernista, de sus adornos y sus certezas formales, y cómo el poeta de Jerez se interna en la aventura del descubrimiento, de lo heterogéneo y lo extraño o misterioso, porque ésa es la ventana por donde el sol ilumina y enciende la casa cerrada y sola que es la imagen de sí mismo vislumbrada poco antes de morir:

Llevo dentro de mí la rancia soberbia de aquella casa de altos de mi pueblo —esquina de las calles de la Parroquia y del Espejo— que se conserva deshabitada y cerrada desde tiempo inmemorial y que guarda su arreglo interior como lo tenía en el momento de fallecer el ama. No se ha tocado ni una silla, ni un candelabro, ni la imagen de ningún santo. La cama en que expiró la antigua señora se halla deshecha aún. Yo soy como esa casa. Pero he abierto una de mis ventanas para que entre por ella el caudal hirviente del sol. Y la lumbre sensual quema mi desamparo, y la sonrisa cálida del astro incendia las sábanas mortuorias, y el rayo fiel calienta la intimidad de mi ruina.<sup>34</sup>

## La metamorfosis urbana y la nueva poética

---

<sup>34</sup> “Fresnos y álamos”, en *O*, p. 286.

De diversos modos había insinuado (no explicado) López Velarde su estética en observaciones distribuidas aquí y allá en sus ensayos, en donde ritmo, ideas y sentimientos, mundo y experiencia de éste se conjugan en la intención expresiva, junto con la triple oscilación interior-exterior, provincia-capital, sagrado-profano.

No es extraño, por eso, que Fernández Mac Gregor haya escrito que el poco de *civilización* que había en la ciudad de México había instilado a López Velarde un veneno más letal que los de Medea, y que con ello se había metamorfoseado, tal como se veía a los ojos de Eduardo J. Correa.<sup>35</sup> La objetividad que el pueblo natal prestara al poeta, con su querida inmediatez, se torna subjetividad, vuelta hacia lo interno en el urbanita, en un movimiento que recuerda la reserva, la vuelta hacia el interior señalada por Simmel. Pero la casa de López Velarde no acierta a permanecer intacta, y el escritor se decide a abrir una ventana. Esta oportunidad que López Velarde se da para el contacto entre el yo y el otro es lo que Correa no logra comprender.

¿Y quién era el gran otro para personas como Correa y López Velarde, afines al partido católico, formados en seminarios, y con alto apego a la visión católica de la vida? Ese otro está implícito en el poco de *civilización* que aporta la ciudad, como indica Fernández Mac Gregor. En poesía, un Tablada o un Rebolledo —como señala

---

<sup>35</sup> Véase G. Sheridan, "El desencuentro", en R. López Velarde, *Correspondencia con Eduardo J. Correa y otros escritos juveniles (1905-1913)*, 1991, pp. 35-43.

Sheridan—,<sup>36</sup> y en general, el ateo jacobino y el revolucionario, el libertino y laico, inmerso en la vida secularizante que caracteriza la segunda mitad del siglo XIX en la capital y que era vista por sus partidarios como una señal de progreso, pero como síntoma de degeneración por sus adversarios, los “católicos de Pedro el Ermitaño”. Ya pronto, en uno de sus primeros trabajos como abogado, en un pueblo de San Luis Potosí, el poeta de Jerez se descubre imposibilitado para afiliarse a cualquiera de estos bandos.<sup>37</sup> Por eso, si Correa atribuye sólo a mera ambición y debilidad el aprecio de López Velarde por las compañías juerguistas y mundanas que lo elogian, lo que no comprende es que la metamorfosis de su amigo no es pura frivolidad o debilidad, mero arribismo o afán de gloria, sino —lo que puede parecer una obviedad— encuentro con y aceptación del otro, y que los deseos de ese otro son los propios, y, por lo tanto, no es ya del todo un otro ajeno, sino alguien con el que se puede departir y compartir.

La comprensión y la tolerancia, la confluencia de ajenidades, la atracción por el otro pueden resolverse no sólo en equilibrio, sino en rechazo o conversión, como polos opuestos de un péndulo; todo lo cual se vuelve problemático en sociedades rígidas o en crisis, como era la de Correa y López Velarde en esos años.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>37</sup> *Cfr.* “La provincia mental”, *O*, pp. 422-424.

Benveniste, al rastrear el origen de la palabra *civilización*, nos recuerda, con Mirabeau, que “la Religión es [...] el primero y más útil freno de la humanidad; es el primer resorte de la civilización; nos predica y recuerda sin cesar la confraternidad”;<sup>38</sup> y, además, que “la gente decente guarda su decencia y su corazón para su conducta, y su civilización y su agudeza para la sociedad”.<sup>39</sup> La civilización, pues, es vista por Mirabeau como un modo de exteriorización en armonía, de represión y autocontrol, una tensión continua entre lo interno y lo externo que, añadamos, durante siglos tuvo un lazo estrecho con la higiene y la salud (las prohibiciones y los tabús juegan a menudo ese papel). Sin embargo, en el contexto tumultuario, heterogéneo y cientificista de Fernández Mac Gregor y López Velarde, respecto a moral e higiene la civilización estaba, verdaderamente, sustituyendo a la religión, los remedios a las prohibiciones, como iba ocurriendo en otros campos, entre ellos el de la fisonomía de la ciudad de México. Una ola secularizante recorre las ciudades.

No puede sorprender, por tanto, este pasaje de los escritos de Correa donde se combinan lo sagrado y lo profano, religión y civilización, en los espacios mundano y religioso del centro mismo de la capital mexicana:

---

<sup>38</sup> *Apud* E. Benveniste, “Civilización. Contribución a la historia de la palabra”, 1982, p. 211.

Nos encontramos en la Avenida Madero [en 1921] y nos metimos al atrio de San Felipe [actual esquina de Isabel la Católica] a charlar. Se acercaba el santo de su madre, en cuya fecha, en otros años, Ramón acostumbraba acercarse al banquete Eucarístico como el regalo de mayor estima para Doña Trinidad, y lo exhorté a que lo hiciera esa vez, proponiéndole que antes se preparara haciendo los ejercicios espirituales de San Ignacio. Se rió de mi propuesta y me dijo que estaba planeando un viaje al viejo mundo y que deseaba gozar intensamente de la belleza de las circacias; pero que a su vuelta atendería mi sugestión, pues continuaba radicalmente cristiano, nada más que, como a San Pablo, no lo dejaba el aguijón de la carne.<sup>40</sup>

Cada vez más lejano para Correa, López Velarde continúa su camino. ¿Qué le había ocurrido? Como esbocé en el primer apartado, el jerezano estaba en ese momento, quizá ya escrita “La Suave Patria”, en un estado de equilibrio en que la culpa se veía atenuada por la autocomprensión, lo que acaso se llega a expresar en el temperado estilo que elige para versificar ese poema: un endecasílabo variado que combina los tipos melódico, heroico, sáfico, enfático, y, dentro de ellos, distintos pies o acentuaciones; en confluencia con una visión jovial y balanceada de la ciudad y la provincia, del pecado y la castidad, como caras de un conjunto heterogéno, civil y popular de una patria no guerrera ni celestial, sino de todos los días.

### **La autodefinición en la ruptura**

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>40</sup> *Correspondencia...*, *op. cit.*, pp. 39-40.

Veamos ahora lo que dice en sus juicios estéticos, antes de pasar a una revisión final de su transformación rítmica. Aunque alguna vez había defendido a los modernistas,<sup>41</sup> para los tiempos de *El minuterero* —su prosa más madura— se aparta de lo que considera palabra vacua, melodía sin fondo de verdad o autenticidad (la conversión del modernismo en palabrería): “La diana con que me despiertan los pájaros me persuade de que han heredado el esmero poético, guardándose libres de las ideas módicas y del sonsonete zafio en que incurren los parnásides.”<sup>42</sup> Y también, ya en años anteriores, había dicho: “En los círculos propiamente literarios, el abuso de la palabra ha sido fomentado, en ocasiones, por la hojarasca de la prosa peninsular, y en ocasiones por la inhumana tendencia de los parnasianos.”<sup>43</sup> Y párrafos después, en ese mismo texto: “Tengo esta frase que suena bien; pero ¿qué voy a pensar o a sentir, para expresarlo, y encajar, al expresarlo, esta frase que suena bien?”<sup>44</sup>

López Velarde rechaza aquella palabrería que nada o muy poco tiene que ver con la interioridad más estricta de quien habla, es decir,

---

<sup>41</sup> “26. *Lo que se ve en la vida*. “Alrededor del modernismo” (1909), en *Correspondencia...*, *op. cit.*, pp. 234-235.

<sup>42</sup> “En el solar” [ca. 1921], en *O*, p. 282. Al reseñar, en 1909, *En voz baja*, de Nervo, escribe: “En él [Nervo] se unen el amable sincerismo de antaño (¿te acuerdas, alma, de Gustavo Bécquer?) y la complicada forma actual. Nada de modernismo en falsete, de descoyuntamiento de sílabas, de impresiones aisladas”. “*En voz baja* de Amado Nervo” (1909), en *O*, p. 493.

<sup>43</sup> “La derrota de la palabra” (1916), en *O*, pp. 439-440.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 440-441.

con una indagación radical de los sentimientos y las razones que el mundo nos produce:

Antes de borrajear el papel, hay que consultar cada matiz fugaz del ala de la mariposa. Yo pienso que el alma del hombre más rudo atesora, en sus alas, matices fugitivos y múltiples. Quien sea capaz de mirar estos matices, uno por uno, y capaz también de trasladarlos, por una adaptación fiel y total de la palabra al matiz, conseguirá el esplendor auténtico del lenguaje, y lo domeñará.<sup>45</sup>

No hay una gran distancia entre esa verdad y esa sinceridad buscadas, y los ritmos interiores:

confieso que para percibir el mensaje lacónico de mi propia alma, me reconcentro con esa intensidad con que en el abismo de la noche sentimos el latido infatigable de nuestras sienas y estamos escuchando el roce metódico de nuestra sangre en la almohada [...] Y si me urge desterrar el más borroso vestigio de cosas extrañas a mis sustancias, es porque en mi alma convulsa hay una urgencia de danza religiosa y voluptuosa de un rito asiático. Y la danzante no abatirá sobre mis labios su desnudez ni su frenesí mientras me oiga mascullar una sílaba ociosa.<sup>46</sup>

Esta suerte de oración secular e incluso erótica, de seducción verbal, es lo que el poeta busca. Pero para hallarla no sólo se toma el pulso a sí mismo, sino también a la ciudad, y por eso se abandona a sus calles: "Plateros... San Francisco... Madero... Nombres varios para el caudal único, para el pulso único de la ciudad. No hay una de

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 441-442.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 443-444.

las veinticuatro horas en que la Avenida no conozca mi pisada.”<sup>47</sup> *Pulso que ya no es separable del tráfico, la multitud y los espejismos de la urbe*; del hecho de que el hombre ha dejado de ser su propio y único medio de transporte para moverse al ritmo de maquinales y nuevos vehículos, incluso a cortas distancias: “Sobre el hormiguero, sobre el espejismo de lujo, sobre los trenes del placer, sobre el azoro forastero, mécese *Pegaso*./ Mas, si no lo ayudáis un poco, azotará, alicaído, como cualquier caballejo de coche de sitio.”<sup>48</sup> Y el pulso tendrá, también, su expresión propiamente poética, de incursión en el misterio: “quien sea incapaz de tomarse el pulso a sí mismo, no pasará de borrajear prosas de pamplina y versos de cáscara. Lo evidente y lo explícito se hacen oír con un ceceo cada vez más insufrible”.<sup>49</sup>

Y en una metáfora eléctrica, símbolo del movimiento moderno, López Velarde establece otra definición y otro deslinde:

Me dolería concluir esta sumaria exposición sin mencionar otra de las virtudes de Lugones: su dinamismo. En un atingente volumen, indica Azorín la idiosincracia estática de los clásicos y la dinámica de los modernos. Esta virtud se intensifica de tal manera en Lugones, que llega a polarizarse. ¡Qué lejos estamos de los inofensivos ejercicios de los abuelos! Pero si el procedimiento de hoy muerde con acritud, también vivifica, también galvaniza. A su contacto, como al de una varilla imantada en un imán cósmico, las partículas muertas suben con presteza, como las burbujas de una copa...<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> “La Avenida Madero”, art. cit., p. 473.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 475.

<sup>49</sup> “La corona y el cetro de Lugones” (1916), en *O*, p. 528.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 529-530.

En otras palabras: si el ritmo moderno tiene sus desventajas, a cambio se puede gozar de una electrizante riqueza y movimiento, de una velocidad en la confluencia y el accidente:

en uno de los cruceros más céntricos de la ciudad, presencié el encuentro de unos desposados y de un cadáver. Quiero decir, de un tren de bodas y de un cortejo fúnebre [...]. El cochero nupcial, sometido tal vez a los instintivos respetos de ultratumba, paró sus corceles alazanes, no muy boyantes, para dar paso a la venal carroza que, sobre los rieles eléctricos, conducía los despojos del señor Humago. El señor Filomel, no contento con que la impotencia clínica ante la pleuresía o la tifoidea lo detuviese en el camino de la fotografía, donde pensaba portarse tan gentilmente, adelantó por la portezuela su sombrero fúlgido y excitó al auriga, con léxico lejano de la amistad, a que ganase la bocacalle. [...] El automedonte, inconforme con atropellar su fondo supersticioso y, además, oyéndose tratar con términos poco franciscanos, replicó que no iba él a exponer sus caballos a un descalabro, con la carroza; que si el señor Filomel pagaba su carruaje, también la familia del extinto pagaba la carroza. Dicho esto, volvió a la tiesura de su elegancia sórdida.<sup>51</sup>

Este retrato del tráfico y sus percances trasmite el ambiente de la ciudad y su zona céntrica en plena convivencia del tranvía de mulas, o el coche de caballos, con el eléctrico, que para la fecha de la crónica llevaba dieciséis años ocurriendo. Y en la crónica inmediata anterior, en *Don de febrero...*, se nos da un divertido comentario de polémica con el feminismo sobre cómo y cómo no se puede o debe ceder el asiento en las horas pico de los tranvías, a la una de la tarde y

---

<sup>51</sup> "El alquiler de la vida y de la muerte" (1916), en *O*, p. 454.

las ocho de la noche, cuando van llenísimos, a las delicadas damas.<sup>52</sup> Pero ya en Aguascalientes (ca. 1907) López Velarde había presenciado el vigor del tráfico urbano:

Abusando de los favores de la altura el satisfecho observador se da cuenta de las caricias dispensadas al descubierto de las azoteas; mientras abajo transitan en opuestas direcciones los traficantes en mil chucherías, los eléctricos corren con velocidad que amenaza nuestras preciosas vidas, y entre la variedad de ese cuadro animado y sobre los rumores del incesante tráfico, se levanta la Plaza de la Constitución...<sup>53</sup>

Para la segunda década del siglo XX, y muy poco después de convertirse en capitalino radical, el zacatecano había adquirido plena ciudadanía. En materia de gran ciudad, había puesto, como dijo, sus ropas a secar.<sup>54</sup> Era ya un experto en el ritmo urbano.

Si hay un ritmo personal, un ritmo local y un ritmo de época, en López Velarde, como en Lugones, tales ritmos cortan, en definitiva, con las armonías presupuestas de la antigua estrófica castellana. Los “accidentes del verso” de que hablara Bello se ven reforzados por la contingencia espacial y su velocidad, cada vez mayor: “[a López Velarde] su ubicuidad permitíale ser el metaforista bizarro que ritmaba su profetismo intelectual con la mecánica del pelele, y el *flâneur* abstraído, que luego se gastaba la broma de tomar un camión

---

<sup>52</sup> “Carmelita y el tren eléctrico” (1916), en *O*, pp. 453-454.

<sup>53</sup> “Los bustos. Para las lectoras. Panorámica. Toros. El corpus” (1907), en *O*, p. 328.

astroso”,<sup>55</sup> como si se tratara de una rima o un inesperado encabalgamiento que matiza de humor o ironía toda tragedia o patetismo (la lección de Lugones y Laforgue). Por eso, en 1920 escribió:

Conviene que el verso se muestre contingente, en parangón exacto de todas las curvas, de todas las fechas: olímpico y piafante a las diez, desgarrado a las once; siempre humano. Tal parece ser la pauta de la última estética libre de los absolutismos de la perfección exterior.<sup>56</sup>

Y ello significaba más de una vuelta de tuerca a lo que había escrito a Correa en 1909:

Los versos de *En la paz del otoño* son de una métrica ágil, flexionados con pureza clásica, y de expeditos movimientos, ya se valga usted de la elemental mecánica antigua, ya de la accidentada de hoy./ [...] los versos de doce, dislocados con éxito, para hacer sonar en sus sílabas la inquietud...<sup>57</sup>

El ritmo, para el jerezano, implica no sólo el pulso interno y el de la urbe, y la dinámica de un Lugones, la electricidad y los “sobresaltos sin pausa”,<sup>58</sup> la dislocación, sino el pasmo de la poesía de un González León o un Tablada: “sus palabras en verso o en prosa,

---

<sup>54</sup> “Avenida Madero”, art cit., p. 473.

<sup>55</sup> Rafael Cuevas, “El verso inolvidable... [de RLV]” (1921, epílogo a *El son del corazón*), en *O*, p. 267.

<sup>56</sup> “José Juan Tablada” (1920), en *O*, pp. 549-551, p. 550.

<sup>57</sup> [44. De López Velarde a Correa], en *Correspondencia...*, p. 123.

<sup>58</sup> “La magia de Neruo” (1919), en *O*, p. 547.

aguijonean a los lectores del feudo, entorpecidos en los menesteres de clerecía y de juglaría.”<sup>59</sup> Por eso, a la muerte de Nervo —quizá el poeta mexicano que más admiraba— reprueba las tentativas de filosofía consolatoria que éste practicó en su última época y subraya cuál es el único tipo de consuelo que los versos pueden ofrecer: “El propósito de consolar, por máximas de mayor o menor crédito, pareceme extranjero en la estética que se atiene a su propia virtud melódica para aliviar las fatigas y los desamparos adamitas.”<sup>60</sup>

Se trata de un cambio que desautomatiza por medio del capricho, el pasmo, el apego a las sienes en la almohada y su íntimo compás, el registro del cruce circunstancial y paradójico en las calles principales de la ciudad donde el pulso característico de la urbe moldea al individuo. Por eso, al hablar de Herrán, afirma lo que ha sido visto como una inclinación propia, una involuntaria autodescripción:

La ciudad causará el tedio de los espíritus enfermizos, mas al reflexionar que atesora desde el tráfico visible hasta los espejos morganáticos en que la diosa sempiterna copia su dibujo piramidal, se concluye su estupenda categoría. Durante la noche, cuando se desenvuelve la fábula tripartita de alumbramientos, enlaces y defunciones, y el silencio se materializa para

---

<sup>59</sup> “Poesía y estética” (1917), en *O*, p. 542. Cfr. “Francisco González León” (1917), en *O*, p. 540: “importa poco que su versificación, arbitraria con frecuencia, disuene a los oídos de los profesionales y de los legos”. Y más abajo: “él sabe que la poesía es el pasmo de los cinco sentidos”.

<sup>60</sup> “La magia...”, en *O*, p. 546.

que lo gocemos con el olfato, se atraviesa la ciudad con el fervor con que Santa Genoveva velaba el sueño de París.<sup>61</sup>

Es éste el fervor noctámbulo y secreto que integra la almohada con la urbe y sus calles sorprendivas. El camino trazado por Martí, Darío, Jaimes Freyre, Silva y Lugones tocaba un punto decisivo en la integración de dos polos: el individualismo fiel a su verdad más íntima y la índole rápida y masiva de la experiencia urbana, la agudeza de un ser entre la masa. Ritmo y circunstancia existencial llegaban a la síntesis que dominaría la versificación castellana en la década siguiente y por muchas más: el verso libre. En esa tarea López Velarde no es el único, pero sí de gran importancia entre los mexicanos. Si por lo general en la estética dariana lo sorprendente era cómo, pese a los accidentes, se cumplía la expectativa métrica, en general estrófica, para Lugones y López Velarde lo que cuenta es el abismo de la arritmia, el suspenso del equilibrista.

### **De la estrofa a la silva y al verso libre**

Una mirada de cerca a dos de los temas recurrentes en la poesía de López Velarde —la mujer y el lugar de origen— nos permitirá apreciar la trayectoria y el proceso de cambio que dibujan los giros de su versificación, desde los primeros años hasta su muerte prematura.

---

<sup>61</sup> "Oración fúnebre" (1919), en *O*, p. 307.

Se trata de un periodo no mayor de 15 años, en verdad breve, en el que el poeta deja apenas la adolescencia cuando lo inaugura, y se mueve, durante ese lapso, entre su tierra natal, Jerez, Aguascalientes, San Luis Potosí y la ciudad de México. Radica en todos esos lugares, aunque, en realidad, había dejado Jerez desde su ingreso al seminario en Aguascalientes, casi niño todavía, y sólo lo alcanzaba a recuperar en los días vacacionales. Esta movilidad hace que los dos temas se conjuguen en girones de añoranza, orgullo, apego, admiración, contrastación con las mujeres del entorno inmediato en que se halla, y valoraciones positivas de éstos que poco a poco van cambiando, no tanto hacia una desvaloración o rechazo de la mujer provinciana y el terruño; sino, más bien, hacia un distanciamiento que, para los años de *Zozobra* (1919), se había tornado en dolor ante una doble pérdida: el mundo de origen, que la Revolución acababa de destruir o, al menos, de vulnerar sensiblemente, y el poblado pequeño y su estilo de vida, que la propia experiencia citadina y su constante viajar hacían ya lejanos, casi ajenos, a pesar del afecto que aún pudiera guardarles.

Por eso, en los poemas sobre sus paisanas o las plazuelas, casi siempre ambos temas se combinan, y proliferan hasta antes de *Zozobra*: una ventana enrejada que deja adivinar sus macetas y la rápida y gozosa presencia de una muchacha que las riega (“Sus

ventanas”, *ca.* 1915);<sup>62</sup> las callejas del pueblo en que iba y venía de la casa a la escuela con una compañera de primeras letras (“Una viajera”, 1908-09); la costumbre dominical del paseo por la plaza donde las jovencitas descubren su cabeza y permiten al ávido galán asomarse a sus ojos (“Domingos de provincia”, *ca.* 1915); los calosfríos que la prima, de timbre caricioso y rostro vitalísimo, semejante a un cesto de frutas, producía en el rapaz que la miraba como al armario inaccesible de las compotas (“Mi prima Águeda”, *ca.* 1915); la humilde calle en que, asomadas a la reja, las mozas de cantares vespertinos conjugan en sí mismas el son de las campanas, la queja de palomas y el olor del valle (“A la gracia primitiva de las aldeanas”, 1910); la frialdad ambiente de Zacatecas y sus recatadas señoritas con rostro de manzana, igual a las ilustraciones de las cajas de pasas (“La bizarra capital de mi estado”, *ca.* 1915); la imagen femenina enredada en el chal, entrevista en la calle a la hora vespertina del ángelus, a la luz del crepúsculo, y capaz de curar con su presencia cualquier mal ciudadano (“Del pueblo natal”, *ca.* 1915); el coro de chiquillas que en el kiosko de la plaza compartían la tarde “y que eran actrices de muñeca excesiva y de exiguo alfabeto”, o que decían el “tú de antaño como una obra maestra” (“En la Plaza de

---

<sup>62</sup> Una primera versión de este poema, titulada “Tus ventanas”, se publicó en 1912; las diferencias provienen seguramente de la preparación de *La sangre devota* (1916), donde aparece la segunda versión; por eso le atribuyo la fecha aproximada de 1915,

Armas", ca. 1915); la inminencia disolutoria de un noviazgo que, vecino a la estación del tren, transcurre rodeado de campanadas centrífugas y silbatos febriles ("No me condenes...", ¿ca. 1916?), este último mostrando ya los signos de una falta de arraigo, de una partida o separación irreversible que en *Zozobra* es base de la inestabilidad temático-estructural que caracteriza al libro; cuando ya se ha partido, o no se ha terminado de hacerlo, y no se sabe bien a bien hacia dónde se irá, y aun se teme saberlo.

De las "Primeras poesías" (1905-1912) a *Zozobra* hay una trayectoria de cambio que no es sólo temática y vivencial, sino, ciertamente, de rasgos formales. La versificación de López Velarde pasa de versos tradicionales, ceñidos en estrofas ("Una viajera", 1908-09; "Domingos de provincia", ca. 1915; "Del pueblo natal", ca. 1915; "En la Plaza de Armas", ca. 1915), hacia una incursión en la silva ("Sus ventanas", ca. 1915) y luego a la silva modernista menos audaz ("Las desterradas", ¿ca. 1917?); para después, ya en *Zozobra*, ensayar la silva más compleja y contrastante, aquella que no sólo incorpora el alejandrino, sino el eneasílabo, octosílabo, pentasílabo y tetrasílabo, y en la que ingresamos ya en la silva libre, o en el verso libre con base de silva, sin llegar tampoco a la apuesta lugoniana —que implicó evitar la semejanza acentual entre un verso, y el que le antecede y el

---

fecha que también doy a todos los poemas que López Velarde debe de haber revisado o escrito con miras a componer ese libro.

que le sigue—, pero sí, al menos, a la combinación de alejandrinos, endecasílabos, eneasílabos, heptasílabos y tetrasílabos que se aprecia en ese poema síntesis que es “Jerezanas”, incluido en *Zozobra* con dedicatoria a María Enriqueta y quizá originario de 1918.<sup>63</sup>

En efecto, como observó Castro Leal, probablemente luego de la lectura de *Maquetas* de González León (ca. 1909),<sup>64</sup> y acaso del *Lunario sentimental*, López Velarde da paso a una libertad métrica progresiva —que estaba ya latente en él—, pero no abandona del todo la versificación tradicional, y sus mayores audacias son la pausa y rima caprichosa que dislocan el ritmo hasta llevarlo a aquella “marcha zigzagueante” (Paz), a esos “malabarismos musicales” (Núñez y Domínguez), y, finalmente, a aquella “séptima inarmónica” de zurda orquestación que ejecuta una música vaga y de equívoca seducción (Fernández Mac Gregor).

Se mueve en los bordes de su tradición y tantea más allá, sin que su forma se vuelva irreconocible, sin dismantelar el género por completo. López Velarde, como escribiera de Nervo o de Lugones,

---

<sup>63</sup> López Velarde hace una visita a la escritora María Enriqueta en noviembre de 1916, en su casa de Santa María la Ribera, colonia donde todo le recuerda a su pueblo natal, y en cuyo “remanso” “más de una vez [se ha] defendido del ajeteo del centro”, pese a que “no falta una bocina de automóvil, un timbre de tren eléctrico, un foco de claridad de escarcha [...] Pero domina, al fin, la indocta apariencia de la colonia, su fatalista descuido, su paz soñolienta. Las estrellas se acercan a nuestra cabeza; la salud del aire se bebe; tres señoritas, iguales, toman el fresco en un balcón”. “María Enriqueta”, en *O*, p. 530. El poema pudo ser dedicado en evocación del estilo personal de la escritora y de su hábitat, como un signo de fusión entre dos realidades: la infancia del poeta y su nuevo entorno en la ciudad de México.

buscaba una tensión equilibrante que reuniera el “sincerismo de antaño [...] y la complicada forma actual”,<sup>65</sup> “la médula socrática encerrada en un lujo sin tasa”;<sup>66</sup> “nada de modernismo en falsete, de descoyuntamientos de sílabas, de impresiones aisladas”.<sup>67</sup> Si le importaba incursionar en el riesgo de la forma, creía que debía hacerlo con estricto apego al pulso más íntimo y personal.

La cuerda tensa del equilibrista lo lleva, desde los alejandrinos del citado “Una Viajera” (O: 125):

En mi ostracismo acerbo me alegré esta mañana  
con el encuentro súbito de una hermosa paisana  
que tiene un largo nombre de remota novela:  
la hija del enjuto médico del lugar.  
Antaño íbamos juntos de la casa a la escuela;  
las tardes de los sábados, en infantil asueto,  
por las calles del pueblo solíamos vagar,  
y jugando aprendimos los dos el alfabeto...

a la silva modernista de “Las desterradas” (O: 194-195):

La parvada maltrecha  
de alondras, cae aquí con el esfuerzo  
fragante de las gotas de un arbusto  
batido por el cierzo.

---

<sup>64</sup> “Prólogo” a R. López Velarde, *Poesías completas y El minuterero*, 1983, p. xi.

<sup>65</sup> “En voz baja de Amado Nervo” (1909), en *O*, p. 493.

<sup>66</sup> “La corona y el cetro de Lugones” (1916), en *O*, p. 529.

<sup>67</sup> “En voz baja de Amado Nervo”, en *O*, p. 493.

Improvisan su tienda  
para medir, cuadrantes pesarosos,  
la ruina de su paz y de su hacienda.

Ellas, las que soñaban  
perdidas en los vastos aposentos,  
duermen en hospedajes avarientos...

y a la heterometría inusual, casi versolibrista (aunque predomina el endecasílabo) de “Jerezanas” (O: 225-228):

Jerezanas,  
genio y figura  
del tiempo en que los ávidos pimpollos  
teníamos, de pie,  
la misma clementísima estatura  
que tenía, sentada, nuestra Fe.  
[...]  
Jerezanas, grito y mueca de azoro  
a las tres de la tarde, por el humor del toro  
que en la sala se cuela bobeando, y está  
como un inofensivo calavera  
ante la señorita tumbada en el sofá.

Y, después de ese recorrido, hasta el poema de las esferas citado al principio de este capítulo:

Muchachita que eras  
brevedad, redondez y color,  
como las esferas  
que en las rinconeras  
de una sala ortodoxa mitigan su esplendor...

Muchachita hemisférica y algo triste

que tus lágrimas púberes me diste,  
que en el mes del Rosario  
a mis ojos fingías  
amapola diciendo avemarías  
y que dejabas en mi idilio proletario  
y en mi corbata indigente,  
cual un aroma dúplice, tu ternura naciente  
y tu catolicismo milenario...

En un día de báquicos desenfrenos,  
me dicen que preguntas por mí; te evoco  
tan pequeña, que puedes bañar tus plenos  
encantos dentro de un poco  
de licor, porque cabe tu estatua pía  
en la última copa de la cristalería;  
y revives redonda, castiza y breve  
como las esferas  
que en las rinconeras  
del siglo diecinueve  
amortiguan su gala  
verde o azul o carmesí,  
y copian, en la curva que se parece a ti,  
el inventario de la muerta sala.

(“Como las esferas”, *O*, pp. 207-208)

El alambrista se exige aquí un sutil y máximo balance: arriesga un salto hacia atrás y sigue caminando. El escritor prosigue en línea hasta el final: por esta vez, y de nuevo, ha andado por la cuerda que jala hacia un pasado irrecuperable y un presente urbano de orden desordenado o disoluta disciplina, pero ahora en combinación infrecuente de versos de 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7 y 6 sílabas, cuya imprevista sucesión genera un titubeo en el escanciado, de 13 a 12, de 12 a 13; de 9 a 10, de 10 a 9; de 6 a 7 sílabas y viceversa, en alguna

proximidad a la desautomatización lugoniana, y sólo no se atreve al desconcierto acentual propio del *Lunario*. Ha hecho suyos, a plenitud, la dislocación y el pasmo. El lance, la búsqueda constitutiva de un yo autoerigiéndose, queda así registrado, una vez más, en esta definitiva incursión en el verso libre. “Como las esferas” articula una liberación de la nostalgia y una apertura hacia el futuro: un nuevo espacio y un nuevo erotismo para un ser mezclado ya en el anonimato secular de la urbe. La transformación no es, de ningún modo, lineal ni irreversible, sino que se conforma en esos giros que avanzan y se vuelven, y que conducen a López Velarde a la versificación menos inquieta o inestable de su libro póstumo, tal como ocurriera, según ha dicho la crítica, para todo el quehacer poético que prosiguió al modernismo. El zigzagueo exploratorio y autoconstructivo, de tensiones diversas, de armonización de opuestos con que Heráclito aludía a la confluencia ciudadana, parece renacer en esos versos que juegan malabares con las esferas.

### **Prosa, rima y comedia**

La indagación formal, que ensaya también en el periodismo y lo lleva a rozar la prosa poética —no tanto el poema en prosa— se perfila en *El minuterero* en una suerte de crónica íntima donde, al revés de lo que ocurre con la crónica habitual (donde predomina lo externo), lo

público y cotidiano se asoma o deja entrever en el acontecer personal y subjetivo, lo motiva y lo despliega. No puedo abundar aquí en algo que la crítica ha señalado ya, pero no está de más recordarlo: la existencia de vasos comunicantes entre la prosa de *El minuterero* y la poesía de *Zozobra*. A menudo, en *El minuterero* la imagen ilustra sensaciones y asociaciones arbitrarias que dejan ver el transcurso del autor entre los hechos cotidianos y sus apreciaciones recónditas; entre el calendario general y el tiempo interno; y aun entre el pasado y el presente, la aldea y la gran ciudad, la inocencia y el desenfreno; en suma, entre un género convencional y sus fronteras. El poeta y el hombre reflexionan, y esa forja periodística abre el horizonte que consolida o afina imágenes poéticas al incursionar desde la descripción llana de hechos hasta el predominio de la percepción emotiva, por ejemplo en la meditación alrededor de cómo un hombre *ya no sabe comer*, es decir, ya no disfruta de la espontaneidad de sentarse en familia a la mesa y probar las cosas sencillas, y eso lo arrastra a un paseo nocturno por las calles de infancia, como si se buscara a sí mismo, como si tratara de hallar los hilos fugitivos entre lo que fue y lo que es, sin conseguirlo; y entonces prevaleciera la desazón; todo ello en aquella prosa titulada “En el solar”. Tal atmósfera y tal estado de ánimo amplían la comprensión de “El retorno maléfico”, quizá escrito hacia 1916, y aparecido más tarde en *Zozobra*, aunque, desde luego, dejan también su luz sobre la poética

de López Velarde mirada en su conjunto. Se trataba de una nueva prosa junto a una nueva poesía, como supo ver Torri.<sup>68</sup>

Y para concluir, una observación. He dicho que la rima asociada a la dislocación causa sorpresa, arritmia, desconcierto: nadie lo vio mejor que Mac Gregor. Es justo añadir que esa dislocación también genera cierto humor, o sea, incluso en el terreno de la forma le da al drama del jerezano aquel aire sentimental y cómico que ya conocía desde sus primeros poemas, pero que acaso vio del todo claro luego de una jocosa recepción a cargo de los preparatorianos. Si el registro cómico se insinúa en su poesía (“A un imposible”, “Por este sobrio estilo”, “Un lacónico grito”, “Todo”), o en la imagen prosística del soltero como tigre que traza ochos en su andar enjaulado (“Obra maestra”), se trata, sin embargo, de un registro más contextual que directo, más tenue que explícito, y que apenas si se perfila entre un cúmulo de versos de tono serio. Con todo, en 1918 un periódico estudiantil dio la vuelta de tuerca que barrió la cuerda hasta deslizar la tensión lopezvelardeana a un camino que sólo podía seguirse mediante la anulación del equilibrio entre lo serio y lo

---

<sup>68</sup> Aparte de esos rasgos poético-estructurales, el estilo de López Velarde es novedoso por las peculiaridades y audacias léxicas. En 1916, Torri lo anuncia como el “poeta de mañana”. Mucho después, en 1958, en una entrevista con Carballo, dice admirar más la prosa que la poesía del jerezano. Éste, en cambio, no dudó en considerar a Torri un maestro de la prosa. J. Torri, “La sangre devota, por el Lic. Ramón López Velarde”, *La Nave*, 1, mayo de 1916, *apud OP*, p. 411; E. Carballo, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*, 1986, p. 173; R. López Velarde, “La dama en el campo”, en *O*, p. 429.

jocoso, hasta caer en una chabacanería paródica, no obstante grata al zacatecano:

Como los oradores pueblerinos  
a vosotras, también, gatas eclécticas,  
gala de mis destinos,  
llegan mis estrofas irrevocables.

Usáis de la paciencia a cada paso,  
gatas anónimas y es cuando el “niño”  
con desprecio cursi pide un pedazo  
de salchicha o un beefsteak a la parrilla  
en bisoño pambazo...

(“A las gatas de mi pueblo”)<sup>69</sup>

Por otro lado, la sorpresiva aleación de las esferas provincianas —como adorno y como *atmósferas*— con el cristal de la copa; de la estatua pía de la muchacha con la cristalería del bar, prefigura la manera de asociar ámbitos heterogéneos que, más tarde, en “La Suave Patria”, permitirá la gran síntesis, no exenta de buen humor, que, con sus nexos inusitados, representa el poema de su visión del país, donde la cronométrica y prostibularia carretela de la urbe convive con el reloj en vela pueblerino; los gritos de muchachas con las hachas cadenciosas del talador; la cuaresma opaca con la matraca del carnaval; la chía con la metralla policíaca.

---

<sup>69</sup> *San-ev-ank*, periódico satírico estudiantil, *apud* “Cronología bibliográfica”, en *O*, p. 80. Ahí mismo, J. L. Martínez comenta que a López Velarde le hizo gracia la caricatura (p. 82). Quizá esa broma estudiantil motivó aquellos versos de “El perro de San Roque”: “He oído la rechifla de los demonios sobre/ mis bancarrotas chuscas de pecador vulgar”.

Sin embargo, y aunque en varios poemas predica su conciencia de la comicidad en que rayaban, por ejemplo, su fatua fijación amorosa y su constante oscilación entre la castidad y la explosión de los deseos, no sería legítimo establecer la comicidad como marca sustancial de la poética lopezvelardeana, por más que incluso el asombro de la rima dibuje alguna vez una sonrisa en los lectores. Por eso resulta inadecuado el adjetivo de *sarcástico* que Garrido atribuye a “Como las esferas” en uno de los pocos, si no el único, texto que la crítica ha dedicado a este poema (aun su autor parece admitir la impropiedad del término). El tino de Garrido al señalar la lucidez del poeta para ver a distancia sus continuos enamoramientos y entender “la vanidad de querer convertir lo efímero en permanente”<sup>70</sup> —todo ello como origen de una sonrisa autocrítica y autocomprensiva—, no puede liberar al poema de su *pathos* no tanto sarcástico cuanto melancólico, si bien, por ejemplo, en “El perro de San Roque”, del libro póstumo, se perfila ya una franca sonrisa ante sus dramas, acaso aquella misma que Correa vio cuando en el atrio de San Francisco lo invitara a los ejercicios espirituales.

Pero el comentario de Garrido, hay que decirlo, desentraña a fondo el temple que asume López Velarde y lo lleva a relativizar sus sentimientos y aun los ajenos, y a la sonrisa que ya hemos entrevisto.

---

<sup>70</sup> F. Garrido, “La pasión risible”, en *Minutos velardeanos*, México, UNAM, 1988, pp. 99-106, *apud OP*, pp 678-685.

Los jóvenes de *San-ev-ank*, a su vez, supieron entender tanto el rayado cómico de los dramas como la fuerza y calidad estética del jerezano;<sup>71</sup> comprendieron que en López Velarde llegaban a su fin los desvaríos del romanticismo y la bisutería modernista —aún con brillo en los versos tabladianos—, y que iban a opacarse lentamente bajo el esmeril del asfalto y estallarían por fin en la risa de un bachiller tardío aunque contemporáneo del *San-ev-ank*, Renato Leduc, que, al igual que los otros jóvenes, admiraría a López Velarde, pero, junto con él, asistiría al deceso de la vieja manera sentimental. Leduc se asomará al país, a la ciudad y a la mujer en nuevos términos, mas no sin adoptar al jerezano como una de sus máximas referencias, y a “La Suave Patria” como la plataforma para hacer el elogio de la única filiación posible de quienes se forjan en el yunque del trajinar ciudadano: la calle y su acontecer aleatorio, el más grande relativizador y el mejor de los poetas chuscos.

---

<sup>71</sup> Véase “Cronología bibliográfica”, en *O*, p. 80.

## 4. RENATO LEDUC: PEREGRINO DE ASFALTO

No sin razón se asocia a este mexicano de ascendencia francesa con un humor popular al estilo Rabelais.<sup>1</sup> Hay en Leduc una memoria de los chistes y el lenguaje callejero y campesino, genital y excrementicio, que eleva y rebaja, corona y destrona al objeto de la burla, como una forma de aproximar la vida y la muerte, la siembra y la cosecha, el sexo (o la reproducción) y las funciones de desecho, la cultura con la naturaleza, lo serio y lo jocoso, a modo de recordatorio de que, en medio incluso de la más alta cultura, nunca dejamos de ser biológicos y mortales, y que al morir cumplimos un ciclo en el que devolvemos a la tierra lo que nos ha dado: todo rebajamiento jocoso sería un modo de recordarnos nuestra integración con el mundo físico, nuestra dependencia mutua con todas las cosas, y la relatividad de nuestra presencia en la tierra.<sup>2</sup> El humor popular

---

<sup>1</sup> E. Negrín, "Introducción" a R. Leduc, *Obra literaria* (en adelante *OL*), 2000, p. 69; M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, 1988. La relación entre comicidad y marginación está ya en la *Poética* de Aristóteles: en la Grecia clásica, la comedia era un género de las *afueras*, allende los límites de la ciudad.

<sup>2</sup> El humor popular, a menudo, efectúa esas relativizaciones del individuo para reubicarlo en su realidad, *tonificarlo*, digamos, a fin de que no se sienta ni más ni menos

prescinde del patetismo que caracteriza a la cultura moderna, citadina, individualista y de corte burgués, cuando ésta debe enfrentarse a los rasgos más estrictos de lo humano (*v. g.* la muerte), toda vez que se ha separado de una visión integral que en la vida campesina es difícil de eludir.

Además de la calle, en Leduc se conjugan el lenguaje de plaza pública y tropa soldadesca,<sup>3</sup> de cantina y burdel; el refrán y la fábula; el doble sentido y el léxico plenamente soez: la risa tabernaria. Para adscribirse mejor a ese estilo, Leduc no sólo apeló al Arcipreste de Hita y su *Libro de buen amor*, *summa* de la versificación y el humorismo popular de la Edad Media española, sino que lo actualizó con el albur y el lenguaje callejero, particularmente en sus rimas. El idioma francés de herencia paterna y las incursiones de Leduc en la lengua inglesa —muy de moda en aquellos años veinte en que el

---

importante que otros. Así, por ejemplo, no sólo rebaja a quienes se elevan demasiado, sino que levanta y reintegra a los que están abajo mediante una risa capaz de atenuar hasta las peores tragedias. Por ejemplo, a alguien que ha perdido el brazo derecho, se le apoda “El Zurdo”, o a quien no tiene brazos, “El Pulpo”. La risa alivia de la tragedia y acerca al débil a los demás, que tarde o temprano, a su vez, tendrán una falla digna de burla.

<sup>3</sup> Cuenta Andrés Iduarte que Narciso Bassols le dijo un día en París sobre Leduc: “es hombre de muy raros méritos... Bohemio —esto es lo único que saben de él los que con él trasnochan—, es el primero en estar en su oficina [la Delegation Fiscale du Mexique]; y gracias a él los embajadores tenemos el sueldo en las manos el día preciso; y hombre desenfadado, nadie maneja cualquier situación política o diplomática con más tacto y con la exquisita educación mexicana que usa cuando debe dejar su lenguaje militar [Leduc tuvo el cargo de mayor como telegrafista del ejército]”, “1er. testimonio”, en J. R. Garmabella, *Renato por Leduc*, 1982, p. 362.

poeta empezó a escribir—<sup>4</sup> lo llevan a jugar con un tipo de rima no ausente en la tradición de lengua española, pero que se acentúa con el modernismo y la vanguardia: la rima bilingüe. Leduc la aprovecha, además, para practicar la altisonancia o el doble sentido, y crea, con ello, una poética no siempre aceptada por su época, y mucho menos por las buenas conciencias de aquella nuestra incipiente urbe.

La cultura al uso tuvo problemas para aceptar esta poética que, en principio, ni siquiera llegaba a tomarse en serio a sí misma. Y si bien, como observa Negrín,<sup>5</sup> la base popular impulsa a Leduc a escribir en metros igualmente populares y léxico de barrio, no menos importante es el sustrato humorístico que le permite tejer relaciones inusitadas en nuestro ámbito literario: lazos entre la tradición, los márgenes de la ciudad y la cultura, y la terapia del chiste ante la tragedia personal y de grupo. En México, este tipo de textos había permanecido en la prohibición o el rechazo. Uno de los méritos de Leduc es haber creado una poesía que con semejantes bases haya podido colarse al canon literario, aunque fuera en sus márgenes; o, más bien, haberse concentrado en tejer relaciones entre ese canon y la marginalidad.

---

<sup>4</sup> Para los inicios poéticos de Leduc, véase J. R. Garmabella, *op. cit.*, p. 194. La conversión del Jokey Club en Sanborns en 1919 es un síntoma de la “americanización” de la vida en nuestra capital por esos años, así como el crecimiento del repertorio de palabras provenientes de la cultura estadounidense. *Aula*, el primer libro de Leduc, muestra esa tendencia a usar términos tomados del inglés.

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

## *Polémica y recepción*

Nada más difícil de comprender para los señoritos acomodados de la época, entre los que se contaban varios de los llamados Contemporáneos, a los que Leduc alude —con una sonrisa— desde el primer poema de su *Breve glosa al Libro de buen amor*.<sup>6</sup> Por eso, de 1939 proviene el siguiente comentario, aparecido en *Letras de México*, a propósito de este libro:

Si León Felipe es quizá excesivamente serio en el trato de su poesía, puede decirse que Renato Leduc es excesivamente frívolo al hacer la suya. Con excepción de unas cuantas composiciones, la mayoría que nos ha brindado nunca han tenido la seriedad suficiente ni la conciencia poética de las de cualquiera de sus contemporáneos. Con frecuencia Leduc parece complacerse en asustar o *épater* a las buenas gentes, construyendo versos —si así pueden llamarse— que lindan y hasta pasan a veces los límites de la obscenidad y de la vulgaridad, sin comprender o querer comprender que la poesía es algo más que el ingenio, el chiste, la *boutade*, o el simple hecho de versificar con más o menos habilidad.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> “Habrá sujeto y verbo, descripción y argumento;/ templará el prosaísmo todo lírico aliento,/ y de poesía pura habrá un cinco por ciento.” “Donde se explica el espíritu e índole de esta glosa”, *OL*, p. 177. Las cursivas son mías. La proclividad de los Contemporáneos a la *poesía pura* es muy conocida: se trata de la consabida divisa de escribir, no sobre la cosa, sino los efectos que produce en la subjetividad, lo que termina por difuminar cualquier elemento objetivo.

<sup>7</sup> [Carlos Zalcedo], “Renato Leduc. — *Breve Glosa al Libro del Buen Amor*. — Imp. de Miguel Lira. — México, 1939”, *Letras de México*, vol. 2, núm. 6, 15 de junio de 1939, p. 3. Carlos Zalcedo era pseudónimo de Octavio G. Barreda, como lo aclara el índice del vol. 2 en p. 299.

A continuación, el comentarista aconseja a Leduc que, para tener derecho a semejantes humoradas, primero escriba una obra seria, pues si, por ejemplo, Quevedo, Novo o Breton se toman iguales licencias, ello lo hacen luego de “haber logrado una posición indiscutible con una obra seria y formal”, y añade que el propio surrealismo (al que parece asociar el humor leduquiano) “tiene uno de los conceptos más puros y profundos de lo que la poesía debe ser”. Para rematar, señala que, por el contrario, Leduc no ha hecho nada que se le parezca, “a pesar de sus años”: “es lástima que este escritor siga complaciéndose en hacer reír a sus amigos y no encauce hacia fines más nobles su aguda inteligencia y sensibilidad”.

Pocas semanas después, en el *post scriptum* de una carta desde París a José Gorostiza, Leduc escribió, a propósito de este vapuleo: “acabo de leer la filípica que me dedica en *Letras de México* el señor vesícula airada [paragrama de Octavio G. Barreda] de que me hablas. En el fondo tiene razón, pero desgraciadamente yo no sé ni puedo hacer sino lo que hago: divertir a mis amigos”.<sup>8</sup> La salida es muy característica: sin tomarse muy a pecho el comentario, ni a sí mismo como poeta, Leduc no hace mayor aspaviento y se conforma con aceptar lo que no es una máscara, sino el fondo mismo de su tarea: lo

---

<sup>8</sup> J. Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, 1995, p. 386. La carta de Leduc está fechada en agosto de 1939.

suyo es la diversión en comunidad, la risa propia y ajena en conjunción.

“Un niño que ha aprendido a jugar con el miedo, a reírse de él y a hacer que otros también se rían, utilizará su pequeña tragedia para elaborar una estrategia de relación”.<sup>9</sup> Ante el miedo o la frustración, desde la infancia aprendemos a tejer un vínculo liberador y reconfortante, que restituye nuestro equilibrio emocional y relativiza el dolor, mediante lazos entre el mundo recibido en desencuentro o pérdida, la experiencia emocional frente a ello, y la recuperación de relaciones con ese mundo por medio de la risa común.

De modo que Leduc se ejercita en la cura jocosa, después de sus principales tragedias: una madre poco afectiva, Amalia López;<sup>10</sup> la muerte prematura de su padre, Alberto Leduc, apenas pasados los cuarenta años (cuando nuestro poeta estaba por cumplir 13),<sup>11</sup> que

---

<sup>9</sup> B. Cyrulnik, *Los patitos feos...*, 2003, p. 100.

<sup>10</sup> Los comentarios sobre este rasgo materno se repiten aquí y allá en sus memorias. Véase R. Leduc, “Cuando éramos menos”, en *OL*, pp. 581, 594 y 656.

<sup>11</sup> Leduc, aunque en un momento dado habla de 1905, luego señala el 4 de octubre de 1908. “Cuando éramos menos”, pp. 587-588 y 596; J. R. Garmabella, *Renato por Leduc*, 1982, p. 28. El titubeo y el ajuste no son gratuitos. Leduc —como en muchos temas— se perfila un si es no es mistificador. Si algunos han afirmado que nació en 1898, y otros que uno o dos años antes, no ha sido sin su ayuda. Finalmente, E. Negrín y Patricia Leduc hallaron una participación de su bautizo que indica la fecha de 1895 (E. Negrín, “Introducción” citada, p. 34). Es claro que Leduc estaba consciente del dato, y por eso corrige ese desliz en “Cuando éramos menos” relativo a la fecha en que murió su padre: una vez hecho el ajuste, el poeta mantiene la coherencia entre la fecha del deceso y la edad que recordaba tener en aquel momento. En realidad, Renato Leduc murió a los 90 años bien cumplidos, en 1986. Esta ambigüedad en torno a la fecha de su nacimiento pudo haber surgido en los años en que el poeta regresó a estudiar a la preparatoria (a “pagar” materias atrasadas, luego de sus incursiones revolucionarias) y,

además fue un escritor de cierto brillo y poca fortuna cuyos bienes heredados habían sido robados por un religioso;<sup>12</sup> y, finalmente, una decepción amorosa que lo decide a embarcarse rumbo a París a mediados de los treinta. Leduc aludirá en poemas y entrevistas a ese fracaso,<sup>13</sup> que parece haberlo alejado del enamoramiento y cualquier viso de seriedad en torno a las relaciones de pareja.

Como hombre de ciudad medianamente culto, no es, pues, sólo aquel que recuerda y actualiza un humor popular que conoce de viva voz por su experiencia en barrios y vecindades (su propio padre era dado a la carcajada no siempre “decente”),<sup>14</sup> sino un individuo

---

al mismo tiempo, ingresó a las clases de la carrera de Derecho. Es entonces cuando convive con la generación de Frida Kahlo y Alejandro Gómez Arias, casi 10 años menores que él (aunque por temporadas desaparece, comisionado por el ejército). ¿Habrá querido compensar la diferencia de edades y un cierto pudor por estar atrasado en los estudios? Barreda parece estar al tanto con ese “a pesar de sus años”, aparentemente gratuito en su comentario.

<sup>12</sup> J. R. Garmabella, *Renato por Leduc*, p. 22.

<sup>13</sup> “Romance del perdidoso”, en *OL*, pp. 153-154. Luego de 4 meses en París, en junio de 1935 le escribe a Andrés Iduarte, a la sazón en España: “Vine con una comisioncita pinchurrienta de la Secretaría de Hacienda y en condiciones casi de *chomeur*, pero tenía yo urgencia de salir de México, tanto para liquidar algunas cuestiones que me molestaban cuanto por satisfacer la inquietud que me dejó mi brevísimo paso por aquí la vez pasada” (J. R. Garmabella, *Renato por Leduc*, 1982, pp. 361-362). Leduc había estado antes en esa ciudad, por una semana, en 1929 (*ibid.*, p. 114). El “Romance...” aparece en *Algunos poemas* (título inicial de *Algunos poemas deliberadamente románticos...*), con un colofón de marzo de 1933 y dedicado a Amalia Fernández, de quien Leduc se había enamorado hacia 1932 y con quien sostuvo una relación de acercamientos y alejamientos que se enfrió del todo cuando descubrió que ella había empezado otra con Alejandro Gómez Arias (quizá en uno de esos alejamientos). Ése era, claro, el asunto que le molestaba. *Ibid.*, pp. 277-278; O. Castillo Nájera, *Renato Leduc y sus amigos*, 1987, pp. 187-189.

<sup>14</sup> Debemos a Tablada un retrato del padre de Leduc, de quien fue amigo muy cercano, que, por cierto, prefigura por entero algunos de los rasgos más sobresalientes

moderno. Pese a sus fuertes lazos colectivos y aparente frivolidad, Leduc también conoce la soledad del urbanita<sup>15</sup> y una conciencia crítica ajena al bufón callejero, conciencia que lo lleva al autoanálisis y la distancia de algunos de los aspectos menos gratos de lo popular, como lo muestran sus comentarios en torno a sus amigos querellosos o a su experiencia revolucionaria, donde, sin escandalizarse, observa con alguna distancia a más de uno de sus compañeros.<sup>16</sup>

Por lo demás, la recepción de su obra, a lo largo de décadas, no cambió mucho: si desde los treintas amigos como Efrén Hernández, Edmundo y Juan O’Gorman, José Gorostiza y Alejandro Gómez Arias celebraban su poesía, ello no significa que pasara la prueba del Olimpo literario, como lo hizo evidente —desde el lado opuesto a

---

de la personalidad de nuestro poeta. J. J. Tablada, *Las sombras largas*, 1993, pp. 48-57. Habrá tiempo de volver a ese retrato. En la vecindad, en la escuela y luego en sus primeros empleos, Leduc es proclive al relajó y a amistades mayores que él. Así, para demostrar que es macho, colabora en darles de fumar a los murciélagos, pese al horror que le causaban; en bromas chocarreras y escatológicas a la portera de la vecindad donde vivía en el rumbo de La Villa (“Cuando éramos menos”, 2000, pp. 576-579; 592); e incluso en “colgarse” de tranvías o —en los cerros Chiquihuite y Capulín— en tirar “ligazos” con cáscara de naranja a un viejito que él y sus amigos creían loco: “Usaba gorra bordada de terciopelo, bata y babuchas. Nos lanzaba piedras y nos corría. Años después me enteré que se trataba de José María Velasco, el pintor del Valle de México” (A. Garza, “Ya no puedo tomar coñac: Leduc”, 1983). El espíritu aventurero y la compañía de los mayores continuarán cuando se inicie en la incursión por los burdeles de los alrededores de Garibaldi o a lo largo de sus recorridos por el país en las tropas, ya oficiales, ya rebeldes, que participaron en la Revolución (“Cuando éramos menos”, 2000, pp. 604-607). “Colgarse” significa viajar asido a alguna de las partes externas de un vehículo —generalmente en la zona posterior— y sin pagar pasaje.

<sup>15</sup> Véase “Noches”, “La esquina”, en *OL*, pp. 105 y 146.

<sup>16</sup> R. Leduc, “Cuando éramos menos”, 2000, pp. 602-603 y 643; J. R. Garmabella, *Renato por Leduc*, 1982, pp. 30 y 35; R. Pimentel, *Así hablaba Renato Leduc*, 1990, pp. 28-29.

Barreda— la *Antología de la poesía mexicana moderna* publicada en 1940, en Roma, por Maples Arce, que se plantea como *imparcial* y fue hecha a contracorriente de la firmada por Cuesta en 1928 (entonces paradigma de ese Olimpo).<sup>17</sup> Pese a una tibia selección, Maples Arce percibe bien la poética leduquiana:

En la magia que descubre la poesía moderna, la poesía de Leduc tiene un sentido propio. Toma de aquélla no la modernidad sino los impulsos originales y la emoción lírica. Su expresión es un espejo de sí mismo; ninguna máscara encubre su sensibilidad. Su confesión romántica se define en el límite de una sensualidad contenida. La burla con que replica a su corazón, marca el índice oscilante de su inquietud, como si

---

<sup>17</sup> No en balde titulada igual que la de Cuesta, esta antología de Maples Arce parece referirse a la parcialidad propagandística que, a su juicio, había mostrado doce años antes la firmada por Cuesta, aunque preparada por varios de los Contemporáneos (*Antología de la poesía mexicana moderna*, 1928). Escribe en su prólogo: “se ha procurado conceder más atención a la obra de los poetas que expresen mejor el carácter de la modernidad, que a los que habitan, a veces sólo en apariencia, dentro del círculo contemporáneo [...] no podrá acusarse a esta antología de parcialidad” (p. 7). Y luego afirmará que su criterio como antologador es opuesto al de “un vicioso sector, más atento a la propaganda de su obra que al empeño de realizarla” (p. 9). Ahora bien, aunque Leduc empezó a escribir en los veintes, no hubiera podido figurar en una antología como la de Cuesta, publicada un año antes de la aparición de su primer libro (para una discusión sobre si *Aula* se publicó por primera vez en 1924 o 1929, véase E. Negrín, “Introducción”, p. 86: todo indica que la fecha de 1924 es un error). De modo, pues, que la inclusión de Leduc en la antología de Maples Arce se relaciona, ante todo, con un espíritu y criterios diferentes a los de Cuesta y, por lo mismo, incluye a muchos otros escritores distantes del interés y el gusto del veracruzano que sí tenían presencia en 1928 y la mantenían para 1940. ¿El gusto y el interés de Cuesta con respecto a Leduc hubieran sido diferentes de los expresados por Barreda en su reseña a la *Breve glosa...*? Probablemente no; quizá los pesos y la arrogancia que afectan a la antología hecha por los Contemporáneos se hubieran impuesto de cualquier modo (véase G. Sheridan, “Presentación” a J. Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*, 1985, pp. 23-26; un examen más reciente de esta antología y sus criterios, así como de la autoría del prólogo —por años atribuida a Cuesta—, en A. Stanton, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, 1998, pp. 26-28).

desconfiando de su sueño tratara de transferirlo al plano visible de la razón.<sup>18</sup>

Castro Leal, por su parte, incluye en su antología de 1953 sólo tres poemas del humorismo más tibio o menos altisonante de Leduc, y anota:

Para él la literatura, más que un aparatoso artificio, es un modo de expresión, un desahogo natural, a veces un desquite de la vida. Poeta sentimental, en quien el sentimiento sonríe de sí mismo. Su ironía se alimenta con una ternura ya muy hecha a todas las sorpresas de la vida.<sup>19</sup>

Con la excepción de Monsiváis, que en 1966 incluye a Leduc en su *Antología de la poesía mexicana del siglo XX*, aparte de sus amigos, sólo después de muerto hay una revisión, entusiasta, aunque casi toda superficial —e incluso atropellada—, de su obra.<sup>20</sup> En esa antología, Monsiváis presenta por primera vez un balance del poeta y personaje y arriesga una selección más amplia que las de Maples Arce y Castro Leal, que apenas si se asoman a los textos más tímidos y menos representativos de Leduc. Escribe Monsiváis:

---

<sup>18</sup> M. Maples Arce, *op. cit.*, p. 375.

<sup>19</sup> A. Castro Leal, *La poesía mexicana moderna, antología*, 1953, p. 247.

<sup>20</sup> Proliferaron las notas y comentarios periodísticos en los meses siguientes a la muerte de Leduc en agosto de 1986, y luego a raíz de su centenario “oficial” en 1997. El lector interesado puede hallar una guía a esas notas en el artículo dedicado a Leduc en el *Diccionario de escritores mexicanos* (UNAM, 1997). En la actualidad, el estudio más completo y sólido es la citada “Introducción” de Negrín.

En él, la melancolía se transforma en gracia, la apagada tristeza, en melancolía barroca, los muros que impiden la comunicación, en burla y carcajada. [...] Con Leduc (y con la prácticamente inédita *Sátira* de Salvador Novo) se introduce en las letras mexicanas la grosería como elemento de renovación literaria. A Leduc no le interesan ni le llaman la atención el pudor, las alusiones veladas, la “deliciosa ambigüedad”. Prefiere la “peladez” (ese término mexicano que indica una visión muy terrestre y nada eufemística de las cosas) y la emplea con una paradójica finura [...]. Aunque ese cinismo y desenfado encubren [...] a un poeta romántico que quizás se avergüence de su sentimentalismo.<sup>21</sup>

A diferencia de una recepción a veces tibia, a veces de rechazo o apenas si analítica, el burdel, la calle, la cantina y hasta la cárcel siempre recibieron a Leduc no sólo con alegría, sino con admiración. Él mismo cuenta cómo “una pequeña y romántica prostituta provinciana” tenía colgado en la pared, enmarcado y junto a su cama,

---

<sup>21</sup> C. Monsiváis, *op. cit.*, pp. 54-55. El balance es más sintético y preciso en la edición de la antología que Monsiváis publica en 1979: *Poesía mexicana II, 1915-1979*, pp. xxxv-xxxvi. Novo, por cierto, había expresado muy pronto (1938) su entusiasmo por la poesía de Leduc: “maravilloso, genial, exquisito poeta” (*La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, 1994, p. 384, *apud.* E. Negrín, “Introducción”, p. 36). Leduc, por su parte, consideraba a Novo el “único maricón [...] a la altura del arte” (O. Castillo Nájera, *op. cit.*, p. 157), y Taracena cuenta que allá en los años en que Leduc empezó a escribir y corría aventuras con sus amigos de preparatoria y universidad, “un día él y un grupo de sus compañeros frente a la escuela de Jurisprudencia vieron venir a Salvador Novo y se propusieron formularle la pregunta capital. Renato se prestó a ello./ Al tenerlo frente a él lo interrogó: ‘Oiga Salvador, ¿qué de veras es usted de los otros?’/ ‘¿Por qué, les duele algo?’/ ‘No, al que le debe doler es a usted...’” (A. Taracena, “Renato”, 1995). En cuanto a la grosería en poesía, tiene razón Monsiváis, pero no hay que olvidar *Cariátide* (1932), de Rubén Salazar Mallén, para la prosa. A Novo le gustaba presumir de audaz, pero mucho tiempo dejó inéditas sus sátiras; en parte quizá porque se trataba de un humor no exento de amargura que personalizaba sus blancos.

uno de sus poemas;<sup>22</sup> en otra ocasión, luego de confundirlo con el pintor Tamayo, un taxista lo reconoció y al día siguiente llegó hasta su casa —acompañado de su familia—, a pedirle que le autografiara el disco basado en el soneto conocido como “Tiempo”, musicalizado por Rubén Fuentes;<sup>23</sup> en los cuarentas, cuando ya era una leyenda viviente que incluso estuvo a punto de ser homenajeado por sus amigos a raíz de su supuesta muerte en la Francia ocupada,<sup>24</sup> un borrachín presumía en las cantinas de ser Renato Leduc y en su momento le pidió al propio Renato que no lo desmintiera con su presencia en cierta cantina, porque eso le quitaría cartel entre los bebedores consuetudinarios.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> “Justificación” a *Fábulas y poemas*, 1966, p. 7; también refiere que alguien le platicó que en las Islas Mariás un reo recitaba versos de la *Breve glosa...*, *loc. cit.* ¿Verdades... o provocaciones leduquianas?

<sup>23</sup> J. R. Garmabella, *op. cit.*, p. 206. El título completo del poema, incluido en *Breve glosa...*, es: “Aquí se habla del tiempo perdido que, como dice el dicho, los santos lo lloran”, *OL*, p. 197.

<sup>24</sup> E. Negrín pudo ver una carta de Leduc dirigida a un “Pepe” en la que señala que la edición de su poesía casi completa en 1940 (*Versos y poemas*, ed. de Edmundo O’Gorman) parecía ser un equívoco homenaje por ese motivo; O. N. Bustamante afirma que la muerte de Leduc fue anunciada en los diarios de la ciudad de México (“El misterioso caso de RL”, 1977 [1944], p. 162). El incógnito “Pepe” es, probablemente, Gorostiza. La carta y otros papeles obran en poder de la hija del poeta, Patricia Leduc, quien dio acceso a ellos a Edith Negrín (“Introducción” a R. Leduc, *OL*, p. 60). *Cfr.* A. Sotomayor: “Un día de agosto, al correr 1940, tuve oportunidad de transmitir por radio parte de la obra de algún poeta. Elegí a Renato Leduc por muchas razones. Por otra parte, se decía que estaba sirviendo como telegrafista u operador de radio en algún ejército aliado; se rumoreaba que los frenéticos nazis lo habían internado en un campo de concentración; incluso se afirmó que Renato había muerto valientemente en defensa de Francia”. “Renato Leduc, poeta involuntario”, 1977, p. xviii.

<sup>25</sup> “Sin embargo —relata Leduc— la cosa llegó a tanto, que ya no podía parar en las cantinas del centro, hasta que una vez le dije a Sergio Híjar, que así se llamaba este

De cualquier modo, y habida cuenta de su prestigio personal, todavía en los sesentas Leduc estaba, como poeta, en entredicho, según nos enteramos hace muy poco a raíz de la publicación de las cartas entre Orfila y Paz, y la extendida polémica entre éste, Pacheco y Chumacero a propósito de a qué autores incluir en *Poesía en movimiento* (1966). A Paz, en términos generales, Leduc le parecía una persona a la que apreciaba y un poeta interesante, pero impropio de la finalidad de la antología (recoger la poesía más experimental, con “alas”, de verso libre);<sup>26</sup> en cambio, a Chumacero, Leduc le parecía importante e incluso un innovador “al revés”.<sup>27</sup> La polémica, al

---

individuo cuyo trabajo consistía en ser gato de angora de un licenciado que era tan briagadales como él: / —Mira -le dije-, no vayas a firmar vales por mí porque el día que me cobren una cuenta en una cantina, te prometo que cada vez que vaya a un hotel con una puta, me voy a registrar como Sergio Híjar y señora...”. J. R. Garmabella, *Renato por Leduc*, p. 351. Aunque pronto fue conocido en corrillos estudiantiles, cantineros y amistosos, Leduc llegó a adquirir cierta fama antes de regresar de Europa debido a la promoción radiofónica de su poesía, a cargo no sólo de Sotomayor, sino también de Álvaro Gálvez y Fuentes. A. Sotomayor, *loc. cit.* y p. 21; J. R. Garmabella, *op. cit.*, p. 350. Para la popularidad inicial de Leduc, véase A. Taracena, “Renato”, 1995, y O. N. Bustamante, “El misterioso caso de RL”, 1977 [1944]. Por su parte, Sotomayor recuerda que un profesor suyo de la preparatoria —Pepe Valenzuela— interrumpía la clase de historia para dar descanso a los alumnos y entonces recitaba algún poema que, más de una vez, era de Leduc, amigo y compadre del profesor (*op. cit.*, p. 21). Ciertamente, Valenzuela era uno de los más viejos amigos de Leduc, y en su casa, muy céntrica, se realizaban veladas literarias en los años veintes y treintas; a él va dedicado “Himenoclasta”, en *Aula*. En la citada “Justificación” (p. 7), Leduc también cuenta cómo en una taberna de Chihuahua un ferrocarrilero ebrio —“cierta noche de tormentosa juerga”— casi le perdonó la vida al enterarse de que era el autor de un poema que el propio Leduc consideraba entre los peores que había escrito, a diferencia de la opinión de ese lector.

<sup>26</sup> Véase O. Paz y A. Orfila, *Cartas cruzadas*, 2005, pp. 50 y 59.

<sup>27</sup> *Cartas cruzadas*, p. 91. Por otro lado, en la única ocasión en que Pacheco se pronuncia abiertamente en torno a Leduc, advierte que ni siquiera le parece un poeta.

desembocar en la decisión positiva, tuvo un desenlace inesperado: Paz reconvino a sus colegas por querer incluir precisamente algunos de los poemas menos interesantes de Leduc y algunos de los más vulgares (le hicieron caso: no incluyeron ni uno con altisonancias).<sup>28</sup> Al parecer, después de mucha defensa, Pacheco y Chumacero no habían dado en el blanco, si bien tal vez lo intentaron con la poesía más audaz de Leduc.<sup>29</sup> La corrección de Paz se muestra justa; no siempre los términos y las actitudes.<sup>30</sup>

Algunos años después, Elizondo, en su *Museo poético*, no hace más que reiterar los tópicos del rechazo. Luego de señalar que la

---

Así, es probable que Chumacero lo haya convencido, o que la inclusión se deba sobre todo a este último. *Ibid*, p. 79 (aunque Paz alude a un comentario donde Pacheco lamentaría no incluir a Leduc, p. 50).

<sup>28</sup> *Cartas cruzadas*, p. 108.

<sup>29</sup> En la nota que precede a los poemas de Leduc en *Poesía en movimiento* (1966), Pacheco y Chumacero aluden a la poesía secreta o prohibida de este autor, que sólo circulaba de manera oral (*Poesía en movimiento*, 1982, p. 396). Se referían, por ejemplo, aunque sin mencionarlo, al “Prometeo sifilítico” y otras parodias clasicistas que pueden leerse ahora en la *OL*. Contrario a lo que escribe Monsiváis en su antología de 1966 (pp. 54-55), para Paz sí hay vulgaridad en algunos poemas de Leduc, y recomienda no incluirlos. De haberse arriesgado con poemas de ese corte, quizá Pacheco y Chumacero —con la muy buena selección de Monsiváis a la vista— quisieron añadir un rasgo más a la caracterización y difusión de una obra como la de Leduc, rasgo ausente en todas las antologías previas. Treinta años más tarde, Monsiváis sí hablará de “vulgaridad que es, en sus términos, ampliación de territorios poéticos”, “Renato Leduc (1897-1986): ‘No sé qué carajos hago en el Olimpo’”, 1997. Poco después de *Poesía en movimiento*, en 1968, circuló una versión impresa de lo que Negrín ha llamado *poesía interdicta: Prometeo, La Odisea, Euclidiana*, s.p.i.; y en 1979 la editorial Diana, con una “Noticia” del autor, imprimió esos poemas, que, salvo ese caso, no lograron pasar a ninguna recopilación o antología de Leduc hasta la *Obra literaria* preparada por Negrín para el Fondo de Cultura Económica (2000). Es probable que también algunos poemas de la *Breve glosa al Libro de buen amor* fueran vistos como muestras de vulgaridad, tal como lo había planteado O. G. Barreda al reseñar el libro en 1939 (véase *supra*).

“transición y vanguardia” siguientes a un modernismo que se cierra con López Velarde se caracterizan por el antinaturalismo y el humor, anota que en México ambos rasgos tienen un cariz superficial, y subraya: “los poemas que incluimos aquí de Manuel Maples Arce y de Renato Leduc [...] dan mejor cuenta del espíritu general del ‘avant-garde’ en México, que de sus excelencias”.<sup>31</sup> En su momento, Paz había escrito, al concluir sus observaciones sobre un grupo de poetas contemporáneos de Leduc:

Completan el cuadro un solitario y dos franco-tiradores [...que] son dos excéntricos: Rodolfo Usigli y Renato Leduc. [...] Usigli introduce en la poesía mexicana un personaje desconocido: un señor vestido con elegancia un poco raída, muy inteligente, muy tímido y muy impertinente, a ratos sentimental y otras [*sic*] cínico. [...] Leduc, o más bien el personaje que aparece en sus poemas, no es tímido como el de Usigli pero sí es sentimental, erótico y sarcástico. El personaje de Usigli se pasea por los salones de la burguesía: el de Leduc por los arrabales. Los dos son anarquistas a su manera y en ambos el realismo es nostalgia [...]/ En todos estos poetas hay una continua oscilación entre las formas abiertas y las cerradas...<sup>32</sup>

Si bien al principio Paz parece pensar que Leduc se mantiene dentro de las formas cerradas,<sup>33</sup> los dos poemas que recomienda son,

---

<sup>30</sup> *Cartas cruzadas*, pp. 15-126, *passim*.

<sup>31</sup> S. Elizondo, *Museo poético*, 1974, p. 10.

<sup>32</sup> *Poesía en movimiento*, 1982 [1966], pp. 18-19.

<sup>33</sup> *Cartas cruzadas*, pp. 50 y 59. Entre los criterios discutidos para *Poesía en movimiento*, dos de ellos se refieren a la resbaladiza definición de obra abierta que Paz ensayará más tarde en el prólogo del libro (p. 11), y que incluyen, desde el punto de vista del contenido, una cierta indeterminación y aventura; y desde el punto de vista de

precisamente, de forma abierta o verso libre: “Invocación a la Virgen de Guadalupe...” y “Epístola a una dama que nunca en su vida conoció elefantes”,<sup>34</sup> de conformidad con una observación que —según Orfila— en algún momento le habría hecho el resto de los antologadores en cuanto a que Leduc no sólo era autor de formas cerradas.<sup>35</sup> El balance de Paz, en suma, es justo, y el equilibrio entre sabor de barriada, humor, innovación y tradición se muestra en esos poemas como acaso el mayor logro de la poesía leduquiana, no exento de un toque sentimental y una cierta ternura que acaban de redondear su poética. Veamos ahora la idea que Leduc sostuvo de su propio trabajo.

### *La calle como fiesta y conciencia social: espacio y poética*

Leduc, como su padre, era un gran caminador: “mi padre, desde la más tierna infancia, me entrenó en lo que, citando a Santa Teresa, llamaba ‘la heroica costumbre de andar a pie’—las cabalgaduras, fuesen equinos o bicicletas, no me llamaban la atención. Por lo que

---

la forma, un *no* a las formas fijas, en alusión al estrofismo tradicional (*Cartas cruzadas...*, pp. 49-50).

<sup>34</sup> En la recomendación de esos dos poemas hecha por Paz pudo haber sido determinante que Monsiváis los incluye en su antología, aparecida casi al mismo tiempo que los trabajos de *Poesía en movimiento* se iniciaran. La admiración de Paz por la antología de Monsiváis queda explícita en su correspondencia con Orfila.

<sup>35</sup> *Cartas cruzadas*, pp. 52-53.

atañe a las mujeres bonitas (y aun feas), la cosa era distinta”.<sup>36</sup> Sus zapatos sabían del adoquín y de la polvareda, del asfalto y la grava, de la duela y la alfombra, de las baldosas y el enladrillado, como si hubiera recibido en su sangre la gran boga francesa dieciochesca que se acrecentaría en todo el siglo XIX (y no menos en nuestro porfiriato), y que mandaba caminar por salud —y aun por ciudadanía—, dado que la circulación sanguínea repercute en todo el sistema corporal.<sup>37</sup> En esas caminatas se metía en todo, pero, en especial, en barrios y cantinas.<sup>38</sup> El léxico arrabalero que caracteriza sus rimas, incluso en los poemas de verso libre, proviene de ahí, y de su vida infantil de vecindad, en las inmediaciones de la Villa de Guadalupe, adonde llega hacia los 7 años y, más tarde, de su experiencia como empleado de la compañía de luz y luego los telégrafos militares.<sup>39</sup> Además, a juzgar por el retrato hecho por Tablada, el padre mismo —a quien conociera a fines del siglo XIX— fue modelo para Renato, pues Alberto Leduc, aquel “joven alto y delgado, con ligero bozo, nariz más bien prócer, negros ojos inteligentes y dulces y una franca sonrisa unida con ademanes a la

---

<sup>36</sup> “Cuando éramos menos”, 2000, p. 603; véase también pp. 647-648. Más allá de las caminatas de la mano paterna, ya en su primer empleo, a los 16 años, recorría la ciudad cargando una escalerilla que servía a su jefe para efectuar reparaciones eléctricas. J. R. Garmabella, *op. cit.*, p. 30.

<sup>37</sup> Véase capítulo 1 de esta tesis.

<sup>38</sup> “Cuando éramos menos”, 2000, pp. 592 y 687.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 601-602 y 702.

vez excesivos y tímidos que lo hacían simpático a primera vista”, era dueño de un “culto lenguaje rabelesiano”.<sup>40</sup>

La noción de poesía a la que Leduc se refirió hacia el final de su vida es no sólo antisoemne y antiacadémica, sino incluso un tanto demasiado general y, por momentos, ingenua o pretendidamente ingenua.<sup>41</sup> Enemigo de meterse en berenjenales retóricos,<sup>42</sup> su idea de

---

<sup>40</sup> J. J. Tablada, *Las sombras largas*, 1993, pp. 51 y 50. Compárese con uno de los varios retratos que se han hecho del Leduc de los veintes y treintas: “Renato llegó a ser, absolutamente sin buscarlo, el más popular entre los estudiantes. Su viva y fluente conversación, mezclada de mitos y realidades y llena de palabras tan precisas como procaces, atraía corrillos de todas tendencias y de todos los gustos. Su vida independiente, bohemia, agitada y llena de aventuras, le había dado una experiencia por encima del medio estudiantil; y su inteligencia, su cultura y su don de gentes, lo hacían muy superior al medio extra-universitario en que también vivía. De modo que se hizo popular así en la escuela como en la calle; y antes de que los publicara, sus poemas corrían de boca en boca, por las bocas más disímiles que pueda usted imaginar. [...] Era extraordinariamente largo y enjuto, anguloso y delgado como una figura del Greco: se le había creado una leyenda de fantasma. De noche, trabajaba en el Telégrafo y vagaba por los barrios bohemios: entre mensaje y mensaje, le había nacido una leyenda de gato o de búho”. O. N. Bustamante, “El misterioso caso de RL”, 1977 [1944], pp. 158-159.

<sup>41</sup> En *Renato Leduc y sus amigos* (*op. cit.*), por ejemplo, y en sus versos, se trasluce que Leduc leyó, al menos en las primeras cuatro décadas de su vida, más poesía de la que a él mismo le gustaba admitir. A la manera de Dunlop, especie de *alter ego* y personaje de “Los banquetes”, le “place la modestia no por su calidad de virtud sino porque exime al titular de muchos gestos superfluos. / El humilde no está obligado a demostrar nada...”. *OL*, p. 420.

<sup>42</sup> “Ahora, la técnica para escribir poesía es otra cosa. No obstante que nunca estudié Retórica, creo que he tenido facilidad innata para hacer poemas, pues me acuerdo de que a pesar de sólo haber leído algunas tragedias griegas, cuando a un profesor de literatura le enseñé mi *Prometeo*, me dijo casi con asombro: / —Oiga usted, Leduc, ¿dónde aprendió a manejar tan perfecto el alejandrino?.../ Este verso alejandrino es un pie de verso griego que ya no se usa o se usa muy poco, y lo utilicé también en *La Odisea*”. J. R. Garmabella, *Renato por Leduc*, p. 214. En otra parte, hablando de esta última parodia, Leduc afirma que ese profesor era Alfonso Reyes: “hizo una notita diciendo que dónde había yo aprendido a manejar el alejandrino tan bien” (O. Castillo Nájera, *op. cit.*, p. 273). El rechazo de la retórica no está separado de su rechazo al delirio oratorio que

la métrica es tradicionalista y nada experimental (aunque su práctica contradice un tanto esa idea); su pericia versificatoria pareciera venir del buen oído y la frecuentación de formas estróficas y el verso libre desprendido de la silva que configuran Lugones, Jiménez y, en último término, para el contexto de Leduc, López Velarde. Yerran quienes piensan o han llegado a pensar que le interesaba situarse a la vanguardia. Su posición fronteriza con respecto al canon literario no proviene de una adscripción a corrientes ni de una crítica erudita,<sup>43</sup> sino que viene de abajo y las orillas: de la calle, los grupos populares, las cantinas, la tropa; y de un erotismo más o menos abierto nada común en el catolicismo característico de la tradición literaria local. Cierto que hay un espíritu de *épater* al burgués, pero ello en Leduc se da sin preocupaciones o aprensiones revolucionarias ni teóricas, y en cambio tiene mucho de herencia paterna: antiporfirismo, partido por la justicia y lo popular (Alberto Leduc solía sufrir encarcelamientos a causa de sus críticas periodísticas).<sup>44</sup> El anticatolicismo que profesaba, otro rasgo de su personalidad *outsider*, también proviene de las

---

cundía en la preparatoria y las facultades de su época estudiantil (véase “Los banquetes”, tercera parte, en *OL*, 2000).

<sup>43</sup> En los veinte flota ya el fantasma de Novo, y se publica en México *El soldado desconocido*, de Salomón de la Selva, pero esos dos autores “antipoéticos” poco o nada tienen que ver con Leduc, y es dudoso que los hubiera leído antes de formular su poética, presente ya casi del todo en *Aula* (1929). Incluso es dudoso que Leduc haya leído más de unas cuantas páginas de Novo; en cuanto a De la Selva, quizá ni llegó a tener noticia (ese libro se vendió escasísimamente).

<sup>44</sup> R. Pimentel, *Así hablaba Renato Leduc*, 1990, p. 10.

experiencias y opiniones paternas, que tuvo oportunidad de comprobar y ampliar desde sus primeros años de vida.<sup>45</sup>

La calle, la inspiración y la poesía, la historia y la leyenda, se cruzan con el humor en Leduc: de la anécdota al poema célebre, transitan por su obra los incidentes ocurridos sobre banquetas y asfalto. Un episodio, dado a conocer en sus conversaciones con amigos publicadas en 1987, nos da la pauta:

Veníamos de allá [la zona roja] Jaime Luna y yo bien pedos y al pasar por el jardín de San Fernando vimos que alrededor de un árbol había mucha gente y estaban alumbrando y se veían lámparas, y me dice Jaime: ¡ven, vamos a ver!, y fuimos; entonces Jaime Luna le preguntó a un tipo que le dijo: Es que hay un cabrón grifo [adicto a la mariguana] —Jaime Luna era grifo, encantador el cabrón— está allí un grifo que se cree perico, y por eso está trepado el cabrón. Y estaban el velador y el gendarme diciéndole: bájese o lo bajo a balazos. Le dice Jaime Luna: oiga usted, no sea pendejo. Quién le ha dicho a usted que a un perico lo puede bajar a balazos, ¿quiere usted que se baje?

R: Daca la pata perico.

L: Sí, daca la pata lorito... y allá viene el otro cabrón. Era un tipazo Jaime Luna.<sup>46</sup>

En otra parte de esa misma charla con Oralba Castillo y Raquel Díaz de León, comentó:

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 12-14. “Yo admiraba mucho a mi padre, inteligente, volteriano, jovial, *bon vivant* y bondadoso, y respetaba mucho a mi madre, seria, severa, abnegada, luchadora y —como decía mi padre— *bonne ménagère*, que me educó a coscorriones — cosas eran del tiempo y no de ella —, pero no recuerdo que me haya obsequiado un beso jamás.” “Cuando éramos menos”, 2000, p. 594.

<sup>46</sup> O. Castillo Nájera, *op. cit.*, pp. 80-81.

el muchacho se llamaba Irabién, y la muchacha que se iba a casar se llamaba Rosado del Hoyo, y por eso se deshizo el matrimonio.

R: Ay, eres muy inventor.

L: No, no, la chingadera es que yo no tengo imaginación, las cosas que digo me han sucedido, o las he visto.

R: Eres un hombre seco del cerebro.

L: Soy medio pendejo.

R: Nada más eres medio, y además folclórico.

L: Lo que pasa es que aquí en México no hablamos castellano, sino caliche, cada barrio tiene su caliche, cada estado tiene su caliche.<sup>47</sup>

Estos pasajes muestran que el relato autobiográfico de Leduc está lejos de la pretensión documental o la formalidad de las memorias. En más de un caso, el humor recrea las mismas situaciones con variantes: lo esencial es el valor general y el sentido de un pasaje, más que la puntualidad de los detalles. No menos importantes eran los juegos de palabras con connotaciones sexuales, rasgo peculiar del caló (argot) o caliche al que se refiere. Por eso, alguna vez dijo de sí mismo :

Y yo, que frisaba en mis no muy floridos quince años, era ya desde entonces feo pero no chocante; además, me había especializado en recopilar, memorizar y relatar, con la más mala leche posible, cuentecillos colorados y anécdotas escabrosas que provocaban el escándalo en las señoras pudibundas, que desde entonces me chocaban, y carcajadas homéricas entre mis amigotes. Sin haber leído a Cocteau, me gustaba hacerle al *enfant terrible*.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 68-69. En verdad, inventaba más de lo confesado. Era parte del juego.

Con respecto a la elaboración del “Prometeo sifilítico” y “Tiempo”, el poeta recuerda cómo, luego de que su amigo Antonio Riquelme, desesperado por la gonorrea y una aburridísima lectura (*Prometeo liberado*, de Vasconcelos), le dijera: “—Qué Prometeo ni qué liberado ni qué la chingada [...] en lugar de escribir esa chingadera, debían hacer el *Prometeo sifilítico!*”,<sup>49</sup> le tomó la palabra y escribió una parodia donde Prometeo roba a los dioses, no el fuego, sino la sabiduría de los placeres eróticos: “me puse a caminar desde el pueblo de Tacuba, donde yo vivía, y después de haber dado varias vueltas, pude terminarlo y al día siguiente le di los últimos toques”.<sup>50</sup> Sobre el famoso soneto del “Tiempo”, dirá:

Pues resulta que este jodido de Adán Santana y yo, para entretenernos y no aburrirnos en las clases de don Julio Torri, nos poníamos a echarnos “toritos”. A ver, házme una cuartetita, con este pie de verso: “Hay que darle tiempo al tiempo”. Y resulta que no se lo pude hacer, pasó la hora de clase y no se la hice, y me dijo, así en clase, delante de todos... se juntaron todos los muchachos, había allí unas muchachas que iban a clase de literatura y me dijo: Sabes, yo creía que siquiera porque te pones a hacer versitos, sabías que tiempo no tiene consonante, y me lo dijo así, de arriba a abajo, y yo le dije: Mira, mano, me quieres decir que yo soy pendejo, ¿verdad? Y me dijo: Sí. Y todos se rieron, y a mí sí me dolió eso, se me clavó la espina, y dije, ¡no!, le tengo que hacer la cuartetita a este cabrón, y allí ando toda la mañana, toda la tarde —trabajaba yo en la noche en los telégrafos—, puse un relevo para no ir a trabajar, anduve caminando toda

---

<sup>48</sup> “Cuando éramos menos”, 2000, p. 659. La anécdota del perico parece ser uno de esos cuentos, no necesariamente ocurrida a él mismo, y ni siquiera necesariamente real.

<sup>49</sup> J. R. Garmabella, *op. cit.*, p. 200.

<sup>50</sup> *Loc. cit.*

Tacuba y Cinco de Mayo, y me metía ya a las cantinas y no me salía la cuartetita, y me fui a pie a Tacuba, eran como las diez de la noche. Entonces no asaltaban. Fui a pie y no pude hacer la cuartetita, bueno, eché tres viajes a Tacuba hasta que me cansé, y ya me fui a dormir, pero siempre con la espina clavada de la cuartetita. Al día siguiente fui a la biblioteca de la Cámara de Diputados, que está en la calle de Tacuba, frente al café Tacuba, que es una antigua iglesia, y en la biblioteca de la cámara me metí y pedí un diccionario de la rima, y sí lo tenían; me lo prestaron, y efectivamente, tiempo no tiene consonante, decía allí; me dije; pues no, ya me chingó éste; pero, no, por qué me va a chingar, ¿no? Y entonces pensé, cómo le hago, cómo le hago; luego comencé a hacer versos terminados en “tiempo”, agarré catorce e hice un soneto, el soneto del Tiempo, así salió, y le dije: ¿no que no podía hacer una cuartetita? Te hice un soneto, y va a prender este soneto. Me dijo: Ah, bueno, pues es un truco. Toda la poesía es truco, a mí no me chingues.

J: Claro.

L: Toda la poesía es truco. ¿No crees que el duque Job es un poeta? Me dijo: Sí, claro que sí es un poeta. Pues el duque Job tiene un poemita a la duquesa Job, a una de sus criadas, donde tiene la consonante bistec con Chapultepec. ¿Pa’ti José Martí es un poeta? Ah, claro que sí. Pues voy a recitar una cuartetita de José Martí que dice: “Te adoro mi bella Elena, te adoro con toda el alma, como el león bajo la palma, se sacude la melena”. Qué jijos de la chingada, tiene que ver el león con la bella Elena, ¿verdad?, y es de Martí.

J: Y sobre todo la poesía que se hace conforme a las reglas, ¿no?

L: Pues sí.

J: Porque esa poesía que es ahora prosa cantada, sin consonantes, ni rima...

L: Ni nada; tienes por ejemplo el alejandrino, que son acentos nada más, no son rimas, ¿verdad?, pero es el acento, te suena bonito.

J: Sí, tiene una formación artística a base del acento.<sup>51</sup>

Desde luego —y a juzgar por las variantes que sobre la historia de “Tiempo” pueden hallarse en otros relatos autobiográficos—,<sup>52</sup> lo

---

<sup>51</sup> O. Castillo Nájera, *op. cit.*, pp. 421-423. Probablemente la biblioteca de la que habla aquí Leduc sea la del ex templo que devino recinto lancasteriano, a la que Tablada asistía de jovencito.

que importa en las remembranzas de Leduc es mantener los elementos estructurales, más que hacer un recuento preciso: el ámbito estudiantil, el reto en clase, la situación ridícula de la derrota, y la revancha que el soneto acabado representa, son lo esencial; incluso es dable pensar que la reiterada caminata desde el centro al pueblo de Tacuba, siendo cierta en un caso, se haya mezclado en los recuerdos con las circunstancias de ambos poemas.

Ahora bien, por encima de su rechazo al patetismo y sentimentalismo romántico,<sup>53</sup> y aun más allá de su gusto por el erotismo y su distanciamiento de la tópica modernista de motivos clásicos y mundos de princesas,<sup>54</sup> lo esencial en la poética de Leduc es su negativa a escribir “en serio”. Dirá, por ejemplo:

---

<sup>52</sup> Cfr. J. R. Garmabella, *op. cit.*, pp. 203-205. Por ejemplo, en este otro relato no incluye la caminata, pero sí detalles en torno a Julio Torri como profesor. Sobre el origen callejero y andarín de estos dos poemas, hay otras variantes breves en R. Pimentel, *op. cit.*, pp. 47-48. Respecto a la cantina donde surgió la idea de escribir el “Prometeo...”, un día dirá que fue La Puerta del Sol (5 de Mayo y Palma), otro, que El Nivel (hasta principios de 2008 en Moneda esquina Plaza de la Constitución: la UNAM, que difícilmente gana un proceso jurídico, alcanzó sentencia favorable por esa propiedad, y El Nivel, primera cantina de México, tendrá que cambiar de sede). Véase R. Pimentel, *loc. cit.*; J. R. Garmabella, *op. cit.*, p. 200. En una cantina también descubre la poesía de Luis Carlos López; se trata de El Submarino (hoy desaparecida), frente a la antigua Cámara de Diputados, actual Asamblea de Representantes del Distrito Federal (J. R. Garmabella, *op. cit.* p. 192). En más de un caso, el propio Leduc se hubiera sorprendido de habersele hecho notar estas variantes un tanto debidas al azar, un tanto al capricho.

<sup>53</sup> “Siempre traté de hacer poesía ríspida y dura, precisamente porque me encabronaban todas las pendejadas del Romanticismo[,] así haya escrito cosas como los *Poemas deliberadamente románticos*... Pero en general, no obstante que escribí poesías altisonantes, mi producción poética es ríspida y dura pero en choteo, de tal suerte que en el fondo puede ser dulzona...”, J. R. Garmabella, *op. cit.*, p. 216.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 195-196.

Ahora, cuando estudié con Salvador Camargo, alguna vez le enseñé mi *Prometeo sifilítico* y después de leerlo me comentó meneando la cabeza:

—Caray Renato, si tienes un indudable talento poético, ¿por qué no escribes en serio?

—No Salvador, le respondí, escribir en serio es fácil. El chiste es hacerlo en pitorreo... Mira, yo admiro más a un ciclista acróbata que a uno que sea campeón de carretera...

Y es que, a muchos años de haberlo creado, aun pienso que gran parte del éxito del *Prometeo* fue precisamente el choteo... No obstante, para darle gusto a Camargo, escribí en dos semanas una serie de poemitas a los que titulé *Algunos poemas deliberadamente románticos*.<sup>55</sup>

Será precisamente el erotismo de Rebolledo<sup>56</sup> y el sentido del humor del colombiano Luis Carlos López lo que lo atraerá de sus lecturas juveniles, y —sobre todo en el caso del segundo— lo que lo hará decidirse a escribir poesía:

De no haber leído la obra de Luis Carlos López difícilmente me hubiera decidido a escribir poesía porque en aquella época —principios de los veinte—, no sólo la capital estaba infestada de poetas, sino que éstos por regla general eran muy briagos y mal vistos [...] Pero no obstante de que la gran mayoría eran briagos a más no poder, los poetas de aquel entonces poseían un gran sentido del humor, así fuera éste amargo y corrosivo...<sup>57</sup>

De la poesía en general, afirmará:

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 201-202. La versión es sospechosa: la verdad es que Leduc estaba enamorado hasta el tuétano cuando escribió esos poemas.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 194-195. Y añadirá: “Lo primero que hice fueron unos poemitas donde imitaba el tono burlón del poeta colombiano, y después escribí el *Prometeo sifilítico*”. *Ibid.*, p. 197.

Aunque es bien difícil dar una definición de poesía[,] pues el vocablo significa tantas cosas, creo que es una posición ante la vida para expresar el sentimiento humano; es decir, es un género literario en que se pretende que la expresión de ese sentimiento sea musical, porque yo entiendo que una poesía sin ritmo y sin medida es apenas prosa rimada.../ Y por esto, me parece que la poesía está un tanto fuera de época, pues actualmente la han convertido en prosa[,] ya que el sonsonete que aseguran que tenían los poemas de antes, no era más que la métrica.<sup>58</sup>

Sus principales referentes serán, además de los poetas ya citados, López Velarde, González Martínez, Góngora o Neruda.<sup>59</sup> De Alfonso Reyes dirá que no tenía aliento ni inspiración;<sup>60</sup> de Paz, que no le gusta, aunque sea un poeta “chingón” al que reconoce como tal y se alegra de que lo premien.<sup>61</sup>

Su idea de la poesía es, pues, asistemática y popular. Nada más opuesto a lo sostenido por el grupo de Contemporáneos, con el que Leduc tuvo escaso contacto, excepto por su amistad con José Gorostiza: a distancia, había entre ambos más de una afinidad.<sup>62</sup> Para

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pp. 215 y 218.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 213-214.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 221-222.

<sup>62</sup> Como ya se dijo, hubo simpatía mutua entre Leduc y Novo, aunque no necesariamente al principio, y F. Guillén recuerda haber visto juntos a Leduc y Owen en casa de Lupe Marín: “Junto a Renato esa tarde estaba Gilberto Owen, también víctima de la cerrazón burocrática. Creemos que iba a Colombia todavía llamada ‘Atenas de América’. Permaneció silencioso chupando un cigarrillo. Desde esa tarde jamás volvimos a ver a Owen quien creemos fue a morir en Filadelfia” (“Leduc y Sabines”, 1986). Por otro lado, Leduc afirma que anduvo “metido con [de novio de] la más chica” de las hermanas de Cuesta, a quien consideraba muy buen poeta, “muy Valéry” (O. Castillo Nájera, *op. cit.*, p. 274). De Gorostiza dirá: “¡Ah! Sí, Pepe Gorostiza era un tipazo, claro que sí, mucho muy valioso...”, *ibid.*, p. 275. Leduc, además de algunas

ilustrar esta oposición-coincidencia, vale la pena recordar unas palabras de Gorostiza escritas en 1937, cuando parecía estar abandonando la defensa de la poesía pura (“el pudor, las alusiones veladas, la ‘deliciosa ambigüedad’” a que se refirió Monsiváis en 1966) y tal vez había concluido “Muerte sin fin”:

Hay que ver cómo, nacido de la repugnancia no tanto por la suntuosa vacuidad modernista como por las orgías sentimentales del romanticismo, este rigor evoluciona hacia un ideal de forma [...] que empieza por eliminar de la poesía los elementos patéticos, pero que acaba, cada vez más ambicioso, por eliminar todo lo vivo. Así, una clara tendencia hacia lo clásico se cubre por asfixia en un horror a la vida, en un “testismo” [Valéry] —J’ai raturé le vif— que ha hecho aparecer a toda nuestra generación y no solamente al “grupo sin grupo” [los Contemporáneos] como “una generación sin drama”.<sup>63</sup>

Si en la manera de *sentir* había diferencias entre ambas clases de poetas, dada, por ejemplo, su diversa biografía, coincidían, en cambio, en el antirromanticismo y en la idea de que un poema puede ser admirable “porque no busca ilustrar ningún ‘programa de poesía’. [...] ‘No se trata, pues, de poesía pura, sino de poesía fundada en las raíces mismas del sentimiento o contaminada —si así lo quieren algunos— de una sencilla humanidad’”, escribió Gorostiza

---

colaboraciones en *Letras de México*, había publicado su “Romance del inmigrante” en el núm. 38-39 de *Contemporáneos* en 1931.

<sup>63</sup> El drama de no tener ninguno. *Apud* A. Stanton, *op. cit.*, p. 143. (Se trata de la reseña de Gorostiza a *Cripta*, el libro de Torres Bodet.)

en la misma reseña de *Cripta* ya citada.<sup>64</sup> Esta visión antiprogramática y provitalista que aproxima dos ideas divergentes de la poesía, acentúa la diferencia. No era que —como anotó Paz en el prólogo de *Poesía en movimiento*—<sup>65</sup> después del “admirable escupitajo” final de “Muerte sin fin” la poesía se hubiera ido al diablo (Leduc diría: “a la chingada”); se hubiera vuelto callejera. La poesía mexicana, sencillamente, ya andaba en la calle, de puta, como hubieran dicho Gorostiza y Leduc al unísono. Si alguien lo sabía era, por ejemplo, Novo, y lo habían sabido Prieto y López Velarde a su manera.

En Gorostiza, en efecto, hay un tenso debate que parece culminar en un irse a la calle luego de cerrar “Muerte sin fin” con el clamor autoirónico del “¡Anda putilla del rubor helado,/ anda, vámonos al diablo!” Su abrir ventanas es resultado de un largo cavilar, pero en Leduc, en cambio, se trata de algo natural, y más bien parece abrirlas desde la calle para mirar hacia adentro, a la escena íntima y sexual:

Ciudad de intensa vida provinciana:  
Sólo me gustas cuando estás dormida,  
y detrás de las puertas clausuradas  
fórjanse niños, mientras nace el día...  
 (“Oda a la ciudad”, *ca.* 1928, *OL*: 99)

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>65</sup> *Op. cit.*, p. 20.

Cree Argüelles<sup>66</sup> “percibir una casi parodia” de “La Suave Patria” de López Velarde en esa “Oda...”. El comentario no es injustificado, pero sí impreciso.<sup>67</sup> Leduc, como López Velarde con la patria, le habla de tú a su ciudad; con ternura y humor, y con una mirada especial para los detalles que hacen del espacio algo cotidiano y entrañable. La “Oda...” proviene, con seguridad, de mediados de los veinte, menos de un lustro después de la aparición de “La Suave Patria” en la revista *El Maestro* que Vasconcelos dirigía. López Velarde estaba no sólo muy vivo en la memoria de los lectores, sino que su figura debe de haber dominado el ambiente literario de por entonces. Hay que añadir que Leduc fue alumno del zacatecano,<sup>68</sup> y que en la Universidad de Columbia, en el tiempo en que a su vuelta de Europa estuvo en Nueva York (1942), dio una charla sobre el poeta de Jerez,<sup>69</sup> de modo que, en efecto, mantuvo con el autor de *Zozobra* una proximidad que incluso rebasa las huellas visibles en los

---

<sup>66</sup> J. D. Argüelles, “La poesía de Renato Leduc (V)”, 1988.

<sup>67</sup> No obstante, un análisis comparativo entre los dos poemas mostraría una influencia del zacatecano en cierto ludismo adjetival y en la manera de cortar el verso; pero si en López Velarde prevalece una actitud jovial, en Leduc hay franca risotada y chocarrería ante su entorno.

<sup>68</sup> O. Castillo Nájera, *op. cit.*, p. 317: “Mire usted, López Velarde fue mi maestro de literatura, y López Velarde decía que le debía mucho a Aguascalientes, que él se sentía de allá, porque allí hizo su bachillerato”.

<sup>69</sup> El testimonio es de Andrés Iduarte (J. R. Garmabella, *op. cit.*, p. 360): “lo llevé [...] a dar una conferencia al Instituto Hispánico de la Universidad de Columbia. Conversó dos horas sobre Ramón López Velarde”.

textos.<sup>70</sup> Para abrir la visión a todo el poema y poder compararlo mejor con “La Suave Patria”, cito ahora la “Oda...” completa:

## ODA A LA CIUDAD

*Para Alejandro Gómez Arias*

Ciudad en que he vivido  
y que fundaron antes  
de que naciera yo,  
los antiguos comanches...<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Por ejemplo, más cercano a la parodia me parece Leduc cuando, en otro poema, alude a los siguientes versos de “La Suave Patria”: “¿Quién, en la noche que asusta a la rana/ no miró, antes de saber del vicio,/ del brazo de su novia la galana/ pólvora de los fuegos de artificio?”, mediante estos otros: “¿Quién no insinuó a su prima con violetas/ u otra flor, esperanzas tan concretas/ cual dormir una noche entre sus tetas...?” (“Tardía dedicatoria al primero pero ya difunto amor del fabulista”, *OL*, p. 224).

<sup>71</sup>El guiño es no sólo histórico, sino amistoso: “Antiguos Comanches” se llamaban a sí mismos Gómez Arias y su grupo, antes “Los Cachuchas” (O. Castillo Nájera, *op. cit.*, p. 40). La entrevista de Leduc, Gómez Arias y Oralba Castillo, alrededor de 1984, es un buen testimonio de aquellos años en que nació este poema. Gómez Arias la cierra con un dejo nostálgico: “Renato [...] me parece que hemos conversado como cuando —tú dices que hace mucho— caminábamos, de noche, por la ciudad tranquila, dormida, por los barrios o las grandes avenidas, hablando de libros, de las increíbles divas de nuestro tiempo, o de los políticos y generales que ya se fueron. Todo era entonces distinto, o viéndolo bien, todo igual. Nuestras pláticas se interrumpían sólo para reanudarse a la noche siguiente, en esa cantina cuyo nombre he olvidado, en la esquina de Santa Veracruz y La Mariscal [según la carta de La Valenciana, cantina situada en avenida Universidad casi esquina con Eje Central, su primera sede se hallaba precisamente en donde ahora está el Teatro Hidalgo, es decir en esa esquina de Santa Veracruz, atrás de Bellas Artes]; ahora se llama eje vial Lázaro Cárdenas, como si Lázaro Cárdenas necesitara ese grotesco homenaje. Allí llegaba al filo de las doce de la noche, tu compañero en telégrafos, Torres Luquín, tan inteligente y solemne, a darte sabios consejos de moderación y cordura, que nunca seguiste. Esperábamos que dieran las doce, la hora de tu trabajo [las oficinas de Correos y Telégrafos estaban a unos pasos de esa esquina: la de Correos sigue, pero ¿Leduc trabajaba en el Palacio de Comunicaciones, actual Museo Nacional de Artes?]; entretanto, vigilabas que Luis el cantinero ‘quemara’ exactamente los ajenjos, gota a gota —ajenos verdaderos, no esos tristes anices que

Eludo hablar de tu pasado  
porque es un pasado bochornoso  
y yo —perfecto amante—  
lo he olvidado...

No estás mal  
con la miseria de tus arrabales  
y tu rastacuerismo colonial...

Sin afán ulterior de comprenderte  
ni redimirte,  
he mirado la lepra de tus calles,  
unas veces, desde un globo cautivo,  
y otras, desde las torres de la catedral...

Eje de mi universo —triste abuela de piedra  
que según es costumbre, nunca cubrió la hiedra.  
Por tus paredes grises solía rampar mi anhelo,  
eminente y sonoro, de ser buen campanero,  
cuando la vida urbana se desbordaba con  
el canto tutelar de las campanas,  
bajo el cielo jocundo de la Pascua  
Florida de la Resurrección...

Ciudad fundada por economía  
de material hidráulico, en un lago que era  
acueducto, drenaje y helesponto:

En el paralelismo torvo de tus calles,  
me asaltaron impulsos disidentes,  
de hijo, semental y *souteneur*;  
porque yo, peregrino de tu asfalto,

---

vinieron después—, de tal modo que no llegaron a ser opacos y lechosos sino, en su punto, transparentes y luminosos como ópalos. Eran los años de la primera edición [1932], en cubierta amarilla, de *Los banquetes* y de *Los buzos diamantistas ¿o no?*" (*ibid.*, p. 54). "El *chingao* ajeno —como dice una amiga— sabe a astringosol", opinión que comparto, aunque en Praga —me dice otra— sabe mejor. Todo puede ser.

tuve hambre de pan, y de mujer...

Ciudad de intensa vida provinciana:  
Sólo me gustas cuando estás dormida,  
y detrás de las puertas clausuradas  
fórjanse niños, mientras nace el día...

Cuando, como beatíficas estatuas,  
hay un borracho meando en cada esquina.  
Y el mundo celestial viene a nosotros;  
y las cosas terrestres se idealizan  
tanto, tanto  
que sabemos por qué  
el divino Rubén  
con infantil urgencia preguntó:

En el nombre de Dios, bulto siniestro,  
aquello ¿es una estrella, o es un farol?

Ciudad de mis ensueños — como dicen los clásicos —,  
déjame que te diga mi profesión de fe.

Si aún albergas doncellas, permanezcan intactas  
en la Escila y Caribdis de cine y cabaret.  
Que tus horizontales se conviertan en santas.  
Que redobles tu tráfico y tu gendarmería;  
y en vez de la querida,  
seas la obesa mamá de grandes y pequeños.

Y que yo no lo vea, ciudad de mis ensueños...

En esta "Oda..." no hay precisamente parodia del poema de López Velarde, pero sí, tal vez, una parodia del sentimiento que asume el zacatecano ante su patria. En vez de la jovialidad serena y la ternura católica, o de la devoción espacial que expresa "La Suave Patria", Leduc elige la risa abierta, el detalle chusco y escatológico, la

alusión puteril, la profanación que rebaja y eleva a santas y *non sanctas*; el rechazo a un pasado no encomiable y el distanciamiento afectuoso ante las huellas arquitectónicas e ideológicas del virreinato. Leduc parece mantenerse en la objetividad y la convivencia en tolerancia con aquello que en la ciudad le gusta y le disgusta, pero en la elección de los objetos y las situaciones muestra que la suya es la ciudad profana y callejera, popular y de barrio, sin la cara lavada ni el inútil disfraz —y menos las sotanas—, donde conviven pobres y ricos, mugre y pulcritud, grandes y pequeños, las anchas avenidas y los arrabales. El tono general del poema es ya el que caracterizará su poesía, hasta en el detalle de la rima bilingüe (que marco en negrillas siempre que se trate de citas textuales) y el cierre tierno y sentimental, que no traiciona la distancia humorística, como piensa Argüelles, ni es la emoción romántica vergonzante, como han creído muchos de sus comentaristas, sino la plena asunción de una postura capaz de regocijarse con el espectáculo callejero hasta en sus nimiedades subterráneas o las no tan íntimas celebraciones sexuales, y de sentir un cariño y una solidaridad no patetizantes por un espacio que se juzga en riesgo (hasta lo religioso es visto por el lado del júbilo y la fiesta en esa Pascua Florida). Ese final, además, nos recuerda el exhorto con que “La Suave Patria” termina: “Patria, te doy de tu dicha la clave:/ sé siempre igual, fiel a tu espejo diario...”. Pero, de nuevo, más que parodia, lo de Leduc resulta inspiración o

influjo, homenaje secreto y divergencia, pues el paralelismo es muy remoto. Y, sobre todo, en Leduc no se habla de la patria, sino de una ciudad de a pie y no circunscrita al centro, que sólo puede ser apreciada tal cual en caminatas capaces de sentir la piedra y los sonidos, las voces de los demás y la indumentaria entera de la urbe, con su colorido, su mezclilla y sus gasas, sus velos, sus lentejuelas y sus desgarrones. Igual que López Velarde en los dieces y principios de los veintes, Leduc la ha recorrido por entero, aunque más allá de unos límites apenas entrevistos por el poeta de Jerez. Leduc —en años que López Velarde ya no pudo ver— contempla su ciudad con todos sus defectos y los peligros de la expansión; con sus contrastes económicos, su tráfico automotriz al que quisiera no asistir. La elección del verso libre lugoniano y velardeano, con esguinces de silva descoyuntada, acentúa el capricho, la sorpresa y el humor, la espontaneidad y flexibilidad con que el poeta se arregla con su entorno.

### **Rima bilingüe y rima obscena: los contrastes sociales en el verso**

Por otro lado, la rima bilingüe (*souteneur*-mujer, fe-cabaret), no sólo enfatiza los contrastes irreverentes y aun profanos, sino la vena erótica que marca toda la obra poética de Leduc; de la misma manera que una rima que podemos denominar “obscena” subrayará, por el

lado de abajo —opuesto a la cultura bilingüe, muy clase media universitaria—, un humor y un erotismo de barriada. Leduc llegó a decir que el poema era “muy lépero”, a lo que Gómez Arias le repuso: “no tanto [...], aún no habías llegado a ciertas cimas”.<sup>72</sup> Son las que alcanzará con la combinación de ambos recursos (por ejemplo, en “La Odisea”). El primero aparece en 16 de los 104 poemas aquí estudiados (de un total de 133); el segundo, en 26.<sup>73</sup> Veamos tales

---

<sup>72</sup> O. Castillo Nájera, *op. cit.*, p. 40.

<sup>73</sup> Me baso en el corpus establecido por E. Negrín en *OL*. El corte hecho aquí abarca desde *Aula* (1929), conjunto de 29 poemas que Leduc empezó a escribir hacia 1921 o 1922, y del que aparecieron algunos adelantos en publicaciones estudiantiles y de amigos; *Unos cuantos sonetos que su autor, Renato Leduc, tiene el gusto de dedicar a las amigas y amigos que adentro se verá* (1932) (2 poemas); *Algunos poemas* (1933), después titulado *Algunos poemas deliberadamente románticos y un prólogo en cierto modo innecesario* (1966) (18 poemas); *Breve glosa al Libro de buen amor* (1939) (15 poemas); *Desde París [¿1940-1942?]* (8 poemas); *XV fabulillas de animales, niños y espantos* (1957) (15 poemas: incluyo todos los poemas, pese a que algunos pudieron haberse escrito después de 1950, no sólo debido a la dificultad para determinar cuáles, sino porque esa poética estaba redondeada desde 1940); lo que Negrín denominó [*Poemas (casi) inéditos*] (2000) (20 poemas, de los que sólo incluyo en mi análisis los primeros 15, con textos provenientes de los años cuarentas), y —por último— hasta el “Prometeo” y “La Odisea” [*Poesía interdicta*] (título de Negrín). Estos 104 poemas representan el 75 por ciento de la obra poética de Leduc. El raro caso de *Unos cuantos sonetos...*, con sólo 2, se debe a que, como Negrín explica (*OL*, p. 138), el resto de los sonetos (4) fueron incluidos en libros posteriores (caso del conocido como “Tiempo”, incluido en la *Breve glosa...*). La profesora Negrín emplea corchetes en todas las fechas de las ediciones, indicación, supongo, en primer lugar, de que hay la probabilidad de que existan otras ediciones hasta ahora no localizadas y de fechas muy próximas a las que sí se han podido localizar (lo que no desautoriza las fechas de impresión de éstas); y, en segundo, de que no se basa, para el establecimiento de los textos, sólo en las ediciones originales o más antiguas, sino también en *Fábulas y poemas*, la edición de casi toda su poesía preparada por Leduc en 1966. Sin embargo, la profesora Negrín enmienda (con buenas razones): por ejemplo, la desaparición de dedicatorias que caracteriza a *Fábulas...*, según Leduc, por decisión de los editores, lo que más de una vez le acarrió el desconcierto de sus amigos (O. Castillo Nájera, *op. cit.*, p. 201); entonces, ¿por qué no dejar entre paréntesis las fechas de las publicaciones originales o más antiguas, si se conoce perfectamente su fecha de impresión y es más que dudosa la

cimas con algo de detalle (continúo marcando las rimas de interés en negrillas):

En mi cuarto hay ruidos de diversas clases:  
Ruidos sistemáticos y ruidos ambigüos;  
ruidos trascendentes, ruidos *comme il faut*;  
ruidos de colores, y ruidos que **son**  
simplemente ruidos...

(“Ruidos”, OL: 107)

Recuerdo vaporoso de una selva  
estrictamente pulcra; selva casi **jardín**;  
selva de un paganismo descriptivo,  
muy siglo dieciocho, o más bien, muy Pierre Luys.

(“Parricidio”, OL: 102)

Exudación: esencias D’Houbigant.  
Elocuencia pedestre  
de la *jeunesse dorée*,  
y del áureo champagne...

---

existencia de otras? Creo que los únicos corchetes justificados están en *Desde París*, ya que la profesora Negrín no pudo consultar la edición o ediciones antiguas. Como en muchos casos, la precisión en torno a Leduc es imposible, y su modo de fechar y hacer memoria parece haber contagiado hasta a sus amigos; de ahí las dificultades para indicar fechas y títulos de posibles ediciones. Con respecto a la edición del Fondo de Cultura Económica (*Obra literaria*, 2000), valorados sus méritos, vayan algunas observaciones. Hay erratas que dejan incluso versos mal medidos (un *de* por un *desde*, p. 274: “bajas de [desde] tu barrio rastacuero”), y aun un error (¿de Leduc?), al decir que las dos primeras partes de *La Odisea* (su parodia) fueron escritas en hexámetros (OL, p. 324), cuando se trata de alejandrinos, cosa que el poeta sabía de sobra. Otro error (¿o errata?) es enmendar el adverbio *donde quiera* (así en la V y última sección de “Los argonautas”, en *Fábulas y poemas*), y escribir *dondequiera* (OL, p. 124); muy bien, ¿pero por qué, en la misma línea, junto y luego separado? Por último, error común es escribir un *porque* causal por un *por que* final (así en *Fábulas...*). Hubiera sido bueno enmendarlo —ya que éste sí es error, y no el *donde quiera*— en “Invocación a la Virgen de Guadalupe...”, octava estrofa: “sólo porque [por que] a la vuelta de una esquina” (OL, p. 179), y en “Aquí se habla de los orbes...”, quinta estrofa: “porque [por que] hubiese prestancia y alegría” (OL, p. 186).

Corolarios:

El resto de la noche  
 en casa de Madame...  
 Eficacia del Peeper, y mañana  
 abluciones de soda con **cognac**...  
 (“Sanborn’s” [sic], OL: 121)

En el primer poema, aunque las asonancias se notan poco debido a que no doy mayor contexto, destaco la rima entre *faut* (fó) y *son*. Menos difícil quizá es notar la rima entre *jardín* y *Luys* (Luí). Para el tercer ejemplo –hay que subrayarlo– no estamos ante rimas bilingües en el sentido de aparear una palabra española con una francesa, sino de insertar rimas de esta lengua en un poema de rimas españolas. En “Temas”, poema emblemático de la poética leduquiana, el bilingüismo de la rima es más notorio:

Va pasando de moda meditar.  
 Oh, sabios, aprended un oficio.  
 Los temas trascendentes han quedado,  
 como Dios, retirados de servicio.  
 La ciencia... la mujer...  
 Problemas didascálicos, se tratan  
 cuando más, a la hora del *cocktail*.  
 (OL: 125)

Y aquí no se trata del francés, sino de la lengua inglesa, además de que, junto a la consonancia en *-icio*, se calza la asonancia *er-ail* (-el). Otro ejemplo:

Aerolito del asfalto,  
 raudamente, pasa un **Ford**.  
 Entre un enorme bostezo  
 suena las cinco, el reloj.  
 (“Five O’clock”, OL: 120)<sup>74</sup>

Echemos una mirada, ahora, a la rima obscena. Para un lector versado en el *Libro de buen amor* será fácil entender que Leduc haya encontrado en su autor a un hermano de sangre, y que en *Breve glosa al Libro de buen amor* sea donde parece andar más a sus anchas. El entreveramiento de dos espíritus tan afines dio frutos como “Aquí se presume...”, que entre sus dos rimas obscenas incluye una de corte alburero alusiva a la masturbación. Se trata de uno de los textos que en la “Justificación” a *Fábulas y poemas* el autor considera entre los peores que ha escrito (¿le habrá afectado el calificativo de *vulgar*?). Lo transcribo completo:

Cuántas penas sufridas porque un sino fatal  
 nos dio discernimiento para el bien, para el mal

---

<sup>74</sup> Más rimas bilingües pueden verse en “Coribante”: virtud-Hollywood; “Romance del perdidoso”: myself-para qué; “Otros son humores”: croupie-fe; “Hipótesis”: yes-Inés; y “Fabulillas”: va-gras (grá). El recurso se prolonga hasta la época de poemas que ya no pertenecen a nuestro periodo de análisis, como “Tiempos de don Panchito...” (ca. 1960), con la rima curul-ful, pero que terminan de ilustrar la fecundidad del truco. A la sorpresa de la igualdad de los términos rimados —cuestión de amplio análisis desde la poesía provenzal hasta el postformalismo de Lotman—, Leduc añade humor, picardía, ironía: el par fe-cabaret asocia convento y prostitución, sagrado-profano, e invierte finalmente las cosas para convertir a las prostitutas en santas; la proverbial vagancia de los diputados *de antes* se revela en esa asociación entre curul y juego de baraja (ful), en tanto que la casta doña Inés parece decir “yes, yes, yes”.

y para otras minucias que ignora el animal.

Por haber juntamiento con hembra placentera  
— se dice— trabajamos; y cosa es verdadera  
si no por el invierno, sí por la primavera.

Pero el hombre tortura su torturada mente  
por ésta o por aquélla; en vez de, alegremente,  
holgarse con cualquiera delante de la gente.

Díjome Anita Loos, razón debe tener,  
que de los colorines que usa la mujer  
preferimos los hombres el rubio rosicler...

Esto mismo afirmaba don Pepe Marroquín:  
no me las den morenas, no valen un comín,  
sólo llegan las rubias, en amor, hasta el fin...

Aquél, ávido busca las carnes de canela,  
aquél busca las negras, y el otro se desvela  
por una flaca y triste y llamada Manoela.<sup>75</sup>

Mirarla, olerla, haberla, para otros es igual  
“que aunque el hombre no guste las peras del peral  
el estar a su sombra es placer comunal...”

Mas por una mujer padecen los jóvenes, los viejos  
los sabios, los mediocres, los pendejos...  
yo, que la sufro cerca, tú, que la lloras lejos...<sup>76</sup>

(OL: 139)

Una de las razones que hacen especial este poema es la imitación de la rima reiterada de Juan Ruiz, o de sus caprichosos

---

<sup>75</sup>*Manoela*: masturbación, en caló mexicano. Don Antonio Alatorre me añade este ejemplo de Brasil: “Tenho uma amante espanhola, chamada Manuela”.

apócope (*comín* por *comino*). Si, por ejemplo, Adams ha sugerido que la asociación entre rima y humor en el *Libro de buen amor* es en parte casual<sup>77</sup> (cosa posible, pero, como muchas en el *Libro...*, capaz de abrir inacabables discusiones), es claro que Leduc lee en Juan Ruiz a un autor de gran sentido cómico, y que lo aprovecha al máximo.

En el poema que le sigue, dentro de la *Breve glosa...*, se presenta una asonancia obscena *sugerida* (extremo caso de refinamiento bajuno):

Si usted me permitiera, yo le daría mi nombre;  
soy un hombre de pluma y me llamo Renato,  
lo de la pluma es subsidiario en el hombre  
mas tengo un porvenir color permanganato.

Ella me dijo entonces una frase inefable  
que por razones obvias no quiero recordar;  
permita usted, por tanto, que de esto no le **hable**.

(“Este ensiemplo...”, *OL*: 141)

Además de la rima obscena sugerida por esa “frase inefable”, que alude seguramente a una respuesta de la dama al estilo de “vaya y chingue a su madre” (quizá debido a esa pluma como probable alusión al pene y a ese permanganato —de sodio— asociado a la cura de enfermedades venéreas), hay un coqueteo con el albur (forma de

---

<sup>76</sup> Estos versos finales son, por cierto, los que le habrían dicho a Leduc que un preso recitaba en las Islas Mariás, reo allí por haber asesinado a su propia mujer (“Justificación” a *Fábulas y poemas*, 1966, p. 7).

rebajar al interlocutor mediante alusiones ambiguas), cuando se le dice a ese “usted” que no se le hablará de algo que no se quiere recordar, donde “recordar” puede aludir a “recordársela”, es decir, mentarle a alguien la —o mandarlo lisa y llanamente a chingar a su— madre. Claro que lo que el texto dice es “permita usted [...] que de esto no le hable”, pero ya se le habló, o sea, recordó sin recordar... con la rima.<sup>78</sup>

Otras rimas obscenas pueden verse en “Oda coreográfica”: burdél-él; “Moraleja...”: salga-nalga, cabrón-patrón, badajo-carajo. Esta última vale la pena verla en su contexto, pues a la igualación badajo-pene (ya presente en el *Libro de buen amor*) se añade un juego de encabalgamiento:

O como el jubiloso campanero  
 que con igual fervor mueve el badajo  
 en la boda, el bautizo y el postrero  
 instante en que nos vamos al carajo.  
 (OL: 199)

Además, el lector puede hallar algunas otras rimas de esta clase en “Poemas (casi) inéditos” (de entre 1935 y 1944, salvo el último): “¡Hay lugar!”: menearlo (alusión al coito)-cuando (lejana asonancia);

---

<sup>77</sup> K. W. J. Adams, “Juan Ruiz’s manipulation of rhyme: some linguistic and stylistic consequences”, 1970, p. 27.

<sup>78</sup> Alguien por completo ajeno al caló mexicano puede pensar que desvarío, pero para más información puede consultar “Los hijos de la malinche” en *El laberinto de la*

“Oda poética y entusiasta...”: fabrican-lubrican (alusiones al coito); “Se glosa el deplorable suceso...”: mingitorio-jolgorio; “Coplillas en elogio de la buena vecindad...”: romero-brasero, primero-brasero (en donde “brasero” tiene el valor de “trasero” o nalgas); “El infinito amor” (1985): hijas-verijas, putas-insolutas.<sup>79</sup>

Sería inviable —y acaso innecesario— ver aquí en detalle en qué consiste la obscenidad de todas estas rimas: las registro simplemente como ilustración de lo argumentado. Las fronteras mismas de la obscenidad son discutibles, pero me limito a los términos que aun ahora resultan de irritante o escandalosa pronunciación o, mejor dicho, audición, ya más ya menos, según el

---

*soledad*, de O. Paz, 1981; *Picardía mexicana*, de A. Jiménez, 1966; o el libro de J. Flores Escalante, *Morralla del caló mexicano*, 1994.

<sup>79</sup> Finalmente, en “Tardía dedicatoria...”: violetas-concretas-tetas; “El coyote”: banquero-cuero-trasero; “Canción de cuna...”: enjutas-putas; “La Llorona”: afea-mea; “Se presume...”: cabrón-soy-amor; “Se explica...”: vaca-caca; “La iguana”: muerta-mierda, todas ellas en *XV fabulillas...* (1957), último poemario al que se limita este análisis, pues, como se ha explicado en nota, se trata de poemas escritos antes de 1945, y los que no, pertenecen del todo a una poética que Leduc había elaborado ya desde entonces, no obstante la publicación algo tardía. Otras más, que incluyo como muestra de que Leduc continuó frecuentando el léxico mal visto en público y entre familias “decentes”, pueden verse en *Catorce poemas burocráticos...* (1963): “El cumplido funcionario”: nalgatorio-escritorio, panteón-cabrón; “El líder”: cuotas-madrotas; “El almirante”: posterga-verga (en el sentido de falo, equívoco por palo de embarcación: mandar a la *idem* es mandar a la chingada, lo mismo que al carajo); “La joven artista...”: tetas-ascetas, nalga-salga. Y en *Corrido de la Revolución Mexicana* (1963): “Tiempos de Pancho Villa...”: espolón-huevón (perezoso). Y en *Otros poemas*: “El correr de los años”: pinga-chinga; “Coplillas de este mundo...”: consejos-pendejos, mean-menean, cabrón-agachón; “Una de las once mil...”: inmaculada-escarbada (frecuentada sexualmente), jarocho-bizcocho (sexo femenino o persona sexualmente atractiva); “Redención”: pretensiones-calzones (los dos primeros de esta última serie tienen fecha de 1988 porque

grado de confianza del ámbito en que sean proferidos. (Lo obsceno casi siempre está ligado a la deleitosa o agresiva mención o alusión de lo escatológico y lo sexual, así como a un “rebajamiento” de lo humano a sus aspectos más naturales.)

En lo que resta me propongo mostrar la imagen de la capital mexicana en la obra poética de Leduc —adelantada ya en “Oda a la ciudad”—, a fin de redondear, hacia las páginas finales, las relaciones entre forma de la ciudad y forma del poema en la escritura de este *Renacuajo y Coyote*<sup>80</sup> de la poesía mexicana.

## *La imagen de la ciudad*

### **Contrastes espaciales y económicos**

Entre lo más sobresaliente de la imagen urbana en Leduc está su noción de las pretensiones escalatorias de los ignaros y desdeñosos

---

fue cuando se publicaron, aunque se ignora la fecha de su redacción original, que bien puede ser muy anterior; los dos últimos no están fechados).

<sup>80</sup> “Renacuajo” (por Renato) llamaba a Leduc un vecino español del pueblo de Tlalpan, amigo de su padre, que solía sacarlo a pasear por los alrededores del poblado a principios del siglo XX, antes de que el niño que entonces era y su familia se mudaran a la Villa de Guadalupe, al norte de la ciudad (“Cuando éramos menos”, 2000, p. 571 y ss.). Muchos años después (1944) Leduc escribirá un poema donde recupera esa variante lúdica de su nombre, acaso en una suerte de introspección, donde *têtard*=renacuajo, rima con *señalar* y *almorzar* (“Consideraciones breves acerca del renacuajo...”, *OL*, p. 276). En “El coyote” hay una descripción caricaturesca de la vida pícaro, aventurero, precario y desaharrapado que caracteriza al poeta (*OL*, pp. 225-226).

ricos o nuevos ricos: el *rastacuerismo* aparece en tres o cuatro poemas, en contraste con las menesterosas multitudes de mezclilla, andrajos y arrabal. A lo dicho en “Oda a la ciudad”:

No estás mal  
con la miseria de tus arrabales  
y tu rastacuerismo colonial...

se añade no sólo el rastacuerismo emancipado y a la moda (“Sanborn’s”):

Rastacuerismo y juventud.  
El jazz tiene desfallecimientos  
y los muchachos “bien”  
también...

sino el clasismo aséptico de la señorita acomodada y un si es no es hipócrita, que convive con el académico manicurista y remozador del idioma (*¿vs. peladaje?*) y el provinciano de estirpe lopezvelardeana:

Ingenuo provinciano  
que por Semana Santa  
vienes, alucinado, del Bajío  
a la libidinosa capital.

Joven burgués, y señorita  
—americana americanizada—  
que no sabes el nombre del atole  
pero sabes menearlo,  
y que de vez en cuando,  
bajas desde tu barrio rastacuero,

a los barrios de espanto...

Académico insigne y acucioso  
manicurista de la Lengua Patria;  
helenista, hispanista, arcaísta,  
es decir: *Undertaking*...

Este camión  
oliente a gasolina y a sudor  
fecundo de plebeyo;  
este camión te llevará, si quieres,  
hasta la puerta de una carpa ilustre,  
donde hay típles de a peso la dejada  
y un teatro pirandélico y falaz.  
¡Aprovechen, señores y señoras!  
¡Aprovechen!... ¡Aún queda lugar!...  
(“¡Hay lugar!...”, *OL*: 274)

Este poema, publicado en 1935 en *Glosas*, y después de ello nunca recogido hasta las recopilaciones de Rojas y de Negrín,<sup>81</sup> expresa —a la manera del pregón callejero del cambiador, el vendedor ambulante o el merolico—, no sólo la heterogeneidad de la población urbana, sino las dos aguas en que el contraste económico la divide. Invita a quienes permanecen aislados en su pueblo, o en las provincias mentales, a que se acerquen a una realidad ignota o despreciada —más no por ello inexistente—, y gracias a la cual, a menudo, esos pequeños universos de privilegio, bienestar o

---

<sup>81</sup> Inclusión improbable sin la recuperación de éste y otros poemas hecha por C. Monsiváis: “Renato Leduc: la genuina indiferencia por el prestigio”, 1987. Las recopilaciones son: *Antología poética*, 1991, y la citada *OL*, 2000. *Glosas* fue un adelanto de la *Breve glosa al Libro de buen amor* (Negrín, *OL*, p. 176).

aislamiento son posibles: la realidad del trabajo diario en el trajín productivo e insalubre que no da para lujos (porque los excedentes que podrían sustentarlos son controlados por los dueños de la producción), sino apenas para la sobrevivencia elemental y la diversión barata, donde el placer teatral (¿o sexual?) se reduce al posible encuentro con una artista de carpa en barrios de espanto. No descuida tampoco, Leduc, la alusión obscena en esas asonancias de *menearlo-cuando-espanto*, donde *menear el atole* alude al coito (aunque, menos sexualmente, a habilidades no siempre confesables), y el conjunto estrófico, a la simulación hipócrita de un catolicismo que finge ignorar la sexualidad y, con ello, todas las otras funciones corporales.

Esos barrios de espanto los conocía Leduc de sobra, no sólo porque surcaba la ciudad a toda hora, sino porque convivía con sus pobladores.<sup>82</sup> Sus primeros años en La Villa de Guadalupe transcurren en relativo bienestar, pero la muerte de su padre precipitó a la familia —incluida una de sus tías maternas— en una pobreza que debe de haber tardado mucho en remediarse. Aunque de su vida familiar y sus relaciones con su madre Leduc habla muy poco, sabemos que él, dos hermanos y una hermana, junto con doña Amalia, fueron mudándose a vecindades cada vez más pobres<sup>83</sup> y

---

<sup>82</sup> Véase, v. g., "Cuando éramos menos", 2000, pp. 642-643.

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 587-588, 597, 686, 703-704.

que, en un momento dado, allá por 1914, la situación era tan difícil que él y doña Amalia —con la que ya casi no convivía debido a sus andanzas por el país—, como únicos responsables del gasto, debían varios meses de renta y estaban a punto de ser desalojados “de la pocilga que ocupaba[n] en la calzada sucia y siniestra de San Juan de Aragón”.<sup>84</sup> Para la época de los veintes, Leduc vivía (¿solo?) en el pueblo de Tacuba, y únicamente después de su estancia en Europa pudo habitar en un barrio relativamente céntrico, en la calle de Guerrero<sup>85</sup> y también en Artes o Antonio Caso 110, muy cerca de Insurgentes, aunque en un edificio desvencijado que había sido la última sede del zarismo en México: el ex edificio de la legación rusa, donde Leduc tuvo su despacho o estudio durante décadas.<sup>86</sup>

Los barrios bajos —como había escrito Del Campo en el porfiriato y escribiera Azuela después de la Revolución— pervivían en la insalubridad, el aislamiento, la delincuencia, la precariedad cultural y de servicios, y a veces en un resentimiento y baja autoestima producto de una centenaria polarización entre la sociedad colonial y los indios que el mestizaje no reparó (ni ha reparado); ahí florecía (y florece) la delincuencia, el lenguaje y las señas secretas (el *caliche*), las relaciones descarnadas y a menudo violentas (aunque, desde luego, florecen también, de modo velado, en barrios elegantes):

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 707.

<sup>85</sup> R. Pimentel, *Así hablaba Renato Leduc*, 1990, p. 114.

En aquellos caseríos fabricados con madera de muebles robados, con hojalatas tomadas del carretón de basura; de aquellos caseríos que se esconden tras un alcor y una breña, como el mendigo que se espulga en día de fiesta; de aquellos caseríos cuya entrada guardan famélicos perros, y gallinas desplumadas, y beatas rotas, y heteróclitas cercas, de allá viene esa gentuza bizarra, haraposa, gitanesca, estrábica, amarilla, flaca, percutida, comida por llagas y por insectos, la carne tristísima de los antros, el zapato viejo del México viejo, el que a las veces arrastra y resalta en el asfalto, el primer cebo del tifo...<sup>87</sup>

En el barrio perdido, hasta los más populares avances del progreso, como el tranvía, se quedaban al borde (ni hablar de los servicios urbanos más elementales):

repiqueteaban los cascabeles del tranvía y se oían claros los acordes de la vihuela en casa del zapatero y acompañando a un coro de borrachos que cantaban gemebundas canciones de celos y profundo amor./ Parecía aquello un pueblo perdido en los arenales de no sé qué desierto, pero cruzaba los aires el Ángelus tocado en la Catedral; susurraba a lo lejos la gran ciudad; perdíanse en las sombras sus altas torres, sus elevados edificios y eso hacía más grande el contraste de aquel suburbio triste. Llegaba el sereno, trepaba la escalera de mano y prendía el farol que colgaba de un alambre y dos postes y la flama fuliginosa describía un círculo sangriento en el negror de tinta de aquella *Rumba* envuelta por la sombra.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 74-75 y 115; R. Leduc, "Agustín Lara", en *OL*, p. 736.

<sup>87</sup> A. del Campo, "Por los llanos...", 1973 [1906], pp. 154-155. La insalubridad, producto, por ejemplo, de la desproporción entre concentración poblacional y flujo de agua potable y aguas de desecho, hacía proliferar el tifo en los suburbios pobres vecinos a lo que quedaba de los antiguos lagos.

<sup>88</sup> A. del Campo, "La Rumba", 1973 [1890], pp. 31-32. Esa precariedad del alumbrado tenía lugar cuando en zonas céntricas brillaban ya lámparas de electricidad,

De tales condiciones paupérrimas Leduc sabía, no sólo por los malos tiempos, sino por incursiones esporádicas o caminatas forzosas cuando no alcanzaba el último tranvía y, en fin, por alguno que otro borracho de cantina con visos de poeta, o bien por sus aventuras en burdeles de bajo presupuesto. Y sobre todo, sabía de ello por la presencia continua de seres marginales en las calles de la ciudad. La pobreza y la miseria, como marcas imborrables de la sociedad mexicana, pudo verlas también en sus andanzas ferrocarrileras como telegrafista. De modo que —al calor de esa experiencia y la herencia ideológica recibida de su padre— su mirada sobre la ciudad no elude jamás los contrastes, y antes bien parece solazarse en indicarlos, como en la entrada del poema ubicado en Sanborns (seguramente el del antiguo Joquey Club): “Decoración planeada/ por algún pastelero dadaísta” (*OL*: 121), que recuerda (¿involuntariamente?) aquel comentario periodístico —que le costó la cárcel a su padre— acerca de que, en el hipódromo, la esposa de Porfirio Díaz lucía un atractivo sombrero más bien semejante a una obra de repostería.

### **De los otros al yo: la nueva soledad del urbanita**

---

más potentes y eficaces. Los faroles de los suburbios seguían siendo, por ejemplo, de aceite.

Todo en el poema de Sanborns parece señalar que no es ése el mundo del poeta, sino uno prosaico donde Dios ha muerto y el final de la vida es asunto de farmacia y notaría); ciudad de *blues* y tangos, de *quick lunch*, de lagos muertos y aguas deletéreas con las que el yo poético se identifica, de albas entrevistas desde el trabajo y por las calles, y donde la nostalgia y la soledad parecen asomarse tanto a la casa en vecindad de la niñez como a la habitación suburbana del soltero,<sup>89</sup> que apura sus insomnios en compañía de Darío y Poe, y evoca los silbidos de trenes inasibles:

No siempre puede el hombre dormir como quisiera.  
Hay noches en que aúllan, satánicos, los gatos.  
O la turbia conciencia,  
o amores desdichados...

O bien, porque dormimos tan cerca del tejado,  
que el temblor de una estrella nos despierta.

Cenobitas insomnes, flagelamos  
la carne, con flagelo de imposibles.  
Y el murciélago negro de la desesperanza,  
cabalísticamente, aletea siete veces,  
antes que la mañana  
prenda el cielo con áureas livideces...

Noches en que el poeta recibe la visita  
del consabido cuervo charlatán;  
y una pianola ultraterrestre toca  
la danza de las horas que nunca volverán...

Noches en que lo irremisible

---

<sup>89</sup> Véase *OL*, pp. 89, 92, 117, 120 y 125.

es angustioso, y casi corporal;  
y la vida parece  
un perentorio esfuerzo ineficaz:

Estallido de cohete, tos de enfermo,  
o silbato de tren que se nos va...

(“Noches”, *OL*: 105)<sup>90</sup>

Habitación de soltero donde la duermevela o el insomnio se rodean de ruidos y presencias, en que las cosas cotidianas y la urbe se abren paso, de la misma manera que la poesía, ahora de Neruda:

¿En qué idioma dice su palabra el viento?  
Es lástima grande que no haya una estepa  
en todo el contorno,  
así, llamaría corcel vagabundo, etcétera, etcétera  
a este pobre viento que llora a mi puerta...

Ruidos de la calle. Tiemblan los cristales,  
cristalinamente, como es natural.  
Yo, como poeta, me pregunto  
“al punto”,  
¿pasaría la muerte? o quizá el amor...

Pero los cristales, al temblar, decían  
la verdad terrible:

Señor: fue un camión...

(“Ruidos”, *OL*: 107-108)

---

<sup>90</sup> En un momento dado, Leduc afirma que “Noches” “se trata de algún cabaretito, es decir, una cantina con ficheras” (O. Castillo Nájera, *op. cit.*, p. 199), quizá asociándolo a los días de París, cuando vivió en los altos de un lugar así, pero —salvo por la dificultad de conciliar el sueño— la validez de la asociación es dudosa, pues en la época de “Noches” vivía, según parece, en Tacuba, que era un pueblo. Además, el

En esos años, Leduc —como quizá otros muchos estudiantes— leía con asiduidad los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). El viento como corcel vagabundo, en la segunda estrofa, evoca por lo menos a dos de los poemas de ese libro: “Galopa la noche en su yegua sombría/ desparramando espigas azules sobre el campo” (poema 7); y “Mientras el viento triste galopa matando mariposas...” (poema 14). La presencia del poeta chileno se cuela hasta la *Breve glosa al Libro de buen amor*, donde la certeza de lo inasible se atenúa con un humor consolador que parafrasea al poema 20:

Tal vez la quise mucho, pero tal vez la quiero.  
 Esta frase te ofrezco, cuyo único pero  
 es que la dijo antes un autor extranjero.  
 (“Pequeña canción del optimista”, OL: 149),

emociones ligadas a *Algunos poemas deliberadamente románticos...*, dedicado a Amalia Fernández, por quien el poeta llegó a sentirse fracasado<sup>91</sup> y a quien dedica no sólo *Algunos poemas...*, sino también un soneto,<sup>92</sup> y de quien, finalmente, se despide la noche del 31 de

---

poema no alude a nada que recuerde a un cabaret, y sí a la soledad de soltero en que Leduc vivía en los veintes y principios de los treintas.

<sup>91</sup> O. N. Bustamante escribió en 1944 (art. cit., p. 161): “Un día, va para diez años, se sintió un hombre fracasado en ese orden de cosas en que sólo el que fracasa y aquella con quien fracasa tienen derecho a calificar.”

<sup>92</sup> Se trata de “Con motivo...”, que luego pasará a la *Breve glosa...*, ya sin dedicatoria, con el título de “Ensiemplo en el que leerá el que leyere la declaración de amor plagada de lugares comunes que hizo un señor” (OL, p. 187). Véase E. Negrín, en OL, p. 138. Como hizo notar Francisco Liguori, la constancia de Leduc en torno a las

diciembre de 1934, poco antes de irse a Francia y acaso un año después de no verla, a raíz de su distanciamiento. Amor tortuoso e infortunado,<sup>93</sup> de desencuentros, rupturas y retornos precarios: como ya se dijo en alguna nota, al mismo tiempo que tenían una relación no del todo formal que a veces se enfriaba, Amalia empezó otra con Gómez Arias. La última noticia que el poeta tuvo de ella fue un telegrama en donde le rogaba fuera a visitarla, pues se hallaba muy enferma. A ese llamado —afirma Leduc— no pudo responder por tener que salir a Venezuela momentos después de recibir el mensaje, y pese a que su estudio estaba a la vuelta de donde ella vivía. Cuando volvió de Sudamérica con la idea de buscarla (no es claro si en los cincuenta o sesenta), Amalia Fernández había muerto.<sup>94</sup>

En “La esquina” evocará momentos de cortejo y soledad, probablemente referidos a esa misma Amalia, pero también a “cuanta niña vista/ y calce regular” (“Temas”, *OL*: 125), es decir, aquellas muchachas que él y sus amigos miraban pasar a las puertas de la Escuela de Jurisprudencia. Son versos salpicados de chunga y carnaval, tal como había aprendido de Luis Carlos López, quien, junto a lo sublime y lo bucólico, introduce —con frecuencia al final—

---

Amalias fue a toda prueba: ése era también el nombre de su madre (Amalia López) y el de su segunda y última esposa (Amalia Romero). O. Castillo Nájera, *op. cit.*, p. 203.

<sup>93</sup> Evoca F. Liguori: “Duró bastante con ella, porque peleaban y luego se dejaban, una fijación la de Amalia.” *Ibid.*, p. 204.

<sup>94</sup> *Ibid.*, pp. 186-189; J. R. Garmabella, *op. cit.* pp. 277-278.

el detalle humorístico<sup>95</sup> que rompe la atmósfera completa del poema.

Así Leduc:

Dramática figura del que espera  
un aleatorio amor en cada esquina.  
Blanco de las potencias enemigas;  
de los perros que orinan,  
de los dioses acuáticos  
y del camión fecundo en tropelías.  
(“La esquina”: OL: 146),

o bien:

Hablaste con voz muy queda,  
y en la penumbra propicia  
sentí la suave caricia  
de tu epidermis de seda.

Y una garganta senil  
pasó bajo la ventana,  
gritando: “Para mañana  
se juegan doscientos mil...”  
(“Para mañana”, OL: 127)

Y, por último, en una nueva crítica al rastacuerismo ambiente en aquella ciudad de México, también asomará el detalle chusco:

---

<sup>95</sup> Véase, v. g.: “Arteria principal en los anales/ de la ciudad arcaica y futurista,/ con todos esos bienes y esos males/ que nos legó la hispánica conquista.// Desde los cuatro puntos cardinales/ llegan, y allí se cruzan, el turista,/ la toga, el balandrán, Pedro Urdimales,/ Venus, Baco, el hampón y el agiotista...// Todo un vivo montón de carne y hueso/ que circula febril, entre camiones/ y mil autos!... Producto más que loco// del divino progreso, ese progreso/ que le trajo a los indios cimarrones,/ con la espada y la cruz, el gonococo!” (“Calles de Cartagena. Calle de Lozano”, en L. C. López, *La comedia tropical*, 1962, p. 18).

Como Atenas, ceñida de violetas,  
ciudad que al niño pobre das tus tetas,  
y a la hembra disoluta, espiroquetas.

(“Desde aquí se tornan los ojos hacia la ciudad, la patria...”, *OL*: 188)

Entre soledades, nostalgias, decepciones y protestas, Leduc no olvida su ciudad (este último poema fue escrito seguramente en París, donde debe de haber terminado de configurar *La glosa...*). Gasta humor, sarcasmo y bonhomía en su evocación:

Acérrimo sabor del populacho...  
polvo de la barriada... ¿o de la vida?  
canción estrafalaria de borracho

que va cantando con el alma herida  
un anciano vestido de muchacho  
a una lejana novia emputecida.

(“Y en este ensiemplo se habla de gayas romerías...”, *OL*: 190),

después de lo cual, aquella su ciudad se va desdibujando poco a poco, quizá por la distancia, quizá porque los cambios citadinos enfrentados en los veintes y treintas ya no podían marcarlo como entonces, cuando pasaba del aula al telégrafo, del tren a las batallas, del cine a las cantinas, del teatro a los burdeles, en un ritmo alegre y de cadencia, acelerado y con sabiduría, también, para la pausa (cito el poema completo debido a su interés):

Eres grata y sencilla  
como la serpentina fugaz  
de los anuncios luminosos.  
Y no obstante,  
tu cadera hiperbólica provoca  
un espasmo global, cuando se mueve  
de prisa —es cierto—  
porque el tiempo es breve.

Hay en ti,  
no sé qué de morboso y trepidante;  
algo  
como el grito hecho de carne  
de la neurótica ciudad.  
Y bailas —por razones de luz—  
en un teatro que huele a mingitorio.

Oh, si la luna, si la pálida luna  
tuviera reflector...

Tú danzas  
siete veces mejor que Salomé  
—una por cada velo—. Y sin embargo,  
el solio del tetarca vale un peso,  
y el tetarca soy yo;  
y es el tetarca  
aquel señor enfermo  
de familia y de grasa.

Magnificencia de los tiempos idos.  
¿Quién te ofrece una vida?,  
¿quién te ofrece un reinado?,  
¿quién por ti le cercena  
la cabeza neolítica  
a un apóstol agrario?

Antiguo centurión, en tu presencia  
me hubiera dado muerte

o te hubiera violado.  
Pero en el siglo veinte, oh, Juana,  
no hacemos esas cosas  
porque se enoja Dios...

Este buen siglo veinte,  
burócrata y castrado,  
canaliza su afán hacia el burdel,  
y se deshace de él...

(“Oda coreográfica”, *OL*: 131-132)

Sobre un fondo de neón publicitario, combina aquí Leduc el cinismo con el malestar en la cultura; el tópico de la mujer fatal con la salida prosaica y más que práctica. Si el estímulo sexual se especializa (horarios, formas, sitios, tipo de mujeres); si es un ámbito de la vida prohibido y reprimido, aislado de ella para canalizarlo mejor en el comercio; si la vampiresa se cotiza alto, al modo de Carolina Otero, y no hay más que para tiples de a peso; si el contacto carnal tiene tarifas, pues que reciba cada uno lo suyo. Es verdad que la urbe se compara, en su ritmo, con aquel trepidar no menos estresado y estresante —y no menos entramado con el comercio— de las caderas de Juana Barceló (a quien va dedicado el poema), cuyo sublime y erótico danzar convive con efluvios uretrales en la sórdida locación de un teatro acaso indigno, mas proveído del recurso luminoso *ad hoc*.

El poeta exorciza no sólo el fatalismo autodestructivo de los románticos ante Salomé y otras mujeres fatales, sino la salida

burguesa a la ansiedad sexual y los deseos de compañía: no le satisface tampoco ir a enfermarse de familia y de grasa, al modo del señor que —como él— admira a la danzante desde el graderío (el *solio*: trono convertido en butaca de teatro paupérrimo). El malestar se cura sin aspavientos ni hipocresías: si el problema es el equilibrio entre el dolor y el placer, pues no hay que exagerar ni el uno ni el otro; a falta de posibilidades de procurarse el objeto de deseo, se lo sustituye paladinamente por una puta a la altura presupuestal. Tal parece la única salida para un varón en celo en una sociedad de corte católico y burgués, cultivadora de una mujer más madre que amante, donde la convivencia entre hombres y mujeres es magra y casi prohibida (a menos que se trate de la casa familiar o el matrimonio), y donde las mujeres libres o “liberales” —como Frida Kahlo, o Amalia Fernández, amigas ambas de Leduc— parecen condenadas a la soledad, el estigma o la proscripción.<sup>96</sup>

Por el momento, no parece Leduc hallar más salida que el burdel, aunque a veces la hallara con meseras de café o amigas como la Guadalupe de uno de sus poemas más célebres, donde la ternura, el erotismo, el humor y la provocación alcanzan, tal vez, sus mayores

---

<sup>96</sup> Alguna vez Leduc se refirió a esa época en que “no había más comunicación entre enamorados que la del balcón o vidriera, banqueta mediante: una especie de telegrafía digital o alfabeto de ciegos con el que los infelices amantes se hacían pendejos creyendo que conversaban./ Con el mismo propósito de hacerse pendejos se inventaron en aquella época diversos sucedáneos de la telegrafía digital: el lenguaje del pañuelo, el del abanico, el de las flores.” “Aquellas otras navidades”, en *OL*, p. 718.

alturas, al convertir a esa terrestre Guadalupe en una celestial protagonista y patrona de su *Breve glosa...*, al modo en que Juan Ruiz (no sin antes haberse encomendado a Dios) inaugura su *Libro de buen amor* con una salutación a la Virgen María. Leduc —a la mexicana y como ex habitante de La Villa— invoca a la Virgen de Guadalupe, pero, en especial, “a una señorita del mismo nombre”, reluciente en todos los colores de la patria:

Adorable candor el de la joven  
que un pintor holandés puso en el burdo  
ayate de Juan Diego.  
El sex-appeal hará que se la roben  
en plena misa y a la voz de fuego.  
[...]  
Negra su cabellera, negra, negra,  
negros sus ojos,  
negros como la fama de una suegra,  
tan lúcidos provocan  
y tan propios  
el guiño adusto de los telescopios.

Vestida de verde toda  
iba —excepto los labios rojos  
y los dientes— vestida de verde-oruga,  
verde esperanza, verde lechuga,  
verde moda.

El indio grave que a brazadas llega  
mar cruzando, picada de aspereza,  
a su santuario;  
y la mujer infame que navega  
con virtuosa bandera de corsario...

Ojos dieran, los ojos de la cara

sólo porque [por que] a la vuelta de una esquina  
 la pequeña sonrisa que ilumina  
 de luz ultraterrestre su cabeza,  
 les bañara...

La *flapper* y el atleta  
 piernas dieran —milagros de oro y plata—  
 si la clara  
 ternura de esta Virgen les bañara  
 al llegar a la cama o a la meta.  
 [...]  
 Anhelantes de sed y de impotencia  
 en turbias fuentes beberemos ciencia...  
 ¿para qué...?  
 Si el caramelo que mi boca chupe  
 será siempre tu nombre: Guadalupe...

(“Invocación a la Virgen de Guadalupe y a una  
 señorita del mismo nombre”, *OL*: 178-180)

Tal vez no se ha escrito un mejor homenaje a la mujer popular mexicana, a la china trabajadora y sin complejos que admiraban algunos escritores del siglo XIX por su alegría y desenvoltura, y que poco a poco se fue alejando del trabajo rural o doméstico para convertirse en obrera y costurera, y luego en mesera de café (para escándalo de unos y regocijo de otros),<sup>97</sup> taquígrafa,<sup>98</sup> secretaria o

---

<sup>97</sup> El innovador fue, en 1875, el Café El Progreso, que volvía por sus fueros luego de una larga tradición: había abierto sus puertas en 1842 en la calle del Coliseo 8 (16 de Septiembre y Bolívar). C. Díaz y de Ovando, *Los cafés en México en el siglo XIX*, 2003, pp. 32, 34 y 75-76.

<sup>98</sup> Taquígrafa en la oficina de Hacienda donde Leduc trabajaba en los treintas era Lupita Sierra, inspiradora del poema, “muy católica”. Por cierto que entre las anécdotas legendarias en derredor de Leduc está la quema de un libro suyo, donde este poema se incluía, por parte de conservadores escandalizados. En voz de Aurora Reyes, pintora y amiga de Leduc: “Renato, ¿qué se ganó? Me acuerdo cuando quemaron tu libro en la Secretaría de Educación Pública, en una pira que recordaba el Medioevo y los molestos

empleada en cualquier otro sector de los servicios urbanos, y cuya vitalidad sólo podían contener (y a veces todavía) las estructuras machistas y la persecución castrante de la religión. No sin humor, Leduc observa que fue precisamente una de esas meseras de café quien por primera vez le contagió la gonorrea, ya que —desoyendo a sus amigos mayores— olvidó que las putas suelen ser mucho más cuidadosas con su instrumento de trabajo que aquellas espontáneas gozadoras con su salud genital.<sup>99</sup>

“Invocación a la Virgen de Guadalupe...”, por otra parte, es un poema donde no hay ninguna de las dos rimas peculiares de Leduc; sin embargo, como el poema de los elefantes, el del tiempo, y otros como aquel que parodia a Garcilaso, se halla entre los más agraciados de su producción, en nada obscenos ni bilingües. He aquí ese juego con Garcilaso:

El triste lamentar de Nemoroso  
que a Salicio le cuenta sus pesares  
Garcilaso me manda y no dilato  
en pensar que el autor de estos cantares  
no pudo a Nemoroso dar reposo

---

castigos de la Santa Inquisición. Fue una lloradera de las compañeras, una protesta general de los compañeros... ¡inútilmente!” Leduc añade que se debió al catolicismo de un secretario de Educación, y que quizá eran tiempos de Ávila Camacho, presidente de 1940 a 1946, pero tuvo que ser un poco más tarde, ya que el libro referido es la *Antología* hecha por R. Blanco Moheno en 1948 (Biblioteca Enciclopédica Popular, segunda época, 189) (O. Castillo Nájera, *op. cit.*, pp. 16, 204 y 207). Para la opinión de Leduc sobre la mujer popular, véase R. Pimentel, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>99</sup> “Cuando éramos menos”, 2000, pp. 673 y 675-676.

porque un Salicio no es salicilato.

Mas viendo que quejábbase por ocio,  
a su vez don Salicio, en tal cilicio  
de celos se lamenta a Nemorosio  
—ya que por Galatea perdió el juicio—  
y en la obra resulta un nuevo vicio  
pues Salicio resulta ser celosio.

(“Las églogas”, OL: 291)

Y así, antes de concluir este capítulo, el lector tiene derecho a preguntarse qué tiene que ver todo lo hasta ahora escrito con un poema tan representativo de Leduc como “Aquí se habla del tiempo perdido que, como dice el dicho, los santos lo lloran”. A ello van dedicadas las páginas siguientes.

### *El camino y los días: voces de cada uno, voces de todos*

Y primero, lo primero (subrayo los refranes y consejas):

Sabia virtud de conocer el tiempo;  
*a tiempo amar y desatarse a tiempo;*  
como dice el refrán: *dar tiempo al tiempo...*  
que *de amor y dolor alivia el tiempo.*

Aquel amor a quien amé a destiempo  
martirizóme tanto y tanto tiempo  
que no sentí jamás correr el tiempo,  
tan acremente como en ese tiempo.

Amar queriendo como en otro tiempo  
—ignoraba yo aún que *el tiempo es oro*—

cuánto tiempo perdí —ay— cuánto tiempo.

Y hoy que de amores ya no tengo tiempo,  
amor de aquellos tiempos, cómo añoro  
la dicha inicua de perder el tiempo...

(OL: 197)

Leduc llegó a hartarse del éxito de este poema, al que calificaba de “banal ejercicio de retórica”, reconociendo, de todos modos, que:

el escritor no suele escribir para él sino para un grupo de lectores cuya cuantía no importa pero cuyo gusto o criterio literario no son necesariamente unánimes... ¿Es lícito o siquiera factible el intento del escritor para imponer los suyos (gusto o criterio) o para uniformar a sus lectores...? Puede Pablo Neruda renegar de sus *Veinte poemas de amor* pero abundan los lectores que prefieren éstos a su *Canto general* [el propio Leduc].<sup>100</sup> Por las mismas oscuras razones que ciertos padres se encariñan con el hijo canalla o defectuoso con detrimento de su amor a los mejores, es frecuente entre escritores menospreciar sus obras de mayor aceptación y preferir las menospreciadas por el público. En lo personal, me apena tanto la indiferencia de los lectores hacia mi “Epístola a una dama que nunca conoció elefantes” como me sorprende la vieja y sostenida popularidad de ese banal ejercicio de retórica que es mi soneto “Tiempo”.<sup>101</sup>

La poética —al menos a partir de Valéry y los formalistas— se ha enfocado a explicar el funcionamiento del texto, a descifrar la

<sup>100</sup> J. R. Garmabella, *op. cit.*, p. 218.

<sup>101</sup> “Justificación a *Fábulas y poemas*, 1966, pp. 7-8. Mi edición, adquirida en una librería de viejo, tiene, por cierto, una anotación a lápiz en la portada: “Tiempo 110 112”, alusiva a los dos poemas que a un lector pudieron atraerle más. En la página 110 se halla el famoso soneto, y en la 112, el final de la “Moraleja...” que cierra la *Breve glosa al Libro de buen amor*. En “Moraleja”, el lector marcó los siguientes versos (penúltima cuarteta): “Un ojo al gato y otro al garabato/ armado el brinco y las pisadas lentas/ cuando nos llegue el doloroso rato/ de hacer las cuentas...”.

organización que engendra sus denotaciones y connotaciones, no sólo desde el punto de vista gramatical y discursivo, sino a partir de su específica coherencia en tanto género literario. Se ha valido del texto mismo como materia básica, pero ha incursionado, también, en elementos externos a él: la posible intención del autor o emisor, y los sentidos elaborados por el receptor, instancias, todas, inmersas en un sistema cultural inmediato a la enunciación pero también de largo plazo. El texto no es transparente ni fijo, se mueve, se desenfoca, sus sentidos se recrean en la recepción y los procesos históricos y, además, en la ambigüedad del lenguaje, la inasibilidad o deriva del sentido.

El texto, pues, sólo es fijo como forma, pero el flujo de sentidos que se desprende de él es constantemente remodelado por todo ese cúmulo de factores. Así, el significado rebasa la intención del autor; revela claroscuros de sí mismo, cobra nuevos valores, sin perder por completo el de la enunciación original, y depende, en última instancia, de unas pocas confluencias entre el emisor y el receptor, de un contrato producto de horizontes comunes que sólo puede ser provisional y que es, también y en buena parte, individual, ya que — luego de que el texto y su lector han establecido un significado de base y unas convenciones genéricas— el sentido del texto, aunque compartido con la comunidad, se dispara en una serie de connotaciones dependiente de la relación única entre texto y lector.

No debe sorprender, entonces, esa distancia entre Leduc y su público. Por todo ello, la *vieja y sostenida popularidad* de su soneto merece atención.

Lo primero que es preciso reconocer es que las condiciones de su gestación —muy aparte de ser típicas del ludismo estudiantil y callejero del autor— son *estructuralmente* populares y únicas. No sólo el pie forzado es un refrán lleno de resonancias: *hay que darle tiempo al tiempo*, sino que Leduc elabora el poema con base en saberes tradicionales emanados de otros refranes y consejas (elementos que echan a girar el sentido y enriquecen la recepción). Los tópicos en torno al paso del tiempo, y la circunstancia excepcional de que la palabra *tiempo* no sólo implique una noción central para la condición humana, sino que no tenga consonante (no exista una palabra de final gemelo), destacan aún más la figura del texto y su temática. La elección, algo azarosa, del endecasílabo como metro, y del soneto como forma estrófica, ambos de probado y largo éxito, le otorga contundencia al poema: una forma de fácil aceptación. El tiempo y sus refranes hacen girar la memoria y los sentimientos en chicos y grandes, pobres y ricos, cultos e ignorantes.

Y a todo eso, el poeta añade aquella circunstancia de que hemos venido hablando a lo largo de esta tesis: la precariedad de la existencia moderna; la constante necesidad de un yo de reubicarse ante un entorno evanescente, donde el amor, la vida y la propia

identidad se fugan como agua entre las manos, y obligan a volver, una y otra vez, a la fuente, a fin de ofrecerle al agua un nuevo depósito, tan frágil y movedizo como el anterior, pero depósito al cabo: el vaso del que habla Gorostiza en *Muerte sin fin*, elaborado aquí desde el otro lado de la poesía, no la pura, sino la popular. Una profunda noción de lo irrecuperable marca al poema, pese y gracias a esa constante repetición de la palabra *tiempo*, que llega a resonar obsesionante como el propio tic-tac de los relojes.

Desde épocas remotas (siglos XII y XIII), la *rima idéntica* o *rima pobre* era vista como un recurso reprobable —si bien para otros era un timbre de virtuosismo: ambas posturas competían por la admiración. Para los detractores de la rima idéntica, la *rima rica*, en cambio, era aquella que, no obstante la repetición parcial de sonidos, añadía nuevos significados, nueva información en las raíces previas a la rima.<sup>102</sup> Hace unos años, Devoto revisó las inconsistencias de éste y otros preceptos que pesan sobre tal elemento del verso;<sup>103</sup> Micó, a su vez, demuestra que la prohibición se tornó en grato desafío desde el siglo XIII, y que los poetas y lectores se han deleitado largamente con la rima idéntica y la equívoca (mismo sonido, diferente significado).

---

<sup>102</sup> J. M. Micó, “Norma y creatividad de la rima idéntica (a propósito de Herrera)”, 1984, *passim*.

<sup>103</sup> D. Devoto, “La rima: vaguedad de vaguedades, y todo variedad (reflexiones no ortodoxas sobre las consonancias imperfectas de San Juan de la Cruz y las rimas pobres de Fray Luis de León)”, 1992.

En el Siglo de Oro español, al calor de un entusiasmo por el soneto —de reciente adquisición para la cultura peninsular de entonces—, se escriben un puñado de sonetos sobre el tiempo, aunque sólo uno con ese consonante que a Leduc le quebró la cabeza y debido al cual un día fue acusado de plagio por un desconocido poeta de cantina.<sup>104</sup>

Según Lotman, “es precisamente en el material que ofrecen las repeticiones donde se descubre [...] que en el arte todo lo estructuralmente significativo se semantiza”.<sup>105</sup> La manera como esto ocurre en la rima es la de una mutua afectación entre el sonido y el

---

<sup>104</sup> Lope de Vega, por ejemplo, tiene dos sonetos donde el tiempo es no sólo protagonista —como en muchos poemas de la época—, sino una palabra o término que se repite varias veces, pero nunca al final de verso: “Con el tiempo se pasan horas y años”, y “Con el tiempo el villano y la melena...”. A. Alatorre, en *Fiori di sonetti/Flores de sonetos*, 2001, pp. 45-50, consigna otros, italianos y españoles. Hay también aquél —al parecer anónimo del siglo XVI— de “Pídeme de sí mismo el tiempo cuenta; / si a darla voy, la cuenta pide tiempo: / que quien gastó sin cuenta tanto tiempo / ¿cómo dará, sin tiempo, tanta cuenta? // Tomar no quiere el tiempo tiempo en cuenta, / porque la cuenta no se hizo en tiempo; / que el tiempo recibiera en cuenta tiempo / si en la cuenta del tiempo hubiera cuenta. // ¿Qué cuenta ha de bastar a tanto tiempo? / ¿Qué tiempo ha de bastar a tanta cuenta? / Que quien sin cuenta vive, está sin tiempo. // Estoy sin tener tiempo y sin dar cuenta, / sabiendo que he de dar cuenta del tiempo/ y ha de llegar el tiempo de la cuenta”. (Este soneto ha sido atribuido, entre otros, a fray Miguel de Guevara, ya que aparece en un manuscrito de su autoría.) En ningún caso, desde luego, se trata de una situación moderna como la del sujeto lírico de Leduc; y sólo en este último se convierte la palabra *tiempo* en final de verso. El comentario de ese cliente sobre el supuesto plagio a un autor español (el antiguo soneto puede leerse también en la *Rítmica* de Caramuel) se lo habría referido a Leduc un cantinero de El Gallo de Oro (calles de Bolívar y Venustiano Carranza). J. R. Garmabella, *op. cit.*, pp. 205-206. La única similitud del poema de Leduc con este soneto casi barroco, muy arte de ingenio, es la noción de que quien habla ha perdido un tiempo valioso sin haber tenido el juicio suficiente para evitarlo.

<sup>105</sup> I. Lotman, *op. cit.*, p. 161.

sentido de los términos asociados, y una repercusión de la repetición sobre la estructura y el significado global de la obra. Escribe el autor ruso:

rima es la coincidencia sonora de palabras o de sus partes en una posición marcada respecto a la unidad rítmica con una no coincidencia de sentido. Esta definición abarca también la rima tautológica, puesto que, a diferencia del lenguaje hablado, el discurso poético no conoce una repetición semántica absoluta, ya que la misma unidad léxica o semántica se halla, al repetirse, en otra posición estructural y, por consiguiente, cobra otro significado.<sup>106</sup>

Y añade:

En aquellos casos en que en las partes coincidentes de las palabras que riman los aspectos fonológico y morfológico son idénticos, la carga semántica se desplaza hacia la radical [o las palabras previas, cuando las palabras-rima, y no sólo su final, son idénticas] y la repetición queda excluida del proceso de diferenciación de significaciones,<sup>107</sup>

pero dicha repetición, en cambio, no queda excluida de su papel en el significado global de la obra, puesto que “la sonoridad musical del discurso poético es asimismo un medio de transmisión de información”.<sup>108</sup>

Volvamos, ahora, al soneto de Leduc. “Aquí se habla del tiempo perdido que, como dice el dicho, los santos lo lloran”, reza el

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 154.

título, aludiendo ya en sí a un dicho popular. Por otra parte, la repetición de la palabra *tiempo* al final de 12 de los versos, pero incluso en cinco de ellos en otra posición, y aun la presencia doble en tres, parece transmitir la *permanencia del desgaste*. Diecisiete veces leemos “tiempo” (una de ellas “tiempos” y otra “destiempo”). Al desplazarse la atención desde los sonidos repetidos al plano del prefijo, y luego a las palabras previas, se destaca *destiempo*, lo que nos retrotrae a las palabras anteriores a la rima del primer cuarteto: “virtud de conocer”, “amar” y “desatarse”: hay desajuste entre las necesidades subjetivas y el paso de los días, pero hay, también, consuelo: el dolor y el amor se alivian.

Todo el segundo cuarteto está a punto de llevar al patetismo unos sentimientos que parecen ya aliviados, distantes, en el primero, pero en los versos siguientes el poema hace una inflexión irónica que lo aleja de los extremos sentimentales al interrumpir la lamentación por el amor ido para lamentarse, ahora —con ese impostado “ay”—, de haber perdido el oro del tiempo con amores que hacen sufrir; no sólo inútiles, sino perjudiciales. Leduc bordea una paradoja milenaria: ¡qué bueno es amar, aunque se sufra, pero, también, que tonto! Amar es perder el tiempo, es oro que sólo parece dar placer al consumirlo (nada deja), y que luego se acaba, y entonces lo deseamos otra vez.

Junto con el dolor se perdió, con el tiempo, la inocencia. El infinitivo del primer terceto sugiere un tiempo de deseo, de aspiraciones; y el gerundio que le sigue, una continuidad de esos anhelos, reforzada por la rima oro-añoro: se añora la inocencia de cuando no se sabían las consecuencias del transcurrir: ya no hay tiempo que perder, ya no se ama como antes, no se puede ya dar uno el lujo —sabroso— de ser tan tonto, y qué bueno, pero qué triste, parece decirnos el último verso.

La reiteración de la palabra *tiempo*, su capacidad de desplazar nuestra atención al contexto, crea una tensión entre el final del verso y los términos precedentes: la expectativa del lector, sabida la rima, está en cómo aparecerá rodeada cada vez. Se da, entonces, una acumulación de ideas y sensaciones que carga de emotividad los versos finales: conciencia acumulada —también mediante efectos sonoros— de lo que se ha perdido. Estamos ante una especie de vértigo que busca la emoción reiterada pero extrayendo el máximo provecho de lo “mínimo nuevo” que cada repetición produce. No hablo de la intención del autor, sino del texto y su probable efecto en los lectores.

El soneto condensa una sabiduría popular aunada a las circunstancias del hombre de la calle en ciudades que empezaban a despuntar a comienzos del siglo XX. No es extraño, por eso, que muy

pronto —como afirma Leduc— haya ingresado al repertorio de los declamadores de vecindad y de barriada:

en justicia debo decir que aun antes de que ese soneto lo musicalizaran y lo grabaran, ya tenía cierta popularidad./ En efecto, durante las fiestecitas caseras —las posadas principalmente—, nunca faltaba un cabrón maricón o una chingada vieja gorda que declamaran *Tierra baja* de Mediz Bolio, el *Brindis del bohemio* o aquella cosa que decía “en un charco de sangre ahí estabas tendida”... Pero cuando supieron de *Tiempo*, casi de inmediato lo comenzaron a declamar hasta hacerlo indispensable en las mentadas fiestecitas.<sup>109</sup>

El poeta, pues, no estaba, no está solo en ese poema, aunque a veces rechace la popularidad. No se trata de una añoranza al modo de aquellos otros versos que, aun ya viejo, hacían asomar lágrimas a los ojos de Leduc.<sup>110</sup>

Así como fui yo, así como eras tú,  
en la penumbra inocua de nuestra juventud,  
así quisiera ser,  
mas ya no puede ser.

Como ya no seremos, como fuimos entonces,  
cuando límpida el alma trasmutaba en pecado  
el más leve placer.  
Cuando el mundo y tú eran sonrosada sorpresa.  
Cuando hablaba yo solo, dialogando contigo,  
es decir, con tu sombra,  
por las calles desiertas,  
y la luna bermeja era dulce incentivo  
para idilios de gatos, fechorías de ladrones

<sup>109</sup> J. R. Garmabella, *op. cit.*, pp. 204-205.

<sup>110</sup> O. Castillo Nájera, *op. cit.*, p. 197.

y soñar de poetas.

Cuando el orbe rodaba sin que yo lo sintiera.  
Cuando yo te adoraba sin que tú lo supieras  
—aunque siempre lo sabes, aunque siempre lo sepas—<sup>111</sup>  
y el invierno era un tropo y eras tú primavera  
y el romántico otoño corretear de hojas secas.

Tú que nunca cuidaste del rigor de los años,  
ni supiste el castigo de un marchito ropaje;  
tú que siempre tuviste los cabellos castaños  
y la tersa epidermis, satinado el follaje.

Tus cabellos castaños, tus castaños cabellos.  
Por volver a besarlos con el viejo fervor,  
vendería yo la ciencia que compré con dolor,  
y la tela de araña que tejí con ensueños.

Así como fui yo, así como eras tú,  
en la inocencia tórrida de nuestra juventud,  
así quisiera ser,  
mas ya no puede ser.

(“Alusión a los cabellos castaños”, *OL*: 168-169)

La diferencia entre el soneto famoso y este poema es esencial: en este último caso se trata del poeta aislado, de frente a su yo y a su mundo, moldeándose indeciso en ese ir y venir de versos alejandrinos con sus hemistiquios a manera de pie quebrado, por las calles desiertas, por los senderos de la memoria y las emociones más profundas, tratando de salir, de expresarse, y al mismo tiempo elaborando la conciencia; y en el otro, de un soneto de versos y estrofas arquetípicas, de pensamientos arquetípicos como los del

refrán, y a partir de un pie forzado. Aunque ambos poemas desemboquen en una cierta expresión individual, vienen de rumbos opuestos: “Alusión...” (1933, inspirado por Amalia Fernández, el amor tortuoso)<sup>112</sup> emana desde lo más íntimo; en cambio, el soneto sobre el tiempo se erige desde el saber tradicional y la voz de los otros. La belleza de ambos textos parece radicar en la capacidad de confluencia con los sentimientos y la circunstancia del lector, pero en un caso se trata del hombre solo, del urbanita enamorado y no bien correspondido que fatiga la acera en busca de una ventana; que recibe de pronto esporádicas correspondencias y luego las pierde, y no tiene a nadie más que a sí mismo —y, al fin, a la poesía y a un lector desconocido— para decir cómo se siente, para hablar del desamparo anónimo que Huerta, Sabines o Bonifaz expresarán con mayor énfasis después: al alba, en la ebriedad, en la contemplación de la lluvia o fumando asomados a la ventana de un cuarto solitario en cualquier edificio multifamiliar. En un poema prevalece la

---

<sup>111</sup> ¿Nuevas huellas de los *Veinte poemas...* de Neruda? Lo mismo en quinto verso.

<sup>112</sup> Así lo reconoce Leduc (O. Castillo Nájera, *op. cit.*, p. 203) y se desprende de varios pasajes de sus conversaciones. El poema está en *Algunos poemas deliberadamente románticos...* (1933). En otro lugar, sin embargo, el poeta dice que esos versos fueron inspirados por un amor norteño que no fructificó, pero ella era “rubia, de cabellos castaños” !? (J. R. Garmabella, *op. cit.*, pp. 271-273 ). La fusión o confusión no es gratuita, porque el noviazgo con la norteña se interrumpió a fin de que Leduc se pusiera a la altura de las pretensiones de la cortejada estudiando una carrera, a lo cual dedicó buena parte de los veintes y el principio de los treintas, cuando el poema aparece. Creo que la inspiración se debe, en definitiva, a la relación con Amalia Fernández, de quien, como he dicho, se enamora hacia 1932.

intensidad de la emoción personal; en otro, el temple que sólo otorgan los años y la voz colectiva.

La calle, pues, suscita la confluencia en Leduc: de ahí parte y ahí regresa todo. Por eso pudo decir, en las notas que publicara la revista *Interviú* entre 1978 y 1979, y se convertirían en las memorias de *Cuando éramos menos*:

Siempre fui hombre de la calle, nunca tuve un hogar confortable. De pequeño, mi madre, a quien yo importunaba en sus quehaceres domésticos, me corría. Y las horas y los días de las vacaciones escolares me los pasaba vagabundeando por el villorrio que era entonces La Villa de Guadalupe y poblachos aledaños —Atzacolco, Ticomán, Zacatenco, Santa Isabel, etc.— con el tal Taverita y otros patas de perro. Más tarde, ya conocedor de la capital, hice en ella numerosas amistades, particularmente de callejeros y nocherniegos, *habitués* —como dicen los franceses— de cafés, tabernas, fonduchos y bancas de jardín. En tales sitios se organizaban tertulias intrascendentes que me encantaban y cuyo recuerdo todavía me enternece.<sup>113</sup>

El poeta Leduc ejerció su derecho a la ciudad, se la apropió y escribió sus poemas con todas esas voces que rayan el asfalto y raspan las paredes a la intemperie, y hacen del trabajo y la precariedad —incluso en medio de la basura— alegres circunstancias, en contra del taylorismo y la “optimización productiva”, que desdibujan la parte vital y no mecánica del quehacer cotidiano. No

---

<sup>113</sup> “Cuando éramos menos”, 2000, p. 687. Al final de su vida, reiterará: “la calle es donde uno ve las mejores cosas de la vida... yo soy un hombre de la calle, siempre lo he sido, y toda mi poesía habla de ella. Aunque tengo alguna que otra cosa de mi

fue hombre de consignas: su lenguaje y su conducta buscaban, más bien, la flexibilidad que no pueden ofrecer los casilleros ideológicos ni los verbales.

Con él la poesía mexicana da un paso en el reconocimiento de que la realidad urbana es ancha y problemática, y que si la ciudad no se limita al centro y las calles que lo rodean, no por ello hay que acercarse a las barriadas al modo costumbrista de Prieto o Altamirano, con fallidos afanes regeneradores, o —como Del Campo— cierto aire de superioridad, sino a ras de suelo, como parte de una realidad propia, e incomprensible si no se la conoce desde su interior.

Si López Velarde parece habitar únicamente el centro de la capital y lo ve como un ámbito “que atesora desde el tráfico visible hasta *los espejos morganáticos en que la diosa sempiterna copia su dibujo piramidal*”,<sup>114</sup> esta elegante y jurídica manera de referirse al reflejo de la luna en las aguas que rodeaban a la ciudad se convierte en Leduc, no en imagen barroca, casi gongorina, de las relaciones entre la luna y nuestros lagos, sino en una suerte de símbolo de sí mismo y de su pertenencia:

---

temporada joven en donde hice poemitas de amor, pero nada de ‘lloro por ti’, no soy un poeta de gabinete” (R. Luviano, “Renato Leduc: la escritura, la tauromaquia”, 1985).

<sup>114</sup> R. López Velarde, “Oración fúnebre” (1919), en *O*, p. 307. Las cursivas son mías.

Saber es recordar. Sólo quisiera  
la virtud de estas aguas deletéreas  
(“La ciénaga”, *OL*: 92),

o bien, en un modo de hacer de los fangales el sitio idóneo para la  
última nota:

Todos cantan a tiempo su canto postrimero.  
Con la barba en la mano, al llegar el invierno,  
todos modulan su canción de otoño.

Cuando llora la carne,  
cuando el aire es tan puro que nos ahoga,  
y es tan lúcido el cielo que nos deslumbra,  
descendemos cantando de las montañas  
a beber agua turbia de la laguna.

[...]

Y en la margen fangosa de la laguna  
húndese sollozando la carne infausta,  
trunca y convaleciente como la luna.

(“Otra canción de otoño”, *OL*: 158-159)<sup>115</sup>

En 1932, al presentar su edición de *Unos cuantos sonetos...*, Edmundo O’Gorman y Justino Fernández habían entrevisto ya esa urdimbre terrenal y acuática del poeta, que lo vincula a las barriadas, pero también a nuestro linaje lacustre: “Son seis sonetos de un navegante / por las turbias aguas de la ciudad / para quien sólo es

---

<sup>115</sup> Se trata del poeta, la poesía y la belleza como imágenes crepusculares encarnadas en aquel cisne que cruza la poesía desde Víctor Hugo hasta González Martínez, en poemas como “A Albert Dürer” (Hugo); “El cisne” (Baudelaire); “Le vierge, le vivace...” (Mallarmé); “Canción de otoño a la entrada del invierno” (Darío); y “Tuércele el cuello al cisne” (González Martínez).

grave la levedad / y leve sólo lo más constante".<sup>116</sup> Y el propio Leduc lo habría de decir, con su manera de regalar alas al lodo y viceversa: "¿acaso no es más grave navegar / como la rana en un fangal inmundo, / que como trasatlántico en el mar?".<sup>117</sup> El renacuajo ha devenido rana y no se espanta de mirarse al espejo ni de hermanarse con poetas sórdidos o abúlicos, meditabundos o exquisitos, barriobajeros o de gabinete. Su piel manchada y desnuda es la de todos.

---

<sup>116</sup> "A Renato Leduc, imposible náufrago", *OL*, p. 138.

<sup>117</sup> "Elegía del amor por antonomasia", *OL*, p. 161.

## CONCLUSIONES

El espacio urbano posee una forma donde la calle, como síntesis máxima de la combinación de movimiento y reposo (espacios lineal y convexo), induce, ante todo, el movimiento; situación que se acentúa con la necesidad burguesa de la circulación de mercancías apoyada en las máquinas rodantes, y las repercusiones de ello en la forma global de la ciudad. En la ciudad de México este proceso tuvo su primer gran impulso en la segunda mitad del siglo XIX y, en particular, durante el porfiriato, coincidente con el modernismo.

Esa forma del espacio urbano tiene un ritmo y determina ritmos que se le subordinan. Se trata de un ritmo en constante aceleración, dislocado y discontinuo para el individuo, aunque forme parte de un orden general al que las voluntades singulares deben adaptarse.

El sujeto se habitúa a y reflexiona en torno a ritmos y se siente menos estable y definido que nunca en esa nueva dinámica; más tarde, traslada su reflexión con respecto al ritmo urbano y sus consecuencias existenciales a la forma del poema.

Ahora bien, esa traslación no siempre es en primera instancia mimética, sino sustancial; es decir, el sujeto no copia la naturaleza del ritmo urbano, sino que éste forma parte de un todo que incluye al individuo: el sujeto se asume como parte del ritmo de un espacio que lo moldea y que él mismo moldea; el espacio genera formas de relación o de existencia, y es, por tanto, esencial a la vida.

A lo largo de esta investigación fue posible constatar que, en el terreno de su organización formal, la poesía establece diversos vínculos con el espacio, particularmente aquellos dependientes del ritmo en tanto síntesis de la voz y fundamento del lenguaje poético; si bien, con Collot, por ejemplo, se pudo notar que en ocasiones el poema también intenta una suerte de mimesis directa de algunos rasgos del paisaje en el propio terreno de la forma: la versificación. Así, el espacio se vincula con la poesía no sólo como marco de referencia u objeto de representación en términos miméticos, sino incluso mediante algunas de sus claves organizacionales, como la distribución u organización rítmica, es decir, la relación espacio-temporal entre seres y objetos y la manera en que un sujeto determinado se sitúa entre ellos. En esa medida, el espacio interviene en la forma del poema no sólo por voluntad representacional del autor, sino que incide en sensaciones profundas que marcan un ritmo trasladado al poema de manera no

siempre consciente, pero que se trasmina a la organización completa del poema o a algunos de sus elementos.

La aparición del verso libre en lengua española permitió constatar que, más allá del espacio en general, el espacio urbano tiene un papel determinante en el surgimiento de una nueva concepción del ritmo, fuertemente ligada a la experiencia individual, de soledad en las multitudes, de conjunción de espacios heterogéneos y de un cierto grado de indeterminación e inestabilidad en las relaciones intersubjetivas, e igualmente ligada a un énfasis en la individualidad y lo espontáneo como reacción a la automatización y uniformización de la vida. La problemática existencial se organiza en enunciados cuyo contenido trata de situaciones fronterizas e indeterminadas, evanescentes, pero, además, recupera en la versificación la incertidumbre y los incidentes característicos del trajinar ciudadano y de la situación profunda de la vida en las ciudades.

El modo de acercarse a cómo se manifiesta todo ello en el poema fue el ritmo entendido como un resultado de múltiples factores o fuerzas: la familia, el trabajo, la vida cotidiana, los ritmos de la tradición versificatoria, inmersos en un ritmo general que los afecta y unifica: el ritmo de la urbe. Desde el punto de vista del poeta, ese ritmo es producto de una experiencia y de una formulación teórico-práctica, es decir, conforma una poética general (en este caso, el versolibrismo)

capaz de expresar *su voz* como suma emocional de la experiencia mental y corporal. Esa poética fue observada en tres poetas de espacialidades diferentes: la gran urbe internacional y el péndulo entre ella y la ciudad natal (Tablada); la oscilación entre ciudad y pueblo pequeño (López Velarde) y la vida marginal de una ciudad en continua explosión urbana, el movimiento entre los márgenes y el centro (Leduc). De ese modo, fue posible observar que las tres poéticas, insertas en sendas espacialidades, coinciden en cierto énfasis versolibrista, además de manifestar peculiaridades que las distinguen, y que provienen, en parte, de una experiencia espacial diversa en cada autor. Signos generales de época y signos peculiares del individuo.

El esfuerzo inicial de establecer los principios de organización formal y rítmica de las ciudades modernas (la estrecha vinculación entre su forma y su ritmo) permitió entender la relación de fondo entre esa forma y ese ritmo, y la enunciación poética característica de la modernidad, incluso más allá de lo que el poeta dice del ritmo y de cómo lo practica. Por otra parte, con las calas en la percepción rítmica del ciudadano común, y en la recepción de los cambios de ritmo de la poesía modernista, fue posible constatar que hubo una desestabilización rítmica no siempre entendida en su relación con la experiencia urbana, pero a menudo leída en términos similares a la interpretación del ritmo urbano como dislocado, caótico y acelerado.

Además de la opinión general sobre la aceleración del ritmo en las ciudades modernas, por lo menos dos de los autores estudiados hacen incluso algunas formulaciones que vinculan explícitamente el ritmo urbano con cambios en la versificación. El caso de López Velarde es muy ilustrativo de esta concepción moderna del ritmo no sólo como consecuencia formal de la experiencia urbana en la poesía, sino como materia prima de la nueva organización del sujeto en la vida diaria y en el poema: nuevos ritmos para nuevos seres.

Si el poema y la calle poseen una existencia milenaria, en la modernidad se acercan más que nunca en cuanto a la calidad del ritmo y sus repercusiones en la concepción de la vida. Los poetas entienden —a veces en polémica con sus lectores— que la aceleración y el incidente, generadores de la inestabilidad del ser, no significan sólo problemas o situaciones hostiles de los que es necesario protegerse, sino que pueden ser incorporados a una nueva visión del arte y la vida. Éste es un momento esencial en la historia de la poesía mexicana. La angustia de la incertidumbre se contrarresta con una estetización reflexiva de esa experiencia y pasa a los versos en una ruptura paulatina con la métrica o versificación tradicional y un énfasis en lo sintético y lo evanescente, así como en la libertad y la precariedad identitaria.

Así, el verso libre rompe con las longitudes y combinaciones métricas tradicionales; mezcla ritmo de imágenes con ritmo acentual; alarga los versos mucho más allá del alejandrino y experimenta con una máxima heterogeneidad en las longitudes posibles dentro de un solo poema, hasta llegar a generar un titubeo en el escanciado, o romper con toda previsibilidad incluso en los acentos de un verso en relación con el que le antecede y el que le sigue. Integra el humor y el prosaísmo, como si buscara con ello una recuperación de lo heterogéneo y lo incidental del mundo urbano en el terreno de la forma. Deja a un lado el viejo transitar en carreta, como dijera Unamuno, para subirse al tren de la modernidad.

Ahora bien, si la poética de cada uno de los autores estudiados aquí comprueba en distintos registros la hipótesis de que el espacio urbano y su rítmica inciden en la rítmica del poema, y en la reconfiguración del sujeto, una obra como la de Francisco González León —no obstante habitar un pueblo pequeño, de incipientes servicios y ritmo apacible— nos hace ver otras condiciones que pueden ser también importantes para que surja, así sea de modo marginal, un practicante del verso libre. Esta suerte de contraejemplo merece unas palabras.

La poseía del laguense comienza con acercamientos al medievalismo y la poesía señorial, pero, luego de un revés crítico, se

aleja un poco de los versos para regresar más tarde con un replanteamiento que puede antojarse paradójico a la luz de todo lo expuesto: *hablar del pueblo pequeño en formas libres*. En un verso caprichoso, González León nos habla de la vida cuasiconventual de un poblado previo a toda secularización. Las primeras décadas del siglo XX son para Lagos de Moreno muy similares al México colonial y aun prejuarista. Los temas de González León son los relatos de la abuela al calor del fogón; la remota presencia de una mujer deseada pero inaccesible; el sonar de las campanas al atardecer; el olor de los lápices recién afilados; la gota que resbala desde el tejado después de la lluvia; el paso lejano y esporádico de un rostro asomado a la ventanilla de un convoy y que no se volverá a ver jamás; la cotidianidad mezclada con el templo y lo sagrado. Todo ello, a menudo, en un verso de una heterogeneidad familiar a Lugones o López Velarde: González León descubre en la silva modernista y en el versolibrismo la oportunidad para una poesía del terruño, lugar de todos, pero, al mismo tiempo, extremadamente personal: su visión de Lagos. Su voluntad de estilo y su individualismo —que se notan incluso en otros rasgos de su carácter— hallan en Lugones y el simbolismo belga una vía para trasladar al clima de los altos jaliscienses la poética de Verhaeren o Rodenbach, con su recogimiento católico y su soledad, su melancolía y sus afectos por lo antiguo. La estancia en Guadalajara y las clases de

latín y francés en Lagos dan a González León la perspectiva y apertura que su timidez vetada de arrogancia —sumada a un ambiente represivo y muy probablemente misógino— no le permite en el terreno de las relaciones interpersonales. De ahí que descubra la incipiente modernización de Guadalajara, con sus tentaciones y sus calamidades, y, al tiempo, una perspectiva individual que se fortalece y acaba de formularse cuando regresa a Lagos de su estancia en la capital de Jalisco, luego de estudiar farmacia. Así, no sólo construye uno de los más originales registros de nuestra vida provinciana de entonces, sino que se encuentra —más de una vez— desarticulado, solitario, individuo moderno frente a su conciencia: un laguense que puede ver Lagos desde fuera y que, al mismo tiempo, se aísla en sus meditaciones, como en el poema “Despertar”, incluido en *Campanas de la tarde*:

Sueños de la mañana  
de la alcoba en la semioscuridad.

Despertar indolente en que se siente  
la necesidad  
de continuar el diálogo interrumpido  
con la fantasmagoría nocturnal.

Aquella semivigilia en que aún hay  
la indecisión de lo que en sueños vimos;  
aquella incapacidad  
de descifrar lo que sentimos,  
pero en que aún tiembla brumosa una nostalgia

con las fosforescencias de una tenuidad.

Se ha callado en su ranura  
suspendiendo su nocturna partitura  
algún grillo  
que ha ocultado su martillo  
monótono cual la marcha  
de un péndulo de bolsillo.

Y en tanto bruñe un espejo  
un dejo en la oscuridad,  
y descifra una rendija  
una ecuación matinal,  
en un pretil de la casa,  
una saltapared  
repasa  
sus métricas de cristal...<sup>1</sup>

Este poema muestra en qué medida, pese a su distancia de las grandes urbes, González León había sido tocado por la problemática existencial de los modernos. El abrigo laguense no lo había salvado de esa nueva conciencia-necesidad: darse una forma subjetiva, una identidad, o sospechar que ésta era ya problemática e indeterminada. Su asomarse al verso libre como vía de integración, así sea provisional, de un ser inestable y en flujo puede mirarse como huella de sus lecturas y su breve experiencia citadina, y como una muestra de que, no obstante la estabilidad y las seguridades de un Lagos —durante décadas apenas alteradas por el tren y una industria incipiente, o por la visita esporádica de un circo, con su fugaz aportación de lo ajeno e

inasible—, el haberse asomado a los bordes y el recordarlos gracias a ocasionales encuentros con lo ajeno (el poeta solía pasear rumbo a la estación ferroviaria, no lejos de su casa) no fue indiferente a su práctica poética ni a su visión de la vida, aun cuando parte de ésta tuviera que permanecer reservada o latente, en un derredor más bien conservador y poco dinámico.

Así, a la luz de todo lo anterior y de este contraejemplo, es preciso subrayar que en ningún momento es posible hablar de relaciones esenciales, inmutables, mecánicas o forzosas entre la poética modernista y la explosión urbana. Se trata de interrelaciones reales, pero construidas también por la reflexividad. Distintos discursos crean esos vínculos, no sólo la vida real. Si los fenómenos reiterados son el sustrato de esa realidad, el tejido entre la práctica cotidiana de lo urbano y su reformulación artística es un complejo proceso, y de ningún modo una consecuencia automática. Baudelaire es muy claro en su formulación; Tablada, a su modo, también, y lo mismo López Velarde, pero no ocurre así con Leduc o González León: el grado de conciencia repercute en la claridad del ejercicio versificatorio encaminado a reproducir aspectos de lo urbano en la forma literaria; para otros, en cambio, el verso libre forma parte de una visión general no siempre entendida o formulada con claridad ni dirección específica.

---

<sup>1</sup> *Poemas*, 1990, p. 150.

La transformación de la poesía, y aun de los géneros —como observa Collot— se halla vinculada con la experiencia espacial y paisajística de la modernidad, pero no todos los poetas la ejercen al mismo grado de agudeza; en cambio, en un marco genérico, incorporan su propia visión formal, que enriquece y matiza las líneas generales, como Leduc con su coloquialismo y su léxico y situaciones de barriada.

Mostrar las repercusiones de la forma urbana en el verso permite demostrar la existencia de lazos específicos y “directos” entre la forma de la ciudad y la forma del poema, pero no permite establecer que ello ocurra sin la mediación reflexivo-discursiva, en tanto que la experiencia espacial es reformulada al pasar a los enunciados poéticos. El lazo “directo” puede ser inconsciente; la reflexividad lo refuerza y torna complejo y duradero o estable. La afirmación de Collot, junto con Richard, a propósito de las posibilidades de seguir la ruta de la experiencia espacial hasta su conversión en poema es tentadora, pero muy difícil de suscribir al pie de la letra. La línea interpretativa es correcta, aun con sus márgenes de incertidumbre o indeterminación, pero se trata, en buena parte, de una reconstrucción del lector no exenta de filones hipotéticos. Las aportaciones de Benjamin, más cautelosas y de alcance más amplio, pese a su carácter omiso y reticente, también señalan el proceso de interacción entre espacio y

sujeto que se concreta en formas literarias, camino seguido por muchos —a menudo con vaguedad— y reabierto por Ross hace algunos años.

Por otro lado, recorrer el sendero del artista desde su experiencia hasta el enunciado no es únicamente una cuestión de signos y texto, como ocurre en los trabajos de Collot, ya que la interpretación implica una recursividad constante entre texto y contexto, entre texto y biografía, entre texto y tradición genérica, entre texto y recepción. Por eso Williams, sin desaprovechar las rutas benjaminianas, acuñó el concepto de *estructura del sentimiento*, a fin de crear una base teórico-metodológica capaz de mantener en la memoria la complejidad de la creación literaria como núcleo de los sentimientos, la experiencia individual y la configuración histórico-social que las instituciones otorgan al sujeto. Es preciso, pues, relativizar la confianza en un instrumental puramente semiótico, en particular si se pretende seguir las incidencias de una experiencia inicial hasta su conversión en texto.

Ahora bien, vivir el ritmo no es lo mismo que escribirlo: las equivalencias entre la experiencia psicomotriz y su formulación escrita precisan siempre cautela y acotación: tal es el espíritu de este trabajo, sin renunciar a las posibilidades que ofrece un análisis del ritmo poético como ritmo de vida, como signo del movimiento cabal del individuo en el mundo.

El ritmo es una de las grandes fuerzas generadoras de espacios y formas poéticas, vistos ambos como estructuras relacionales entre seres y objetos. Vincula expresión y representación, y con ello configura la voz en tanto suma de corporalidad y pensamiento. Es un crisol de otras fuerzas generadoras como el deseo, la necesidad de intercambios objetuales, emocionales, lingüísticos, etcétera. Reúne el mundo en movimiento, en su continuo alejar y acercar seres para lazos de amistad, amor, familia, comercio y trabajo. Su carácter de centro vital y creador de *vínculos-forma* y de seres y actitudes lo convirtió aquí en la gran fuerza a estudiar.

Por otro lado, la conjunción de espacialidades y poéticas distintas permitió plantear un número suficiente de elementos para mostrar que el espacio interviene en la forma del poema, si bien ello sucede mediante la conversión reflexiva de una experiencia en objeto de la representación. Es dable, pues, plantearse la necesidad de más investigaciones en torno a otras espacialidades y otros periodos históricos (por ejemplo, el predominio del espacio privado y la calle solitaria en Villaurrutia; o la calle posmoderna en la poesía reciente), a fin de ahondar en los procesos de reflexividad y su organización estética, en particular por lo que se refiere al espacio que rodea al sujeto e interviene en su continua autorreconstrucción. Ello mostraría nuevas y más actuales dimensiones de la versificación; incluso las

aportaciones de los autores referidos podrían ser sometidas a nuevas pruebas, nuevos cotejos con la realidad textual, y replanteadas o enriquecidas.

Es posible señalar, finalmente, que la vinculación entre ritmo urbano y ritmo del poema no había sido planteada más que de modo indirecto o tangencial por Benjamin, y que *las implicaciones del espacio en la forma literaria, y particularmente poética, han sido muy poco exploradas*, con la consecuencia de que se pierde de vista lo específico de una forma expresiva y se termina por divagar en cuestiones de contenido. Ello oblitera el aspecto semántico de la forma y, finalmente, deja oculta la voluntad y/o el funcionamiento expresivos propios del enunciado poético.

Esta investigación demuestra la pertinencia y valor de tales implicaciones, y permite entender una poética como la de Leduc más allá de los tópicos, los rechazos o la condescendencia, además de resituar con claridad las poéticas de Tablada y López Velarde. El espacio, pues, tiene un ritmo, ya se trate de un espacio de privilegio o paupérrimo, y tal ritmo se organiza posteriormente en estructuras verbales de corte genérico que cada poeta traslada a su punto de vista con mayor o menor habilidad y fortuna.

En el capítulo 2, un José Juan Tablada poco inclinado a recrear la calle o hablar de ella en su lírica, nos ofrece, no obstante, la ocasión de

apreciar la importancia de los parques —emblema porfiriano— en la ciudad: *loci amoeni* propicios para el amor y el descanso del tráfigo citadino, sitios idílicos capaces de desencadenar en el poeta un mundo de lujos y asociaciones clasicistas. Más tarde, en Nueva York, Tablada descubre la calle y las implicaciones que tiene para la construcción de la subjetividad: la otredad se le revela en el encuentro peatonal de las aceras neoyorkinas, y entonces el mundo y el estilo habitual de su escritura se *alteran*, se ven críticamente transformados, según muestran los poemas “Quinta Avenida” y “Mujeres y hombres que pasáis por la Avenida...”. Tablada deja el rechazo inicial ante las *flappers* neoyorkinas, a las que desprecia en el primer poema, para, en el segundo, situarse él mismo como una *flapper* de la poesía en vías de reformarse. El mundo frívolo, suntuoso y erótico de su primera época, se ve cuestionado. Tablada ensaya, en el segundo poema, una doble ruptura: con su yo anterior, y con los procedimientos modernistas que le permitían expresarlo. Por eso, “Mujeres y hombres...” constituye un salto al verso libre en su rasgo más característico: como forma en que el sujeto asiste a su propia automodelación —sin ideas ni estructuras preconcebidas—, dejándose llevar por la intuición y la búsqueda, a diferencia de un poema como “Quinta Avenida”, que disfruta de las certezas al más puro estilo versificatorio del modernismo, incluida la dislocación de los recursos tradicionales, sin dejar de apegarse a ellos.

En el tercer capítulo, varias de las formulaciones teóricas de Tablada en torno a la fugacidad, la evanescencia, la velocidad, lo simultáneo de la vida moderna, se perfilan con mayor nitidez, y hacen de la obra de López Velarde, especialmente *Zozobra*, una experimentación versificatoria íntimamente ligada al deambular callejero del poeta y a la tensión entre los dos espacios que lo definen: el mundo del poblado pequeño, con sus tradiciones y su estilo de vida altamente religioso; y el de la gran ciudad, profana, secular, multitudinaria. “Como las esferas”, poema incluido en *Zozobra*, sintetiza esa tensión al desacralizar a las doncellas pueblerinas, a la novia olvidada que permanece en el pueblo y en el pasado. En ese poema, la muchacha sencilla, con su olor a saumerio y su rebozo casto, pequeña y frágil como las esferas que adornaban la sala de la casa provinciana del poeta, se sumerge en la copa que el sujeto lírico consume en un bar citadino. Y esa inmersión es vivificante y nostálgica. Cierra una etapa del poeta y abre otra, al devolver a la muchacha, fuera de la copa, a su ámbito anquilosado. El poeta se duele entre dos mundos, pero acaba por reconocer que ya pertenece más bien a la ciudad, y que la novia o amiga adolescente de aquellos años, y él, en ese nuevo ámbito de bares, oficinas, teatros, caminatas, burdeles, multitudes y vida profana, son irreconciliables. ¿Puede ser casual que en ese poema López Velarde haya acometido una de sus mayores

empresas versolibristas? El riesgo que ahí corre se ajusta a su desarrollo existencial y estético, por eso “Como las esferas” se escribe en una heterometría máxima, en una escala que va del hexasílabo al alejandrino, y en una sucesión que incluso hace titubear al lector sobre el escanciado de los versos, tal como el poeta, que camina por la cuerda al modo de un equilibrista en tensión entre dos torres —dos ámbitos— y, abajo, el abismo, a fin de reubicarse ante su entorno y darse una identidad, así sea precaria, verso a verso, paso a paso, arriesgando incluso un salto hacia atrás para caer de pie sobre el alambre y avanzar, de nuevo, hacia el otro extremo de la ruta. Si al reseñar *En voz baja* de Nervo rechaza los *descoyuntamientos* silábicos (que claramente adscribe a un pasado de clerecía y juglaría), no por ello renuncia a otra arritmia del modernismo: el capricho de las pausas mayores, para acentuar un *pasmó* que lee en González León. La prosa poética, en López Velarde, será parte de ese indagar más allá de los ritmos y sentimientos convencionales.

Por último, en el capítulo 4 tenemos a un lírico entusiasta, abierta y descaradamente ciudadano. Nacido al abrigo de un entorno crítico (un padre escritor y periodista liberal y anticatólico, y una madre *católica que no ejercía*), Leduc crece, además, en los márgenes urbanos: Tlalpan, La Villa, Aragón, Tacuba; y sociales: no sólo desde niño le atrae la compañía de los mayores y callejeros, malos estudiantes, amigos

chocarreros y traviosos que poco a poco van siendo sustituidos por compañeros de trabajo igualmente mayores que le muestran la vida secreta, nocturna y mal vista de la ciudad, sino que espiga su adolescencia en medio de las tropas itinerantes. Pronto la voz, el ritmo y la espacialidad de Leduc se nutren de las palabras altisonantes, favoritas incluso de su propio padre; de las caminatas con él y luego en compañía de amigos, donde se impregna de la diversidad y el colorido de la urbe, en particular de aquellos espacios donde campea el residuo y lo inaceptado: calles *non sanctas*, prostíbulos, cantinas, carpas, salones de baile. Todo eso pasará a su poesía y su manera de hacer periodismo: crítica y subversión del orden, con un sentido del humor sin amargura, donde conviven cultura formal y tradicional, la universidad con el barrio, la puta y la señora de prestigio, los clásicos y el albur barriobajero, el amigo influyente y el obrero y campesino. Su poética combina, así, la voz más personal e íntima y las voces colectivas del refrán, el albur, la fábula, la broma, el grito del pregonero y del orador estudiantil. Los contrastes de una ciudad que ostenta un centro colonial, clerical e incipientemente moderno y, en cambio, esconde mal unas zonas marginales sin servicios y sin educación, se entraman en los espacios que Leduc prefiere: las cantinas, símbolo de su estilo de convivencia, de su inclinación al desorden y la anticonvención, al chiste provocador y corrosivo de la hipocresía y los desequilibrios

sociales. La cantina es para Leduc espacio de diversión, de juego, de anestesia, de discusión política, de diálogo en camaradería y polémica, aula y foro, calle y abrigo: zona límite de la coexistencia urbana. En su rima bilingüe y su rima obscena hallamos la síntesis de un ritmo de tradición culta y una innovación humorística que proviene de las fronteras socioespaciales, una insistencia lúdica en señalar los contrastes que raspan la delgada capa de civilización y nuevo orden que presumen el México porfiriano y el posrevolucionario. Leduc, además, es un poeta que no se avergüenza de su sexualidad y de sus deseos; se forma como escritor en las calles de la ciudad, y a ellas corresponde subvirtiendo los hábitos literarios e ideológicos: juega con el lenguaje para cointegrar el México mejor —el educado y civilizado—, y el país dejado fuera de los pocos logros, o bien negado en sus logros y civilización; para asociar, en una sola voz, la vida callada y reprimida y el grito abierto de las plazas públicas. Por eso, su nostalgia y su ternura, la añoranza, el humor y el erotismo se mezclan en poemas tradicionales e innovadores, íntimos y colectivos como el soneto “Tiempo”, o los experimentales “Alusión a los cabellos castaños” (alejandrinos con pie quebrado) e “Invocación a la Virgen de Guadalupe y a una señorita del mismo nombre” (verso libre).

Los tres poetas intervienen en la historia de nuestra poesía con voluntades de cambio acuñadas en moldes distintos, si bien, por

paradoja, el más deseoso de originalidad, Tablada, viene a ser el que menos la alcanza. Este trabajo ha sido una incursión en la manera como la poética de cada uno proviene no sólo de su tradición literaria y de sus lecturas, sino de la relación entre éstas y la experiencia espacial del autor, y ha permitido demostrar la importancia capital de la forma en la interpretación del texto literario.

La modelación de la enunciación poética es una enunciación automodeladora del sujeto y sus relaciones, y en ella la elección de género discursivo es fundamental porque, en sí, el género conlleva también estrategias y patrones relacionales. La poesía lírica, como género para expresar situaciones cruciales y definitorias de la identidad, condensa en su forma esa problemática identitaria, que en la modernidad se desestabiliza como nunca.

Si el espacio es una expresión de las relaciones sociales mediante distribuciones de objetos, algo semejante ocurre con la poesía, en tanto organización discursiva de las relaciones entre el yo, el mundo y los otros. La modelación del discurso, la forma de la expresión, el estilo, es un modo en que el sujeto de la enunciación manifiesta, estéticamente, su manera de situarse ante el mundo: los grandes rasgos y los más finos matices de sus relaciones sociales e intersubjetivas. El poema lírico exhibe, en su forma, una tradición genérica y un conjunto de particularidades e innovaciones que expresan la manera singular de un

ser de establecer sus vínculos con el mundo, e incluso la circunstancia más fugaz y precaria de la enunciación; y así, traslada, aunque sea en parte, la vida misma al discurso.

Este trabajo demuestra, finalmente, de qué manera los espacios de la modernidad contribuyeron a la poética de tres importantes autores y al desarrollo de la sensibilidad literaria en un periodo esencial de nuestra historia, lo que, en última instancia, ofrece un abanico de los modelos de relación que se crearon o tuvieron cabida en aquella pluralidad social.

Por lo que respecta a la historia de las formas, la presente investigación constituye un aporte a la versología en un ángulo que deslinda con claridad la diferencia entre métrica y poética, al mostrar cómo el verso libre evidencia esas fronteras tanto en su forma específica como en los procesos histórico y discursivo que lo consolidaron; con ello, subraya la complementariedad de los enfoques semiótico, formalista, hermenéutico y cultural en los estudios literarios. De esta manera, la historia de las formas poéticas da un giro hacia una solidez inédita, en especial porque corrige un descuido asombrosamente común de la versología: su palidez histórica, su olvido del transcurrir de las formas en la esfera de la recepción.

El espacio urbano, por su parte, se muestra como la plataforma relacional que, por medio de idénticas fuerzas generadoras, teje las

relaciones entre el yo y los otros, entre el yo y el mundo, no sólo en la distribución de seres y objetos, sino en la modelación de tensiones relacionales incluso en el verso.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, Kenneth W. J., "Juan Ruiz's manipulation of rhyme: some linguistic and stylistic consequences", en G. B. Monypenny (ed.), *Libro de buen amor' studies*, Tamesis , London, 1970, pp. 1-28.
- Agostini, Claudia, "Las delicias de la limpieza: la higiene en la ciudad de México", en Pilar Gonzalbo (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México. IV. Bienes y vivencias. El siglo XIX*, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 563-597.
- Aguirre Anaya, Carlos, "Modernización o restauración: la crítica de la ciudad a finales del siglo XVIII, en M. D. Morales y Rafael Mas (coords.), *Continuidades y rupturas urbanas en los siglos XVIII y XIX: un ensayo comparativo entre México y España*, Gobierno de la Ciudad de México, México, 2000, pp. 321-337.
- Aguirre Botello, Manuel, *Los tranvías de la ciudad de México, 1850-1971*, <<http://eles.freeserves.com/Tranvias/TRANVIAS.htm>>.
- Alatorre, Antonio (ed.), *Fiori di sonetti/Flores de sonetos*, Aldus/ Paréntesis/ El Colegio Nacional, México, 2001.
- Alba, Martha de, "El método ALCESTE y su aplicación al estudio de las representaciones sociales del espacio urbano: el caso de la ciudad de México", *Papers on Social Representations*, vol. 13 (2004), pp. 1.1-1.20, <<http://www.psr.jku.at/>>.

- Almonte, Juan Nepomuceno, *Guía de forasteros y repertorio de conocimientos útiles*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1997 [1852], ed. facs.
- Alonso, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*, Losada, Buenos Aires, 1940.
- Aréchiga, Ernesto, *Tepito: del antiguo barrio de indios al arrabal: 1868-1929, historia de una urbanización inacabada*, Unidad Obrera y Socialista/ Frente del Pueblo/ Sociedad Nacional de Estudios Regionales, 2003.
- Argüelles, Juan Domingo, "La poesía de Renato Leduc (V)", *El Universal*, 8 de octubre de 1988.
- Ayala Alonso, Enrique, *La casa de la ciudad de México. Evolución y transformaciones*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996.
- , "La ciudad, la casa y la Reforma liberal", en María Dolores Morales y Rafael Mas (coords.), *Continuidades y rupturas urbanas en los siglos XVIII y XIX: un ensayo comparativo entre México y España*, Gobierno de la Ciudad de México, México, 2000, pp. 185-220.
- Bachelard, Gaston, *Poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Bailly, Antoine, *La percepción del espacio urbano: conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*, trad. de J. Oya, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1979.
- Bailly, Antoine y Renato Scariati, *L'humanisme en géographie*, Anthropos, París, 1990.
- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, trad. de Juio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1988.
- , "Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela", en *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1992, pp. 237-409.

- , “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1992, pp. 248-293.
- Barros, Cristina y Marco Buenrostro, *Vida cotidiana. Ciudad de México, 1850-1910*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bassagoda, Roger, “Del alejandrino al verso libre”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. 16 (1947), pp. 65-113.
- Baudelaire, Charles, *Diarios íntimos*, trad. de Rafael Alberti, Premiá, México, 1982.
- , *La fanfarlo. Le spleen de París: petits poèmes en prose*, Flammarion, París.
- , *Las flores del mal*, trad. de Jacinto Luis Guereña, Visor, Madrid, 1982.
- , *Las flores del mal*, ed. bilingüe, trad. de E. Marquina, Pre-textos, Valencia, 2000.
- , “La peintre de la vie moderne”, en *Œuvres complètes*, Robert Laffont, París, 1980, pp. 795-796.
- Belsey, Catherine, “English studies in the postmodern condition: towards a place for the signifier”, en Martin McQuillan, Graeme MacDonald, Robin Purves y Stepehn Thompson (eds.), *Post-theory: new directions in criticism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, pp. 123-138.
- Bello, Andrés, “Principios de ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos”, en *Obras completas*, t. 6, La Casa de Bello, Caracas, 1981 [1835], pp. 13-225.
- Benjamin, Walter, “‘Die Whalverwandtschaften’, de Goethe”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, trad. de Roberto Vernengo, Monte Ávila, Caracas, 1970, pp. 21-88.
- , *Discursos interrumpidos*, 1, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.

- , “Dos poemas de Friedrich Hölderlin: ‘Valor del poeta’, ‘Timidez’”, en *La metafísica de la juventud*, trad. de Luis Martínez, Gedisa, Barcelona, 1993, pp. 137-173.
- , *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. de Alfredo Brotons, en *Obras*, Abada, Madrid, 2006.
- , *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz, Madrid, Taurus, 1990.
- , *El origen del “Trauerspiel” alemán*, trad. de Alfredo Brotons, en *Obras*, libro 2, vol. 1, Abada, Madrid, 2006.
- , “El diario”, en *Obras*, libro 2, vol. 1, trad. de Jorge Navarro, Abada, Madrid, 2007, pp. 99-106.
- , “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en W. Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1999, pp. 21-120.
- , *Escritos autobiográficos*, trad. de Alianza, Madrid, 1996.
- , “La posición religiosa de la nueva juventud”, en *La metafísica de la juventud*, trad. de Luis Martínez, Gedisa, Barcelona, 1993, pp. 113-116, p. 115.
- , “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, trad. de Roberto Vernengo, Monte Ávila, Caracas, 1970, pp. 89-124.
- , *Selected writings*, t. 1, 1913-1926, ed. de Marcus Bullock y Michael W. Jennings, trad. varios, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1996.
- , “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, trad. de Roberto Vernengo, Monte Ávila, Caracas, 1970, pp. 139-153.
- , [“Sobre el programa de la filosofía futura”], en W. Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, pp. 7-19.

- , “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos*, 1.
- , “Zentralpark”, en *Cuadros de un pensamiento*, trad. de Susana Mayer y A. Mancini, Imago Mundi, Buenos Aires, 1992, pp. 173-213.
- Benveniste, Émile, “Civilización. Contribución a la historia de la palabra”, en *Problemas de lingüística general*, t. 1, trad. de Juan Almela, Siglo XXI, México, 1982, pp. 209-218.
- , “De la subjetividad en el lenguaje”, en *Problemas de lingüística general*, t. 1, Siglo XXI, México, 1982, pp. 179-187.
- , “La naturaleza de los pronombres”, en *Problemas de lingüística general*, t. 1, Siglo XXI, México, 1982, pp. 172-178.
- , “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique”, en *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Gallimard, París, 1975 [1966], pp. 327-335.
- Bessière, Jean, “Literatura y representación”, en Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner, *Teoría literaria*, trad. de Isabel Vericat, Siglo XXI, México, 1993, pp. 356-375.
- Beyers, Charles, *A history of free verse*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, 2001.
- Bonifaz Nuño, Rubén, “La fundación de la ciudad”, *Diálogos*, núm. 50 (1973), pp. 10-16.
- Borges, Jorge Luis, “La cuarta dimensión”, en *Textos recobrados: 1931-1955*, Emecé, Buenos Aires, 2001, pp. 95-99.
- Brik, Osip, “Ritmo y sintaxis (materiales para el estudio del verso)”, en Emil Volek (ed. y trad.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín: semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, Fundamentos, Madrid, 1995, pp. 19-36.
- Bustamante, Octavio N., “El misterioso caso de RL” [1944], en R. Leduc, *Obras escogidas*, Club Primera Plana, México, 1977, pp. 157-166.

- Bustos Cerecedo, Miguel, *La ciudad de México en la poesía*, Departamento del Distrito Federal, México, 1974.
- Cabrera, Nina [Eulalia], *José Juan Tablada en la intimidad (con cartas y poemas inéditos)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1954.
- Calame, Claude, *The craft of poetic speech in ancient Greece*, trad. del francés de Janice Orion, Cornell University Press, Ithaca, 1995. [Ed. nueva, actualizada por el autor.]
- Cámara de Diputados, *Diario de los debates de la h. Cámara de Diputados, 1916-1994: disco 1: nov. de 1916- ago. de 1952*, LV Legislatura, México, 1994 [CD].
- Campo, Ángel del, "La Rumba" [1890], en *Pueblo y canto*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1973.
- , "Por los llanos..." [1906] en *Pueblo y canto*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1973.
- Camurati, Mireya, "Un capítulo de la versificación modernista: el poema de cláusulas rítmicas", *Bulletin Hispanique*, vol. 76 (1974), pp. 286-315.
- Cañas, Dionisio, *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Carballo, Emmanuel, *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana*, El Ermitaño/ Secretaría de Educación Pública/ Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Carrera Stampa, Manuel, *Planos de la ciudad de México*, en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, t. 62 (1949), núms. 2 y 3.
- Castillo Nájera, Oralba, *Renato Leduc y sus amigos*, Domés, México, 1987.
- Castro Leal, Antonio, *La poesía mexicana moderna*, antolog., est. prel. y nn. de..., Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

- Cerdán Pomares, José Antonio, *Alicante: paisaje urbano y literatura (1850-1950)*. (*Un estudio de geografía humanística*), Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1990.
- Cohen, Olivia, *La représentation de l'espace dans l'œuvre poétique de O. V. de L. Milosz: lointains fanés et silencieux*, L'Harmattan, París, 1997.
- Collot, Michel, *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*, José Corti, París, 2005.
- Coquet, Jean-Claude, *Le discours et son sujet 1. Essay de grammaire modale*, Klincksieck, París, 1984.
- , *Le discours et son sujet 2. Pratique de la grammaire modale: "La ville" de Paul Claudel*, Klincksieck, París, 1985.
- Cosío Villegas, Daniel (dir.), *Historia moderna de México. La República Restaurada, vida económica*, Hermes, México, 1993.
- Cuesta, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, presentación de G. Sheridan, Fondo de Cultura Económica/ Secretaría de Educación Pública, México, 1985.
- , *Poesía y crítica*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991.
- Cyrulnik, Boris, *Del gesto a la palabra: la etología de la comunicación en los seres vivos*, trad. de Marta Pino, Gedisa, Barcelona, 2004.
- , *El amor que nos cura*, trad. de Tomás Fernández y Beatriz Eguibar, Gedisa, Barcelona, 2005.
- , *Los patitos feos. La resiliencia: una infancia infeliz no determina la vida*, trad. de Tomás Fernández y Beatriz Eguibar, Gedisa, Barcelona, 2002.
- Chartier, Roger, "Poderes y límites de la representación: Luois Marin", en *Entre el poder y el placer: cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, trad. varios, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 73-87.
- Damasio, Antonio, *The feeling of what happens: body and emotion in the making of consciousness*, Harvest Book, San Diego, 1999.

- , *Sentir lo que sucede: cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia*, trad de Pierre Jacomet, Andrés Bello, Santiago de Chile, 2002.
- , *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*, trad. de Joandomènec Ros, Crítica, Barcelona, 2006.
- Darío, Rubén, *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, Mundo Latino, Madrid, 1920 (Obras Completas, 7) [1a. edición: 1905].
- , *Escritos inéditos de*, ed. de E. K. Mapes, Instituto de las Españas, New York, 1938.
- , *Poesía*, ed. de Ernesto Mejía Sánchez, Ayacucho, Caracas, 1985.
- Dávalos, M., “Descorporativización y despojo de los barrios indígenas. Ciudad de México, siglos XVIII-XIX”, en M. D. Morales y Rafael Mas (coords.), *Continuidades y rupturas urbanas en los siglos XVIII y XIX: un ensayo comparativo entre México y España*, Gobierno de la Ciudad de México, México, 2000, pp. 349-362.
- Delgado, Javier, “El patrón de ocupación territorial de la ciudad de México al año 2000”, en Óscar Terrazas y Eduardo Preciat (coords.), *Estructura territorial de la ciudad de México*, Departamento del Distrito Federal/ Plaza y Valdés, 1988, pp. 101-141.
- Desportes, Marc, *Payasages en mouvement: transports et perception de l'espace XVIIIe-XXe siècle*, Gallimard, París, 2005.
- Dessons, Gérard, “Il polso nel ritmo”, *Studi di Estetica*, año 28 (2000), núm. 21, <[http://www3.unibo.it/estetica/files/SOMMARI/2000\\_21/dessons.htm](http://www3.unibo.it/estetica/files/SOMMARI/2000_21/dessons.htm)>.
- , y Henri Meschonnic, *Traité du rythme, des vers et des proses*, Dunod, París, 1998.
- Devoto, Daniel, “La rima: vaguedad de vaguedades, y todo variedad (reflexiones no ortodoxas sobre las consonancias imperfectas de San Juan de la Cruz y las rimas pobres de Fray Luis de León)”, *Edad de Oro*, núm. 2, 1992, pp. 43-57.

- Dezideri, Fabrizio, *Walter Benjamin: il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma, 1980.
- Díaz y de Ovando, Clementina, *Los cafés en México en el siglo XIX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.
- Díez Echarri, Emiliano, "Métrica modernista: innovaciones y renovaciones", *Revista de Literatura*, vol. 11 (1957), pp. 102-120.
- Domínguez Caparrós, José, *Contribución a las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, *Revista de Filología Española* (anejo 92), Madrid, 1975.
- , *Métrica y poética: bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, UNED, Madrid, 1988.
- , "Métrica y poética en Rubén Darío", en Tomás Albaladejo *et al.*, *El modernismo: renovación de los lenguajes poéticos*, t. 1, 1990, pp. 31-46.
- , "Estructuras métricas y sentido artístico", *Entretextos*, mayo, 2004, <<http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre3/dominguez.htm>>.
- Dorra, Raúl, "El soplo y el sentido", en *Entre la voz y la letra*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1997, pp. 63-81.
- , "Poética de la voz", en *Entre la voz y la letra*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1997, pp. 11-40.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, trad. de A. Pescador, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente/ Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996, 2 vols.
- Diccionario de escritores mexicanos*, dir. de Aurora Ocampo, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- Elizondo, Salvador, *Museo poético*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974.
- Esparza Velázquez, Gabriel (coord.), *Cien años de transporte eléctrico en la ciudad de México*, Servicio de Transportes Eléctricos del Distrito Federal, México, 2000.

Con la colaboración de Joel Álvarez, Javier Lazarín y David Luvín.  
[Agradezco a Joel Álvarez el haberme facilitado una copia en CD de este libro aún inédito.]

Estévez, Ángeles, "La ruptura de la norma acentual en la poesía modernista: el ejemplo de Julio Herrera y Reissig", *Epos*, vol. 3 (1987), pp. 123-138.

Fenves, Paul, "The genesis of judgement: spatiality, analogy and metaphor in Benjamin's 'On language as such and on human language'", en D. Ferris, ed., *Walter Benjamin: theoretical questions*, Stanford University Press, Stanford, 1986, pp. 74-93.

Ferris, David, *Walter Benjamin: theoretical questions*, Stanford University Press, Stanford CA, 1986.

Flores Escalante, Jesús, *Morralla del caló mexicano*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.

Frey, H-J., "On presentation in Benjamin", en D. Ferris, ed., *Walter Benjamin: theoretical questions*, Stanford University Press, Stanford, 1986, pp. 139-164.

Frugoni, Arsenio y Chiara Frugoni, *Storia di un giorno in una città medievale*, Laterza, Roma, 2002.

Fussell, Paul, *Poetic forms and the lyric subject*, University of London, London, 1992.

Galimberti, Umberto, *Il corpo*, Feltrineli, Milano, 1998.

Galindo y Villa, Jesús, *Historia sumaria de la ciudad de México*, Cultura, México, 1925.

—, *Polvo de historia*, Innovación, México, 1979.

Gálvez de Tovar, Concepción, *Ramón López Velarde en tres tiempos y un apéndice sobre el ritmo velardeano*, México, Porrúa, 1971.

García Benavides, Roberto, *Hitos de las comunicaciones y los transportes en la historia de México (hasta 1911)*, Secretaría de Comunicaciones y Transportes, México, 1988.

- García Quintela, Víctor, *El rey melancólico: antropología de los fragmentos de Heráclito*, Taurus, Madrid, 1992.
- Garmabella, José Ramón, *Renato por Leduc*, Océano, México, 1982.
- Garza Morales, Antonio, "Ya no puedo tomar coñac: Leduc", *Excélsior*, 6 de junio de 1983.
- Gashé, Rodolphe, "The sober absolute: on Benjamin and the early romantics", en D. Ferris, ed., *Walter Benjamin: theoretical questions*, Stanford University Press, Stanford, 1986, pp. 50-74.
- Gili y Gaya, Samuel, *El ritmo en la poesía contemporánea*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1956.
- , *Estudios sobre el ritmo*, ed. de I. Paraíso, Istmo, Madrid, 1993.
- Gilloch, Graeme, *Walter Benjamin: critical constellations*, Polity, London, 2002.
- Gómez Serrano, Jesús, "Una ciudad pujante. Aguascalientes durante el porfiriato", en Pilar Gonzalbo (dir.), *Historia de la vida cotidiana en México. IV. Bienes y vivencias. El siglo XIX*, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 253-286.
- González Angulo, Jorge, "Los gremios de artesanos y la estructura urbana", en Alejandra Moreno Toscano (coord.), *Ciudad de México: ensayo de construcción de una historia*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1981, pp. 25-36.
- González de Mendoza, José Manuel, "José Juan Tablada", *Letras de México*, núm. 16, octubre de 1937, pp. 139-140.
- González León Francisco, *Poemas*, comp. y est. introd. de Ernesto Flores, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- Gorostiza, José, *Epistolario (1918-1940)*, ed. de Guillermo Sheridan, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995.

—, *Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

Greimas, Aljirdas J., "Pour une sémiotique topologique", en *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, París, 1976, pp. 129-157.

Guillén, Fedro, "Leduc y Sabines", *Excelsior*, 5 de agosto de 1986.

Gumuchian, Hervé, *Représentations et aménagement du territoire*, Anthropos, París, 1991.

Gutiérrez Giradot, Rafael, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

Gutiérrez Nájera, Manuel, *Cuentos, crónicas y ensayos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1973.

Heller, Agnes, "Death of the subject?", en George Levin (ed.), *Constructions of the self*, Rutgers University Press, New Jersey, 1992, pp. 269-284.

Hernández Franyuti, Regina, "Ideología, proyectos y urbanización en la ciudad de México, 1760-1855", en R. Hernández Franyuti (comp.), *La ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*, t. 1, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1998, pp. 116-160.

Hernández Palacios, Esther, "Cronología de José Juan Tablada", en José Juan Tablada, *La Babilonia de hierro*, 1995 [CD].

Hillier, Bill, *Space is the machine: a configurational theory of architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1996.

—, "The common language of space: a way of looking at the social, economic and environmental functioning of cities on a common basis", Bartlett School of Graduate Studies, University College London, agosto, 1998.

— y Julienne Hanson, *The social logic of space*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1984.

- Huerta, Efraín, *Poesía completa*, comp. de Martí Soler, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- Iduarte, Andrés, "1er. testimonio", en J. R. Garmabella, *Renato por Leduc*, Océano, México, 1982, pp. 359-363.
- Illades, Carlos y Adriana Sandoval, *Espacio social y representación literaria en el siglo XIX*, Universidad Autónoma Metropolitana/ Plaza y Valdés, México, 2000.
- Jaimes Freyre, Ricardo, *Poemas. Leyes de la versificación castellana*, sel., pról y nn. de Antonio Castro Leal, Aguilar, México, 1974.
- , "La ley del ritmo", *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, núm. 15 (1906), pp. 177-193.
- , "Leyes de la versificación castellana", *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, núm. 16 (1906), pp. 287-307.
- Jakobson, Roman, *Lingüística y poética*, trad. de Ana María Gutiérrez, Cátedra, Madrid, 1988.
- , "Los problemas fundamentales de la versología", en Volek, Émil (ed. y trad.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín: semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, Fundamentos, Madrid, 1995 pp. 43-61.
- Jiménez, Armando, *Lugares de gozo, retozo, ahogo y desahogo en la ciudad de México: cantinas, pulquerías, hoteles de rato, sitios de prostitución, cárceles*, Océano, México, 2000.
- , *Picardía mexicana*, Costa-Amic, México, 1966.
- Jodelet, Denise, "La representación social: fenómenos, concepto, teoría", en Serge Moscovici, *Psicología social II*, trad. de Paidós, Barcelona, 1986, pp. 469-494.
- Joseph, Isaac, *El transeúnte y el espacio urbano: sobre la dispersión del espacio público*, trad. A. Bixio, Gedisa, Barcelona, 2002. [Trad. de *Le passant considérable*, Klincksieck, París, 1984.]

- Krysinski, Wladimir, "'Subjectum comparationis': las incidencias del sujeto en el discurso", en Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner, *Teoría literaria*, trad. de Isabel Vericat, Siglo XXI, México, 1993, pp. 270-286.
- Leduc, Renato, *Antología poética*, ed. de Max Rojas, Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes, México, 1993.
- , "Agustín Lara", en *OL*, pp. 726-740.
- , "Cuando éramos menos", en *OL*, pp. 569-711.
- , *Fábulas y poemas*, Madero, México, 1966.
- , "Los banquetes", en *OL*, pp. 355-423.
- , *Obra literaria [OL]*, comp. e introd. de Edith Negrín, pról. de Carlos Monsiváis, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- Lefebvre, Henri, *Éléments de rythmanalyse: introduction à la connaissance des rythmes*, Sylepsis, París, 1992.
- , *Espacio y política: el derecho a la ciudad, II*, Península, Barcelona, 1976.
- Leroi-Gourhan, André, *El gesto y la palabra*, trad. de Felipe Carrera, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971.
- Leyva, Juan, "Métrica y teatralidad en Lope de Vega: *Las bizzarrías de Belisa*", en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 91-112.
- Lombardo, Sonia, "Ideas y proyectos urbanísticos de la ciudad de México, 1788-1850", en Alejandra Moreno Toscano (coord.), *Ciudad de México: ensayo de construcción de una historia*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1981, pp. 169-188.
- y Yolanda Terán, *Atlas histórico de la ciudad de México*, t. 2, Smurfit-Cartón y Papel de México/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1997.

- López, Luis Carlos, *La comedia tropical*, ed. de Jorge Zalamea, Nueva Prensa, Bogotá, 1962.
- López Bueno, Begoña, "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI", *Edad de Oro*, 11 (1992), pp. 99-111.
- López Estrada, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1987 [1969].
- López Velarde, Ramón, *Correspondencia con Eduardo J. Correa y otros escritos juveniles (1905-1913)*, ed. de Guillermo Sheridan, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- , *Obras*, ed. de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- , *Obra poética*, ed. de J. L. Martínez, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998.
- , *Poesías completas y el minuterero*, ed. y pról de Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1983.
- Lotman, Iuri, *La estructura del texto artístico*, trad. de Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1982.
- Lozano, Teresa, *La criminalidad en la ciudad de México, 1800-1821*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.
- Lurçat, Liliane, *El niño y el espacio: la función del cuerpo*, trad. de Ernestina C. Zenzes, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Luviano, Rafael, "Renato Leduc: la escritura, la tauromaquia", *La Cultura al Día, Excelsior*, 31 de enero de 1985, p. 2.
- Maldiney, Henri, "Espace et poésie", en Michel Collot y Jean-Charles Methieu (eds.), *Espace et poésie: actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984*, Presses de L'Ecole Normale Supérieure, París, 1987.
- Maples Arce, Manuel, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Poligráfica Tiberina, Roma, 1940.

- , *Las semillas del tiempo, obra poética 1919-1980*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990.
- Marin, Louis, "Du corps au texte: propositions métaphysiques sur l'origine du récit", en *De la représentation*, comp. de Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri, Danièle Cohn, Pierre-Antoine Fabre y Françoise Marin, Gallimard/ Seuil, París, 1994, 123-136.
- , "Les plaisirs de la narration", *De la représentation*, Gallimard/ Seuil, París, 1994, pp. 157-175.
- Marroquí, José María, *La ciudad de México*, 3 vols., Jesús Medina, México, 1969 [ca. 1900], ed. facs.
- Marx, Karl, *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*, trad. de Siglo XXI, México, 1968.
- Maturana, Humberto y Francisco Varela, *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del conocimiento humano*, Debate, Madrid, 1990.
- Memoria de la ciudad de México: cien años 1850-1950*, Gobierno del Distrito Federal/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Integrus/ Fundación Televisa/ Lunwerg, 2004.
- Meschonnic, Henri, *Politique du rythme, politic du sujet*, Verdier, Lagrasse, 1995.
- , *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse, 2002.
- México y sus alrededores : colección de monumentos, trajes y paisajes./ dibujos al natural y litografiados por los artistas mexicanos: E. Castro, J. Campillo, E. Ruda y G. Rodríguez, bajo la dirección de Decaen. Los artículos descriptivos son de: Arroniz Márcos [y otros], Decaen, México [1855-1856].*
- Micó, José María, "Norma y creatividad en la rima idéntica (a propósito de Herrera)", *Bulletin Hispanique*, vol. 86 (1984), pp. 257-308.

Monsiváis, Carlos, *Antología de la poesía mexicana del siglo XX*, Empresas Editoriales, México, 1966.

—, *A ustedes les consta*, Era, México, 1981.

—, *Poesía mexicana II, 1915-1979*, Promociones Editoriales Mexicanas, México, 1979.

—, “Renato Leduc: la genuina indiferencia por el prestigio”, *Nexos*, núm. 118, 1987, pp. 5-12.

—, “Renato Leduc (1897-1986): ‘No sé qué carajos hago en el Olimpo’”, *La Jornada*, 6 de noviembre de 1997, p. 21.

Morales, María Dolores, “La expansión de la ciudad de México en el siglo XIX: el caso de los fraccionamientos”, en Alejandra Moreno Toscano (coord.), *Ciudad de México: ensayo de construcción de una historia*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1981, pp. 189-200.

—, “Cambios en la traza de la estructura vial de la ciudad de México, 1770-1855”, en Regina Hernández Franyuti (comp.), *La ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*, t. 1, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1998, pp. 161-224.

—, “La nacionalización de los conventos y los cambios en los usos de suelo: ciudad de México, 1861-1882”, en M. D. Morales y Rafael Mas (coords.), *Continuidades y rupturas urbanas en los siglos XVIII y XIX: un ensayo comparativo entre México y España*, Gobierno de la Ciudad de México, México, 2000, pp. 151-184.

— y M. Gayón, “Casas y viviendas de la ciudad de México. Espejos de las transformaciones urbanas, 1848-1882”, *Scripta Nova*, vol. 7 (2003), núm. 146(016) <[http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(016\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(016).htm)>.

Morrison, Allen, *The tramways of Mexico City*, <<http://www.tramz.com/mx/mc/mc75.html>>, 2003.

- Murphet, Julian, "Grounding theory: literary theory and the new geography", en Martin McQuillan, Graeme MacDonald, Robin Purves y Stepehn Thompson (eds.), *Post-theory: new directions in criticism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, pp. 200-208.
- Neruda, Pablo, *Residencia en la tierra*, Seix-Barral, Barcelona, 1983.
- , *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, ed. de Hugo Montes, Castalia, Madrid, 1990.
- Novo, Salvador, *Antología personal: poesía, 1915-1974*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991.
- Núñez Becerra, Fernanda, *La prostitución y su represión en la ciudad de México (siglo XIX): prácticas y representaciones*, Gedisa, Barcelona, 2002.
- Oliver Belmás, Antonio, "Dislocación acentual en la poesía de Rubén Darío", en *Última vez con Rubén Darío: literatura hispanoamericana y española (ensayos)*, tomo 1, Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1978, pp. 97-101.
- Orozco y Berra, Manuel, *Historia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1854*, Secretaría de Educación Pública, México, 1974 [1854].
- Ortega, David, "Francisco González León", en *Hombres, mujeres*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1966 [1926], pp. 41-44.
- Ouspensky, P[iotr] D[emianovich], *Tertium organum: el tercer canon del pensamiento*, vers. esp. de Héctor V. Morel, Kier, Buenos Aires, 1997.
- Pacheco, José Emilio, *Antología del modernismo, 1884-1921*, 2 vols., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978.
- Paraíso, Isabel, *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, Gredos, Madrid, 1985.
- , *La métrica española en su contexto románico*, ArcoLibros, Madrid, 2000.

- Park, Robert, "Human migration and the marginal man", en Richard Sennet (ed.), *Classic essays on the culture of cities*, Prentice Hall, New Jersey, 1969, pp. 131-142.
- Parret, Hermann, *Las pasiones: ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, trad. de Jacqueline Donoyan, Edicial, Buenos Aires [ca. 1996].
- Paz, Octavio, "El camino de la pasión (Ramón López Velarde)", en *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1980, pp. 67-130.
- , *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- , "Estela de José Juan Tablada", en *Las peras del olmo*, Seix Barral/ Origen, Barcelona/ México, 1984, pp. 50-57.
- , y Arnaldo Orfila, *Cartas cruzadas, Siglo XXI*, México, 2005.
- , Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, *Poesía en movimiento, Siglo XXI*, México, 1982.
- Pérez Bertruy, Ramona Isabel, "Jardinería pública: un recorrido por su historia en la ciudad de México", *Estudios de História*, vol. 13 (2006), núm. 1, pp. 181-208.
- Pérez-Duarte, Alejandro, "Nacimiento del modelo de apartamento en la ciudad de México, 1925-1954: lectura del archivo de un arquitecto", *Scripta Nova*, vol. 7 (2003), núm 146, <[http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(034\).htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(034).htm)>.
- Phillips, Allen W., "Ramón López Velarde y Francisco González León: ¿influencia o coincidencia?", en *Literatura iberoamericana, influjos locales* (memoria de X Congreso del Instituto Latinoamericano de Literatura Iberoamericana), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, pp. 35-49.
- Pichois, Claude y Jean Ziegler, *Baudelaire*, trad. de Pierrette Salas Martinelli, Alfons el Magnànim, Valencia, 1989.

- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, Siglo XXI/ Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001.
- Pimentel, Ramón, *Así hablaba Renato Leduc*, Editores Asociados Mexicanos, México, 1990.
- Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. de Rubén Mettini, Acantilado, Barcelona, 1999.
- Preciado Solís, B., "Tablada esotérico: testimonio de una correspondencia (cartas de José Juan Tablada)", 1991 (mecanusc. inéd. en Colección Especial, Biblioteca Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México).
- Quirarte, Vicente, *Elogio de la calle: biografía literaria de la ciudad de México, 1850-1992*, Cal y Arena, México, 2001.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover, 1984.
- , *Rubén Darío y el modernismo: circunstancia socioeconómica de un arte americano*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970.
- Ramos García, Martín, "Los caminos de fierro en el Distrito Federal: desde los ferrocarriles urbanos hasta los tranvías eléctricos, 1850-1920", tesis de Maestría en Historia, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1993.
- Rico García, J. M. y A. Gómez Camacho, "La silva en las preceptivas y tratados españoles del barroco y del neoclasicismo", en Begoña López Bueno (ed.), *La silva. I Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro, Sevilla-Córdoba*, Universidad de Sevilla/ Universidad de Córdoba, 1991.
- Rodríguez-Cuadros, Evangelina, "Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro", *Edad de Oro*, vol. 4 (1985), pp. 117-137.

- Roggiano, Alfredo, "José Juan Tablada: espacialidad y vanguardia, *Hispanic Journal*, vol. 1 (1980), pp. 47-55. Republicado en *Co-textes*, 1987, núm. 13, pp. 41-52.
- Rojas, José Antonio, "La transformación de la zona central, ciudad de México, 1930-1970", en Alejandra Moreno Toscano (coord.), *Ciudad de México: ensayo de construcción de una historia*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1981, pp. 225-234.
- Ros Torres, Ma. Amparo, "Descorporativización y recomposición de los agentes del tabaco en la Nueva España a finales del siglo XVIII", en M. D. Morales y Rafael Mas (coords.), *Continuidades y rupturas urbanas en los siglos XVIII y XIX: un ensayo comparativo entre México y España*, Gobierno de la Ciudad de México, México, 2000, pp. 339-348.
- Ross, Kristin, *The emergence of social space: Rimbaud and the Paris commune*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1986.
- Rovira, José Carlos (ed.), *Escrituras de la ciudad*, Palas Atenea, Madrid, 1999.
- y José Ramón Navarro (eds.), *Actas del Coloquio Internacional "Literatura y Espacio Urbano"*, Fundación Cultural CAM, Alicante, 1994.
- Said, Edward, "Reflexiones sobre la crítica literaria estadounidense 'de izquierda'", en *El mundo, el texto y el crítico*, trad. de Ricardo García, Debate, Barcelona, 2004.
- Sánchez Carmona, Manuel, "Desarrollo urbano y tendencias arquitectónicas", en Isabel Tovar y Magdalena Mas (comps.), *El corazón de una nación independiente*, Departamento del Distrito Federal/ Universidad Iberoamericana/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994, pp. 19-46.
- Sansot, Pierre, *Poétique de la ville*, Payot, París, 2004 [1996].

- Sheridan, Guillermo, "La ciudad de la poesía mexicana", *Vuelta*, 1994, núm. 211, pp. 65-67.
- , *Un corazón adicto: la vida de Ramón López Velarde y otros ensayos afines*, Tusquets, México, 2002.
- , "Una colección de poemas inéditos de José Juan Tablada", *Literatura Mexicana*, núm. 2, 1991, pp. 195-217.
- Shklovski, Victor, "La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos del estilo", en Emil Volek (ed. y trad.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín: polémica, historia y teoría literaria*, Fundamentos, Madrid, 1992, pp. 123-156.
- Shulte-Sasse, J., "La evaluación en literatura", en Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner, *Teoría literaria*, trad. de Isabel Vericat, Siglo XXI, México, 1993, pp. 331-335.
- Sennett, Richard, *Flesh and stone: the body and the city in western civilization*, Norton, New York, 1996.
- (ed.), *Classic essays on the culture of cities*, Prentice-Hall, New Jersey, 1969.
- Simmel, Georges, *Cuestiones fundamentales de sociología*, trad. de Ángela Ackermann, Gedisa, Barcelona, 2002.
- , "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*, trad. de Salvador Mas, Península, Barcelona, 1986, pp. 247-261.
- , "Puente y puerta", en *El individuo y la libertad*, pp. 29-34.
- , *Roma, Florencia, Venecia*, trad. de Oliver Strunk, Gedisa, Barcelona, 2007.
- Sotomayor, Arturo, "Renato Leduc, poeta involuntario", en R. Leduc, *Obras escogidas*, Club Primera Plana, México, 1977, pp. xiii-xxi.

- Spinoza, Benedictus, de, *Ética*, trad. de Ángel Rodríguez, Aguilar, Buenos Aires, 1980 [1677].
- Stanton, Anthony, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, Fondo de Cultura Económica/ El Colegio de México, México, 1998.
- Stierle, Karlheinz, "Identité du discours et transgression lyrique", *Poétique*, núm. 32, 1977, pp. 422-441.
- S y C*, núm. 5, 1994 (Buenos Aires, núm. monográfico).
- Szegedi-Maszák, Mihaly (1996), "El texto como estructura y construcción", en Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner, *Teoría literaria*, trad. de Isabel Vericat, Siglo XXI, México, pp. 209-250.
- Tablada, José Juan, *La Babilonia de hierro*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995 [CD].
- , *La feria de la vida*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991 [1937].
- , *Las sombras largas*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993 [1926-1928].
- , *Letra e imagen: poesía, prosa, obra gráfica y varia documental*, ed. de Rodolfo Mata, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003 [CD].
- , *Los mejores poemas*, México, Surco, 1943.
- , *Los mejores poemas*, ed. de Héctor Valdés, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971.
- , *Obras-IV: Diario (1900-1944)*, ed. de Guillermo Sheridan, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.
- , "Una carta de Tablada sobre el arte", *Letras de México*, núm. 16, 1o. de octubre de 1937, p. 142.
- Taracena, Alfonso, "Renato", *El Universal*, 12 de octubre de 1995.

- Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. de Francisco Rodríguez, Tecnos, Madrid, 1992.
- Tierra Adentro*, núm. 145, mayo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.
- Tomashevsky, Boris, "Verso y ritmo", en Emil Volek (ed. y trad.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín: semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, Fundamentos, Madrid, 1995, pp. 99-112.
- Torres Bodet, Jaime, "Perspectiva de la literatura mexicana actual", *Contemporáneos*, tomo 2 (1928), núm. 4, pp. 1-34 [ed. facs.: México, Fondo de Cultura Económica, 1981].
- Tynianov, Iuri, "Ritmo como factor constructivo del verso", en Emil Volek (ed. y trad.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín: semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, Fundamentos, Madrid, 1995, pp. 63-86.
- Urbina, Luis G., "Florilegio de José Juan Tablada", *Revista Moderna*, vol. 2 (1899), núm. 10, pp. 305-306.
- , "José Juan Tablada", *Revista Moderna de México*, vol. 6 (1903), núm. 4, pp. 51-52.
- Valenzuela, Jesús E., "Para un libro de Tablada", *Revista Moderna de México*, febrero de 1904, núm 6, pp. 373-376.
- Valle-Arizpe, Artemio de, *Calle vieja y calle nueva*, Compañía General de Ediciones, México, 1962.
- Vance, James, *The continuing city: urban morphology in western civilization*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990.
- Vaz Ferreira, Carlos, *Sobre la percepción métrica*, Cámara de Representantes de la República Oriental de Uruguay, Montevideo, 1957. [1ª. ed.: 1905, modificada en 1919].

- Versluys, Kristiaan, *The poet in the city: chapters in the development of urban poetry in Europe and the United States (1800-1930)*, Gunter Narr, Tübingen, 1987.
- Vidrio, Manuel, "Sistemas de transporte y expansión urbana: los tranvías", en Alejandra Moreno Toscano (coord.), *Ciudad de México: ensayo de construcción de una historia*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1981, pp. 201-216.
- Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, trad. de Noni Benegas, Anagrama, Barcelona, 1988.
- Villaurrutia, Xavier, *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Volek, Émil (ed. y trad.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín: semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, Fundamentos, Madrid, 1995.
- Wellbery, D. E., "Benjamin's theory of lyric", en Rainer Nägele (ed.), *Benjamin's ground: new readings of Walter Benjamin*, Wayne State University Press, Detroit, 1988, pp. 39-59.
- Werlen, Benno, *Society, action and space: an alternative human geography*, trad. del alemán de Gayna Walls, Routledge, London, 1993 [1988].
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, trad. de Pablo di Masso, Península, Barcelona, 1980.
- , *El campo y la ciudad*, trad. de Alcira Bixio, Paidós, Buenos Aires, 2001 [1973].
- Witte, Bernd, *Walter Benjamin: una biografía*, trad. de Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 2002.
- Zaid, Gabriel, *La poesía: fundamento de la ciudad*, Sierra Madre, Monterrey, 1963.
- [Zalcedo, Carlos (pseud. de Octavio G. Barreda)], "Renato Leduc.— Breve Glosa al Libro del Buen Amor.— Imp. de Miguel Lira.—México, 1939", *Letras de México*, vol. 2 (1939), núm. 6, 15 de junio.
- Zarco, Francisco, *Escritos literarios*, ed. de René Avilés, Porrúa, México, 1999.

Zubiarre-Wagner, María Teresa, "Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia", *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, 1 (1996), pp. 199-217.