Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Literatura Mexicana

La poesía de Eduardo Langagne, la duda y el decoro

Tesis

Para obtener el grado de
Maestro en literatura mexicana

Presenta:
Jorge Mendoza Romero

Asesor de tesis
Mario Calderón Hernández

Puebla, Puebla 2014

Sumario

Introducción 5

1. Tres momentos de la poesía de Eduardo Langagne 9

2. La voz de Eduardo Langagane 57

3. La poética del hogar 120

Conclusiones 188

Apéndice 1. Bosquejo biobibliográfico 192

Apéndice 2. Análisis componencial de “El que bebió esa noche” 201

Bibliohemerografía 207

Índice 229

Introducción

Ante todo aclaremos el título de esta investigación, los dos sustantivos que enmarcan la poesía de Eduardo Langagne. La duda de esta poesía está enraizada en la existencia; no se trata de una duda metafísica ni de una duda cognoscitiva. Inseparablemente se encuentra ligada a la poética del íntimo decoro, poética del autor que tiene en lo cotidiano su punto de gravedad, poética que canta la "majestuosidad de lo mínimo", postura que aspira a instaurar un habitar auténtico, en el sentido dado a estos términos por Martin Heidegger. Dicho de una manera sencilla: una poética sobre los problemas del hombre en el mundo.

Resultado del cruce de varias direcciones estéticas que comparten la disposición hacia una poética del evento, la de Langagne es una poesía que, si bien ha desarrollado libros con asuntos bien definidos –el mar en *Navegar es preciso*, el barrio en *Tabacalera*— hay un constante regreso hacia las mismas obsesiones. Del mismo modo que en la poesía de varios de los autores del realismo coloquial, digamos Jaime Sabines o José Emilio Pacheco entre los mexicanos, Eduardo Langagne escribe las variaciones sobre un puñado de temas bien definidos. Cuantitativamente son el tiempo, la memoria, el canto, el amor, la poesía misma y el hogar las zonas más extensas que recorre su obra. En cada una se alternan el júbilo y la pesadumbre, aunque la crítica se haya acostumbrado a señalar que el tono celebratorio es el más característico de esta poesía porque en él aflora la esperanza con la que suele relacionársele.

Esto ha implicado una lectura sesgada, una lectura ciega de la poesía de soledad, de una constelación de poemas sobre el tiempo y la memoria. Y qué decir de las numerosas páginas

dedicadas a formular y esclarecer la naturaleza de la poesía y de las dedicadas a la poética del hogar donde se busca la comunión y una ética de la hospitalidad.

La duda brota del enfrentamiento con la multiplicación de opciones que el mundo ofrece. De esta manera la poesía de Eduardo Langagne se torna meditativa o analítica. Conoce la certeza, cuando festeja el amor, la amistad o el vino, pero se torna grave y reflexiva ante la identidad, la verdad de la memoria y el nudo de la existencia. Para otorgarle forma a su poética desata un repertorio de correlatos objetivos: espejos, encrucijadas, desdoblamientos actoriales, e incluso la tematización de los heterónimos de Fernando Pessoa son vehículos de la duda. Si bien ha sido el virtuosismo de la prosodia –el decoro horaciano— uno de los rasgos más ensalzados de su obra, emplea otros procedimientos, incluso de mayor relevancia, porque son vehículos de la actitud veridictiva dominante. Repetir, preguntar y enumerar son operaciones del discurso que dan cauce a las necesidades de un sujeto poético que no posee certezas. Las repeticiones son solidarias de la cuidadosa disposición de acentos, metros, aliteraciones y otras clases de paralelismos sonoros, pero también sirven para enfrentar la incertidumbre. Las preguntas son características de un sujeto poético asentado sobre el mundo, abierto a la otredad, que ha renunciado a la voluntad de dominio y que asume una de las principales lecciones de Juan de Mairena: desconfiar de uno mismo. Es así que el sujeto poético trazado por los versos de Eduardo Langagne se encuentra muy próximo a la filiación vecinal del hombre, actitud identitaria de un sujeto poético debilitado, en el sentido de la filosofía de Gianni Vattimo, y democrático para quien el poeta como pequeño Dios o pararrayos celeste es inconcebible. Las enumeraciones ayudan a urdir gracias a los rasgos comunes que comparten objetos de distintas series culturales y por esta razón a este procedimiento lo hemos denominado “enumeración culturalista”. De este modo se hace evidente que la poesía de Eduardo Langagne más que centrarse en la *inventio*, prefiere la *dispositio* o,

dicho en los términos de la dinámica de la poesía de los Siglos de Oro, en la *imitatio*. Poesía de la reescritura o poesía de la apropiación. Poesía fuertemente ligada a las tradiciones textuales.

Cada uno de los capítulos de este trabajo es una manera distinta de encarar los estudios literarios. El primero es resultado de la recopilación de reseñas, presentaciones de libros y entrevistas donde fue posible retener las lecturas de que ha sido objeto la poesía de Eduardo Langagne por sus contemporáneos. Se ha buscado además ofrecer una serie de elementos contextuales que ayuden a situar la obra de Eduardo Langagne a partir de sus procedimientos y efectos literarios más frecuentados. Podría calificarse de sintagmática a esta lectura de la recepción de la obra de Eduardo Langagne a través de tres libros, *Los poemas para hacer una casa*, *Donde habita el cangrejo* y *Navegar es preciso*. Todos fueron publicados en la década de 1980, década en la que irrumpe el autor de modo fulgurante gracias a la obtención del Premio Casa de las Américas de poesía.

El segundo capítulo elabora un recorrido paradigmático. Luego de unas breves consideraciones sobre la pertinencia de ampliar el estudio del estilo hacia lo que ahora se llama voz, se encarga de trazar las líneas generales que caracterizan a la poesía de Eduardo Langagne a través de todas sus obras. Así, se dedican apartados a esclarecer cuál es la naturaleza y el origen de la obsesión por el tiempo, la memoria y la duda en Eduardo Langagne, desde los metatextos interpretativos de Agustín de Hipona y Antonio Machado. O se exploran los procedimientos dominantes, y las distintas zonas de su obra: la poesía de soledad, la poesía de comunión y las dimensiones de la metapoeticidad.

Ceñido a la dinámica de la historiografía literaria, el tercer capítulo aspira a ofrecer un cuadro de conjunto y un deslinde inicial de una poética marginal y prácticamente no estudiada, la poética del hogar y los sectores que la conforman. Nos remontamos al último tercio del siglo

XIX y seguimos el tránsito de la poesía que se aclimata en los versos de Juan de Dios Peza y que, tras un prolongado hiato, recupera su brío en unos cuantos poemas de Ramón López Velarde hasta entrar en un periodo de consolidación durante la tercera década del siglo XX en los poemas de Salvador Novo. Por contraste, analizamos las transformaciones experimentadas por la sintaxis de la poética del hogar —ligada a la estética del realismo coloquial— cuando su discurso es abordado por los elementos de una estética extraña a su dinámica, la poesía neosimbolista, que eslabona la preferencia por el tropo de la metáfora y un sujeto poético de filiación divina con notas de malditismo. En los poemas de *Pasado en claro* de Octavio Paz observamos el encuentro de estéticas originalmente enfrentadas a través de esta poética. En la última parte, analizamos la praxis lírica de Eduardo Langagne en el amplio sector de la poética del hogar de su poesía. Una praxis que se aleja del moralismo de Peza, la paternidad negativa de López Velarde, la transgresión e ironía de Novo y el malditismo de Paz.

Finalmente, hemos incluido dos apéndices. El primero hace un bosquejo biobibliográfico de la trayectoria intelectual de Eduardo Langagne y el segundo es un análisis componencial del poema "El que bebió esa noche". En él se analiza con mayor minuciosidad la manera en que se articula la duda en la obra del autor y por otra parte se demuestra el rendimiento de la semántica interpretativa de Francçois Rastier para el análisis de una obra literaria.

Deseo que esta tesis sirva para ampliar el conocimiento de nuestra tradición literaria y para extender la comprensión de una obra que se sostiene sobre cimientos poco frecuentados por nuestros poetas. Me propuse dar cuenta de las más características virtudes y singularidades de la poesía de Eduardo Langagne. El lector en su inalienable poder, tendrá la última palabra.

1. Tres momentos de la poesía de Eduardo Langagne

1.1. Los *Poemas para hacer una casa*

1.1.1. Correcciones y características

Aunque aparecieron con posterioridad (en la primera edición mexicana de *Donde habita el cangrejo*, Premiá, 1982), los *Poemas para hacer una casa* resumen la primera aventura poética de Eduardo Langagne. Fueron escritos entre 1977 y 1978, cuando se celebraban las reuniones del CEFOL[1], cuyo taller literario encabezaba Ricardo Yáñez. En muchos sentidos, las operaciones estilísticas y el modo de generar la tensión lírica recuerdan a *Donde habita el cangrejo*. Al colegir el texto original con el conjunto publicado, se advierte la gran cantidad de correcciones que el autor realizó al lado del escritor ecuatoriano Miguel Donoso en la víspera de su publicación: de cuarenta y ocho poemas, el volumen se adelgazó hasta incluir únicamente veintinueve. La poda abarcó la supresión de palabras innecesarias o de versos enteros, cambios en el orden de algunos otros, así como el retiro o, en su caso, la añadidura de epígrafes. El texto se mantuvo inédito durante cuatro años, a pesar de que en 1979 un jurado lo designó ganador del Premio Nacional de Poesía Joven "Ramón López Velarde", auspiciado por la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Conviven poemas de larga tirada con poemas que oscilan entre los dos y los veinte versos.

[1] El Centro de Estudios del Folclor Latinoamericano (CEFOL) fue un proyecto que reunió a músicos y escritores, cuyas actividades tuvieron, además del artístico, un acento político. Como parte de las actividades de esta organización, Yáñez y Sergio Ramírez Cárdenas editaron libros de escritores jóvenes entre los cuales puede contarse un clásico de la poesía de México, *El pobrecito señor X*, de Ricardo Castillo, de gran significado para la generación de poetas que comenzaba a escribir en la década de los setenta y que se convertiría en un libro arquetípico del poeta joven. Véase el Apéndice 1.

El rango lírico abarca magnitudes que van de la concentración y redondez de los poemas breves y medianos, a la proliferación vanguardista en aquellos de largo aliento, en algunos de los cuales se levanta una forma obstruyente; son poemas datados, cuya escritura se urdió a partir de referencias personales o bajo un contexto que al diluirse con el paso de los años arrastró consigo las referencias que compartió la memoria colectiva de la época. En una cantidad mínima, se entorna la comunicación con el lector debido a la falta de un entorno pragmático claro. No es de extrañar que el propio Langagne al elegir los poemas que integran las dos antologías personales hasta ahora publicadas (*Al otro lado del mar* y *Decíamos ayer…*) los haya descartado.

De las tres secciones en que están divididos los *Poemas para hacer una casa* –"Oficios", "Para cantar sobre cubierta" y "Un hombre toca su violín"– aparecen en germen, vetas que se desarrollan en los siguientes años: la poética de la casa, los poemas sobre el mar y sus mitologías, los amorosos, las alusiones hacia el árbol familiar, la música (léase canción), los metapoéticos y la simiente de la poética del "íntimo decoro."

1.1.2. Metáfora y metapoesía

Estos poemas son el resultado de un constante intercambio con la poesía latinoamericana de la hora y de lo que los críticos han establecido como el comienzo de la poesía moderna en el continente. De epígrafes, títulos o versos dimana la afinidad con la obra de Pablo Neruda, Raúl González Tuñón, Miguel Hernández, Roque Dalton, Pedro Mir, Jaime Sabines, Efraín Huerta o Juan Gelman. Estos vínculos no sólo se fincan en las acostumbradas relaciones transtextuales de procedimientos estilísticos o de apropiaciones temáticas. "Carta a Gelman fechada el tres de mayo", escrito hacia 1977, plantea una incorporación discursiva y vital de las lecturas y constituye una de las variantes de la gran cantidad de poemas autorreflexivos que el autor

escribirá en las tres siguientes décadas –aspecto del que nos ocuparemos con mayor amplitud en el segundo capítulo.

> En este día bebíme tres cervezas por usted,
> Por Juan y juan, indistintamente hombre o poeta;
> (…)
> leí a Tuñón, hermoso,
> y aun sin haber encontrado una ranura
> donde echar veinte centavos, miré el mundo,
> el verdadero, el otro,
> por el que conspiramos y escribimos,
> por el que amamos aunque a veces
> la mujer sea parecida a una seca negación.
> El sexto whiski, que no había confesado,
> se derramó por Dylan Thomas y su burra (42)

Surge del cumpleaños del escritor argentino Juan Gelman (Buenos Aires, 1930), donde se refiere el estribillo de un poema célebre del también porteño Raúl González Tuñón (1905-1974), publicado en *El violín del diablo* de 1926 ("si quiere ver la vida color de rosa/ eche veinte centavos a la ranura"); y al alcoholismo del poeta galés Dylan Thomas (1914-1953).

En el verso: "la mujer sea parecida a una seca negación", se perfila el tipo de imagen alrededor del que orbitarán estos poemas y los incluidos en *Donde habita el cangrejo*. Imagen que aclimata Eduardo Langagne y que será la apropiación más evidente en su primera etapa estética y a partir de la que comienza a singularizarse su voz. Esta imagen caracterizó la obra de Juan Gelman desde su primer libro (*Violín y otras cuestiones*, 1956). El proceso metafórico de la imagen opera *in presentia*: el plano real es regularmente un objeto concreto y el plano evocado, un ente abstracto: "Estoy sentado como un inválido en **el desierto de mi deseo de ti"** (19). La retórica otorga a este procedimiento el nombre de hipotiposis.

Si comparamos esta metáfora con otras donde los planos real y evocado son entes abstractos ("**El amor es el silencio** más fino,/ el más tembloroso, el más insoportable." Jaime

Sabines) o con alguna en la que ambos planos son figuras del mundo ("[Los hombres del alba] Son los que tienen en vez de corazón/ un perro enloquecido", Efraín Huerta) advertimos claramente las diferencias que separan a los tipos de imágenes. En el caso de Eduardo Langagne, "…la mujer sea parecida a una seca negación", además de vincular lo concreto con lo abstracto, lía lo concreto con el lenguaje. Naturalmente esta clase de metáfora ya se había explorado a lo largo del siglo XX en la poesía de México, en textos como "Poema calígrafo" (1901) de Amado Nervo ("Mientras las epicúreas *pes* ostentan/ sus panzas de sochantres, y los trazos/ de las *eses* flexibles se dirían/ liras rotas, tus *bes* son senos blandos,/ negros senos de nubia/ para bien reposar" 324), en varios poemas de Carlos Pellicer escritos en la década de 1920, "Al dejar un alma" (1924) ("Agua crepuscular, agua sedienta/ se te van como sílabas los pájaros tardíos", 124), en "Tu nombre" (1935) de Octavio Paz ("Paloma brava tu nombre/ tímida sobre mi hombro", 25) o en "Árbol entre dos muros" (1958), de José Emilio Pacheco ("Ante el día calcinado dejo caer tu nombre:/ haz de letras hurañas,/ isla en llamas que brota y se destruye.", 15). Pese a lo anterior, Eduardo Langagne la ha cultivado a partir de un verso de Juan Gelman, aparecido en el poema "Gotán" de 1962: "Esa mujer se parecía a la palabra nunca" (37). Sobre este verso regresaremos en nuestro análisis de "Definiciones", de *Donde habita el cangrejo*.

1.1.3. Poesía testimonial

El texto que abre los *Poemas para hacer una casa* aborda la relación entre poesía y realidad marcada por el horizonte ideológico que cruzó la poesía de occidente en la tercera década del siglo pasado (la década roja) cuando la estela de la revolución bolchevique, el Crack de las bolsas de valores en 1929, los avances del fascismo y las atrocidades de la guerra civil española condujeron a poetas de la nuestra y de otras lenguas a escribir poemas ideológicamente comprometidos de acuerdo con los parámetros de emancipación frente al capitalismo o al

fascismo. Esta poética se vio robustecida con el triunfo de la Revolución cubana en enero de 1959 y quizá dio su canto de cisne con los poemas que se escribieron a partir del triunfo de la Revolución sandinista en 1978. Es de llamar la atención que en el ámbito de la poesía mexicana, esta poética nace en sus dos vertientes (estetizante y panfletaria) en 1924 con la publicación, apenas por semanas de diferencia, de *Vrbe. Súper poema bolchevique en 5 cantos*, de Manuel Maples Arce[2] y de *Sangre roja*, de Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930). Los poemas de Eduardo Langagne pendulan hacia el extremo estetizante.

No es posible caracterizar, en estricto sentido (y gracias a ello permanece), "Oficios" como un poema testimonial, civil o social, pero sí es una afirmación –y en ello radica el cambio de sentido con el que finaliza– que razona la existencia del poema como un objeto más del mundo a partir de una postura democrática sobre la división del trabajo:

> hay un olor que crece
> entre las manos del hombre que hace el pan
> para el vecino
> que es carpintero
> y ha pegado dos partes de madera
> para que el hombre que hace el pan pueda sentarse
> a comer de ese pan que el hombre hizo
> y lo parte
> en dos para que el alfarero
> coma y entonces trae un jarro el alfarero
> donde cabe el agua que los hombres
> beben donde el poeta bebe y lee sus versos
> y hay algunos que escuchan porque saben
> que un verso es una piedra
> y comen otro pan que el hombre trajo (7)

Con toda probabilidad este poema —que se organiza a partir de versos concordantes (heptasílabos, eneasílabos, endecasílabos y alejandrinos) sobre un verso blanco apegado a la versificación tradicional— dialoga con "El hombre invisible", el poema que preludia las *Odas*

[2] Maples Arce no abandona esta poética que alcanza momentos de gran intensidad en *Memorial de la sangre* (1947) con poemas sobre la Guerra Civil española.

elementales (1954) de Pablo Neruda y que marca un hiato en la obra del poeta chileno.[3]

"El hombre invisible" condensa la poética de Neruda con la que se une el poema de Langagne: el sujeto de la enunciación se retira del enunciado. Se adopta lo que Kayser llama actitud épica. Neruda lo refiere con ironía para desmitificar al poeta que sólo habla de sí: ("pero/ me sonrío/ siempre dicen "yo",/ a cada paso/ les sucede algo/ es siempre "yo",/ por las calles/ sólo ellos andan/ o la dulce que aman...", 13). En lo temático, se desarrollan isotopías ligadas a los oficios "elementales". Junto a pescadores, albañiles, o libreros, sobresalen los panaderos y su labor: "[el poeta] todos los días come pan/ pero no ha visto nunca/ un panadero/ ni ha entrado a un sindicato/ de panificadores,/ y así mi pobre hermano/ se hace oscuro,/ se tuerce y retuerce/ y se halla interesante,/ interesante..." Y en otro momento: "[las personas] cortan maderas,/ suben hilos eléctricos,/ amasan hasta tarde en la noche/ el pan de cada día..." (15-16). Emplazado estratégicamente al inicio del volumen, como en el caso de las *Odas elementales,* Langagne asume una poética (la del "poeta invisible") que robustecerá a través de la noción de íntimo decoro extraída del mexicano Ramón López Velarde.

La adhesión a la poética de Neruda explica que el autor se incline hacia la corriente estetizante de la poesía testimonial. Cuando en 1967 Mario Benedetti publicó un artículo que tendría amplias repercusiones entre los poetas hispanoamericanos, hablaba de dos modos de escribir asumiendo las influencias de Pablo Neruda y César Vallejo.[4] Para Benedetti, Neruda es

[3] El distanciamiento y disminusión del yo del poema lírico había comenzado con el *Canto general* para exaltar el paisaje y la historia de Latinoamérica. Descender de las alturas de Machu Picchu hacia la realidad que asedia a todos los hombres cada día, suscitó en Neruda la invención de la oda elemental; no el canto a las victorias de los atletas griegos en voz de Píndaro ni los versos reflexivos de Horacio o los celebratorios de Anacreonte. Neruda penetra la épica cotidiana cuyo fondo gris es la vida de las ciudades.

[4] Queda pendiente un cotejo de fechas para corroborar la autoría de la idea. Hernán Lavín Cerda transcribe una conversación que tuvo con Roque Dalton en el bar *U flekui* de Praga en septiembre de 1966 en la cual se exponen ideas muy parecidas. Dalton, que se identificaba con la estirpe de Vallejo, contaba: "Presiento que el porvenir será más vallejiano que nerudiano, si nos referimos a la poesía, y a pesar de los hermetismos del cholo de Santiago de Chuco. Neruda es la gran épica, la sensorialidad, la cadencia y el cántico, el boato verbal y la belleza del universo

la influencia que paraliza, palabra, "lujo verbal", "poder metaforizador:" "Neruda funciona sobre todo como un paradigma literario; Vallejo, en cambio, así sea a través de sus poemas, como un paradigma humano" (36). Benedetti mezcla niveles textuales y extratextuales y erige paradigmas. En Neruda le interesa la actitud estética, en Vallejo, la vital, la biografía: "Vallejo en cambio la posee [la palabra] violentándola, haciéndole decir y aceptar por la fuerza un nuevo y desacostumbrado sentido. Neruda rodea a la palabra de vecindades insólitas, pero no violenta su significado esencial; Vallejo, en cambio, obliga a la palabra a ser y decir algo que no figuraba en su sentido estricto. Neruda se evade pocas veces del diccionario; Vallejo, en cambió, lo contradice de continuo. Y concluye: "En el caso de Neruda lo más importante es el poema en sí; en el caso de Vallejo, lo más importante suele ser lo que está antes (o detrás) del poema" (39).

Sin embargo a Langagne no le interesó el poder metaforizador de Neruda, sino su construcción metonímica y sobre todo una concepción democrática del sujeto poético. No es el profeta, el poeta maldito ni el pequeño dios, se trata del trabajador intelectual que dialoga *tête à tête* con el trabajador manual. Tampoco le interesó la actitud autobiográfica, en el caso de que realmente fuera recuperable a través del poema, como sugiere la lectura de Benedetti.

Otro poema escrito bajo el mismo impulso es "Paisaje por una victoria" donde nuevamente la supresión de aquellas palabras que aluden directamente al hecho histórico condiciona la lectura bajo las coordenadas fácticas:

> Una muchacha roba
> todos los sonidos de la noche
> Ilumina la calle con sus ojos

---

germinándose a sí mismo. Es quizá el mejor dotado, sin duda, pero Vallejo es la otra voz, la subterránea, la umbilicalmente ciega, la voz de los huérfanos de ayer y de mañana, la tartamuda, la de la clarividencia, la de los tics, la neuropoética, la fisiología, la del sinsentido que es otra dimensión del sentido, la del génesis de nuestros pueblos mestizándose a sangre, a violación, a placer, a fuego limpio, no siempre limpio. Sospecho que Vallejo es el futuro, lo cual me pone muy feliz aunque también debiera inquietarnos. Vallejo tiene algo de humor, pero se trata de un humor patético: lo veo más cerca del drama que de la comedia. ¿Y hasta cuándo vamos a seguir viviendo en el agobio, en la orfandad, en el sufrimiento?" (51).

El sudor dibuja su perfil
y con manos seguras
piedra a piedra levanta
sobre piedra
la cena de los hombres (44)

En su origen era la primera de dos partes. Unos versos de la canción "Preludio a Girón", del compositor y cantante cubano Silvio Rodríguez, lo encabezaban ("…nadie se va a morir,/ menos ahora…"). Si no hubiéramos tenido acceso al manuscrito, no sería posible afirmar que se trata de un poema que conmemora el triunfo de la Revolución sandinista de 1978. Los versos suprimidos y la elisión del segundo texto así como el epígrafe establecían otra lectura. La primera parte finalizaba con dos versos que proporcionan el lugar en el que se ubica el sujeto del enunciado: "niños y mujeres/ que mañana estarán tras esta barricada." Por su parte, en el segundo poema se nombraba explícitamente a Sandino. Gracias a estas supresiones el poema aún es legible en un sentido estético. No se degradó como lo hizo la Revolución sandinista. El poema en vez de particularizarse se abre a lo general. Al mismo tiempo, hay una indeterminación tópica y, como consecuencia, aumenta la ambigüedad. El resultado es un poema que habla de la supervivencia humana sin un discurso ideológico particular.

La búsqueda de Eduardo Langagne en los sinuosos terrenos de la poesía civil, social, testimonial, proletaria o comprometida es abandonada pronto. Mencionemos, antes de cruzar hacia otra zona poética, "Y la distancia ya no será distancia", porque aborda la vida latinoamericana desgarrada por las dictaduras militares de los años setenta:

El próximo, el cercano día,
estaremos bebiendo el vino añejo
en aquel rincón húmedo del sur.

Entraré mi guitarra en esa casa
de bernal, provincia de buenos aires,
para cantar con los muertos,
    los vivos
y demás endurecidos por el fuego. (43)

La economía verbal del verso: “Entraré mi guitarra en esa casa” se ha conseguido al enhebrar en una sola línea dos acciones, gracias al eficaz uso de una hipálage: entrar en la casa del sur y el objeto de ese acto: cantar en homenaje de vivos y muertos.

1.1.4. Casa y alegoría

A diferencia de aquéllos, “Para hacer una casa” es el primer eslabón de una vertiente sostenida a través de varios libros. Desde diversos ángulos el espacio íntimo se convertirá en objeto de reflexión. De los veintiún versos del manuscrito, apenas un par de ellos publicados, son el origen de un asunto que se ramificará: “Donde quedan vestigios de mi piel/ hago mi casa” (74).

“Hago mi escudo de armas con una lata de cerveza” indaga en el pasado familiar: “Blasón escudo de armas:/ ¿Quién vive?,/ ¿quién mora en los huesos del abuelo,/ en su tibia perforada/ su oxidado maxilar?/ ¿Quién vuelve al revés su cráneo y siembra una inocente y pura margarita mínima?” (77). Se encadenan varias interrogaciones que será un estilema de los primeros libros. Sobresale la textura verbal conseguida por aliteraciones de distintas consonantes.

Alegorizar compromete un extremo del discurso, un modo de hacer literatura a través de imágenes. La otra manera privilegia lo discursivo, la literatura guiada por conceptos o ideas. Borges extrae esta conclusión de Croce y Chesterton a partir de su examen sobre la alegoría. Para el italiano es una forma parásita:

> …un fatigoso pleonasmo, un juego de vanas repeticiones, que en primer término nos muestra (digamos) a Dante guiado por Virgilio y Beatriz y luego nos explica, o nos da a entender, que Dante es el alma, Virgilio la filosofía o la razón o la luz natural y Beatriz la teología o la gracia. (…) La alegoría, según esa interpretación desdeñosa, vendría a ser una adivinanza, más extensa, más lenta y mucho más incómoda que las otras. (50)

Chesterton no denosta la construcción de mundos levantados en fábulas o alegorías. Sería una mutilación de la literatura, un empobrecimiento de sus herramientas para modelar nuevas

realidades:

> En otras palabras: Beatriz no es un emblema de la fe, un trabajoso y arbitrario sinónimo de la palabra fe; la verdad es que en el mundo hay una cosa —un sentimiento peculiar, un proceso íntimo, una serie de estados análogos— que cabe indicar por dos símbolos: uno, asaz pobre, el sonido fe; otro, Beatriz, la gloriosa Beatriz que bajó del cielo y dejó sus huellas en el Infierno para salvar a Dante. No sé si es válida la tesis de Chesterton; sé que una alegoría es tanto mejor cuanto sea menos reductible a un esquema, a un frío juego de abstracciones. (50)

Algunas regiones de la poesía de Eduardo Langagne abundan en alegorías despojadas de cualquier didactismo. El modo de la fábula se subvierte en la medida que elude nombrar un elemento figurativo como la cigarra o la raposa desde el cual infundir atributos para concretar una idea o "un proceso íntimo". La indeterminación del nombre en "Poema enterrado que se llama animal y luego se llama animal enterrado en un poema" condiciona la variedad de rasgos animales con los que caracteriza la soledad anunciada en el epígrafe. El poema es un safari de hipérboles sobre lo inabarcable y sobre lo minúsculo que además deja espacio para aciertos verbales como la figura etimológica o el neologismo derivado de la palabra 'sábana':

> Hay un animal que es largo
> y se extiende sabanal sobre los cuerpos
> o se estira
> hasta que casi un látigo
> chasquea en el pavimento
> Su cola es largo meridiano del mundo
> (…)
> y este largo animal que existe
> y es nuevamente largo
> y más largo
> cuando se muerde la cola
> curvando el vientre el pecho sobre el mundo
> (…)
> cabe en el aire
> como caben los lagartos largos
> en el húmedo hueco vegetal
> (…)
> más lento cada vez
> hasta minimizarse
> reducirse
> agotarse
> hasta quedar oculto entre las uñas que lo inventan (87)

Varios poemas y dos títulos en la bibliografía del autor, *Donde habita el cangrejo* y *...a la manera del viejo escarabajo*, frecuentan este molde compositivo a través de sus variantes.

1.1.5. Poemas amorosos

Ceñidos y redondos son los poemas que integran la segunda sección. Abordan, en su mayoría, dos etapas del discurso amoroso: la contemplación de la amada y el encuentro sexual. Se tejen isotopías marítimas (mar, lluvia, pez, marea, coral, arpón, ancla, manantial, barco, cangrejo, mástil, etc.) con la línea temática que evoca el cuerpo femenino; también la música y las canciones aparecen –como el tango de la primera sección. Bajo la premisa de que amar es odiar, textos como "Poema encontrado en un rincón" ("Se cubrieron con sábanas oscuras/ dolorosas y limpias/ y empezaron a odiar/ quiero decir/ se amaron", 87) o "Bajo el mástil" ("No más tus dedos bajando por mi espalda/ no más mis labios en tu vientre/ no más palabras amor: declárame la guerra", 92) dan un sesgo a uno de los temas fundamentales de la lírica y levantan reinos perdurables en la obra de Eduardo Langagne. Estos poemas marítimos son el antecedente inmediato de *Navegar es preciso* (1987).

De esta sección han sido recogidos varios poemas tanto en antologías personales como en antologías de la poesía de México. Tal el caso de la que elaborara Juan Domingo Argüelles, *Dos siglos de poesía mexicana* (2001), donde recoge "Poema encontrado en un rincón" y "Una vez lo dije pero ahora ha vuelto a suceder": "Esa mujer paseaba con su aroma// Un día trajo sus labios acostumbrados a la guerra/ y un ciclón adentro de su blusa// entonces sobrevino la catástrofe" (85).

1.1.6. Sesgo neobarroco, simbolismo sonoro

La experimentación con la forma sonora de la lengua, más allá de los elementos rutinizados (ritmo, metro, rima), se origina en dos textos peregrinos. Tentativas que conducen a imantar de significado los sonidos o el significante en poemas como "Percusiones" de *Donde habita el cangrejo* o "Logro dejar las vías", de *Cantos para una exposición* (1995).

En "Baile sobre un ladrillo", el sujeto de la enunciación se somete a la euforia etílica ("una cerveza me refresca el cráneo:/ al soltar su grillete de latón", 75), a la memoria de la mujer conquistada ("dulcísima/ igual a la mujer que piensa en mí", 75) y a la música del tango. Cada aspecto se traduce en términos plásticos a través de metáforas o símiles. Los movimientos sincopados del bandoneón encauzan su correlato sonoro mediante la repetición y la variación de un mismo enunciado: "un bandoneón resopla/ obligándome a cambiar de paso/ el bandoneón resopla como bandoneón rezonga", 75). La paráfrasis agrega el matiz gracias a la gradación semántica que va de 'resoplar' hacia 'rezongar'. La escala de significado se apoya, asimismo, en la aliteración del grupo fónico 'reso'. La pausa en la que el fuelle del bandoneón respira se marca a través de la frase: "obligándome a cambiar de paso". De este modo, la estrofa se resuelve con un acento más suave. 'Rezongar' agrega semas que le dan un carácter más enfático en el plano del contenido, pero más suave en el plano de la expresión derivado del fonema oclusivo sonoro que encabeza la sílaba 'gar'.

En segundo sitio, "La golarenda sorva" es apropiación del Huidobro de *Altazor* (1931) —"Ya viene viene la golondrina/ Ya viene la golonfina/ Ya viene la golontrina…" (69)—, del Girondo de *La masmédula* (1953), del Cortázar de *Rayuela* (1963) —el glíglico que inventara en el capítulo LXVIII de la novela— y de la jitanjáfora del cubano Mariano Brull ("Filiflama alabe cundre/ ala olalúnea alífera" 16). Este poema, ante el límite de lo decible, intenta traducir

sensaciones derivadas de las cualidades sensoperceptivas que los sonidos evocan: “La golarenda sorva/ sobre la estrálica corúa./ Y no puedo explicar por qué me brilla el esternón.// Aromático baral/ bescoara mesar doranda./ Y yo no entiendo/ por qué me tiembla/ el paladar” (90).

1.1.7. Conclusiones

El título de la tercera parte (“Un hombre toca su violín”) convoca los primeros libros de Raúl González Tuñón (*El violín del diablo*, 1926) y de Juan Gelman (*Violín y otras cuestiones*, 1956). Eduardo Langagne se aproxima a sus poetas tutelares para distanciarse de ellos. Ante la impostación de un motivo meramente literario, el sujeto poético se corrige: “Un hombre toca su violín. Pero no es cierto:/ todos los hombres tocan la guitarra y cantan mal./ Desafinan igual que las estrellas/ en la boca de un enamorado. Yo aparezco/ cuando un hombre toca su violín pésimamente” (104). La sorpresiva asociación de las estrellas con la boca del enamorado anuncia las imágenes surrealizantes sobre las que se sustentará *Donde habita el cangrejo*.

En los ocho poemas de esta sección el discurso examina zonas disfóricas del sujeto lírico. En “Poema salido de un espejo” el texto se ordena a través del apóstrofe. El sujeto de la enunciación se desdobla y hacina las emociones para sublimarlas. El arquetipo de la sombra se convierte en el interlocutor de un diálogo que sirve de autoexamen.

La imagen que sirvió para traducir el “argumento de amor” (la amada inaccesible a los ruegos del amante) o el encuentro amoroso de la primera y segunda secciones, se emplea aquí para adentrarse en estados doloridos: “se precipita al fondo de su miedo” (“Marzo y no abril es aquello que contaban”); “A quién si no a mí mismo le interesa/ mi tantas veces solitario rostro” (“Una muchacha pasa”). La incomunicación de una pareja que se precipita hacia la separación se transfigura a través de metáforas, símiles o prosopopeyas en “Vivo con una mujer que vive”. Conviene señalar que este poema es el único donde opera un recurso distintivo de la poesía del

ecuatoriano Jorge Enrique Adoum: aquellos metaplasmos que añaden sufijos al inicio (prótesis), en el interior (epéntesis) o al final de un vocablo (paragoge): "vivo con una mujer que vive y se desmuere/ a pesar del silencio/ que cada uno hace crecer en los rincones" (102). La prótesis empleada por Langagne ("desmuere") vacía un matiz semántico que no alcanzaría su posible sinónimo ("vivir"). Por otra parte, otra vía que da cauce al lirismo es la gradación y la sinestesia: "esa mujer habita bajo el mismo techo que yo habito/ cada día tiene un color distinto entre las sábanas/ un aroma más lejano cada vez" (102).

La revisión de los *Poemas para hacer una casa* proporciona un cuadro más completo de los recursos de Eduardo Langagne. Gran cantidad de ellos, extraídos de frecuentar la poesía latinoamericana. Su raíz es la poesía conversada, pero apenas punto de ignición. El lenguaje se eleva de lo sígnico a lo simbólico a través de la imagen y la alegoría. Prefiere la expresión metonímica y perifrástica en vez de la directa; vaivén de lo concreto y lo abstracto. La urdimbre sonora nunca descuida el ritmo y el metro. Suaves aliteraciones o paralelismos conducen hacia el simbolismo sonoro. La disposición de los versos intenta semantizar el espacio; un rasgo estilístico tomado de las vanguardias históricas y de Juan Gelman es el uso de signos tipográficos (minúsculas en nombres propios y la ausencia de puntos, comas o puntos y seguidos). Los títulos evocan la literatura barroca: amplios y narrativos. La poesía y la música se afianzan como temas. Lo social y lo íntimo basculan hasta imponerse el yo del sujeto poético en poemas meditativos o amorosos, sin embargo el sujeto poético ya no promete al sujeto demiurgo, encarna al hombre sin atributos de nuestro tiempo. Finalmente algunos poemas anuncian la elaboración particular de las imágenes oníricas o surrealizantes de *Donde habita el cangrejo.*

1.2. *Donde habita el cangrejo*

1.2.1. Sitio en la historia del Premio Casa de las Américas

A principios de 1980, Ernesto Gutiérrez (Nicaragua), Gustavo Valcárcel (Perú), Nelson Marra (Uruguay), Víctor Sandoval (México) y Waldo Leyva (Cuba) otorgaron por decisión unánime el Premio Casa de las Américas de poesía a un mexicano, el primero en la historia del certamen. Desde la fundación del premio en 1960, lo habían recibido en teatro Emilio Carballido (1962) y Jorge Ibargüengoitia (1963). Este último también lo ganó con la novela *Los relámpagos de agosto* en 1964. Y en 1977 fue premiado un volumen de cuentos de Guillermo Samperio.

Durante los veinte años que transcurren de 1960 a 1980 fueron reconocidos, entre otros poetas, el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum (1960), el chileno Enrique Lihn (1966), el peruano Antonio Cisneros (1968), el salvadoreño Roque Dalton (1969), el hondureño Roberto Sosa (1971), el chileno Omar Lara (1975) o la nicaragüense Gioconda Belli (1978); un argentino, avecindado en México durante el segundo lustro de la década de 1970, Jorge Boccanera, lo recibió en 1976.

Vale la pena considerar que *Donde habita el cangrejo* no se adhiere a la poética social promovida en algunas ocasiones por el premio, cuando fue otorgado a libros que de modo oblicuo (por ejemplo, los últimos poemas de *Poesía de paso* de Enrique Lihn o en algunos del *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* de Antonio Cisneros) o directo (como *Taberna y otros lugares*, de Roque Dalton o *Un mundo para todos dividido*, de Roberto Sosa) aludían a las contradicciones sociales o a la opresión norteamericana sobre los países del tercer mundo. Sin embargo el jurado consideró otros valores apuntados de modo muy general en el siguiente fragmento del dictamen: “Se destaca en esta obra, junto a la cotidianidad temática y formal, un alto nivel lírico y un profundo contenido humano de carácter universal” (Casañas y Fornet 129).

Lo anterior fue celebrado por Marco Antonio Campos en una reseña de 1980:

> …un encomio lateral a los jurados que premiaron a Langagne en Casa de las Américas: primero, porque el libro no tiene tema periodístico-político, pese a haberse dado las jornadas nicaragüenses del 1979: y segundo, porque un premio que se daba regularmente a esta suerte de poemarios que casi siempre envejecían o morían automáticamente, al dárselo a un libro que vale realmente la pena, le ha dado un brillo nuevo. (54)

El volumen ha corrido la suerte de ser el más leído del autor. Hasta la fecha conoce cuatro ediciones (la más reciente es de 2003) y como consecuencia la crítica lo ha comentado prolijamente.

1.2.2. El cangrejo, la muerte

El título del volumen se enlaza con dos cimas de la poesía española: Gustavo Adolfo Bécquer (1836-70) y Luis Cernuda (1902-63). De la rima LXVI del primero, Luis Cernuda extrajo un verso que dio título a uno de sus poemas fundamentales: "Donde habite el olvido". La apropiación llevada a cabo por Langagne intercambia el elemento abstracto por el cangrejo, cambia el modo verbal y mantiene el heptasílabo bajo idéntica disposición rítmica de los acentos. El cangrejo en esta obra es símbolo del cáncer o de la muerte. Así lo establecen "Principios" y "Exclamaciones". En el primer poema se elude la ambigüedad tópica cuando se habla del lugar habitado por el cangrejo, "orificio en la arena/ simple agujerito donde habita el cangrejo" (12). El "orificio en la arena" adquiere una dimensión simbólica. Hay un proceso de metaforización: si el cáncer es el cangrejo, su lugar está bajo tierra, es decir, el lugar que nuestra cultura reserva míticamente para los muertos; sea éste el Hades, el Mictlán o el infierno de Dante. De ahí que el cangrejo también sea la muerte. En el segundo poema, la relación se explicita: "los oncólogos temían que el cáncer/ les perforara un ojo/ ah cangrejo exclamaban/ tus tenazas ocultan el color o

evitan la luz tus tenazas" (35).[5]

Lo anterior le da al libro un ámbito necrológico que describe el crítico colombiano Isaías Peña Gutiérrez: "Eduardo Langagne piensa en la muerte más dolorosa del mundo contemporáneo, la del cáncer, y la incorpora al cangrejo, animal que permite una inmensa gama de asociaciones con las cuales el autor transforma la muerte en un elemento literario pero jamás romántico. La muerte es el telón de fondo en *Donde habita el cangrejo*" (3). Mirta Yáñez, crítica cubana, aborda la posible filiación literaria del libro: "…está presente de manera obsesiva la idea de la muerte, pero con un desenfado que posiblemente le llega al poeta de la herencia española más que de la visión azteca de la muerte. A ratos este juego se vuelve siniestro, pero lo salva el tono despejado, apoyado la mayoría de las veces en el símbolo del cangrejo" (132). Finalmente, el mexicano Saúl Juárez expone que la muerte se plantea como una asociación de contrarios: "Muerte que es vida a la vez".

Las elecciones léxicas y sobre todo las cualidades asociativas de las imágenes se

[5] El título, por otro lado, nos remite a un hábito de aquellos años (*circa* 1965-1985), adoptado por varios poetas de diferentes generaciones que intitularon libros o revistas con nombres de animales bajo un sentido simbólico: en 1968 apareció el *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, de Antonio Cisneros; en 1970, *El tigre en la casa*, del mexicano Eduardo Lizalde o una de las secciones de *Vencer a la blancura* (1982) de Vicente Quirarte, "Teoría del oso". En la segunda mitad de los años setenta, el propio Eduardo Langagne editaba la hoja literaria, *El ciervo herido*, que tomó su nombre de José Martí: "Mi verso es un ciervo herido…" ("Versos sencillos". Motivo de un añejo linaje, proveniente del Siglo de Oro o quizá de antes. Véase una de las canciones (III, III) del poeta del siglo XVI, Francisco de la Torre ("Doliente cierva, que el herido lado/ de ponzoñosa y cruda yerba lleno,/ buscas la agua de la fuente pura...") y el fanzine *El oso hormiguero*, nombre tomado de Antonio Cisneros. Si nos remontamos más atrás en una de las conferencias compiladas de Efraín Huerta en *Aquellas conferencias, aquellas charlas*, el poeta refiere: "Vemos también que si bien algunos poetas rascan la fértil tierra mexicana y fundan la sociedad de *El Grano*, otros encuentran en el animalismo el máximo placer; lo zoológico está al día, y en Venezuela Juan Calzadilla y Edmundo Aray capturan la Ballena Blanca con todo y techo. Las publicaciones se llamaban, por ejemplo, *Metáfora*, *Tierra Nueva*, *Tiras de Colores*, *Taller*, *Barandal* o *Cuadernos del Valle de México*. Hoy las revistas se llaman *El pez y la serpiente*, *Pájaro Cascabel*, *El oso flotante* (ésa es de Nueva York), *El ojo del tigre*, *El caracol marino*... Existe el *Grupo de los Elefantes*, y yo mismo contribuí a este frenético bestiario con los *Cuadernos del Cocodrilo* (50-51). Finalmente en la poesía que se origina en el modernismo, el cisne fue el animal simbólico de Rubén Darío, el búho, de Enrique González Martínez y el loro, de José Juan Tablada. Y aún más atrás en el poeta que influyó a todo el simbolismo, Edgar Allan Poe, cuyo animal fue el cuervo. Y en primer lugar debe pensarse el albatros, animal que para Baudelaire encarna la figura del poeta en un mundo secularizado.

coordinan para esquivar un tono grave porque se sustentan sobre el absurdo y sobre un surrealismo de tono infantil, ejercitados por Juan Gelman en *Traducciones III. Los poemas de Sidney West*. En este libro la muerte atraviesa cada texto porque Gelman se apropia de *Spoon River Antholoy* del estadounidense Edgar Lee Masters quien, a su vez, imitó bajo un tratamiento más narrativo los epitafios de la *Antología griega*.

1.2.3. Imagen surrealizante

El primer poema del libro suscita la perplejidad porque el sentido se dispara hacia varios puntos. "Dispersiones" orquesta imágenes oníricas desarrolladas a lo largo de tres estancias. El rostro de una mujer adquiere las tonalidades de "despiadados amarillos"; "el mar es un fruto verde que no podemos morder/ porque la lengua reconoce la traición y la desdeña..." (11). No obstante, un aspecto ligado al canto, a la música y a la poesía otorga unidad al poema. En la primera estancia, el sujeto del enunciado —la mujer— "...tensa las cuerdas pensando/ en los guerreros que limpiaban su lanza en la/ entraña enemiga./ luego canta con la seguridad de un pirata que ha/ encontrado en su mapa el sitio exacto del tesoro" (11). En la segunda, donde se acoplan la mayor cantidad de planos distantes, el sujeto de la enunciación subvierte una máxima de la física con un nuevo giro (aprosdóqueton) para producir el extrañamiento: "la poesía no se crea ni se destruye, sólo se transforma". Y agrega: "escribo ahora / que la inmóvil terquedad de la tortuga me aviva el rencor" (11). Finalmente la tercera estancia, mesurada en sus asociaciones, busca lo poético al unir la muerte y el canto. Y con la aliteración de la alveolar vibrante se evoca el rasgueo de una guitarra; así se enfatiza el carácter disfórico de los versos: "con la guitarra desgarramos nuestros odios, nuestros más/ amorosos rencores: al cantar elegimos la manera de morir./ permanecemos en la muerte" (11). En aquel lugar donde se esperaría el atributo o el giro de la frase hecha,

sistemáticamente hay un deslizamiento para desautomatizar el lenguaje: "el mar es un fruto [azul] verde"; al cantar elegimos la manera de [vivir] morir./ permanecemos en la [vida] muerte." Hay aquí, además, una superposición de planos temporales: cantar implicaría elegir la manera de morir, pero seguidamente el cantar ya supone la muerte. Hacia este tipo de paradojas derivan muchos poemas del libro.

La imagen poética de *Donde habita el cangrejo* se alimenta del surrealismo, la vanguardia que más enraizó en la literatura latinoamericana en el pasado siglo.[6] En Langagne, se trata de un surrealismo reescrito desde *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* (1969) del argentino Juan Gelman. La crítica ha señalado que "Las visiones de la infancia cooperan a crear cierto clima surrealizante que Eduardo Langagne provoca a veces" (Yáñez 132). Para Isaías Peñas son imágenes que "no por surrealistas menos convincentes".

> Eduardo Langagne –dice José Ángel Leyva– construye el hábitat del verso a partir de imágenes que se congregan y se fragmentan inesperadamente (…) su dictado poético atiende a las leyes del sueño, a la figuración simultánea, a presencias superpuestas y dispersas que responden a la misma hora y en el mismo espacio. (...) La técnica del poeta Langagne abreva en las grandes experiencias vanguardistas del siglo XX, en particular del surrealismo. Pero no por ello significa un tributo apegado a la *Mesa parlante*, de Bretón, [sic] o una sujeción al automatismo, sino la digestión estética del lenguaje contemporáneo, el cual nos enseñó a respetar los dictados del inconsciente. (3Cult)

Óscar Wong y Mirta Yáñez coinciden en que la imaginería apunta hacia un objetivo claro: crear atmósferas. Wong razona el resultado de este procedimiento: "Langagne utiliza las imágenes (aparentemente descuidadas) siempre en función de las atmósferas que va creando al conjuro de lo aparentemente sencillo y frívolo"; mientras que Mirta Yáñez describe los recursos que urden los poemas para conseguirlo. Reproduzco *in extenso* sus palabras:

[6] La apropiación del surrealismo incluso es reivindicada por Nicanor Parra cuando caracteriza a la antipoesía como "un proceso que inocula al poema tradicional algo de surrealismo —surrealismo criollo o como queráis llamarlo" (48).

> Eduardo Langagne, para crear una atmósfera —a mi entender, la principal intención del poeta— se vale no solamente de los recursos tradicionales del tropo, sino de aquellos que también la vanguardia incorporó, en su tiempo al caudal de la poesía en lengua española. Así se encuentran en *Donde habita el cangrejo* los sonidos onomatopéyicos, las palabras absurdamente consideradas como prosaicas, y aun "malas", la utilización de frases hechas que adopta un sentido nuevo bajo el cambio de algunos de sus componentes ("La poesía no se crea ni se destruye, sólo se transforma…"), la alteración de los tiempos lógicos o de la sintaxis gramatical, las rupturas de los sistemas, sustantivos inesperados; todo ello unido a una adopción muy bien aplicada de algunos recursos de la poesía prehispánica tales como el encadenamiento de preguntas, que tienen en el fondo un carácter afirmativo, repetición de vocablos, que por su misma repetición adquieren distintos valores dentro del poema, el paralelismo o dos frases enfrentadas que añaden una nueva luz sobre una sola imagen. (132)

La observación sobre las evocaciones de la infancia que apunta Mirta Yáñez es clave para entender el carácter específico de este surrealismo que transita por el absurdo. Más que sustentarse en la *inventio*, en la originalidad promovida por el romanticismo o por las vanguardias históricas, el libro hace explícita su elaboración imitativa. Responde a la *imitatio*, vigente en la estética renacentista y barroca y que cobra gran vigor durante esos años a través de las reescrituras de José Emilio Pacheco. La presencia de Juan Gelman es claramente expresada en epígrafes y en la apropiación de uno de los actores o personajes que aparecen en los lamentos de *Los poemas de Sidney West*, "Lamento por la cucharita de Sammy MacCoy".

1.2.3.1. Tercera oleada de surrealismo en México

A reserva de desarrollar este aspecto en otro espacio, el surrealismo de Juan Gelman en *Los poemas de Sidney West* del que se apropia Eduardo Langagne, posee las siguientes particularidades: se inclina hacia lo narrativo; la fuente de enunciación es un personaje, ubicado por sus marcas textuales en un pueblo imaginario del oeste de los Estados Unidos; se trata de un personaje que todo lo observa y enuncia desde una mirada infantil. Las dos tradiciones que alimentan el desarrollo de los poemas obedece, por un lado, al esquema de *Spoon River*

Anthology[7] (1915), de Edgar Lee Masters que, a su vez, se apropió del *ordo artificialis* de los epitafios de la *Antología griega*; por otro, es un uso del monólogo dramático promovido desde mediados del siglo XIX por Robert Browning. Este aspecto de la obra de Gelman no ha sido suficientemente estimado. En *Los poemas de Sidney West* se funden cuatro tradiciones: la griega, la usamericana e inglesa, la portuguesa (la heteronimia pessoana) y la francesa a través del absurdo o del surrealismo. Sobre este patrón de escritura, Langagne introduce desviaciones significativas: a partir de un imaginario particular, condensa y expande el discurso hasta imponerse sobre su modelo a través de poemas breves y de un poema de largo aliento[8], "Invenciones" (no deja de ser un guiño irónico que el poema donde explícitamente desarrolla un dispositivo creado por Gelman lo denomine de este modo).

En el ámbito de la poesía mexicana, esta incorporación surrealista manifiesta un grado de excentricidad. No dimana de la poesía francesa (Éluard, Cocteau, Supervielle, Breton) como sucedió en la obra de algunos de los *Contemporáneos* (Villaurrutia, Ortiz de Montellano) hacia el final de los años veinte y durante la década de los treinta; o de las fuentes españolas de la

[7] Luego de la publicación de *Los poemas de Sidney West*, Alberto Girri, poeta y traductor y difusor de la poesía angloamericana e inglesa en Argentina desde *Sur*, publica en 1974 la traducción de *Spoon River Anthology* (Barral). En 1936 Borges publicó una semblanza y una traducción en la revista *El hogar*. En México, Lee Masters es conocido desde 1923 cuando se publicó en *La falange* una antología con traducciones de Antonio Dodero y de Salvador Novo (Stanton 152). Posteriormente se han publicado traducciones de Agustí Bartra, José Emilio Pacheco, Sandro Cohen, Alberto Olivera, entre otros. En 1983 Luis Miguel Aguilar (Chetumal, Quintana Roo, 1956) publicó *Chetumal Bay Anthology* donde aparecen epitafios imaginarios de los habitantes de Chetumal. En una nota que preludia la reedición de 2002 advierte: "En 1978 yo leía la *Spoon River Anthology* de Masters y encontré ahí el modo de narrar varias historias que tenía a la vista y en los oídos, referidas a los habitantes de Chetumal, Quintana Roo, el lugar del sureste mexicano en que nací. (...) Empecé a publicar estos poemas en 1980, y en 1983 los reuní en un librito. Durante algún tiempo, pensé que en la tradición poética mexicana lo más cercano a mi *Chetumal Bay Anthology* eran los retratos de Salvador Novo en sus *Poemas proletarios*. En 1985 comencé a leer mucha poesía mexicana del siglo XIX, y descubrí que la *Antología griega* es una tradición mexicana distinguible, por lo menos, desde Francisco Manuel Sánchez de Tagle (1782-1847) hasta nuestros días. De modo que sin saberlo, inserté en ella a *Chetumal Bay Anthology*, aunque no soy tan abusivo para responsabilizar a esa tradición de las páginas que siguen" (11-12). Los poemas de Aguilar se mueven en la tradición "realista" de la antología griega y de la *Spoon River Anthology*.

[8] En cuanto al dominio de la construcción del poema, Marco Antonio Campos observó una amplia destreza por parte de Langagne para manejar con "fluidez y puntualidad" el poema corto, el mediano y el largo (214).

Generación del 27 (Aleixandre, Lorca, Alberti) o de Pablo Neruda entre los poetas que hacen su aparición durante los años del gobierno de Lázaro Cárdenas, Efraín Huerta y Octavio Paz. O de los poetas que se ven influidos por el Octavio Paz que regresa a México a principios de los años cincuenta y que, con obras como *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno*, *La estación violenta* o con los ensayos de *El arco y la lira* y *Las peras del olmo*, estimula y reactiva, en medio de polémicas, el aprecio por esta estética, ética y política.

Una sola excepción, el absurdo de los poemas de Gelman y Langagne encuentra un parecido con los poemas en prosa de *Línea* (1930), libro de Gilberto Owen, uno de los contemporáneos más excéntricos. Por otra parte hay una coincidencia: del mismo modo que en *¿Águila o sol?* hay un gran número de textos cuya preocupación es el lenguaje y la palabra poética, preocupación que cruza "Los trabajos del poeta" y una buena parte de los poemas de *Donde habita el cangrejo* se debaten en el mismo tema: "*y tú pensando que duerme el sustantivo/ porque tropieza tu mirada en el poema/ y es más inofensivo que un alacrán sin cola*..." ("Números. Seis" 31).

1.2.3.2. Automatismo

El único poema de *Donde habita el cangrejo* que más se aproxima al automatismo psíquico es "Principios". Dispuesto junto a "Dispersiones", acusa una construcción que sigue el dictado del inconsciente o de un estado alterado de la conciencia, si nos atenemos a la mención de la noche y del mezcal: "vuelta al revés la mesa araña el techo/ una voz imposiblemente alcanza el si bemol/ —tampoco vibrando la garganta—/ cuarteada la pared muestra ladrillos y frases presidiarias/ húmedos huecos deja la saliva/ corre la tinta..." (11). Esto no cierra el camino a la reiteración de dos líneas temáticas: la escritura y la muerte a través del símbolo del cangrejo (el cáncer). Como en otros poemas de Langagne, es difícil imaginarse la situación extralingüística o lingüística de

la que se origina el poema, procedimiento que Pagnini consigna entre los que provocan una ambigüedad o "sugerencia del significado" (Luján Atienza 109-111).

El siguiente texto, "Consecuencias," transita hacia un tema que se repetirá en gran parte de la obra de Langagne, la memoria. Dividido en tres estancias se ajusta al principio de analogía. Salvo en la primera, las otras dos estancias participan de una imagen que es enteramente recuperable a través de una examen de sus componentes sémicos. Recordemos que Carlos Bousoño determinó que la "imagen visionaria" caracteriza a buena parte de la poesía moderna desde el surrealismo: la imagen que establece un fundamento (la coposesión de semas en la metáfora tradicional) de carácter emocional o subjetivo aportado por el poeta:[9] "La memoria está oscura./ Donde el humo dispersa su ceniza,/ retroceden las horas./ Un cangrejo de polvo se reúne en la muerte./ El sol se despedaza contra el piso. (I) La imagen del sol que se despedaza contra el piso recuerda el último verso de "El lamento por la cucharita de Sammy MaCoy": "sammy maccoy pisó el cielo y partió." Otra variante (con oxímoron) se lee en la última estancia de "Números", poema de la siguiente sección: "rueda el sol de noche por la cama/ donde reposan viejos huesos todavía/ sol que cae/ se destroza/ sol reunido otra vez." Esta preferencia léxica en el caso de Gelman aligera los epitafios y ayuda a crear la impresión referencial de que los poemas se emplazan en un clima del oeste de los Estados Unidos.

[9] Recordemos que precisamente el Conde de Lautrémont es el autor de una de las ideas más sugerentes y de amplias consecuencias para la poesía moderna: "bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas." Construcción de la imagen que obedece más al collage, a la superposición de planos, que al principio de analogía. Este mismo procedimiento de construcción será descrito por Sergei Eisenstein, quien parte de la escritura ideográfica japonesa y de ejemplos de haikus para exponer su teoría del montaje cinematográfico. Concluye que el montaje es conflicto de planos, del mismo modo que la escritura ideográfica expresa un concepto al hacer chocar planos figurativos próximos "una boca + un pájaro = cantar" o "un cuchillo + un corazón = pena". Sin embargo estos ejemplos ya nos sitúan sobre el eje metonímico (la contigüidad) más que sobre el eje de la semejanza o analogía. Por tanto podemos concluir que "la imagen visionaria" no es un fenómeno de semejanza, aunque tampoco estrictamente del eje metonímico. ¿Cuál es la contigüidad entre la máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de disección? Quizá se trate simplemente de un símil o comparación en el que ha quedado elidido el *como*.

Frente al símil de la segunda estancia ("El recuerdo es una huella complicada./ Se persigue en círculos./ Enloquece como un hombre en llamas."), la tercera nuevamente implica el tema de la música y cierra a través de la visualización de un ente abstracto (hipotiposis), mismo procedimiento del poema "Carta a Gelman fechada el tres de mayo" del libro anterior: "El recuerdo canta. Templa la guitarra/ con la misma amargura/ de un ciego de voz desafinada/ que **pasa las yemas de los dedos/ sobre la superficie áspera del miedo**" (el subrayado es nuestro).

Cierra la primera de las cuatro partes con "Invenciones", poema que asume explícitamente la reescritura del "Lamento por la cucharita de Sammy MacCoy" de Juan Gelman. Sobre este largo poema volveremos en el segundo capítulo, por ahora dejamos apuntado que en la segunda parte, Sammy MacCoy se convierte en el sujeto de la enunciación de la serie "Los poemas de Sammy MacCoy". Se trata de los poemas más complejos del volumen. Los atraviesa la muerte, la reflexión sobre la poesía, la evocación de la familia y se deslizan algunos asuntos amorosos, asuntos que se individualizan a través de una rarificación del lenguaje.

1.2.3.3. "Mi pálida correcta"

"Números", "Explicaciones" y Exclamaciones" forman un orden de perplejidad. En estos tres poemas de la serie de Los poemas de Sammy McCoy se demora, se dificulta o se vuelve imposible lo que André Breton llamó una "lectura práctica". Representan lo que Héctor Martínez Ferrer denomina un "reto semasiológico para el lector" (92). "Números" articula un álbum de familia, cuyos integrantes, comenzando por el abuelo, son acechados por la muerte. "Uno" y "Dos" mezclan la isotopía marina con el recordatorio de los parientes y el abuelo: "El cangrejo perforó la garganta de tu abuelo/ que era pez y abría la boca/ buscando el oxígeno/ (...) Envejecía aleteando en la pecera/ y desde ahí mirando/ a los que juegan dados con la muerte" (29). ¿Es acaso una forma plástica de representar a la persona conectada a un respirador artificial?

Una parte de “Tres” es protagonizada por la hija del sujeto de la enunciación, Sammy MacCoy. La mirada infantil de ésta sirve para suscitar hallazgos: “distingue una cebra de un caballo sólo por la manera de mirar.” De este motivo salta a otro. Se mezclan los planos y finalmente el sujeto de la enunciación se introduce en el enunciado para informarnos sobre las razones por las cuales una mujer no lo amó y agrega: “bebo y platico con fantasmas/ o ruidos que brotan de todas las paredes cuando canto/ las viejas melodías de desamor/ no tengo miedo de morir/ o tal vez tengo preferencia por la vida” (30).

Es probable que esa conversación con fantasmas apunte a los libros, si recordamos los consejos de Baltasar Gracián: “Gástese la primera estancia del bello vivir en hablar con los muertos”. El procedimiento de esta suerte de paradoja que cierra la estancia se repite en la siguiente: “no creo en la calma/ sino como en tregua del rencor.” La paradoja frisa los límites del absurdo y produce el extrañamiento porque abre una fisura en las nociones generalmente aceptadas por la *doxa*. Estos poemas son un diálogo con la muerte, a la que se dirige como “mi pálida y correcta” o “mi dulce pálida”. Esta comedida invocación rompe el tono grave —el gran poema de Gorostiza lo hace desde el relajo y anuncia como lo comentaron Huberto Batis y Emmanuel Carballo en una conversación a propósito de la muerte de Efraín Huerta, el origen del realismo coloquial en la cumbre de la poesía neosimbolista en México: “¡Anda, putilla del rubor helado,/ anda, vámonos al diablo.” En “Cinco” donde se apostrofa a la “dulce pálida”, el suicidio alcanza grandes momentos de plasticidad: “mírame ahora/ me transformo en suicida/ en un instante/ todas las sogas acarician mi garganta” (31).

A continuación la muerte se imbrica con la escritura y, posteriormente, con el amor. Se nutre otro estilema que atraviesa la poesía de Langagne, los poemas que reflexionan sobre el acto de escribir. A través de prosopopeyas las palabras encarnan en animales contra los que se

combate, o el propio sujeto poético se animaliza para mimetizarse con la hoja blanca: “mírame ser el camaleón que toma la forma de la página/ (...) mírame tomar el color de las palabras/ reproducirme en ellas igual que un animal muy triste/ que intenta alcanzarte con su lengua” (“Nueve”). La última estancia es una coda en la que conscientemente el sujeto de la enunciación se despide de la muerte a través de un apóstrofe: “de cualquier modo te ha marcado para siempre/ oh hermosa/ oh compañera” (33).

1.2.4. Las repeticiones y las dudas

A propósito hemos dejado cuatro poemas de la segunda sección para exponerlos separadamente porque ejemplifican un diseño compositivo que caracteriza la poesía de Eduardo Langagne a través de casi todos sus libros. A reserva de que estos aspectos serán examinados con mayor minuciosidad en el segundo capítulo, conviene que los señalemos desde ahora. Veamos cuántas veces se repite la inflexión verbal “tenemos” en el siguiente fragmento:

> no **tenemos** la casa todavía,
> **tenemos** piedras; algunas.
> trozos de pan, algo de vino **tenemos**
> pero la casa no;
> sin embargo **tenemos** oscuridad,
> porque luz no **tenemos** todavía;
> **tenemos** algunas lágrimas y besos,
> otras cosas igualmente ridículas **tenemos**,
> pero la casa no. quizá
> paredes que se levantan muy despacio,
> mas no **tenemos** casa todavía
> donde encontrar el frío, la soledad, la lluvia,
> pero arriba
> un cielo como sábana **tenemos**
> y abajo un infierno delicioso
> por donde deambulamos
> recogiendo piedras.
>
> (“Piedras” 27; el subrayado es nuestro)

La misma acción se reitera nueve veces en diecisiete versos. El poema avanza en forma

de espiral. Otra muestra es “Posibilidades” donde un sustantivo se multiplica a través de un largo cuestionamiento:

¿será posible saber por qué las **ballenas** quedan
varadas en las playas por qué las **ballenas**
duermen en la arena o las **ballenas** se suicidan
o por qué la noche me hace pensar que una mujer
detiene su silueta en mis pupilas provocando un
vacío algo así como arena sin **ballenas** o muerte
sin suicidio
        será posible oír qué canta el mar
cuando derrota a las **ballenas** o hace que un hombre
esté solo pensando en las **ballenas**
                será posible?

(37; el subrayado es nuestro)

Dejemos dos apuntes: la repetición sirve para afirmar la falta de certeza o para afirmar la incredulidad. Posee una función intensificadora porque el poema desarrolla una estructura analítica. Plantea un enunciado y el resto de las oraciones lo amplifican. “Explicaciones” y “Comprobaciones” son dos poemas que se componen de similar manera sobre la familia y el amor respectivamente.

La duda soporta un poema que marca un procedimiento amigo del anterior. “Preguntas”, su nombre indica, es una larga interrogación: “¿por qué las muchachas no nos aman cuando...?” Sin embargo el modo de hilar los versos, como en el caso de “Invenciones” y “Posibilidades”, reposa en una conjunción disyuntiva:

o un gesto que rebota **o** revienta en las rocas
y no saben si los acantilados gimen **o** cantan
cuando miran nuestro rostro escurrir a pedazos
o no nos aman cuando saben que somos multitud
un trozo una migaja de multitud
o por qué
(38)[10]

[10] Apunta Héctor Martínez Ferrer (126) que uno de los usos más originales de la ‘o’ se encuentra cuando niega su carácter disyuntivo y adopta el copulativo. Vicente Aleixandre es quizá el único en alterar este empleo cuando identifica en una suerte de metáfora dos sustantivos unidos por una ‘o’. Así en su libro más célebre, *La destrucción o el amor*.

Con estos procedimientos se perfila un sujeto poético que no es afirmativo. Un sujeto poético que no se puede pronunciar enfáticamente porque ya no lo sustentan las grandes narrativas. Si el poema "Oficios" de *Poemas para hacer una casa* verificó el descenso del olimpo como en el "Manifiesto" (1954) de Nicanor Parra, estos versos robustecen el mismo propósito. Al sujeto poético lo sostiene la duda, se tambalea sobre la ceniza de las certezas.

1.2.5. Lo cotidiano y la cultura popular

Según una reseña escrita por José Emilio Pacheco a la edición del *Nuevo recuento de poemas* de 1977, Jaime Sabines consumó "la empresa desacralizadora y se adelanta a lo que está por venir: la poesía ya no es la gran empresa arquitectónica y sinfónica de la que Gorostiza se despidió en *Muerte sin fin* (y que todavía dio *Piedra de sol* y *Fuego de pobres*) sino las briznas y rescoldos que deja el paso de la vida en una persona que ya no es el "bardo" sino el transeúnte, el automovilista, el ciudadano" (36).[11] Este debilitamiento del sujeto poético, que se acompasa con el abandono de la estética simbolista, proclama la edición de libros acumulativos, donde cada una de las secciones no mantiene un vínculo necesario con las demás.[12] Lo anterior nos sirve de preámbulo para exhibir las opiniones de la crítica sobre el problema de la organización de la materia poética en *Donde habita el cangrejo*.

Julián Herbert considera que el libro no consigue "redondear totalmente la estructura"

[11] El propio José Emilio Pacheco lo declara en "A quien pueda interesar" poema de *Irás y no volverás*. En él formula lo que denominamos como "poética del evento" frente a la "poética de la acción": "Que otros hagan aún/ el gran poema/ los libros unitarios/ las rotundas/ obras que sean espejo/ de armonía// A mí sólo me importa/ el testimonio/ del momento que pasa/ las palabras/ que dicta en su fluir/ el tiempo en vuelo// La poesía que busco/ es como un diario/ en donde no hay proyecto/ ni medida" (transcribo el poema contenido en la segunda edición de *Tarde o temprano* (143-144) de 1986 porque el poema ha sufrido reescrituras a lo largo de las subsecuentes ediciones de la poesía reunida del autor).

[12] El impulso del mecenazgo estatal a través de premios y becas ha elevado, en el caso de la poesía, la unidad temática o formal al rango de valor estético, donde las 70 páginas son el compás de desarrollo de todo libro. Frente a este valor libros como *Las flores del mal* sencillamente no podrían competir en los certámenes.

(39). Mirta Yáñez sugiere que la subdivisión en cuatro partes no se justifica porque "el cuaderno se desenvuelve como un todo, como un largo poema interrumpido por espacios y signos que no llegan a convencer" (132). Arturo Trejo Villafuerte se afilia a este juicio y plantea acertadamente que la subdivisión "debe más a los temas que al tono, ya que éste siempre persiste además del ritmo y la musicalidad…" (18), opinión en la que coinciden Víctor Manuel Cárdenas (2Cult) y la misma Yáñez. Los tres atinan cuando advierten que el "tono único" que timbra en cada poema es una de las mayores virtudes de *Donde habita el cangrejo*. Miguel Ángel Flores lo define como una inclinación por un "tono exteriorista y declamatorio" (56).

Si se mantiene un desarrollo formal más o menos homogéneo, en efecto, hay sesgos temáticos que marcan una separación clara de las secciones. Así sucede con Tres poemas distintos y una sola Maritza verdadera, tercera parte en homenaje de Maritza Olivares, actriz[13] desnudista de los años setenta. En el primer poema, "Magazines", se intenta reproducir con medios verbales el funcionamiento de una cámara fotográfica. Es un poema que progresa metonímicamente. Cada separación de los planos de la imagen se verbaliza por un "click", la onomatopeya del sonido de la cámara que administra la secuencia de tomas cuyo término es un encuentro amoroso. A través de una epizeusis, procedimiento que en el poema funciona como una reticencia, se sugiere la relación sexual: "click bajo la lluvia ahora click desnuda el/ amor de mi vida es eduardo eduardo eduardo dice/ eso dice" (43). La epizeusis desde este libro se convierte en otro de los procedimientos de repetición que signan la poesía de Eduardo Langagne.

En el segundo poema de la sección, "Recorridos", nuevamente se frecuenta la idea planteada en el libro anterior donde se declara el amor a través de la guerra ("Declárote la guerra:/ Cada foto, revista o sol donde aparezcas,/ pasará por mis ojos./ Entrarán al infierno tu

[13] En la tradición de la poesía mexicana debe mencionarse un poema de Efraín Huerta escrito sobre Blanca Estela Pavón, escrito al poco tiempo de la muerte de la actriz en un accidente aéreo, "Breve elegía a Blanca Estela Pavón".

cadera/ galopante y mi canción bellamente ataviada de deseo.” 50). Estos poemas más el tercero, “Profecías”, nos introducen en el discurso amoroso que ocupa varias de las mejores páginas del volumen.

1.2.6. El discurso amoroso

De los treinta poemas del libro, dieciséis están marcados por alguna fase del discurso amoroso: la decepción en la tercera estancia de “Dispersiones”; la seducción fallida en “Riesgos”; la imposibilidad de conocer las razones por las que las mujeres se enamoran de sus amantes en “Preguntas”; todas las cosas inútiles que rodean una relación en “Comprobaciones”. Estos poemas aparecen dispersos en las primera y segunda secciones. A partir de la tercera y, sobre todo, de la cuarta, se multiplica la presencia de los episodios amorosos. Parecería que el libro puebla una mitad con las implicaciones de la muerte y la segunda, con las implicaciones del amor. Pertenece a la tercera parte la celebración de la amada en los tres poemas dedicados a Maritza. Enterrar esta manía, la cuarta parte, concentra nueve poemas: “Círculos” sobre la presencia luminosa de la amada en el lecho; “Permanencias” sobre el desengaño, del mismo modo que “Búsquedas”; “Seguridades” borda sobre el vínculo desafortunado del odio y el amor (“y pensar que el amor seguramente existe/ si uno ha sentido un odio inexplicable”); “Diluciones” sobre la fusión de los amantes en el coito (“yo estás húmeda tú me reconozco” 58); “Certezas” es una reescritura del “Non omnis moriar” que, por su parte, reescribió Gutiérrez Nájera a partir de Horacio; “Definiciones” sobre el papel de la amada como redención del hombre; “Descubrimientos” es el único poema con referencias culturales donde se celebra el hallazgo de la amada (“colón no descubrió a esta mujer/ ni se parecen sus ojos a las carabelas/ jamás hizo vespucio un mapa de su pelo” 61); finalmente “Regresos”, último poema también del libro es, desde una perspectiva que mezcla la naturaleza y la música, un canto al encuentro

sexual de los amantes.

En todos los poemas las imágenes subvierten el realismo coloquial. Se yerguen sobre una base hecha con lo materiales asentados del surrealismo y del absurdo. Estos poemas son un episodio de la misma poética de “Invenciones”. En “Permanencias” se lee: “un hombre lavará su corazón/ con la lluvia que logre desgarrarle el pecho// limpio se lo pondrá en la mano/ lo exprimirá con odio para amar más anchamente” (50). Entre los procedimientos que suscitan el absurdo en primer sitio se encuentra la paradoja: “hoy amo a una mujer que no está cerca/ que no está lejos siquiera/ que no está/ y dondequiera que exista si es que existe/ será inútil pensar que me conoce” (cuyo título es también una paradoja, “Seguridades”) o en “Certezas”, sustentado en una paradoja temporal: “claro que moriré no ayer o el mes pasado...” (59). Otro procedimiento para conquistar la poesía a través del absurdo consiste en plantear una situación que impide una impresión referencial: “Ella es exacta./ Cuando la noche escurre, su cuerpo se humedece./ Me permite trepar por mis temblores/ y agitar su nombre desde la oscuridad.” (“Definiciones” 61). Unido a la hipérbole, el absurdo ofrece imágenes de gran intensidad: “colón no descubrió a esta mujer (...)/ —aunque vuelan gaviotas/ en las proximidades/ de su cuerpo/ y en su continente se amanece cada día—” (“Descubrimientos” 62).

El desengaño y la melancolía, junto a la celebración, son las emociones más constantes en estos poemas. Ambas otorgan un tono de pesadumbre. En el caso de las dos primeras se les asocia con el color azul, asociación de la poesía modernista de entresiglos: “a esta mujer no la descubrió colón/ sin embargo estaba en el oeste/ era un lugar desconocido/ y para encontrarla/ hubo que andar mucho tiempo/ con una soledad azul en la cabeza” (“Descubrimientos” 62); o en “Carencias”: “una camisa que no tiene un corazón que la haga ondear/ y es demasiado azul para tener un corazón/ y no tiene sal en el costado o en el cuello/ y jamás se ha desgarrado bajo el sol/

es como un hombre triste". Finalmente, los procedimientos de la repetición y la conjunción disyuntiva señalados anteriormente son el resultado de una duda fundamental en poemas como "Comprobaciones" y "Preguntas": "pero nos aman sin saber qué somos/ sin preguntar si somos un mar de rostros un océano/ de rostros un rostro parecido al agua/ o un gesto que rebota o revienta en las rocas/ y no saben si los acantilados gimen o cantan/ cuando miran nuestro rostro escurrir a pedazos/ o no nos aman cuando saben que somos multitud/ un trozo una migaja de multitud/ o por qué" (38).

Por su parte, sobre este aspecto la crítica ha hecho algunas consideraciones. Óscar Wong anota que Langagne se acerca al amor desde la mirada diaria a una relación madura entre "el hombre y la mujer, no el estereotipo que la sociedad de consumo nos entrega" (19). En este sentido van las palabra de Marco Antonio Campos: "[en] los poemas a Maritza (…) el amor a la mujer, en medio de la banalidad y la cotidianería, está dibujado con sencillez con justeza" (51). Finalmente, para Mirta Yáñez los poemas de amor son los mejores del libro: "En ellos, el poeta se mueve con aplomo y sobriedad. Logra mantener la comunicación y la atmósfera de todo el poemario, añadiendo además la gota de sentimiento necesario" (133).

1.2.7. Simbolismo sonoro

"Percusiones" es uno de los poemas distintivos de toda la obra de Eduardo Langagne y uno de los más singulares de toda la poesía de México. Para Alí Calderón este poema convierte a su autor en el "poeta con más consciencia de la música en su generación y seguramente en la poesía mexicana contemporánea" (52). Anotamos como antecedentes "Baile sobre un ladrillo" y "La golarenda sorva" de *Los poemas para hacer una casa*. Por tanto, Eduardo Langagne quintaesencia muy pronto esas dos aproximaciones. Al hablar de ellos señalamos la tradición hispanoamericana de poemas sustentados en las isotopías del significante. En México esta poesía

enumera algunos episodios: 1) La poesía popular de los juegos infantiles; 2) Alfonso Reyes que bautiza, en un artículo publicado en el único número de la revista bonaerense *Libra* (invierno de 1929), como jitanjáforas los poemas de *Poemas en menguante* (1928) de Mariano Brull; 3) Los sonetórpidos de finales de la década de los treinta —según Adolfo Castañón, atribuidos a Héctor Pérez Martínez; 4) Las porras deportivas que se gritan en los encuentros de la Universidad Nacional o el Politécnico y muchos otros más; 5) El *gañeñe*, episodio del poeticismo de Enrique González Rojo y Eduardo Lizalde en sus años postadolescentes —intercambiaban los fonemas de una palabra o les agregaban otros y así escribían liras o sonetos; el himno oficial poeticista era una parodia de "Relámpago", un huapango tradicional, que traducido al *gañeñe* se decía "Relúmpago".[14]

Sin embargo, el jugueteo sonoro y el tambor, soporte de las aliteraciones, de algún modo ligan al poema no con esta tradición sino con la poesía negrista de Nicolás Guillén "Esta es la canción del bongó: (...)/ Pero mi repique bronco,/ pero mi profunda voz,/ convoca al negro y al blanco,/ que bailan al mismo son,/ cueripardos o almiprietos/ más de sangre que de sol" ("La canción del bongó 308"); Emilio Ballagas —"Y....¡Sube la loma! Y ¡dale al tambor! / Sudando los congos van tras el farol." ("Comparsa habanera" 289) ; y Luis Palés Matos —"Por la encendida calle antillana/ Va Tembandumba de la Quimbamba/ —Rumba, macumba, candombe, bámbula—/ Entre dos filas de negras caras./ Ante ella un congo —gongo y maraca— Ritma una conga bomba que bamba." ("Majestad negra" 512). Sólo que, al contrario de ellos, el ambiente festivo es trocado por un ambiente lúgubre y elegíaco, además de que se atempera la jitanjáfora pura y se hermanan el sentido y el sonido.

A diferencia de los poemas de Eduardo Langagne señalados arriba, que hacen ostentación

[14] Con la compilación de Adolfo Castañón sobre los textos de Alfonso Reyes sobre las jitanjáforas, *El libro de las jitanjáforas y otros papeles seguidos de retruécanos, sonetórpidos y porras deportivas...* se llena un hueco crítico.

de las repeticiones, en este poema funcionan ya no como vehículo de una duda sino de una dolorosa afirmación, indicada desde el paréntesis que abre el poema "Canto grave para tambor solo". Este poema será analizado con minuciosidad en el segundo capítulo.

1.3. *Navegar es preciso*

1.3.1. Historia y traducción del adagio marino

La ambigüedad del adagio que da título a *Navegar es Preciso* abarca por lo menos 3000 años de historia. Eduardo Langagne lo extrajo de la *Oda marítima* de Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando Pessoa, quien supuso que se originó entre los navegantes portugueses. Sin embargo Jaime Moreno Villarreal y David Huerta han recorrido la historia literaria de esta sentencia hasta pisar el corazón de la literatura de occidente: "la divisa le fue tomada (…) al hermoso mito griego del Vellocino de Oro. "Navigare necesse, vivere non necesse" era nada menos que la divisa de Jasón y los Argonautas" (Huerta 91). Esto explica el nombre de la canción de Caetano Veloso intitulada "Los Argonautas" y que toma Eduardo Langagne como epígrafe del libro.

En su *Pompeyo*, narra Plutarco que la frase fue dicha por el general romano a los marinos que debían transportar un cargamento de trigo de Sicilia a Roma. Sin embargo se rehusaban a cruzar las olas porque una tormenta podía desencadenar una catástrofe: "Navigare nocesse est, vivere non est necesse. Y los marinos no dudaron en zarpar" (Villarreal). La frase, comenta Huerta, fue el emblema de los comerciantes oceánicos confederados en la Liga Hanseática que ejerció dominio político en la Europa septentrional del siglo XII al siglo XVI (91-92). Probablemente desde entonces los movimientos del comercio marítimo llevaron la divisa a todo el orbe.

La traducción incita varias posibilidades. Francisco Cervantes tradujo "Navegar é

preciso/ viver não é preciso" como "Navegar es necesario/ vivir no es necesario" (30). Esta versión, según Miguel Ángel Flores (57), encuentra en 'necesario' una correspondencia más poética y léxica con la carga semántica del portugués. "Vivir es necesario, vivir es impreciso" es otra variante desafortunada. Eduardo Langagne realizó una traducción a la letra que recupera la música y eufonía del heptasílabo original: "Navegar es preciso".

1.3.2. Natura en vez de cultura

Navegar es preciso fue escrito entre los años 1983 y 1984. Fue finalista en el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes de 1985 y se publicó por el Fondo de Cultura Económica en 1987. Este libro refrendó el lugar de la poesía de Langagne como una de las más importantes de su generación.

El principal cambio respecto a *Donde habita el cangrejo* es el abandono de la imagen surrealizante y el espacio cotidiano. El tono exteriorista se mantiene pero la atención se dirige a la naturaleza. Se consagra al mar: desde ahí se medita sobre la existencia, la identidad y, nuevamente, la memoria. El mar es símbolo: "Es un contacto con el mar, con los ríos, con la lluvia, con los pájaros, con las palabras y, por último, con la necesaria memoria, principio y fin de la literatura" (Domingo 2). José Luis Rivas, quien ha escrito libros donde el mar es una presencia abrumadora, opina que este tema es tratado por Langagne de una manera lúdica, "juguetona, pero al mismo tiempo seria, como lo hace un niño al jugar" (5).

Una de las equivocaciones más frecuentes y arraigadas en nuestros críticos es la reducción referencial de la obra literaria. Caer en las falacias realistas (identificar al autor con el sujeto poético, identificar el espacio, los lugares, con un espacio de la vida "real", etc.) es una constante con la que nos hemos topado al estudiar la crítica en torno a la obra de nuestro poeta. Esta manera de observar la literatura sólo empobrece los alcances que posee para reinterpretar la

realidad y ofrecer una forma de conocimiento que no tiene que ver con la vericondicionalidad de la verdad científica. Héctor A. Ramírez, por ejemplo, quiere explicar "la obsesión acuática" que observa en *Navegar es preciso* de la siguiente manera: "parece que se debe a muchos años de vida en la costa, rodeado de barcos, gaviotas, marinos y pescadores, en fin, a diversas vivencias que lo lleva a asociar mezclando mundos:" (3).

El monólogo dramático y los heterónimos hicieron más evidente el proceso de modelación de un sujeto poético, ente de papel, distinto del poeta. Eduardo Langagne, consciente de ello, lo ha formulado de manera explícita en diversas conversaciones:

> La poesía es un género de ficción, no siempre es un testimonio personal ni una biografía. Eso le resulta difícil a la crítica psicologista. Creo que un gran momento poético de nuestro siglo xx fue la creación de la heteronimia. Se puede resumir ese intento de expresar lo que a mí no me sucede y podría haberles sucedido a otros, con una frase de Pessoa que polemiza sobre la creación despersonalizada y propone un largo debate: ¿Sentir? Sienta quien lee.[15]

La modelación de un sujeto poético repercute en el tema, los recursos y procedimientos estilísticos, en la visión de mundo, en los ideales estéticos que persigue cada obra y en el corpus general del autor. Hay rasgos que permanecen y otros que se transforman. Así, la persona poética de este libro toma distancia de la dibujada en *Donde habita el cangrejo*.

Juan Domingo Argüelles —uno de los críticos que mejor analiza la obra de Langagne— reflexiona sobre la evolución del estilo. No olvidemos que entre *Donde habita el cangrejo* y *Navegar es preciso* se publicó una *plaquette* de la que no hemos encontrado crítica hemerográfica. *Los abuelos tercos* es un texto de transición cuyo lenguaje es una rama del

[15] Recuérdese la manera en que Dante describe este proceso de invención en la *Vita nova* cuando ha muerto el padre de Beatriz y unas mujeres que regresaban del velorio, vieron a Dante llorar por el dolor de su amada. Entonces el florentino relata: "Luego, meditando, decidí escribir unos versos, muy justificados, en los que resumiría cuanto de aquellas mujeres había oído. Y como gustosamente las hubiera interrogado, de no haber tenido reproches, escribí, cual si las hubiera interrogado y me hubieran respondido. Así es que compuse dos sonetos. En el primero, pregunto según sentía deseos de preguntar, y en el segundo expongo la respuesta utilizando lo que oí, como me lo hubieran dicho contestando." (78, traducción de Francisco Almela Vives).

ofrecido en *Donde habita el cangrejo*. Cuenta con poemas valiosos pero no representa un movimiento hacia otro manera. En este sentido Argüelles considera que *Navegar es preciso* refleja a un poeta "más dueño de un estilo; tal vez con menos frescura que hace siete años, pero con mayor equilibrio y la misma intensidad de ayer (…) Langagne ha conservado emotividad y don musical, pero ha hecho de la síntesis un recurso fundamental en su poética" (2).

Este libro está signado por la precisión. La sutileza y exactitud del lenguaje lo convierten en un libro capital en la obra del autor y nos regala algunos de los momentos más altos de toda su poesía. El comentario de Miguel Ángel Flores no cae en la desmesura:

> El rasgo más atractivo del libro es el trabajo de orfebre que se advierte en los versos. Hay aquí un refinamiento del verso, una habilidad artesanal, que da excelentes resultados. El esmero que Langagne ha puesto en la elaboración de cada poema es notable. Las piezas ajustan una con otra con tal perfección que no se observan salidas de tono. La melodía fluye dando el matiz preciso a cada verso. (56)

Josué Ramírez habla de una precisión matemática porque "existe en cada verso un rigor de ritmo, dado por la repetición periódica de acentos: combinación de versos que se hermanan" (4). La poesía modernista de Brasil (Bandeira, y sobre todo Drummond de Andrade), la tradición popular española y portuguesa están presentes (Herbert 39), del mismo modo que las canciones de amigo de la Edad Media, según los juicios de Mario Bojórquez (1).

Los procedimientos en el nivel del significante se solidarizan con el empleo de una imagen menos atrevida y desbordada —como la de *Donde habita el* cangrejo— que busca la economía, la síntesis de la que habla Argüelles, cuya ascendencia pertenece a la estética oriental, aprendida por el poeta a través de José Juan Tablada. Eduardo Langagne toma una imagen con tópicos bien delineados: "es poseedor —refiere Adolfo Castañón— de un lenguaje metafórico repleto de imágenes universales" (5). Frecuenta los paisajes de Li-Po y los renueva: "…tenemos un poeta que establece relaciones que aparentemente no representan ninguna novedad, pero al

releer el poema advertimos la riqueza de su plasticidad y la complejidad de su sentido" (Flores 57).

1.3.3. El instinto del mar

Programáticamente, el primer poema es "Navegantes", texto sobre el irrenunciable llamado del mar, que se mezcla con las alusiones del martirio de Jesús de Nazareth. A diferencia del cristo, que resucita para elevarse y reunirse con su padre, los marinos "...no subieron al cielo/ porque les es preciso navegar" (14). Se reitera, a modo de estribillo, el adagio portugués, una letanía que imita y subraya la fuerza del oleaje. Presentados, desde una tercera persona narrativa, los versos alcanzan su momento de exactitud emocional y de la expresión cuando el vigía se apropia de la voz y profiere estas palabras: "En qué maldito mar entrometimos el destino./ En cuál interminable océano decidimos aprender a vivir" (13). Por otra parte, en vez de ser clavados sobre una cruz, los marineros cumplen su calvario, pendientes del mástil y perforados por pejes espada.

Este poema puede ser leído a la luz de lo que Jaime Gil de Biedma considera el punto de partida de análisis de todo poema contemporáneo y que, en el caso de Eduardo Langagne, marca un episodio simbólico de la poética del íntimo decoro que desarrollamos con amplitud en el tercer capítulo. Según el autor español, desde el Romanticismo los poetas —aquí podemos precisar, las personas dibujadas en la página— definen su identidad por las fuerzas contradictorias de dos extremos: considerarse como hijos de dios o como hijos de vecino, esto es, considerarse excepcionales (unigénitos) y considerarse hombres sin atributos (uno de tantos). Que en este poema los marinos renuncien a su filiación divina porque les es preciso navegar encarna, en cierto modo, una afirmación de la poética de Eduardo Langagne hacia su filiación en cuanto hijo de vecino. Navegar significa decantarse por la filiación vecinal, anunciada en libros

previos y subrayada en los siguientes. Esta inclinación también se afirma en las apropiaciones o ecos de los poetas mencionados y en una lectura puntual del modernismo brasileño.

Bajo este presupuesto, y gracias a la unidad temática, adquiere mayor coherencia toda la primera parte del libro, integrada por las secciones "El mar:" , "Los ríos" y "La lluvia:". La contemplación de la naturaleza, ausente en los dos libros que hemos comentado hasta ahora, trae como resultado una mayor plasticidad de la imagen y algo aún más determinante para la poesía posterior de Eduardo Langagne: los poemas se tornan meditativos. El sujeto poético se acerca a la naturaleza de diferentes modos: por momentos es un tesoro de símbolos que le permite esclarecer la subjetividad propia y por momentos naturaleza y sujeto se funden. Para el primer caso, por ejemplo, el vuelo de una gaviota refleja el ir y venir del oleaje y, aún más, la naturaleza del amor. Un barco, un objeto de la cultura ligado al mar, es la representación del recuerdo, "que con su ancla herrumbrosa se mantiene en el muelle" (15). Finalmente en este poema, "La gaviota", que sigue el procedimiento denominado por Dámaso Alonso de "diseminación-recolección", se lee: "Pero el recuerdo ignora si todo fue verdad/ o sólo fue inventado. Y uno no sabe cuándo/ arribó a este puerto y miró una gaviota/ que volaba en el muelle" (15). Se mezclan los dos sentidos que adquirió la gaviota, el alegórico y el literal, y con ello se consigue concluir el poema. Otro texto que se sustenta en el correlato objetivo es "El que observa."

Sin embargo, hay poemas como "Desafío" en que se emplaza un gesto irónico ante la incapacidad para resolver el enigma de una imagen, probablemente una distancia irónica aprendida en la poesía de Carlos Drummond de Andrade: "Entre mi barco y el mar hay desafío./ Ignoro lo que hay entre mi barco y el puerto.// Desafiando a mis ojos ignorantes,/ sigue su viaje el mar" (23). La *dubitatio* sobre la que nos extendemos en el siguiente capítulo late en cada libro del autor. Mismo tono que se frecuenta en "Dormido", donde se implica el arquetipo femenino

del mar, metáfora asimismo del inconsciente. Sin embargo la exploración del sueño se ve coartado porque: “En la orilla del sueño hay aventura/ al despertar sé de memoria mi rutina” (28).

Cuando cesa el correlato objetivo, hay una gran capacidad para las prosopopeyas —“Habla el mar” o “Canción”— y para extraer la plasticidad de la naturaleza como en “El viajero”: “El mar viaja en silencio. Me seduce/ con su antiguo secreto.// El mar viaja desnudo. En sus olas/ una húmeda asfixia se presiente.// Me traduce su historia/ el silencioso mar abandonado” (24). Véase la fuerza sintética de la imagen, efecto de una construcción silogística.

La extensión, el tema y la yuxtaposición de las imágenes hacen de “Maitines” un poema distinto de los que lo acompañan en esta primera serie. Tematiza una de las obsesiones de toda la poesía de Eduardo Langagne, la memoria —*Oh, memoria, mi redonda obsesión,/ rueda oxidada de dudosa fortuna,* (...) *porque a un niño pueden cambiarle el nombre, pero no la memoria* (...) *La memoria habla sin mesura,/ hace doler la garganta que la emite,/ se hace ronca,/ piensa poco o poco reflexiona,/ por eso canta sin método* (...) [para finalmente decir en la última estrofa] *La memoria no conduce sino al vuelo/ y aunque el sol derrite las alas/ de los hombres que quieren volar,/ los que recuerdan no mueren*” (16 y 22). El poema se desarrolla ampliamente debido a que el sujeto establece un marco de enunciación preciso: frente a su mesa de escritura canta “...ahora que llegó la luz del sol”. A partir de este entorno pragmático se engarzan varios sueños mientras que, en cursivas, entre un sueño y otro, se interpolan las reflexiones de ese sujeto sobre la memoria, al tiempo que hace evocaciones de la infancia. El *collage* aún deja espacio para anotar una “historia” y una “canción”, detrás de las cuales hay un amor desafortunado.

1.3.4. Síntesis oriental

"Los ríos:" es una sección de dos poemas. El primero se sustenta en la paradoja y el endecasílabo. Es una manera viva de abordar un viejo tópico. A su modo, es un viaje a la semilla. En lugar de "los ríos que van a dar en la mar/ que es el morir" (Jorge Manrique), "Hay ríos que permanecen en sus piedras (...) Hay ríos que no van a parte alguna./ Ninguna vida en ellos se transforma,/ en sus piedras se arrullan, se adormecen/ en los musgos hasta que el día termina" (31). El segundo poema mezcla las referencias culturales con la evocación de la naturaleza: Pessoa, Lorca y Drummond de Andrade son referidos para hablar del *Tejo*, el Guadalquivir y, en el caso del poeta de Minas Gerais, la piedra. Este procedimiento se repetirá en poemas sucesivos, alguno de los cuales analizaremos en el segundo capítulo.

Sobre Drummond de Andrade resulta obligado detenerse. El poema de Eduardo Langagne dice en sus últimos dos versos: "Drummond me enseñó que la poesía/ es también una piedra en medio del camino" (32). En este capítulo hemos hablado de "Oficios" (*Los poemas para hacer una casa*) y "Piedras" (*Donde habita el cangrejo*). En el primero se dice que "un verso es una piedra", mientras que en el segundo fue analizado cuando hablamos de las estrategias de repetición y duda que son órganos esenciales de la poética de Langagne. La referencia de uno de los más célebres poemas de Drummond revela que esta apropiación es incluso más profunda que la de Juan Gelman, porque la forma repetitiva —una forma particular de la repetición porque las reiteraciones aparecen en sitios inesperados debido a su cercanía— será el sustento de muchos poemas. Recordemos el poema de Carlos Drummond de Andrade que, en un ámbito gobernado por la metáfora, conmovió y escandalizó a la poesía brasileña:

> No meio do caminho tinha uma pedra
> tinha uma pedra no meio do caminho
> tinha uma pedra
> no meio do caminho tinha uma pedra.

> Nunca me esquecerei desse acontecimento
> na vida de minhas retinas tão fatigadas.
> Nunca me esquecerei que no meio do caminho
> tinha uma pedra. (18)

Los ojos del sujeto lírico se encuentran hastiados de las analogías. Así, una piedra en el camino se convierte en un acontecimiento epifánico. Volver a lo que los ojos captan sin ningún tipo de mediación traslada el discurso poético a una planicie de nuevas posibilidades que en la poesía hispanoamericana, bajo la sombra de la poesía en lengua inglesa, dará como resultado la "Otra vanguardia", denominación de José Emilio Pacheco. Y esta lección es asumida por Eduardo Langagne, paradójicamente, en el libro más analógico de todos los que ha escrito.

"Lluvia", la tercera sección del libro se torna, por un lado, más íntima que las anteriores y más contemplativa, por el otro. Lo primero se consigue gracias a que la naturaleza borra las fronteras entre ella y el sujeto poético. La lluvia se convierte en atributo de la amada —"El viaje/ todo viaje/ cualquier viaje/ tiene tu lluvioso rostro por destino"—, o del sujeto poético. En el siguiente poema da pie a una compleja paradoja temporal: "La lluvia ha penetrado en el recuerdo/ El moho creció en mis zapatos viejos// ¿los haré caminar por calles de antes/ para cubrir de moho mis huellas de otro tiempo?". Los siguientes dos poemas enfatizan esta unión. La imagen sin ser ejemplarmente surreal se torna "irreal": "Si no llueve…/ ¿Cómo entonces crecerán/ las raíces de mis pies?" o "Te apoderas de todo, lluvia;/ lluvia: todo humedeces,/ reblandeces todo. Mi blando cuerpo/ se desgaja. Se confunde con la tierra./ En mis manos florecen/ ciertos hongos silvestres" (35-40).

La lluvia también se convierte en metáfora de la unión de los amantes en una silva de contundente síntesis: "El silencio hace pausas/ y la lluvia se escucha.// Nosotros respiramos más aprisa.// Nos miramos de frente,/ humedecidos.// La lluvia continúa"[16] (39).

[16] A lo largo de la obra de Eduardo Langagne se mantendrá el vínculo entre la imaginación acuática y el amor. En el

Todos los poemas de esta sección se esfuerzan por economizar los medios expresivos. La miniatura verbal se pone al servicio de una contemplación sin ornamentos. Se afianza la exposición de la naturaleza a través de la estética oriental a partir del siguiente poema donde los dos primeros versos sugieren el esquema del haiku —un pentasílabo, seguido de un heptasílabo— "Sobre el cristal/ una gota de lluvia./ Poca vida le sobra:/ viene el sol" (41). Así llegamos al extraordinario cierre de la sección con dos imitaciones de Li-Po. El procedimiento de intertextualidad transforma los poemas en monólogos dramáticos. El segundo se realiza métricamente en un molde preciso, estrofas de cuatro versos heptasílabos, mientras que el primero con otra soltura se mueve, sin embargo, en la correspondencia de metros (heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos). Gracias a la estética oriental y el rigor métrico estos poemas se ligan con los dos primeros de la siguiente sección, "Pájaros". Los poemas de esta serie encuentran la epifanía, la revelación súbita, a través de la contigüidad, la prosopopeya y, si analizáramos la composición sémica de la isotopía, por un cambio se semas genéricos por específicos. Estos poemas enumeran una serie de características que apuntan hacia un objeto conocido. Aparentemente sólo haría falta nombrarlo. La línea climática alcanza su cúspide cuando aparece la negación, precisamente del objeto que el lector había intuido. El mago cambia de carta y revela o bien un objeto ligado —la metonimia— al supuesto o bien una dimensión distinta —la sinécdoque— del mismo[17]: "Desde el pálido árbol/ no alza el vuelo:/ se aleja de la rama./ No es un ave: es el otoño./ Una hoja que cae" (57). O el número "II": "Mueve las alas

---

siguiente poema de *Tabacalera* (1992) leemos: "y no había sentido nunca/ que el amor/ alguna vez igual que un cántaro/ podía resquebrajarse/ y dejar escapar toda su agua cristalina// ¿cuánto tiempo puede un corazón vivir sin agua?" (26). Mientras que en de *Cantos para una exposición* (1995), apoyado sobre el procedimiento de las preguntas múltiples y la enumeración culturalista, se reitera esta relación: "¿Pero le hablé del agua?/ ¿Le dije que la lluvia es compañía?/ ¿Qué me impulsa su ánimo lluvioso?/ ¿Le recordé los versos de Manrique?/ ¿Los de Ramón?¿Los de Lorca?// ¿Ella sonrío tan líquida?/ ¿La humedad la perturbó?/ ¿Tal vez le dije solamente que la tierra/ es preciso lugar para dos cuerpos que se unen/ dando un espacio a la esperanza?" (32-33).

[17] Bajo el mismo procedimiento, véase este poema del brasileño Ferreira Gullar: "Sua voz quando ela canta/ me lembra um pássaro/ Mas não un pássaro cantando./ Me lembra um pássaro voando."

velozmente/ sin embargo/ el colibrí no va a ninguna parte./ Sólo tiembla" (58).

1.3.5. Naturaleza y metapoesía

A partir del número III de "Pájaros" hay una muda de estética. El tema sale de sus coordenadas meramente naturales, la imagen se vuelve autorreferencial y más dinámica, voluntariamente más compleja. Quiero decir que los poemas mezclan dos isotopías, la que pertenece a la naturaleza vista a través del mito y las asociaciones culturales dadas a los pájaros y la que corresponde a la escritura. En "III", a diferencia del albatros de Baudelaire —"príncipe de las nubes"—, el poeta es visto como un "…pájaro común/ pardo y discreto/ que canta entre la luz/ y aunque una piedra oscura le derrumbe las alas/ o su rama perezca entre la sombra/ o la raíz del árbol donde canta se haga negra/ habrá de hacerlo" (59). Nuevamente, como en el caso de "Navegantes", se subraya la filiación vecinal en vez de la divina. Hay una especie de fatalidad. Este "habrá que hacerlo" es equivalente al "navegar es preciso", un llamado que es imposible desoír. En "Ruiseñores", el recuerdo del mito se acompasa con la identificación del poeta con esta ave. Entonces: "Los ruiseñores cautivos/ sólo cantaban de noche// Para crearles eterna oscuridad/ les quemaban los ojos// El origen del mundo es de ceniza// Cuando no puedo cantar/ recuerdo el fuego" (61).

"Poema escrito en enero" es el único texto claramente amoroso de "Pájaros". Sus aciertos dependen de la tematización del procedimiento literario que lo soporta, la comparación. El nada frecuente símil entre una pájaro y el corazón de una mujer es presentado a manera de lugar común. Así comienza la traslación de atributos en ambas direcciones:

> Corazón es agudísima palabra.
> Pájaro lleva acento en cada pluma.
> Su corazón no tiene alas,
> pero es verdad que vuela y sabe cómo los nidos se construyen.
> Digo entonces que ella tiene un corazón, no que un pájaro habita ese lugar;
> digo que hay alas que hacen volar su corazón
> y que un pájaro late ahí en su pecho.

Es difícil comparar un pájaro con su corazón: pero son la misma cosa. (60)

La siguiente serie, “Las palabras:” se entrega casi por entero a asuntos de arte poética y lo hace de un modo menos oblicuo. En la tónica del poema anterior, “El truco” trastoca el nivel de la realidad cotidiana: “Mis huesos irradian luz/ y mi mano se hace transparente// El truco ahora consiste/ en dejar el papel iluminado” (67). Si antes fue el mito de Filomena, ahora en “Otras palabras” es la fábula de la raposa el asiento de la reflexión sobre la poesía. Se trata de una profesión de fe por parte del sujeto poético: “Las palabras son a veces/ igualmente dulces y redondas/ que las uvas// Mientras la zorra claudica/ frente al alto racimo/ escribo yo” (68). De manera similar, “Atención”, manifiesta otra de las facetas de la carrera artística de Eduardo Langagne y por eso la crítica y nosotros mismos nos inclinamos a identificar el sujeto poético de este poema con el autor persona: “Entre la multitud/ puedes reconocerme, amor:// yo soy el que va cantando” (69).

Tras la autoafirmación normalmente aparece la distancia irónica. Una sombra desmitificadora se desplaza sobre el verso y así crece ese amplio sector de la poesía moderna donde se percibe con más energía el polo de la filiación vecinal. “Este complicado asunto” y “Acerca de los plagios” anuncian desde sus títulos que la creación poética es una actividad inhóspita y aun tortuosa. Además estos poemas son los únicos de todo el volumen que encuentran su respiración y ritmo en el versículo. Sobre “Este complicado asunto” se suceden las actitudes anímicas y gestuales que deberían condicionar la aparición de la poesía y sin embargo ella nunca acude. A modo de ejemplo, el siguiente verso donde opera una reticencia: “Preparé la cabeza, el pecho, el vientre, más abajo. No llegó.” El examen del asunto conduce a proferir una imprecación: “La maldita viene cuando se le da la gana, sopla y se larga.” Finalmente llega el gesto de humildad: “Yo tan sólo he aprendido a juntar palabras y en ellas es difícil retener su

aroma/ y más complicado aún dejarlo ahí hasta mostrarle a otro cómo era ese olor" (70). Según Federico García Lorca en su célebre conferencia sobre Luis de Góngora, el poeta debe ser un maestro de los cinco sentidos. Por eso llama la atención que en este texto autorreflexivo, la poesía sea asunto del olfato en vez del sonido o la imagen.

"Acerca de los plagios" une las preocupaciones metapoéticas con el asunto fundamental de la lírica. De nueva cuenta, para el sujeto poético la creación está ligada con la memoria, sólo que esta vez procura el auto escarnio que no cesa. El poema así abre: "Los que intentamos no olvidar ciertas sonrisas de la infancia,/ escribimos a veces extensos y melancólicos poemas de amor/ con malos versos que no contienen ritmo alguno." Y así cierra: "y aun sin palabras nuevas o adjetivos deslumbrantes,/ con la torpeza que nos vuelve todavía más ridículos,/ describimos su cuerpo con lugares comunes/ y nos tiemblan las manos/ tan estúpidamente/ como quien cree en la paz y la ternura" (72-73). Ya se sabe que no acabaríamos de enlistar los poemas de este tipo en la poesía moderna ni siquiera los que corresponden a la tradición de México. Sin embargo, se han vuelto paradigmáticos los de *¿Águila o sol?* de Octavio Paz o la "Disertación sobre la consonancia" de José Emilio Pacheco. El poema de Eduardo Langagne se aproxima más al procedimiento de Pacheco en el sentido de que no sólo se habla de la dificultad de encontrar irremplazables relaciones de palabras, sino de los efectos que el poema produce en sus destinatarios, destinatarios femeninos en el caso de Langagne: "Ellas fatalmente se enamoran del poema,/ y aunque sonríen mirándonos los ojos/ no confían jamás en nuestra lírica aptitud,/ mas reconocen que nunca habían leído asunto semejante./ En ocasiones susurran preguntando cómo se nos ocurren esas cosas,/ y no esperan respuesta, por fortuna" (72).

1.3.6. La memoria

En 1983, entre la publicación de *Donde habita el cangrejo* y *Navegar es preciso*, apareció *Los abuelos tercos*, una plaqueta con un tiraje de 400 ejemplares. Editorial Oasis la publicó en el número 14 de la colección Los libros del fakir. La cercanía temporal es también proximidad con la manera de los dos primeros libros de Eduardo Langagne. Además de una "Conversación con Goya", que anuncia varios de los poemas culturalistas escritos posteriormente y una serie de poemas cortos sobre trenes —tema revisitado en libros sucesivos—, en "Quien fuma ahora" y "Relación de hechos" se irá constelando la poética del íntimo decoro. En el primero, por ejemplo, hay una apología de la ternura en relación con la memoria y bien pudo formar parte de la serie "Pájaros" porque los atributos dados a la ternura aparecen cuando se niega la comparación con un pájaro (sería el envés del símil susomentado del corazón de la amada y el pájaro): "pero quien fuma ahora/ suele creer que la ternura sirve para hacer vivir a la memoria/ y hacerla que camine/ hasta la hija que tal vez ahora duerme/ y cante para hacerla volar". En "Relación de los hechos" hay aún ese eco de ver al poeta en cuanto su filiación divina ("la obligaba a decir que el poeta no es Dios/ pero se le parece tanto…").

Hemos mencionado algunos asuntos de *Los abuelos tercos* porque marcan episodios de la poética del íntimo decoro, de la obsesión por la memoria y porque dos poemas alojados en este volumen reaparecen en la última sección de *Navegar es preciso*, "El que bebió esa noche" y "Otra vez abriendo los cajones". El primero es un ejemplo del estilema de las repeticiones y las dudas que dan forma a la voz de Eduardo Langagne y del segundo nos referiremos en el tercer capítulo donde explicaremos con más cuidado por qué en los siguientes versos se tiende un camino que nos lleva a uno de los momentos de la poesía del hogar en México, tradición con la que se enlaza la poesía de Eduardo Langagne:

Si hemos visto que hablar de la familia es inseparable e indispensable para la poesía de Eduardo Langagne, a partir de *Navegar es preciso* se afianza un sujeto poético que había sido esbozado en pasajes de *Los abuelos tercos.* Ya no se trata de los abuelos sino de los hijos, cuyas existencias y experiencias al descubrir el mundo ofrecen representaciones que interrogan y hacen dudar sobre los hiatos y las continuidades de la identidad. Identidad siempre en entredicho bajo la hegemonía del tiempo. Sobre estos asuntos discurriremos en el tercer capítulo.

2. La voz de Eduardo Langagne

2.1. El estilo y la voz

2.1.1. Estilo

Los hábitos verbales de un poeta engendran una voz y dan forma a su persona poética. Se ejerce una manera intransferible de encarar el ejercicio de la palabra que busca suscitar un efecto estético. La frecuencia de un procedimiento va colmando el tintero en el que se humedece la firma del escritor. En nuestro análisis estilo y voz serán términos próximos: el estilo, cuando es individual, es mejor denominarlo voz. La voz es el uso privado del habla, es decir, de la lengua puesta en funcionamiento. La lengua es el sistema virtualmente organizado que una sociedad moviliza a través de los actos de habla. Y en cada uno de estos actos el individuo introduce la propia subjetividad a través de un íntimo ejercicio del lenguaje. Trasladado a la literatura, el hombre infunde modulaciones particulares sobre el sistema literario, un habla organizada con fines estéticos que empalma distintos códigos (rítmicos, métricos, retóricos, etc., en el caso de la poesía).

Afirma Omar Calabrese que el estilo es ""la forma típica en que se expresan" un individuo, un grupo o una época. En otras palabras, el "estilo" es un conjunto de motivos que se convierten en atributos de un actor social, ya sea individual (un "autor") ya sea colectivo (un grupo, una época). Este conjunto ha recibido también el nombre de "idiolecto", en el primer caso, y "sociolecto", en el segundo" (17-18). Resulta inquietante que la expresión del autor y la de un colectivo sean consideradas por el semiólogo italiano bajo la misma categoría. Nosotros afinamos su análisis y hacemos coincidir la expresión individual con la voz, la expresión de un

grupo con la del idiolecto y la expresión de una época con la del sociolecto.

Desde el romanticismo la búsqueda de la originalidad absoluta se convirtió en un fetiche estético: renunciar al pasado para reinventarlo todo desde el principio. En cambio la modernidad líquida en la que habitamos privilegia la doble codificación[18], un dispositivo que sitúa en primer plano el idiolecto y relega la voz a un segundo nivel gracias a la frecuencia con que aparece la intertextualidad. La *imitatio* renacentista encarna una tercera posibilidad que sella el morfocampo de las posibilidades formales porque privilegió el estudio de los clásicos grecolatinos. Emplazada en la noción de sociolecto su problema estético no responde a la pregunta sobre qué inventar, sino a la búsqueda de uno o varios cómos, a la búsqueda de la mejor manera de aislar la belleza a partir de los elementos por todos compartidos. Frente a la intertextualidad posmoderna, la renacentista no obtiene fruición de los guiños intertextuales sino de la puesta en marcha de un código. La intertextualidad posmoderna se dirige a unos y a otros no, la renacentista es ejercicio de una comunidad, una élite cultural. Lo anterior no clausura la deriva de que en ese coro una voz señale a las demás la afinación que busca el ideal colectivo.

Nuestra época[19] que no parece dirigirse a ninguna parte nos obliga a observar el

[18] Umberto Eco (37-39) nos informa que la doble codificación, como rasgo típicamente posmoderno "es el uso simultáneo de la ironía intertextual y de un encanto metanarrativo implícito [podría agregarse metapoético y metateatral]. El término lo acuñó el arquitecto Charles Jencks, para quien la arquitectura posmoderna "habla por lo menos a dos niveles simultáneos: a otros arquitectos y a una minoría interesada, preocupada por los significados específicamente arquitectónicos, y al público en general, o a los habitantes del lugar de la construcción, a quienes preocupan otros asuntos, relacionados con la comodidad, la arquitectura tradicional y una forma de vivir" [*The Language of Post-Modern Architecture*. Wishech: Balding and Mansell, 1978. 6]. (...) El edificio o la obra de arte posmodernos se dirigen simultáneamente a una minoría, un público que constituye una élite que usa códigos "elevados", y un público de masas que usa códigos populares. (...) Admito que al usar esa técnica de la doble codificación, el autor establece una especie de complicidad silenciosa con el lector sofisticado, y que algún lector común, al no captar la alusión culta, puede tener la sensación de que se le escapa algo. Pero la literatura, creo, no está pensada solamente para entretener y consolar a la gente. Pretende también provocar e inspirar a leer el mismo texto dos veces, quizá incluso varias veces, para poder entenderlo mejor. Así que pienso que la doble codificación no es un tic aristocrático, sino una forma de mostrar respeto por la inteligencia y la buena voluntad del lector."

[19] De acuerdo con el sociólogo polaco Zygmunt Bauman (51-52) nuestra imagen del mundo ha sido modificada en la modernidad líquida. En lo que se refiere al tiempo, la noción de tiempo lineal de la modernidad sólida trocó por un tiempo puntillista (o cabría agregar, presentista, ahorista, actualista o instantaneísta (la crítica no se ha detenido a

comportamiento de los morfocampos,[20] flexibles en su orden interno, pero cerrados en su organización ternaria. El lector puede imaginar el morfocampo del estilo, si proyecta en su mente una figura triangular y a cada uno de los ángulos graba el nombre de la voz, del idiolecto y del sociolecto. En su interior cada obra establece un punto donde fuerzas opuestas tiran hacia su centro. Ninguna obra es puramente ni lo uno ni lo otro. Más bien, su proximidad o su lejanía respecto de los tres ángulos, que son indicadores de las posibilidades formales, determinará su carácter. Así, a modo de ejemplo, la obra de Eduardo Langagne parecería que en libros como *Donde habita el cangrejo* se coloca a igual distancia de la voz y del ideolecto y se aleja en mayor medida del sociolecto. El idiolecto se dibuja cuando algunos versos se pueblan de giros de Juan Gelman, enunciados estilísticos en los que introduce modulaciones (preferencias léxicas,

---

observar que el actualismo fue la bandera enarbolada por Manuel Maples Arce, del mismo modo que la consagración del instante por Octavio Paz. Estas concepciones temporales se distancian de la que distingue a la modernidad líquida porque los dos poetas buscaban crear un hombre nuevo al margen del capital): "[se trata] de un tiempo *puntuado*, un tiempo que está marcado por la profusión de *rupturas* y *discontinuidades*, por los intervalos que separan los sucesivos bloques y establecen los vínculos entre ellos, que por el contenido específico de los bloques en sí." Esto ha traído como consecuencia que el tiempo se espacialice, porque ya no estamos en la búsqueda de los tiempos mejores sino saltando de una experiencia a otra porque el futuro quedó enterrado y acogimos el presente. Por su parte Gabriel Zaid hablaba a principios de los años noventa de la formación de una conciencia posmoderna donde "Todos los progresos en el tiempo pueden ser vistos como variaciones en el espacio, como posibilidades siempre disponibles de un repertorio ecléctico. Así como las culturas tradicionales forman un vasto repertorio geográfico, las vanguardias pasadas y futuras pueden ser vistas como un repertorio histórico de posibilidades actualizables en cualquier momento." A diferencia de la jerarquización del tiempo de la modernidad sólida, la jerarquización del espacio de la modernidad líquida y la fluctuación de posiciones que asume un actor en el interior del morfocampo determina que cada posición asumida deba ser juzgada como un punto de tensión que puede desplazarse en cualquier momento, cuando sea necesario probar una nueva experiencia.

[20] El concepto de morfocampo es el elemento central de un modelo de síntesis que elaboro desde hace tiempo. El término me lo sugirió la lectura de un libro de Franco Moretti, *La literatura vista desde lejos*, donde habla de "morfoespacio", aunque nuestras ideas vayan por rutas distintas. 'Morfo', porque todas las tríadas que lo componen responden o se pueden analizar en el plano de la forma de la expresión. 'Campo', porque estas posibilidades formales delínean un espacio triangular en el que un discurso establece un punto de tensión. A diferencia de otros acercamientos "espacializados" —por ejemplo, el sociológico de Pierre Bourdieu— no me interesa en principio la oposición centro-periferia, sino establecer el lugar donde la obra se sitúa, a partir del que es factible calcular la fuerza de atracción de los tres ángulos que integran el morfocampo. Los criterios son graduales y no categoriales. Algunas de las tríadas son: morfocampo del relato: arquitrama, minitrama, antitrama (Robert MacKee); morfocampo del *ordo artificialis*: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*; morfocampo de las constantes formales: lo clásico, lo barroco y lo romántico (Wölflin-Raúl Dorra); morfocampo de las mediaciones metafóricas: *anthropos*, *cosmos* y *logos* (Grupo μ); morfocampo del relato breve: cuento clásico, cuento moderno y cuento posmoderno (Ricardo Piglia); morfocampo de la modulación enunciativa: actitud épica, apóstrofe y lenguaje de canción (Wolfgang Kayser); morfocampo de las actitudes líricas: actitud vital, actitud artística, actitud social (César Fernández Moreno), entre otros.

procedimientos retóricos, entre otros) que dan forma a su voz.

El análisis del estilo desde una perspectiva semiótica lo plantea Omar Calabrese bajo algunas premisas. En primer lugar un enunciado de estilo opera modificaciones en la forma de la expresión que se reflejan en la forma del contenido:

> En efecto, propongo aquí que el estilo se debe a la producción en el plano superficial de ciertas figuras discursivas (en las dos dimensiones, sintáctica y semiótica), capaces de ser "reconocidas", por un actor social diferente del actor-productor, como una especie de "firma" de éste. Vemos pues, que existe un texto producido según el estilo de las marcas del actor-productor individual o colectivo. La presencia de estas marcas hace del propio actor el héroe de un relato: de hecho, puede ser reconocido, esto es, sancionado cognitivamente por el destinatario (que corresponde tanto al propio autor como a la sociedad en la que vive). (18)

En segundo lugar, dado el carácter informativo de los enunciados estilísticos que encuentran una sanción cognitiva en el receptor, les atribuye la cualidad de ser formantes que se suceden en una escala: "una determinada variante en el plano de la expresión es el formante de un motivo. A su vez, este motivo es el formante de un estilema. Y un estilema es el formante de un estilo" (19). Es pertinente señalar que Calabrese no habla en ningún momento de una desviación sobre un grado cero o norma de la cual se separan los enunciados estilísticos o estilemas. En cambio resalta la frecuencia con que aparece un estilema lo cual determina una expresión propia. En este aspecto, hablar de desautomatización ha conferido un mayor rendimiento descriptivo, tanto de los giros provenientes de la lengua natural como del sistema literario.

2.1.2. La voz

Si el estilo es la "forma típica de expresión" de un sujeto, un colectivo o una época, inmediatamente esta premisa nos lanza al ámbito de la subjetividad. El vehículo que transporta esa forma crea una esfera de lo subjetivo que nosotros vamos a inquirir a través de los

enunciados modales, es decir, a través de los enunciados que instauran la subjetividad del hablante en el discurso: "La modalidad afecta a lo dicho añadiendo la perspectiva desde la cual el locutor considera el contenido de lo que dice" (García y Tordesillas 95).[21]

La fundamental distinción de Charles Bally entre "*dictum*", lo que se dice y "*modus*", la actitud que asume el hablante hacia lo que enuncia, nos invita a fijar nuestra atención en el "*modus*" que los poemas modelan. En una paráfrasis que sintetiza muy bien lo que con un metalenguaje áspero han dicho varios semiólogos, Raúl Dorra condensa las características de la voz que se perfila en las narraciones pero que puede extenderse hacia la poesía:

> El narrador, en efecto, no puede sino hablar —pues la narración es *hablada* por naturaleza— y lo hace desde una perspectiva (la proximidad o la distancia respecto de los hechos), un tono (la ironía, el desdén, la ingenuidad, el júbilo, la pesadumbre), una actitud moral (la comprensión, la condena, la complacencia), una apreciación veridictiva (la duda, la incredulidad, la certeza), todo lo cual lo configura como un sujeto o una conciencia. Este sujeto llega hasta nosotros en sus palabras pero también, y quizá sobre todo, en la *manera* en que ejecuta esas palabras: el ritmo y la extensión de sus frases, sus preferencias léxicas y sintácticas, sus estrategias retóricas. Tales características —que sugieren una tonalidad espiritual, un estado del ánimo, una forma del deseo, una disposición de la inteligencia— son las encargadas de crearnos la ilusión de la voz. (24-25)

A modo de complemento exponemos las tres funciones que Arcadio López-Casanova sugirió años antes para el análisis de la voz en un poema[22]: función patética, función modal y función ideológica.

La función patética resulta de *actos de lenguaje expresivos* cuyo vehículo puede ser la petición, la pregunta, el grito o la imprecación. La función modal depende de actitudes

[21] Estas líneas buscan establecer un marco de referencia para avanzar en nuestro estudio del estilo de Eduardo Langagne, por lo cual no haremos un deslinde pormenorizado de las investigaciones sobre la modalidad a partir de Benveniste ("El aparato formal de la enunciación"). Para tal propósito el lector puede consultar las referencias dedicadas a la enunciación y la modalidad en nuestra bibliografía.

[22] "En esta amplia sistematización de las **actitudes líricas** no se agota, no obstante, todo el complejo cuadro de la modalización (figuras pragmáticas). Además de lo referente a la focalización, patentización/latencia del hablante, etc., hay que considerar además la categoría de **voz**, entendiendo entonces por tal lo que, en un sentido muy amplio, corresponde a los modos del discurso, o —quizás para ser más precisos— a las "señales" del hablante respecto al enunciado lírico, los "filtros" subjetivos que marcan sus grados o tonos de implicación o adhesión, los "gestos", en fin, propios del sujeto modalizador" (75).

proposicionales “que marcan los modos del locutor y rigen en tal sentido el enunciado.” Unos pueden desarrollarse en la esfera de la cognición a través de los verbos modales: saber y creer. Otros, a través de la categoría volitiva del querer. Finalmente la función ideológica se sustenta en los “gestos” ideológicos: “determinados comentarios, aclaraciones, matizaciones, reflexiones, incisos, etc. Se trata siempre —según se ve— de grados diversos de intromisión que pretenden “orientar” en algún sentido el mensaje” (75-82).

El *modus* puede dirigirse hacia dos direcciones: las modalidades de enunciación, cuando el hablante fija una postura respecto al comportamiento del alocutario o destinatario de su mensaje; y las modalidades de enunciado, cuando el hablante expresa su actitud hacia el enunciado que profiere (García y Tordesillas 94-95). En el análisis del “Poema del film” serán particularmente útiles porque en él hay una combinación lúdica de ambas modalidades de las que depende el efecto estético.

Si desglosamos algunos de los elementos señalados por Dorra y López-Casanova podemos enriquecer nuestro análisis. Respecto de las figuras retóricas refiere Herman Parret (9) que “son las huellas de las emociones” porque: “Las figuras dan forma a la subjetividad pasional en el discurso”. Por su parte el tono debe ser detectado —apunta López-Casanova (83)— en las preferencias léxicas del hablante, las cuales pueden extraerse de diversos ámbitos: eje diatópico: diferencias dialectales; eje diacrónico (arcaísmos, neologismos, extranjerismos o aprosdóqueton); eje diastrático: idiolecto (origen social del hablante); eje diafásico: uso especial del lenguaje (científico, jurídico, literario, periodístico, familiar). Si el tono depende de los campos léxicos, agreguemos un elemento no contemplado por los dos autores, la textura, que se puede aprehender si fijamos la atención en la frecuencia con que aparecen fonemas

consonánticos y/o vocálicos.[23]

En cuanto a las elecciones sintácticas, Luján Atienza (141) señala que en primer lugar debe considerarse el grado de complicación de la sintaxis. Después la atención debe dirigirse hacia las funciones más recurrentes o los puntos donde la regularidad se interrumpe o quebranta. Por otro lado, no pueden obviarse todas las figuras sintácticas aisladas por la retórica.

Los autores no contemplan las preferencias morfológicas, las cuales provocan un efecto de concreción o abstracción gracias a las clases de sustantivos o verbos empleados. En términos generales el uso de palabras abstractas es más frecuente en textos próximos a la poesía pura, a la poesía del lenguaje o en poemas metafísicos. Aparecen palabras figurativas, es decir, provenientes de las figuras del mundo natural[24], en poemas del paisaje o más cercanos a experiencias cotidianas donde también se ancla lo narrativo.[25] Esta podría reunir otras marcas de distinción entre las poéticas de corte neosimbolista y las poéticas del realismo coloquial como veremos en el tercer capítulo. Una mayor presencia de sustantivos, por otro lado, suscita un efecto de espacialización como puede apreciarse en "Alturas de Machu Picchu" de Pablo Neruda y la predominancia de verbos y conjunciones agiliza el discurso. Le imprime un *tempo* veloz.

Para Dorra el resultado de la puesta en marcha de algunos de estos recursos traduce un "estado pasional del individuo" ("La forma de la voz" 39). Esto puede ligarse con la idea de isopatías de Jean Cohen: "isopatías, es decir, los ejes o haces de palabras que responden a un

[23] Véase nuestro estudio, "Claroscuro del tigre", donde se analiza minuciosamente la textura de un poema de Eduardo Lizalde de acuerdo con el uso de los fonemas vocálicos.

[24] Consúltese el capítulo "Formas narrativas y semánticas" (237 y ss) de *Análisis semiótico del discurso* de Joseph Courtés. Es fundamental la distinción greimasiana entre lo figurativo y lo temático. Así como las ramificaciones que se desprenden de la primera categoría: "Lo ***figurativo icónico*** es aquello que produce la mejor ***ilusión referencial*** (...) Lo ***figurativo abstracto*** es, por el contrario, lo que sólo incluye un número mínimo de rasgos de realidad. Si comparamos, por ejemplo, la fotografía de un político conocido con lo figurativo icónico, identificamos entonces su caricatura con lo figurativo abstracto. Como vemos, la diferencia se funda únicamente en *un número más o menos mayor de rasgos, de elementos constituyentes*" (246-247). La mayor o menor presencia de rasgos o elementos constituyentes es caracterizada bajo el nombre de densidad sémica.

[25] Recordemos una de las premisas fundamentales del exteriorismo (Cardenal 221): "Hay que preferir lo más concreto a lo más vago. Decir *árbol* es más vago, o abstracto, que decir *guayacán*. [...] La buena poesía se suele hacer con cosas concretas."

mismo componente patético (a un mismo patema), analizando así la **tonalidad de sentimiento**, el temple anímico dominante" (López-Casanova (89-90). Podemos inferir que para el autor la isotopía se mueve sobre un eje cognitivo y otorga coherencia temática al discurso, mientras que la isopatía se desplaza sobre un eje pasional que infunde una coherencia relativa a las emociones, aspecto fundamental para la poesía y en general para la literatura. Los enunciados provenientes de la literatura suelen estar más modalizados que los de otros discursos, aunque la búsqueda del *nouveau roman*, precisamente se basó en la inscripción de enunciados asépticos, más próximos al discurso de los científicos. Así desembocamos nuevamente en la definición dada por Dámaso Alonso de la estilística: "se suele entender el estudio de los elementos afectivos en el lenguaje literario" (482). Sin embargo la categoría tímica aprovechada por Greimas y Courtés vuelve obsoleta la invocación de la isopatía. Una isotopía también contempla los semas recurrentes de carácter eufórico o disfórico que dan cohesión a un texto. En nuestro análisis nos apegaremos en mayor medida a la semántica interpretativa según el modelo de François Rastier, cuya economía y resolución de problemas como el de la connotación y la denotación ofrecen una mayor certeza en el análisis del discurso.

2.1.2.1. El hallazgo de una voz

Toma forma la voz cuando, sobre las inflexiones del sociolecto y del idiolecto, se introducen modulaciones inéditas. En la obra literaria este propósito se cumple de dos modos: gracias a las herramientas que provee la tradición o a través de la búsqueda de nuevos procedimientos literarios en otras experiencias culturales.

La enseñanza de la retórica antigua abandera la primera posibilidad. De acuerdo con la *Retórica a Herenio*, el aprendiz de orador necesitaba interiorizar las habilidades necesarias para ejercer su arte gracias al "estudio de los preceptos, la imitación de los modelos y la praxis

personal" (Azaustre y Casas 10): "El **arte** es la precepción que da la vía y la razón ciertas del decir. La **imitación** es la cosa por la cual somos impelidos con diligente razón a que seamos capaces de ser símiles de algunos en el decir. La **ejercitación** es el asiduo uso y costumbre del decir." (*Retórica a Herenio* 3).

Sin embargo un nuevo precepto fue añadido por la modernidad: inventar procedimientos a partir de experiencias culturales ajenas a la institución literaria. En un ensayo sobre los intercambios entre la literatura y el psicoanálisis Ricardo Piglia lo expresa a propósito del autor del *Ulises*: "Joyce fue un gran escritor porque supo entender que había maneras de hacer literatura fuera de la tradición literaria; que era posible encontrar maneras de narrar en los catecismos, por ejemplo; que la narración, las técnicas narrativas no están atadas sólo a las grandes tradiciones narrativas sino que se pueden encontrar modos de narrar en otras experiencias contemporáneas; el psicoanálisis fue una de ellas" (64).

De lo anterior obtenemos algunas conclusiones sobre el arte literario de los últimos 150 años. El incremento de la interdiscursividad se debe al imperativo de vencer lo indecible a través de técnicas extraídas de otras experiencias culturales,[26] de lo que derivan dos modos de asumir el cruzamiento de los discursos. El texto que busca trasladar con sus dispositivos semióticos del plano de la forma de la expresión, la forma de la expresión del otro discurso (podría hacerse hilvanando un relato de acuerdo con el funcionamiento del Facebook, por ejemplo). La otra manera atrapa en el discurso un tema proveniente de otra serie cultural. Hacer un poema o un relato en el que se haga mención de otros discursos (incorporar algún elemento que refiera el Facebook a partir del uso de una palabra o a través de un diálogo en el que los personajes insinúen la red social). Varios poemas de Eduardo Langagne han recogido experiencias de la

[26] Los surrealistas exploraron la escritura automática a partir de las teorías de Freud. Joyce fue más allá y consiguió una innovación más profunda. Cortázar exploró una escritura todavía más periférica, los instructivos.

música, el cine y las artes plásticas. Estas últimas son inseparables de *Cantos para una exposición* y de muchos poemas de otros libros. "El poema del film" se aproxima a la tematización del cine, pero en el soneto "Igual que en el dibujo de Escher" se reproducen los laberintos visuales del grabador de los Países Bajos.

A modo de cierre invoquemos nuevamente las palabras de Jorge Luis Borges. En "Nota sobre (hacia) Bernard Shaw" vuelve sobre una idea formulada dos décadas antes en "La poesía Gauchesca": "En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino." Posteriormente en *Otras inquisiciones* dirá: "Quienes practican ese juego [suponer que la literatura sólo es una combinatoria verbal] olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria."

En las páginas siguientes intentaremos retener algunos movimientos de la voz de Eduardo Langagne que dibujan su particular atmósfera estilística.

2.2. La voz de Eduardo Langagne

2.2.1. La *dubitatio* y la pesadumbre

Tras leer una amplia zona de la obra lírica de Eduardo Langagne acaba proyectándose un sujeto lírico que, más que aseverar, duda. Su meditación lírica está poblada de vacilaciones, de insinuaciones, de azoro frente a dos caminos que se abren. Incluso la duda no extingue su fuerza a pesar del tiempo transcurrido. Siempre se plantea la posibilidad de que, de haber tomado la otra senda, personas, circunstancias, pesadumbres o júbilos hubieran adoptado un rostro distinto. Para

la persona poética que trazan estos versos la realidad se muestra en toda su dimensión interrogativa. No ofrece certezas, plantea enigmas. En "Navegantes" de *Navegar es preciso* se lee: "En qué maldito mar entrometimos el destino. / En cuál interminable océano decidimos aprender a vivir." Estos versos, si no fuera porque la poesía de Eduardo Langagne abarca otros tonos además del de la pesadumbre, podrían ser el emblema de su obra.

El camino que sigue es similar al itinerario filosófico de Agustín de Hipona. Según Ramón Xirau, la duda en el autor de *Las confesiones* es distinta de la duda socrática y de la duda cartesiana:

> La duda socrática era parte de un método para llegar, más allá de la duda, al saber. En forma más sistemática, la duda cartesiana consistirá en dudar más que los escépticos mismos para quedar seguros de que si encontramos una verdad, esta verdad resulta ya indudable. La duda socrática conducía principalmente a una forma de la vida moral; la cartesiana va a ser una duda de orden intelectual. La duda de san Agustín, sin carecer de estos dos fines es mucho más una duda vital que puede trazarse en la vida del santo desde sus días en Cartago hasta los años de su conversión. (131)

Más adelante, Xirau nos explica que la duda en el obispo de Cartago se enraizaba en una falta de fe desprendida de una reflexión sobre el problema del mal. Y aunque la duda adquiere vigor cuando entra en contacto con la doctrina de los filósofos escépticos, se transforma, de un disvalor hacia un momento luminoso: "quien duda "tanto si está dormido como si está despierto, vive". Un hecho hay indudable: el hecho de que el mismo que duda, al dudar, existe. Es más: el hecho de dudar nos revela una verdad absoluta: la de nuestra vida" (132).

En Antonio Machado, centro neurálgico que articula la visión poética de Eduardo Langagne, volvemos a encontrar esta inclinación hacia la duda, hacia la disposición del ánimo que detiene su fluir para interrogarse. Juan de Mairena aseveraba en una de sus lecciones:

> No es fácil que pueda yo enseñaros a hablar, ni a escribir, ni a pensar correctamente, porque yo soy la incorrección misma, un alma siempre en borrador, llena de tachones, de vacilaciones y de arrepentimientos. Llevo conmigo un diablo —no el demonio de

> Sócrates—, sino un diablejo que me tacha a veces lo que escribo, para escribir encima lo contrario de lo tachado; que a veces habla por mí y otras yo por él, cuando no hablamos los dos a la par, para decir en coro cosas distintas. ¡Un verdadero lío! Para los tiempos que vienen, no soy yo el maestro que debéis elegir, porque de mí sólo aprenderéis lo que tal vez os convenga ignorar toda la vida: a desconfiar de vosotros mismos. (105)

La duda conduce a Langagne a una poesía vital y reflexiva simultáneamente. "Poema del indeciso", de *El álbum blanco* (2004), resume la actitud veridictiva que da rostro a muchos de sus poemas:

> Ante la encrucijada
> decidirás por dónde habrás de continuar tus pasos
>
> Por este lado sabes que hay espinas y piedras
> pero existen manantiales y remansos
>
> Al final de la tarde dudarías
> ¿hubieras decidido transitar por el otro?
>
> Por aquel no conoces el camino
> sólo supones que además del arroyo
> cuyo curso dibuja una interrogación
> podría haber alimañas
> frutos nocivos
> especies ponzoñosas
>
> Al final de la tarde dudarías también
> ¿habría sido mejor andar la otra vereda?
>
> Pero en este momento
> ante la encrucijada
> deberás decidir por dónde continuar
>
> Si decides no hacerlo
> volver sobre tus pasos
> no asumir el riesgo del andar
> piensa que al final de la tarde dudarás nuevamente
>
> ¿Hubieras decidido arriesgar por alguno
> de los dos que te ofrecía la encrucijada? (26)

Puede buscarse en la historiografía de nuestra literatura a otro poeta que con tanta necesidad se conduzca impelido por una interrogación que lo acecha para manifestar su duda y se encontrarán muy pocos casos. "El pequeño César" de José Carlos Becerra en sus últimos

versos es otro momento de indefinición climática.[27] En el capítulo previo avisábamos del valor que este procedimiento retórico había adquirido desde las primeras obras del autor, porque a partir de *Donde habita el cangrejo* la duda está inseparablemente trabada sobre todo con los asuntos amorosos.

Diez años después de la publicación de este libro, en *a la manera del viejo escarabajo* (1991) reaparece la *dubitatio* y la *comunicatio* y se mezclan con un proceso de recuento o recapitulación. Cíclico y dilatado balance de los años transcurridos, procedimiento que se reitera a lo largo de una obra obsesionada por el tiempo y la memoria.

En "Breve historia" inicialmente el sujeto de la enunciación declara las dudas del pasado: "era febrero/ y la dicha existía junto con ella/ que no había conocido mis defectos// que ignoraba mis dudas y mis miedos/ que creía que por fin había encontrado/ un amor irrepetible." En seguida, apoyado de un símil que recuerda el título de la obra de von Kleist, lanza la primera pregunta retórica, la primera duda: "y no había sentido nunca que el amor/ alguna vez igual que un cántaro/ podía resquebrajarse/ y dejar escapar toda su agua cristalina// ¿cuánto tiempo puede un corazón vivir sin agua?" A continuación, el balance que se traduce en una manera de afirmar que es impredecible el porvenir: "Casi tres lustros han pasado./ No hablo como quien lo ha perdido todo/ tampoco como el que todo lo ha ganado". Repeticiones sonoras (aliteración) y léxicas que recuperan el procedimiento de *Donde habita el cangrejo*, pero esta vez limitado a sólo una repetición, hacen de la siguiente tirada de versos una *complexio* simple: "esa mujer está

[27] "Tal vez te gustaría ser el custodio de los reinos que la carroña acecha, tal vez te gustaría tomar tu deseo, levantarlo convertido en el deseo del mundo, en la base del mundo/ Algo de eso comprendiste y vacilas,/ y tu vacilación te afianza en el mundo, te da vientos para navegar, uñas para clavarlas,/ te invita a subir al puente de mando./ Pero aún vacilas, tal vez ese traje de marinero no es el tuyo,/ pero ya es tarde, pero aún vacilas, pero ya es tarde,/ intentas despedirte de alguien,/ pero la mano con que deseas decir adiós/ también se va quedando atrás, y ya no puedes alcanzarla aunque te inclines hacia ella/ con todo tu cuerpo, con toda tu duda de no inclinarte lo suficiente" (116).

conmigo todavía/ me **conoce** dudoso y decidido/ fuerte y cobarde me **conoce**".[28] Se prepara el final del poema trasladando el foco hacia el conocimiento de la amada sobre el sujeto poético: "Ha pernoctado en todos los oscuros huecos de mi pecho/ ha visitado mis íntimas heridas/ sabe de casi todos mis insomnios/ juntos tenemos los sueños que pueden compartirse." Hasta este momento desconocíamos el tiempo y el espacio de la enunciación. Al conocerlos, la duda final se intensifica porque se trata de otro insomnio, del sueño maniatado por la duda: "Escribo estas palabras mientras duerme/ ambos estamos en el mismo lecho/ respirando al unísono desnudos// y no sabemos/ cuál será el final/ de este poema." Vale la pena señalar la belleza alcanzada en el endecasílabo "respirando al unísono desnudos" gracias a que la acentuación martilla en una vocal diferente y entrega un verso heterotónico y a que el sentido de la respiración se traduce en la consonante nasal de cada uno de los sustantivos.

En dos estancias de "Nueve apuntes desde el tren" (*La manzana en la cabeza*, 2000), poema diez años posterior a "Breve historia", se vuelve a establecer el vínculo entre la dificultad de la respiración y la duda. ¿Qué hacer nuevamente ante los dos caminos que se abren?: "El vino me pregunta/ si no puede un hombre/ tener dos mujeres/ y respirar dos veces/ simultáneas/ ni ocupar dos lugares/ en su pecho/ ni pronunciar dos nombres/ en el mismo momento/ de la luz" (49).

Dos sonetos del libro *Como calles estrechas*, de 1994, recorren las once sílabas de cada verso entre el abrazo de los signos de interrogación. En estos poemas la *dubitatio* se multiplica para dar lugar a la *comunicatio*. "¿Dónde el amor se encuentra?" y "¿Adónde irá mi amor, con quién se irá?" reiteran dudas para las que no existen respuestas y de nuevo la encrucijada suscita una respuesta corporal; en el segundo poema: "¿He de ser cuerpo y alma en dos pedazos?/ ¿O existirá después en cada trozo?/ ¿Un poco en mi razón, algo en mi espíritu?/ ¿O desunido,

[28] El subrayado es nuestro.

fragmentado, roto?// ¿Me quedaré total en mi persona?/ ¿Qué soy o qué seré, si desenvuelvo/ mi espacio terrenal y lo echo al vuelo?// ¿Seré ceniza sólo sin aliento?/¿Seré uno de tantos sin mi sangre?/¿Podré unirme de nuevo en el silencio?" (15).

Finalmente en el siguiente poema las dudas, expresadas entre dos signos de interrogación, albergan uno de los estilemas más frecuentes y distintivos de toda la obra de Eduardo Langagne, la enumeración culturalista. Así hemos llamado a un tipo especial de enumeración que hilvana una serie de elementos pertenecientes a diversos sectores de la cultura: literatura, pintura, arquitectura, música, artes plásticas. Esta información enciclopédica se convierte en el soporte compositivo de muchos poemas. "Canto por las preguntas del desmemoriado", aparecido en *Cantos para una exposición* (Premio Nacional de Poesía Aguascalientes de 1994) y contabiliza treinta y cuatro versos repartidos en igual número de interrogaciones, de los cuales en tres son mencionados los nombres de los poetas Jorge Manrique, Ramón López Velarde y Federico García Lorca: "¿Pero le hablé del agua?/ ¿Le dije que la lluvia es compañía?/ ¿Qué me impulsa su ánimo lluvioso?/ ¿Le recordé los versos de Manrique?/ ¿Los de Ramón?/ ¿Los de Lorca?" (32). En este fragmento, la duda ya no corresponde únicamente al tiempo presente como había sucedido en los poemas previos, ahora se centra en la evocación de un tiempo pretérito. Aquí la dudas son resultado de la elaboración nemotécnica.

Apartado del tema del amor, el siguiente poema de *Tabacalera* (1992) no atina a responder sobre el lugar en que fue enterrado el conde del Palacio de Buenavista, edificio enclavado en el barrio de la Tabacalera, lugar donde se desarrolla el libro: "pero el conde murió sin habitar la casa/ ¿en dónde lo enterraron?/ ¿en san fernando acaso rodeado de palomas?/ ¿tal vez en san hipólito?/ ¿debajo de las mudas escaleras?/ ¿en el huerto aromático entre frescas naranjas?" ("(hay olores dispersos en el tiempo)" 14).

En este libro se multiplican las dudas en relación con la memoria e incluso con la capacidad que se tendrá para recordar lo sucedido en el futuro: "¿y ya no recordaremos las calles del barrio? (...) ¿y quién era rosales?/ ¿era antonio nacido en juchipila/ que combatió a los invasores estadounidenses/ director de *el cantarito y el pandero?*/ ¿o fue diego rosales/ el asistente de diego rivera/ en los murales del palacio nacional?" (23). Además del "(Canto por las preguntas del desmemoriado)" se halla "(balada de las preguntas)", breve poema de preocupaciones literarias en relación con el futuro: "¿adónde llevarás tu historia?/ ¿adónde mudarás tus papeles?/ ¿y tus lápices gastados?/ ¿y para dónde tú música?" (64). Esta poesía vuelve una y otra vez sobre las mismas obsesiones. De este modo, doce años después no ha encontrado solución ni para las dudas ni para el tiempo. Leemos en "Continuación de la marcha" de *El álbum blanco*: "Vamos a continuar por el camino/ que conduce del signo a la memoria/ y por ella discurre,/ se introduce,/ hurga sus señas y más se descompone.// Qué recuerdas/ ¿lo recuerdas?/ Mientes./ ¿O no mientes y es cierto que recuerdas?" (74).

En el más reciente libro de Eduardo Langange, *Lo que pasó esto fue* (2009), aparece uno de los pocos monólogos dramáticos de toda su obra[29], organizado a partir de interrogaciones. Pero en este caso no son vehículo de la duda. Estamos ante la pregunta que es afirmación. Es una reescritura de la carta del jefe indio Seattle, defensa y canto de cisne de los indígenas en contra de la valorización del valor del capitalismo norteamericano. La pregunta retórica obliga a que se alternen preguntas y afirmaciones: ¿Cómo comprar el cielo o la llovizna?/ ¿Cómo comprar el viento que susurra,/ si los árboles, los hombres y los pájaros/ compartimos el aire?/ ¿Cómo vender los bosques?/ ¿Cómo vender la tierra y sus aromas?/ Cada pino es sagrado,/ pues la savia circula dentro de ellos,/ como la sangre" ("Preguntas del jefe Seathl" 50).

[29] Los otros se encuentran en *Navegar es preciso*, como ya vimos, donde destaca especialmente "Soy el albatros", poema que analizaremos en el apartado de los poemas metapoéticos.

2.2.2.1. El espejo y la poesía de soledad

Inyecta su veneno el aguijón de la duda y atraviesa otro sector de los poemas de Eduardo Langange donde el amor ya no aparece. Deja su lugar para que la identidad del sujeto poético entre en el escenario. Estos poemas suscitan la aparición de dos objetos, correlatos objetivos de las dudas sobre la propia condición en el mundo: el espejo y los retratos. El espejo aparece a partir de *Navegar es preciso* ligado a una de las dimensiones de la poética del íntimo decoro, la poética del hogar, en "Juego" que veremos en el siguiente capítulo. Se trata del niño y el padre que simultáneamente observan a sus equivalentes en la luna de azogue. Sin embargo a partir de *Tabacalera* (1992) y *Como calles estrechas* (1994) el espejo se convierte en un impugnador de la identidad de quien comienza a notar la distancia entre el hombre que se fue en la juventud y el que se es en la adultez. Sin embargo esta perplejidad no es experimentada con énfasis, el sujeto poético elige la mirada comprensiva y sosegada. Esta perplejidad queda de manifiesto en el poema "(en silencio)", uno de los más breves de *Tabacalera*: "jóvenes sorpresivos que caminan/ con sus ropas holgadas/ —las niñas manchan su entrepierna/ debajo de las faldas anhelantes/ y los niños de noche/ derraman los líquidos del sueño—// el gesto del muchacho mirándose en el espejo/ madura en la sonrisa de un hombre envejecido" (40). Por otra parte comienza a desarrollarse el contrapunto entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, correspondientes al mismo sujeto poético, en el que ambos conviven en un tiempo simultáneo del poema. Gracias a este recurso aparecen paradojas temporales. Por su parte, los retratos serán un elemento privilegiado de la poética del hogar o la familia y de los poemas sobre la memoria y el paso del tiempo.

"El espejo me acusa" apareció en *Como calles estrechas* (libro escrito por entero en alejandrinos), en él se mantiene la misma actitud de serenidad del poema anterior: "La raída

bandera de juventud que antes/ enarbolamos pudo envejecer en calma." Más cercano al júbilo se encuentra "Celebración del hombre que despierta en un cuarto de hotel". Este poema fue publicado en *Cantos para una exposición*. Anuncia el procedimiento de desdoblamiento actorial que empleará diez años después en "Vieja fotografía" ("El que fui hace veinte años me pide que no olvide"). La duda encarna en el modo subjuntivo del verbo: "Pudiera ser que un hombre se mire en el espejo esta mañana/ y reconozca un amigo útil para conversar". En seguida hace un balance de lo sucedido y amortigua los dolores experimentados a lo largo del tiempo para afirmar: "Con esa boca suya/ el hombre que se mira en el espejo/ pronunciará palabras sueltas/ que para los otros no tienen ningún significado/ y el hombre que tal vez pudiera/ mirarse en el espejo/ tendrá un secreto que lo hará sonreír/ y entonces el espejo mostrará un hombre alegre" (29-30).

Si estos poema anuncian el tono celebratorio de esta zona de la obra lírica de Eduardo Langagne, los siguientes sonetos matizan esa dirección eufórica. Sin llegar a la pesadumbre, se instalan nuevamente en la confusión. Ambos poemas fueron publicados en el volumen *XXX sonetos* de 1998. En el primer cuarteto del primer soneto se lee: "Me recreo, me rehago, me construyo,/ me vuelvo hacia mí mismo y no me entiendo,/ miro hacia atrás, muy poco me comprendo,/ cuando mi sombra viene le rehúyo." Mientras que el segundo disemina preguntas a lo largo de los catorce versos:

> Soy un Eduardo de apellido extraño
> ¿Dónde está Eduardo?, digo ante el espejo,
> y mientras frunzo grave el entrecejo
> observo que ha pasado un nuevo año.
>
> Respiro fuerte y el espejo empaño,
> mi corbata de lana desmadejo
> y mientras de la risa me despejo
> semejo un trapo antiguo, un viejo paño.
>
> Soy un Eduardo de apellido raro.

¿Dónde está Eduardo?, digo nuevamente,
me cuesta caro, demasiado caro.

Después de todo miro mi presente
y refleja el futuro que preparo.
¿Dónde está Eduardo?, digo, estoy ausente. (21)

Finalmente, con "Sólo dos imágenes" vamos a cerrar el recorrido por los poemas de la duda y a ingresar en una zona de pesadumbre. Apareció publicado en *La manzana en la cabeza*. En este caso el sujeto poético es un adolescente. A la manera del "Poema del indeciso" se debe elegir entre dos caminos: "Sólo dos imágenes/ del adolescente en el espejo:// a la derecha un niño que él rechaza/ porque ya ha olvidado/ qué sueños lo tenían despierto/ o cuáles mundos jugaban en sus ojos.// A la izquierda un hombre que también él rechaza/ porque aún no aprende/ qué clase de reflejo/ es el que lo hace ahora estar ante sus ojos." La última estrofa condensa muy bien ese periodo vital en el que, al decir de Octavio Paz, no se puede eludir la soledad en el juego o en el trabajo: "El adolescente se figura ser/ oscura soledad incomprensible,/ un hueco inmenso/ entre los dos que ha rechazado" (9).

La aparición de Octavio Paz con una de sus más conocidas afirmaciones de *El laberinto de la soledad* no es gratuita, pues él anunció en "Poesía de soledad y poesía de comunión", uno de sus mejores ensayos de teoría poética, las dos actitudes de diálogo del hombre con el mundo: la soledad y la comunión. El imperio del capitalismo ha orillado a una relación inhóspita del poeta con el mundo que lo obliga a marginarse de la sociedad. Sin embargo el poeta también, partiendo de la soledad, desea llegar a la comunión, con lo cual sacraliza el mundo. Si la generación de Taller vio en la poesía de algunos de los Contemporáneos una poesía de soledad frente a la cual esgrimieron una poesía de comunión, ello no quiere decir que todas las vías hacia la comunión sean idénticas. La principal para Octavio Paz fue el erotismo. Para la poesía de Eduardo Langagne, copartícipe del ámbito latinoamericano de finales de los años setenta, el

deseo de comunión respondía a un proyecto histórico que se desmoronó. Por tanto, el refugio de la vida auténtica, del habitar poético, parece residir en la familia. Mas a este aspecto nos dedicaremos en la última parte del tercer capítulo, porque ahora nos acercaremos a la poesía de soledad del autor. Una serie de poemas donde la crítica no ha encontrado las particularidades de la voz de Eduardo Langagne.

Del mismo modo que en los poemas sobre la familia o los celebratorios se parte de lo cotidiano en la poesía del autor, "Mesa del solo", aparecido en *...a la manera del viejo escarabajo*, concentra los gestos y el peso existencial de quien, en un ámbito doméstico, vive aislado. Resulta el envés de la poesía del hogar: "un diente insisto en colocar al pan/ qué áspero sabe/ y ácido el trago es/ de vino antiguo/ extraviado en sabor/ y aroma desigual y degradado/ artero el vaso/ y el mantel deshilachado y sucio/ manchas donde una flor antes violeta/ se une a un colibrí/ bordado en el contorno/ perdido ya sin alas/ y en la mesa/ no hay un guiso aromático/ que incite a sonreír" (40). "Cuando ha muerto alguno", de *Cantos para una exposición*, resulta más dramático en el énfasis del patetismo: "No importa si no lloras cuando ha muerto alguno/ que poco conocías. Todo se olvida. Todo" (62). En *La manzana en la cabeza*, publicó una serie de "Oraciones", y en la IV vuelve sobre la implacable soledad de la muerte: " En el momento postrero, ¿qué es lo que ven los ojos?/ ¿Qué pasa por la mente en el último instante?/ Tal vez un viento/ similar al que sopla un día feliz./ Tal vez el viento/ que sentimos un día en el cementerio/ y que hoy sopla de nuevo en nuestra espalda" (23).

En "Esquelas" reaparece el desdoblamiento actorial, otro de los estilemas de esta poesía, a propósito de la propia muerte: "Murió quien escribe estas palabras,/ hijo, padre y esposo, ciudadano común,/ aficionado a la canción y al vino,/ que un día perdió un amor./ Lo conozco muy bien./ Lo lloro ahora" (102). De algún modo, la manera de rubricar el propio epitafio

subraya la filiación vecinal de esta poesía, mismo aspecto que se subraya en el escenario casero o doméstico que forma el entorno pragmático de muchos poemas. Así "Las madrugadas de la gente sola" sugiere la sensación de intemperie al engarzar una serie de símiles. Las madrugadas de la gente sola: "son botellas vacías, vino sin hambre"; "son memoria no más, lluvia en la calle" y "son un frío que nadie compartió" (59). Bajo este mismo procedimiento, periférico en una poesía de base metonímica, se encuentra urdido "Desilusión". Pareciera que la pesadumbre estuviera se moviera con mayor comodidad bajo las coordenadas del principio de analogía como lo delatan todos estos poemas. El último verso da cuenta de la notable plasticidad a la que puede llegar la obra de Eduardo Langagne, destreza mostrada en *Navegar es preciso*. "Desilusión" fue publicado en *El álbum blanco*: "Te azota./ Trenza un látigo de lianas secas./ Se mofa/ –manojo de flores marchitas/ que se agita frente a tu rostro–./ Te obliga a respirar aire doliente,/ a beber agua estancada./ Distrae tus oídos con sonidos quejumbrosos./ Coloca un velo oscuro al paisaje que ansías./ Hace tu vino agrio,/ espina tu mano cuando tomas tu copa" (89).

Cerramos este apartado con dos poemas de *La manzana en la cabeza*, "Papeles rotos" y el último de los "Nueve apuntes desde el tren". ¿Por qué encontramos en uno de estos poemas una de las profesiones de fe más sinceras de toda la poesía de Eduardo Langagne? Es frecuente en los poetas obsesionados con el tiempo que la llegada a una edad para la cual nunca se está preparado se traduzca en poemas que intentan asumir un nuevo tiempo, ambiguo como todo tiempo, pero para el cual no hay defensa porque llegaremos a él sin el escudo de la juventud:

> He de decirlo ahora, pues no voy a callarlo para siempre:
> uno los ecos, reúno las canciones, cuento las historias;
> hago evidentes los grandes agujeros de mi alma.
> El deseo se introduce en su exacto lugar.
> No es la vejez lo que viene,
> es acaso otra forma especial de la vida,
> alguna distinta emoción inexpresada.
> Cuánto lloramos, cuánto.

Hicimos un poco de lo nuestro,
amamos sin saber por qué lo hicimos,
odiábamos tener que amar para ser buenos,
despreciábamos el aprecio de los otros,
apreciábamos a veces el desprecio
que nos hacía más hondos, más humanos. (37)

Ambigüedad, confusión, pocas veces esta poesía tiende hacia una claridad existencial. El último de los "Nueve apuntes desde el tren", en cada adversativa ofrece una alternativa para la soledad. Se otea el deseo de la comunión característica de esta poesía: "Un hombre es solo/ pero puede tener un instrumento/ para tocar si le place/ y cantar lo que le antoje// Un hombre es solo/ pero puede tener un buen amigo/ y desde un alto sitio/ ver un paisaje limpio// Un hombre es solo/ pero puede tener una mujer/ y acariciar su pelo/ y amanecer desnudo junto a ella". En los poemas celebratorios y en los de la poética del íntimo decoro (hogar, familia, casa, infancia), vamos a confirmar esta necesidad de comunión.

2.2.2. Enumeración culturalista

Aludimos previamente al estilema de la enumeración culturalista. Dada la significativa cantidad de poemas que incorporan este procedimiento o que son el resultado de una amplia enumeración, vamos a referirnos a ellos, aunque algunos los veremos directamente en los estudios sobre los poemas metapoéticos de este capítulo y sobre los de la poética del hogar del siguiente.

Ya que anteriormente hablamos de la duda en relación con el amor, comencemos con la enumeración culturalista ligada a un poema de asunto amoroso. "Un ramo de rosas" acumula referencias de rosas célebres hasta dar forma a un ramo. Este poema es ejemplo de la visión poética de Eduardo Langagne para la cual no hay fronteras entre lo culto y lo popular; se encuentra alejado de lo que en otra época separaba a la "alta" de la "baja" cultura. La necesidad de ejemplificar el procedimiento nos obliga a transcribir el poema íntegramente:

Un ramo de rosas

Una es la rosa que hirió a Rilke,
quisiera por ello escarmentarla,
pero no puedo;
le temo y me fascina,
me obsesiona la rosa
memorablemente enlazada a nuestras vidas.
Elegí alguna más
de entre las milagrosas rosas de Juan Diego
que la ilusión dibuja en un ayate.
Evocaré también las rosas que Di Maggio
llevó durante siete lustros a la tumba de Marylin.
Una de ellas acompaña el ramo que te ofrezco;
no la tomé de Norma Jean,
tan solitaria y bella, desnuda y perfumada,
es una rosa traducida en la memoria,
testimonio de un amigo perdurable.
La rosa silenciosa que exhala tu perfume
la tomé de Cartola, pues la canta elegante.
Rosas,
algunas rosas para que luzcan en el sitio donde sueñas.
Rosas acaso sobre el piano
donde brotan melodías y aromas.
O encima de la mesa donde lees, escribes y descubres.
Que su color te ilumine la memoria.
Es decidirse por la rosa nuevamente,
por su sabor dulzón y por su tacto.
Sumé la rosa blanca de Martí,
que también he deseado cultivar;
la Rosa melancólica de Nicolás Guillén,
percutiendo su bongó y enamorando.
La rosa de Pellicer,
en las manos de la noche,
comparte algún secreto
con la nocturna rosa de Xavier Villaurrutia.
Aquí la rosa de la humana arquitectura de Sor Juana.
También tu rosa que aparece con la luna
y al pausar su llegada floreció en tu vientre.
Las rosas que te canto: Rosa
oscura del tiempo. Rosa
clara de la luz humedecida. Rosa
de los días inolvidables. Rosa
impasible del dolor. Rosa
del mundo. Rosa
del amor. Amorosas rosas
sólo reunidas hoy. Rosas
anónimas, sencillas, simples.
La rosa que no puedo tocar de Juan Ramón
se me marchita entre las manos.

> La de Huidobro me sangra
> cuando la intento florecer sobre el papel de espinas.
> Rosas que son celebración para los días que vienen,
> impacientes o tristes, oscuros o afligidos,
> optimistas y a veces luminosos,
> como el aroma de las rosas que te ofrezco en este ramo. (17-18)

Nuevamente aparece la obsesión de la memoria y el diálogo con otras tradiciones sale de lo literario para comunicarse con otros discursos. En vínculo directo con la tradición poética de México, este poema de *Lo que pasó esto fue* se apropia de "Florido laude" de Salvador Novo, publicado en 1945. Amplia enumeración floral, poblada de metáforas deslumbrantes ("[rosa] piel de doncella, hostia múltiple", observación minuciosa ("Te miro Platanillo/ cresta airosa de un gallo de alas verdes") sin exceptuar la ironía de buena parte de la obra del autor ("Pero también te admiro y te saludo/ y repito tu nombre proletario/ cuando tiendes, Mastuerzo,/ tus frágiles sombrillas…" u "ostentas en colores, Marcadela,/ el perfume negado a tu pobreza" 158-159).

Si bien apuntamos en el primer capítulo algunos poemas donde aparecían hechos históricos de una manera asaz oblicua, el siguiente es uno de los pocos fragmentos donde la historia se incorpora de modo directo al poema. Forma parte de "(hay olores dispersos en el tiempo)" de *Tabacalera*: "la historia de mi patria en pedacitos/ la mano de obregón/ la pierna de santa anna/ los deformados pies del rey cuauhtémoc/ —el águila que vuela todavía—/ las cabezas colgadas en la alhóndiga/ las lenguas/ tantas lenguas)" (14). La mutilación que destruye la encarna este poema, sin embargo, la mutilación creadora se encuentra en "Mutilaciones", de *El álbum blanco*, donde vemos reaparecer el mismo procedimiento sinecdóquico tras doce años, sólo que ahora el punto en común son las vidas de artistas célebres:

> En el Talón de Aquiles podían clavarse las flechas enemigas, los dardos y calumnias con que provee la inquina. Van Gogh mutiló su oreja y nadie sabe si fue en el altercado con Gauguin una tarde de hambruna y perros flacos. O si era una manera de decir: no se requiere de la oreja para mirar un desquiciado girasol.
> La pierna de Mariátegui no le impidió caminar hacia el futuro. De Cervantes, la mano, a

> un tiempo sostenía la adarga y el lanzón, ilusiones del hombre en la batalla. De Díaz Mirón era el brazo enfurecido que manoteaba hacia el orto para alcanzar desnudo sus reflejos de plomo. El de Orozco quería pintar incendios, el de Jesús F. Contreras esculpía ese sueño *malgré tout*. (30)

Lo histórico es retomado en otro poema de *Tabacalera* en "(y ya no recordaremos)", hilvanado a partir de los nombres de las calles del barrio del mismo nombre. El poema da cabida a, entre otros: Hernán Cortés, Ignacio Mariscal, Ponciano Arriaga, José de Emparan, etc. Finalmente "Una manzana era" es una variante de los "poemas históricos". Crónica del año 1968, refiere las ciudades conmovidas por los movimientos juveniles, la lectura de Kafka y la música de la banda inglesa de rock, The Beatles. El poema apareció en *Como calles estrechas*: "Dos viejos con soberbios abrigos de visión/ venían del frío de Rusia hacia el dolor de Praga/ y encontraron que estaba limpia la primavera/ asentando sus reales. Así empezó el asunto:/ en París, mandarinas escritas en los muros;/ en la plaza de México un octubre sangraba./ Una manzana era el corazón de Samsa./ Todos fuimos insectos de diferentes nombres;/ con el cabello largo nuestros escarabajos/ nos cantaban eléctricos, excéntricos, filiales" (22).

Estos poemas comparten una organización paradigmática. En efecto, como toda numeración, actualizan en el sintagma una clase paradigmática o en la terminología de François Rastier tejen una isotopía de semas correspondientes al mismo dominio. Representan una de las concepciones estéticas más logradas de Eduardo Langagne. Son un esfuerzo de síntesis y de asociación.

2.2.3. Las repeticiones

Tal como lo enunciara en su célebre conferencia Roman Jakobson, las repeticiones o paralelismos —la proyección del eje de la selección sobre el eje de la combinación— forman parte inseparable de la poesía de todos los tiempos. La proximidad con el canto y la música de

Eduardo Langagne ha dado origen a una cantidad de poemas donde se aprovechan elementos que en otro tiempo también estuvieron ligados a la poesía culta pero que, pasado el tiempo, se han vuelto característicos de la tradición popular y, en su caso, de la tradición popularizante de un sector de la poesía culta del siglo XX.

Alianza de la *dubitatio*, la *comunicatio*, las enumeraciones y las múltiples preguntas, esta técnica de composición involucra procedimientos de repetición que otorgan un efecto de circularidad al poema. Estribillos y repeticiones que tienden a intensificar y enfatizar el sentido de los versos que enmarcan. Distinguiremos entre procedimientos locales y globales.

Entre los primeros se encuentra la *epizeusis* (recuérdense algunos de los versos citados en el capítulo previo). El siguiente ejemplo corresponde a "Celebración por el tiempo feliz de Sidney West" de *Cantos para una exposición*: "y ese libro se quedó en una casa/ cerrada para siempre a Sidney West a Eduardo/ con la hija **sin soles sin soles sin soles** (...) y nuevamente vienen los rigores del tiempo/ pero **la luz la luz la luz**" (10-11, las negritas son nuestras). Conviene anotar que este procedimiento aparece en los primeros libros y desaparece después de *Cantos para una exposición*.

Entre los segundos se encuentran los poemas que hemos denominado "prosódicos" y que analizaremos en el estudio de los poemas metapoéticos. Se trata de textos cuyos paralelismos se instalan sobre todo en la forma de la expresión con lo cual exhiben en primer plano la materia sonora de la lengua. Otros poemas de este grupo se apoyan en un estribillo. Entre los más originales se encuentra "El adiós", cuyo origen no es literario. Se trata de uno de esos textos que nacieron de una experiencia cultural ajena a la institución literaria. El poema incorpora la indicación de las cajas usadas para empacar objetos vulnerables. Aunque fue escrito al final de la década de los setenta, apareció hasta la publicación de la antología Decíamos ayer en 2004:

Todas las cajas donde empaqué mis libros
dicen amables
manéjese con cuidado
Contenían vasos para el agua fresca
y copas de cristal muy delicado
por eso indican
manéjese con cuidado
A mis libros les conviene la leyenda
tal vez así el fornido hombre de mezclilla
no arrojará las cajas contra el piso
manéjese con cuidado
Cuando llegue a la casa donde tú no estarás
desocuparé las cajas en desorden
he de llorar un poco
ojalá el polvo lea el aviso
manéjese con cuidado
y me permita recordar sin molestarme (102)

Es natural que estos poemas se caractericen por su brevedad y por buscar un final epifánico. Así sucede con la oración número IV de *La manzana en la cabeza*: "Quema el sol sus raíces/ y el árbol vive/ caen despacio sus hojas/ y el árbol vive/ va secando sus ramas/ y el árbol vive/ un rayo lo mutila/ y el árbol vive" (20). A pesar de que el tono de pesadumbre ha dominado la mayoría de poemas hasta ahora analizados, esto no debe llevarnos a una conclusión tajante sobre el tono general de la obra de Eduardo Langagne, pues hay un sector de júbilo, un contrapeso gozoso, poblado de poemas donde se celebra el amor, el vino y la amistad: "bebo vino/ ese es mi alegre destino/ bebo vino/ porque así encuentro el camino/ bebo vino/ ese es mi alegre destino" (*La manzana en la cabeza* 52).

Antes de cruzar a ese otro tono que nos tiene reservado la obra de Eduardo Langagne vale la pena detenerse a considerar la dialéctica que establecen la duda y las repeticiones. Al comienzo de este capítulo afirmábamos que los versos desesperanzados del poema "Navegantes" podían encabezar una buena parte de la poesía del autor, sin embargo con la cartografía levantada hasta ahora, podemos afirmar que las repeticiones son un instrumento para debilitar la duda: funcionan del mismo modo que mantras y letanías. Ese papel lo cumple precisamente el

estribillo en el poema y en la obra del autor: "*Navegar é preciso/ viver não é preciso*." También señalamos previamente que los siguientes versos marcaban la inclinación por la poética del hijo de vecino, ahora estamos en condiciones de agregar que son una respuesta ante la duda: "Tres días después, / al tiempo que termina atrapado el bacalao,/ de los mástiles todos los hombres recios fueron desclavados./ Mas no subieron nunca al cielo,/ porque les es preciso navegar" (13-14).

2.2.4. Poesía de comunión: celebración del amor, el vino y la amistad

Advertimos que no todos los poemas de Eduardo Langagne asumían el tono de la pesadumbre. Frente a los poemas de soledad, se alzan los de comunión. El poema sale al encuentro del otro para celebrar su existencia. Del lado del amor, los amigos y el vino se abre una zona de júbilo. Son la confirmación afortunada de un encuentro. La mayoría de estos poemas apareció en el primer lustro de la década de los noventa, en *...a la manera del viejo escarabajo, Tabacalera* y *Cantos para una exposición*. Del primer libro "8 A.M.", "Amaneció mi barrio de cabeza" y "Pandilla" celebran la aparición de las mujeres en el ámbito cotidiano del barrio. "8 A.M.":

> todas las muchachas que salen al trabajo de
> mañana llevan los labios húmedos sin pintar
> los ojos la blusa blanca un pantalón muy justo
> abren el bolso enorme con peines y manzanas
> pasadores y viejos chocolates envueltos en
> estaño que deslumbra con caminar aprisa suben
> al autobús y huelen bien me empujan son
> risueñas me atropellan y bajan siempre de
> prisa ah qué fresco huelen y dejan este aroma
> en mi camisa. (20)

Por su parte "Amaneció mi barrio de cabeza" da sitio —sin ironía, con festejo— a la victoria de la belleza de una muchacha fea. Rompe el *cliché* de sólo celebrar la belleza consagrada por la tradición. Baldomero Fernández Moreno, poeta argentino y representante de lo que en la tradición del Río de la Plata se denominó "sencillismo" ensayó con fortuna esta

desautomatización de las costumbres líricas en el conocido "Soneto a tus vísceras" ("Harto de alabar tu piel dorada…"). Eduardo Langagne parece responder a este impulso de cierta lírica, enraizada en lo cotidiano, lárico o barrial, signos de lo que el propio poeta denomina el poema "del íntimo decoro": "Amaneció mi barrio de cabeza/ o algún milagro ocurre, de otro modo no entiendo/ que una muchacha alegre pero fea/ provoque que los hombres se arrojen al vacío/ desde un ligero andamio de piropos/ para volar silbando detrás de su figura" (21). Esta metonimia debe su fuerza al movimiento que imprime al característico piropo de los albañiles. Fiel al recurso de las repeticiones, subraya —para suscitar un mayor contraste con la reacción provocada— la fealdad de la muchacha a través del mismo adjetivo, situado en cada una de las tres estrofas del poema ("y esta muchacha fea, más bien fea"). Eco del deslumbramiento suscitado es la aparición del sol en el último verso. Un modo de terminar eufóricamente gracias a un correlato objetivo: "Cuando el viento se acaba, la muchacha/ sonriente pero fea da la vuelta a la esquina/ y detrás de una nube asoma el sol" (21). "Pandilla" debe su felicidad a que rompe el vínculo de subordinación amo-esclavo o señor-siervo de las relaciones amorosas tradicionales frente a las que se celebra la generosidad de hombres y mujeres al perder la inocencia en la fugacidad de un instante sin futuro. Reproduce el esquema paralelístico de las oraciones de la literatura hebrea, molde compositivo que se amolda muy bien a la enumeración y a los hábitos de repetición de la poesía de Eduardo Langagne:

> benditas aquellas que nos besaban
> y nos despreciaban
> o nos despreciaron y nunca nos besaron
> pero más benditas aquellas que nos besaron
> y no nos despreciaron nunca
> y que serían capaces de besarnos ahora
> porque nosotros jamás las despreciamos
> y benditas las que se daban al calor y a la caricia
> sin pensar en nada
> pero más benditas las que sí pensaban
> porque hicieron crecer a las caricias

y compartían generosas su cuerpo con nosotros
y nosotros compartíamos nuestro cuerpo con ellas

oh maravilla

nadie jamás prometió nada (23)

Al hablar del barrio en la poesía del autor hablamos del tiempo feliz, de la edad de los descubrimientos, de la rasgadura de la inocencia: "el barrio es un paraje donde el primer amor/ no debe recordarse" —afirma en "(lo que pasaba en la tabacalera)". El siguiente poema de este libro extiende la línea de la que venimos hablando, pues en "(la fábrica del humo y el aroma)" sólo se trata de evocar la plenitud del instante: "no sé ahora ni cómo se llamaba/ y no puedo decirles que era hermosa/ y sin embargo puedo/ tener conmigo aún la sensación// ah/ cuando toqué sus pechos y temblaban/ como temblaban mis rodillas y mis manos// ¿a qué hora se habían ido la luna y los amigos?// mi cigarro fue un final emocionado/ su ceniza no me dijo ninguna profecía" (16).

Con "Otra pandilla" nos acercamos a la celebración del vino. El conocimiento de otro tipo de placeres prohibidos también se verifica en el barrio. Abrazados por las interrogaciones, cada uno de los endecasílabos del soneto imbrica la evocación de la mujer, el vino y el canto ("¿Será que los cosacos bebían como nosotros?/ ¿Será que pernoctaban con las mismas canciones?" 24). La relación con el vino, a diferencia de la establecida con el tiempo en la que éste más que ser poseído es poseedor del sujeto poético, es de diferente signo. El sujeto poético es el subordinante y el vino el subordinado. Este vínculo anacreóntico se puede resumir en tres cuadros: el primero son unos versos del poema "Carta" de la plaqueta *Los abuelos tercos*: "Hay charcos,/ se dice que rompiendo espejos se consigue/ mala suerte. A mí me protege el Genio del Vino;/ me dice:/ "quizá tengas un animal entre los huesos/ y es quien te obliga a juntar estas palabras/ por puras ganas de vivir" (9-10); el segundo es el poema de *El álbum blanco*, "Anacreóntica", en su anáfora, declara una relación amistosa ("Cuando bebo el suave vino"). Si las encrucijadas, los espejos o los desdoblamientos actoriales marcan una escisión del sujeto poético, gracias al vino el sujeto dividido vuelve a ser una unidad: "Cuando bebo el suave vino/ Vuelvo a mi encuentro/

Abro un sueño y en su centro/ Atino/ En medio de mi camino/ A encontrar lo que me estima/ Y viendo desde la cima/ Del vino que ahora bebo/ Estoy vivo pues me atrevo/ Eso me anima" (86-87); el último cuadro está publicado en *Lo que pasó esto fue*, es la estancia IV del "Canto a la Zimmerman". En este poema el procedimiento de repetición es una epífora que nos recuerda la construcción paralelística de "Pandilla". Estos nos permite aseverar una correlación válida para esta poesía: la construcción paralelística y el tono de júbilo son dos notas del mismo acorde. Del suave vino pasamos a una declaración performativa ("Respeto el vino"):

> Respeto al vino: ha esperado su momento sin angustia.
> Respeto su reposo en el pausado tiempo de bodega.
> Respeto su apego a la delicia, su paciencia a lo oscuro, su paso por las venas de un roble que pervive.
> Respeto su color intenso, su cascada de líquidos rubíes.
> Respeto al vino, pues cercanos míos sucumbieron a su sabor y a sus aromas.
> Lo respeto: él no tiene la culpa del alma de nosotros. Se comparte sin saber lo que allí dentro tiene de riesgo y de aventura.
> Respeto al vino, que me observa en silencio mientras sirvo dos copas.
> Ya sólo queda el recuerdo de este vino en los labios de la mujer que ahora me besa. (95)

Si este último verso anuncia el vínculo de vino y amor, remitimos al lector al Apéndice 2 de este trabajo donde analizamos componencialmente "El que bebió esa noche" donde desarrollamos con más amplitud esta pareja de términos. Pondremos el candado al estudio de la zona de comunión y júbilo en la obra de Eduardo Langagne con un comentario sobre uno de los poemas más extensos de toda su lírica, "Celebración por el marlin de Aníbal Angulo" de *Cantos para una exposición*.

Refrenda a su vez el obsesivo encantamiento por el mar que delineamos modo general en el apartado sobre *Navegar es preciso*. Si el mar es la encarnación plástica de la existencia ambigua, en este poema es el escenario donde se libra una batalla, la del hombre con la naturaleza que Hemingway relató en un libro inolvidable. El poema divulga la imagen de una

ciudad pesquera bajo el tópico del "elogio de aldea". Se alaban las costumbres, la naturaleza ("la humildad es un pelícano atrapando su alimento") o la manera prístina de vivir el tiempo: "Aquí la gente pierde el tiempo/ haciendo cualquier cosa predecible/ cambia el tiempo por la felicidad/ y tiene mucho tiempo/ Aquí es la paz/ así le llaman y lo escriben con mayúsculas/ pero no es necesario" (24). Este preámbulo sirve para enmarcar la expedición en busca de un marlin y la incredulidad y maravilla que suscita un animal tan contundente en su fuerza y acrobacia acuática: "Cuando ya volvíamos al muelle/ sin derrota/ sin tristezas pero también sin pesca/ zumbó el anzuelo/ y comenzó a correr la línea alejándose del barco/ chilló el sedal/ cuando escapaba veloz/ hacia el océano más profundo// La lucha empieza/ ¿Qué fondos tocará un vigoroso Marlin/ atrapado por el fatal engaño?" Para describir la rompiente del agua se apela a la enciclopedia poética del lector: "El magnífico ejemplar saltaba/ haciendo las astillas/ que cantaba Gorostiza". Luego, cumplida la batalla, asegurada la victoria humana, se vuelve al remanso al que obliga el entorno del pueblo marino y el sujeto poético condensa su incredulidad y exalta la fascinación que la vida le provoca: "Pueblos bellos donde el viento tiene nombre/ donde tiene nombre el mar/ y en un enorme pez/ habita tu aventura/ tu afición a la vida/ tu afecto hacia el que pesca/ en el inmenso mar" (26).

2.2.5. El tiempo y la memoria

Invocamos los nombres de Agustín de Hipona y de Juan de Mairena para explicarnos el sentido y el lugar de la duda en la obra de Eduardo Langagne. Ahora volvemos a nombrarlos para intentar ofrecer una respuesta a la obsesión por el tiempo y la memoria de tantos poemas del autor. En el célebre capítulo XXX del libro XI de *Las confesiones,* Agustín de Hipona consagró sus momentos de mayor lucidez para tratar de entender el concepto del tiempo.

Ante la inasibilidad del pasado, el presente y el futuro criticó el uso de estas expresiones para referirse a un flujo que a cada tanto se despeña y que es imposible de asir:

> Aquellos dos tiempos, pues, el pasado y el futuro, ¿cómo son, puesto que el pasado ya no es, y el futuro no es aún? En cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si pues, al presente, lo que le hace que sea tiempo es que va a dar al pasado, ¿cómo decimos también que él es, si la razón por la que es, es que no será, de modo que, en realidad no podemos decir en verdad que el tiempo es, sino porque tiende a no ser? (249)

De este modo, Agustín de Hipona propone una "Crítica del lenguaje corriente sobre el tiempo" y sugiere una reforma para la acertada comprensión de estos conceptos:

> Lo que ahora resulta meridianamente claro es que ni las cosas futuras ni las pasadas existen, ni se dice con propiedad: hay tres tiempos, pasado, presente y futuro. Quizá fuese más propio decir: hay tres tiempos, presente de lo pasado, presente del presente y presente del futuro. Existen en efecto, en el alma, en cierta manera, estos tres modos de tiempos y no los veo en otra parte: el presente del pasado, es la memoria; el presente del presente, es la visión; el presente del futuro, es la espera. Si se nos permite hablar así, yo veo tres tiempos. Sí, lo confieso, hay tres tiempos. (254)

Considerar así el flujo temporal es sumamente productivo para el análisis de la poesía lírica. Y no sólo eso, gracias a la teoría de la enunciación podemos establecer la caracterización semiótica de cada uno de estos tiempos: 1) visión: la coincidencia del tiempo de la enunciación y del tiempo del enunciado; 2) memoria: la no coincidencia del tiempo de la enunciación y del tiempo del enunciado en pretérito; 3) espera: la no coincidencia del tiempo de la enunciación y del tiempo del enunciado en tiempo futuro. Dado que la enunciación siempre parte del yo, aquí y ahora —el presente frente al cual se definen todos los otros tiempos—, la espera, en cuanto desembrague de la enunciación y del enunciado en tiempo futuro, no ha sido suficientemente explorada en toda la historia de la literatura hasta ciertas novelas que fueron escritas a partir del *nouveau roman*. Y tendríamos que revisar su funcionamiento en algunos poemas ("Volverán las oscuras golondrinas", por ejemplo).

La visión, el presente del presente, ha sido el tiempo privilegiado de casi toda la poesía lírica. La memoria lo ha sido del relato. De ahí que los poemas que se emplazan sobre lo no

coincidencia del tiempo de la enunciación y del enunciado en pretérito sean predominantemente narrativos. El realismo coloquial del que hablaremos en el siguiente capítulo y en el que se inscriben una gran cantidad de obras del siglo XX es una estética profundamente ligada con la memoria, con el presente del pasado.

Finalmente, ante la imposibilidad de medir un tiempo objetivo, asible, Agustín de Hipona llega a la conclusión de que el tiempo es una distensión del alma:

> ¿Qué es, en efecto, lo que mido, ruégote, Dios mío, cuando digo, sea de una manera imprecisa: "Éste es el doble de aquél"? Es el tiempo lo que mido, ya lo sé, pero no mido el futuro, porque todavía no existe, ni mido el presente, porque no se extiende por espacio alguno, ni mido el pasado, porque no existe ya. ¿Qué es lo que mido? ¿Acaso los tiempos que pasan, no los pasados? Así lo tengo dicho. (259)

Lo que se mide es la huella del tiempo en el alma, que en la caracterización del filósofo se homologa o confunde con el espíritu e incluso con la memoria (en un sentido más general, donde caben junto a la memoria, la visión y la espera): "La impresión de las cosas, al pasar, marcan en ti, permanece ahí cuando han pasado y ésa es la que mido mientras está presente, no las cosas que pasaron para producirla. Ésa es la que mido cuando mido los tiempos. Por consiguiente, o eso son los tiempos o no mido los tiempos" (261). Si es posible medir la visión, la memoria y la espera se debe a que el espíritu puede atender, recordar y esperar: "de suerte que lo que espera, pasando por lo que atiende, pasa a lo que recuerda" (262):

> ¿Quién hay que niegue que no existen aún los futuros? Sin embargo, ya existe en el alma espera de cosas futuras. Y ¿quién hay que niegue que las cosas pasadas ya no existen? Sin embargo, existe todavía en el alma la memoria de cosas pasadas. Y ¿quién hay que niegue que carece de espacio el tiempo presente, ya que pasa en un instante? Y, sin embargo, perdura la atención por donde pasa hacia la ausencia lo que será presente.
>
> De manera que no es largo ese futuro que no es, sino que un futuro largo es una larga espera del futuro. No es largo tampoco ese pasado que no es, sino que un largo pasado es una larga memoria del pasado. (262)

Juan de Mairena enseñaba a sus alumnos que "La poesía es diálogo del hombre, de un

hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos; entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados" (121). Bajo las coordenadas de la disertación de Agustín de Hipona, podemos explicarlo de este modo: para Juan de Mairena, la labor del poeta consiste en transmitir el presente de un pasado y que perviva en el presente de un pasado, propiedad de una persona distinta a la del poeta o que pueda ser recordado por el propio poeta en otro punto del tiempo (esto confirma la "esencial heterogeneidad del ser" del propio Mairena). A la manera de una puesta en abismo: memoria viva en la memoria de otro. Un poema que pueda ser espera, visión y memoria en uno o en el otro.

Vamos a comenzar a hablar de los poemas donde el tiempo y la memoria se encuentran tematizados o donde oblicuamente aparecen. Sin embargo conviene apuntar que los poemas de asuntos amorosos y los metapoéticos con frecuencia corresponden a la visión, al presente del presente; mientras que los culturalistas o los dubitativos marcan el desembrague entre los tiempos de la enunciación y del enunciado y por tanto corresponden a la memoria. Esta separación primordial de muchos poemas de Eduardo Langagne infunde a su poesía un carácter predominantemente meditativo o analítico. La poesía de Eduardo Langagne es un permanente balance de lo sucedido, del mismo modo que un permanente recuerdo del deslumbramiento por los hechos vitales experimentados. En resumen, el presente del presente se orienta hacia la meditación estética y la exaltación amorosa, mientras que el presente del pasado sirve a la reflexión y a la exaltación en un orden meramente axiológico de las esferas personal y familiar como veremos más adelante, en éste y el siguiente capítulo.

2.2.5.1. Poemas de la memoria

A manera de entrada los poemas de recapitulación y balance. Dos tienen un cumpleaños como punto de partida. El primero fue publicado en 1991 en *a la manera del viejo escarabajo*, aunque al calce del texto se indica el año de su escritura, 1985. "Cumpleaños" fue escrito cuando el autor alcanzó los 33 años de edad, número cabalístico porque entre otros, a esta edad murió Ramón López Velarde. Es un poema que equilibra la pesadumbre y el júbilo y se sustenta en la prosopopeya: los años son vistos como entes antropomorfos: "Acuden hoy mis treinta y tres años/ para exigirme que los recuerde a todos." De un lado, el lamento por los años malgastados: "Algunos me reclaman/ por haberlos gastado inútilmente.// Otros piensan/ que exageré en aquellas cosas tristes" (19). De otro la fidelidad al canto, incluso por encima de la poesía ("Los más habrían querido no escribir:/ consumirse en canciones"). El poema finalmente culmina con una reconciliación: "Sin embargo esperan reunidos en la mesa/ que yo vuelva con un trago para todos.// Porque si alguno falta no seríamos lo mismo,/nos prometemos seguir juntos// y decimos salud" (19).

El segundo, "La vieja fotografía", es balance de los 50 años. De alguna manera se enfrenta con el que escribió el otro poema, el que tenía alrededor de 30. Recupera una de las variantes de la figura del espejo que analizamos previamente. Esta vez gracias a un retrato problematiza la identidad del que fue y del que es (debate sobre la identidad, otra de las obsesiones de esta poesía). La enunciación se desdobla y, aunque el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado sean el mismo, hace explícitas las marcas del desembrague enunciativo con el propósito de enfrentar al de ahora –el sujeto de la enunciación– con el de ayer, capturado en una fotografía, –el sujeto del enunciado. Este contrapunto es origen de la intensidad del texto. Gracias a las palabras, la fotografía sale de su estatismo y pone en movimiento la escena captada;

y el foco se desliza hacia la mirada del que es visto, en vez de hacerlo desde la mirada del que ve: “El que fui hace veinte años me mira en el reposo/ de su fotografía barbada y expectante./ Va subiendo en el *bonde* del noble corcovado,/ habrá de retratarse otra vez junto al Cristo/ que observa a Guanabara con los brazos abiertos/ y señala los límites del mundo que protege.” Luego, aparece una consideración moral liada con la necesidad de eludir el olvido: “El que fui hace veinte años me pide que no olvide.// Pero yo nunca olvido./ Sí perdono, disculpo,/ dispenso, me relevo de mis crasos errores,/ me eximo de tener para siempre una espina/ clavada entre mis dedos, como el león de la fábula,/ o en el pecho una angustia que no deja respirar./ Porque, al final, me absuelvo de todo cuanto hice/ innecesariamente.”

Luego de volver a la escena de la fotografía y de evocar que la llegada al Cristo del Corcovado había sido una promesa hecha consigo mismo y con otros amigos desde los años de la infancia, aparece otra solicitud: “Y el que yo era me pide/ cantar en la memoria melodías fascinantes/ que musitamos juntos después de aquella foto/ subiendo al *Corcovado*,/ cuando sabíamos ambos/ lo que había sucedido.” Así, vuelven a subrayarse dos deseos de esta poesía: no olvidar y no dejar de cantar: la memoria y el canto.

Verbalmente los siguientes versos producen un efecto de vértigo y paradoja temporal, gracias a la puesta en abismo, expresada con gran precisión en un heptasílabo y dos alejandrinos: “En esta desventaja/ que actualmente vivimos, él sabe que no sabe/ lo que pasó después (yo no se lo he contado).” El cierre del poema salda una deuda de hondo calado temporal e identitario: “Esta tarde de vino y de memorias dulces/ he de contarle todo, pues quiero que mantenga/ desde su foto antigua la misma expectativa/ y la mirada alerta a lo que va a venir/ y que me reconozca como parte de él mismo/ aunque mi rostro sea diferente al de entonces.” El trabajo de la memoria está inseparablemente unido al trabajo de la construcción de una mirada, asegura Raúl Dorra.

Aunque este aspecto lo desarrollamos con amplitud en el siguiente capítulo, es válido tanto para este poema como para "El poema del film" y "Juego", poemas que junto a "Vieja fotografía" forman una trilogía donde se dirime la identidad gracias a la multiplicación de los reflejos y a una cuidadosa construcción de la mirada. El primero forma parte de los textos metapoéticos y el segundo de la poética del hogar.

"Deambular en la colonia Juárez", publicado en *Lo que pasó esto fue*, dibuja el recorrido de la memoria sobre un espacio, como antes lo había hecho en *Tabacalera*, nombre también tomado de la colonia de la ciudad de México. Y del mismo modo que "Vieja fotografía" el trabajo de la mirada que puebla y distribuye los objetos sobre el espacio requiere de una minuciosa arquitectura. Aparecen distintos sujetos del enunciado que encarnan varios momentos en la vida del sujeto de la enunciación. En la primera estrofa aparece el niño: "Ese niño camina por la calle Versalles,/ da otros pasos:/ cruza Lisboa, Lucerna y Roma,/ triángulo del tiempo que lo lleva a Londres./ Es febrero de 1959./ Sus pasos van uno tras otro hacia la escuela de la calle Berlín,/ donde a una vieja casa construida en 1912/ le han dado el nombre de Miguel de Unamuno, poeta que murió la víspera de un año nuevo." La manera de señalar el paso del tiempo reposa en la direccionalidad que siguen los pasos: "A la vuelta ya han pasado algunos años./ En Liverpool hay un joven que teje sueños/ con palabras que suenan sobre una guitarra entusiasmada." (En la hipálage de la guitarra se vuelve a subrayar la vocación por el canto). Otro modo de indicar los años transcurridos consiste en dilatar las horas de un solo día y en marcar las relaciones de parentesco (nacimiento de un hijo): "Es la tarde temprana y un diciembre/ en el que apenas con un paso estará en la calle Roma/ al salir a la noche/ será un hombre con una hija en los brazos/ buscando reanudar su marcha solo." O un matrimonio: "En este nuevo paso arriba a Dinamarca/ para encontrar oficio y vocación./ Al otro paso encuentra una mujer,/ camina junto a

él por Londres, llega a Lisboa/ y en una noche musical desaparece tocando la madera de su aliento." Gracias a una metonimia y a la relación de parentesco, el sujeto de la enunciación señala que el sujeto del enunciado ya es un hombre maduro: "Su cabello se hace blanco mientras avanza./ Otro paso sin luz:/ muere su padre cuando la lluvia es obstinada." Finalmente, a diferencia de los poemas sobre la duda, se llega al final de una calle y el semáforo indica la luz verde. Este poema debe su máxima aceleración narrativa a la elipsis, a la condensación del tiempo y a los procedimientos que articulan la mirada y el ordenamiento del espacio.

"(El viejo camino del tabaco)" reitera que una de las maneras de recuperar el tiempo consiste en espacializarlo porque la memoria es una extensión que se recorre, en este caso, a pie. Publicado en *Tabacalera* califica al camino de "largo y sinuoso" o "pedregoso". Es el balance de quienes se conocieron en la infancia y vuelven a encontrarse en la adultez cuando el desencanto se instala sobre los que fijaron deseos, edificaron planes y no los vieron realizados: "ayer estábamos sentados al borde de la fuente/ hablando de los días que hoy habitamos/ nadie acertó en su vaticinio// entonces ignorábamos/ que algunos de nosotros no estarían/ como ahora ignoramos/ quién no estará mañana" (31-32).

Si en "Deambular por la colonia Juárez" la metonimia lexicalizada es el dispositivo para traducir el paso de los años, en "Me miran", de *La manzana en la cabeza*, parte de ella y de otras metonimias lexicalizadas para suscitar el extrañamiento de todo poema: "Tal vez es la experiencia la que cubre mis sienes./ La experiencia no está en estas arrugas,/ la sobriedad manifiesta un dato erróneo." Cambia nuevamente el foco, la mirada se traslada al punto desde el que normalmente no son examinadas las cosas y de esta manera se llega a lo poético: "Soy solamente un hombre./ La experiencia no está en estos cabellos,/ ahora de un pálido color que no esperaba,/ sino en el tiempo transcurrido/ mientras otros me miraban y, hombre yo también,/ los

observé." Poeta de estirpe machadiana, Eduardo Langagne demuestra la lección aprendida en la brevedad del conocido poema de Machado: "El ojo que ves no es/ ojo porque tú lo veas/ es ojo porque te ve."

En *Cantos para una exposición*, Eduardo Langagne ya había ensayado el procedimiento de "Deambular por la colonia Juárez" en la medida que "Celebración por el tiempo feliz de Sidney West" puede ser considerado un ejemplo de la intersección de los principales intereses de su poesía. Se trata de un resumen de su visión poética: crónica de la memoria y el paso del tiempo, la poética de la familia y la metapoesía, vista con un tono celebratorio. Aquí la poesía está firmemente entrelazada con las edades de la juventud del poeta: los veinte, los veintisiete, los treinta años. Aparecen las lecturas de Juan Gelman y Ramón López Velarde al lado del nacimiento y pérdida de la hija y el nacimiento de los hijos. Marcado aún por las maneras de *Donde habita el cangrejo* (repeticiones, paráfrasis, exclamaciones, movimiento de versos breves y amplios), detenta la vitalidad de quien reconoce los centros en torno de los que orbita su existencia. También "Él sin miedo cantaba" realiza el balance del vínculo con la poesía cuando el sujeto del enunciado tenía veinte años.

Alejado del sentido de la crónica, "La lluvia", un poema breve de *Navegar es preciso*, ocupa el espacio citadino para sugerir una realidad que no admite una lectura empírica. Nuevamente se desarrolla una paradoja temporal: "La lluvia ha penetrado en el recuerdo/ El moho creció en mis zapatos viejos// ¿los haré caminar por calles de antes/ para cubrir de moho mis huellas de otro tiempo?" (37).

Vuelve a residir en la numeración –aunque esta vez no sea culturalista– la efectividad de "En la peluquería". Las marcas del tiempo son los modos de usar el cabello bajo el dictado de cada época: "En la peluquería he pensado en el tiempo,/ porque cada visita implica

acercamiento/ al fin de nuestra vida. Dejábamos el pelo/ de los años bisiestos. El cabello muy largo/ del cruel sesenta y ocho y la rojiza barba/ de los setentas…" Sin embargo, como en otros poemas, el tono eufórico se impone sobre la pesadumbre: "¿Apuestas a la vida, corazón malherido?, pues vive firmemente, no te dejes morir" (53).

Por contraste los siguientes poemas enarbolan un punzante desengaño, frecuentado con ahínco en la poesía española desde los Siglos de Oro. La sensación de que se hace tarde irremediablemente extiende la pesadumbre en el primer día de un año nuevo en "Reveillon" (término empleado en Brasil para referirse a la noche del 31 de diciembre), poema de *Cantos para una exposición*, : "Al salir de casa la mañana/ del primer día de enero, encontraremos/ al sol —el mismo sol— indiferente/ golpeando nuestro rostro desvelado// Nos ha de reclamar las mismas cosas/ que este día nos reclama/ pero será más tarde todavía que ahora" (67). Tanto en este, como en el siguiente poema de *La manzana en la cabeza*, resalta la asociación disfórica con el sol: "El pasado no es la página anterior;/ el futuro, en cambio,/ no es la página siguiente sino el último renglón./ Un sol intenso que apuñala el día./ En el pasado el futuro era más amplio que en el presente" ("Salgo de casa" 39). Este fragmento parece una versión en verso de lo expresado por Agustín de Hipona: "el futuro era más amplio que el presente" parece la traducción de "un futuro largo es una larga espera del futuro."

En los siguientes poemas la memoria y el tiempo son tematizados. Se exploran las zonas doloridas donde ha quedado guardada la muerte de algún amigo y en "(yo viví muchos años en aquel jardín)" de *Tabacalera* se mezclan los tópicos del espejo y de la identidad, con el de la memoria. ¿De qué modo a lo largo del tiempo hay algo constante y algo que se modifica?: "cuando vuelvas a verte en el espejo/ ya no serás el mismo// confiarás sin embargo que lo sea tu memoria" (34). A pesar de que en "Memoria" hará una apología de ella misma en los siguientes

fragmentos hay más bien un juicio desfavorable: "Con la memoria hay una relación ambivalente. Lo mismo se dice que "La memoria es una huella complicada. Se persigue en círculos. Se persigue como un hombre en llamas" en *Donde habita el cangrejo* y en *Navegar es preciso*: "*La memoria habla sin mesura,/ hace doler la garganta que la emite,/ se hace ronca,/ piensa poco o poco reflexiona,/ por eso canta sin método*" (17). En lo que respecta al tiempo se constata la esencial subordinación humana hacia él en *Cantos para una exposición*: "Sólo fui un obstinado de la vida;/ no perdí nunca el tiempo, él me perdía/ al transcurrir sin pausa, inútilmente, y por tener conceptos infinitos" (Oración 89). Finalmente, en una reescritura del soneto de Renato Leduc, declara su concepción heracliteana en "Tiempo y movimiento":

No había tiempo en el tiempo en que el tiempo
Corría como un río
Dejando atrás las piedras
Que permanecen en su tiempo contra el tiempo

El mundo gira siempre a tiempo
Y mueve al colibrí
Mas la tortuga permanece contra el tiempo

No había tiempo en el tiempo en que el tiempo
Iba hacia el mar con el apuro de su tiempo.

(*La manzana en la cabeza* 43)

2.2.5.2. Poemas de la espera

Sólo hay un poema de la espera, el presente del futuro. "Ropa blanca" fue publicado en *Cantos para una exposición*. El símil se enhebra con la rima. De un objeto cotidiano se extraen los estragos del tiempo: "como la ropa blanca/ la vida a mí/ me va a lucir// me ha de lavar/ y consentir// me va a arrugar/ y percudir// me va a rasgar/ me va a luir// a desechar/ y sustituir" (83).

2.2.5.3. Poemas de la visión

El único poema sobre el presente del presente busca asir un instante, la fugacidad del instante. A diferencia de los poemas de la memoria y la espera, éste se construye sobre el apóstrofe con lo cual se descarga toda la fuerza perlocutiva del modo imperativo del verbo. Apareció en *La manzana en la cabeza*: "Escucha bien./ Atento./ Este es un segundo./ Uno./ No volverá jamás" (70).

2.2.6. Dimensiones de la metapoeticidad

Uno de las zonas más amplias de toda la producción lírica de Eduardo Langagne se encuentra en la reflexión sobre la poesía misma. La gran cantidad de poemas de este tipo nos obliga a dedicarle un apartado entero. En la primera página de *Donde habita el cangrejo* hay un poema sobre el canto y en la última de *Lo que pasó esto fue*, el más reciente volumen de textos inéditos, aparece una profesión de fe sobre el destino del poeta.

Pese a que advertimos ocho dimensiones de la metapoeticidad, nos concentraremos en cuatro porque en ellas se ubica el centro de la visión poética del autor: 1) vocación, ética y destino del poeta; 2) el canto, la música y los poemas prosódicos; 3) poemas intertextuales; y 4) límites de representación de la poesía.[30] Además de que algunos de los poemas que no veremos en este apartado fueron estudiados en el primer capítulo.

2.2.6.1. Vocación, ética y destino del poeta

De la vocación del poeta hablan "(balada de los diez de nosotros)" y el epigrama I de los "Epigramas de Flavio Valerio". Publicada en *Tabacalera* la "(balada de los diez de nosotros)",

[30] Las otras cuatro dimensiones son: 5) disposición anímica o corporal para alcanzar el poema; 6) reflexión sobre procedimientos compositivos; 7) alegorías o símiles del poemas y 8) imbricación de la creación poética y el amor.

aparece bajo la recuperación del pasado. Es el tiempo en que, al lado de los compañeros de barrio, unos persistieron y otros abandonaron en el propósito de convertirse en poetas. Terquedad es la palabra con la que se explica la vocación. Aquí reaparece el procedimiento de la enumeración y la estructura de cosante o de repetición con la cual se enfatiza el carácter musical de la balada. No se trata de un estribillo, sino de una anáfora localizada al final de estrofa, que se modifica en cada final del primer verso:

> sabemos que el más terco podría lograr un verso
> que diga lo que todos pretendíamos
> (...)
> sabemos que el más terco podría lograr un canto
> que diga lo que todos pretendíamos
> (...)
> sabemos que el más terco podría lograr un sueño
> que viva lo que todos pretendíamos. (52)

Separado por 17 años, el epigrama I de Flavio Valeriano —un heterónimo de la obra de Eduardo Langagne— habla de la vocación, enfrentada a las pretensiones de un poeta cortesano. Opone la autenticidad de la creación contra la hipocresía del palacio, encarnada bajo el rostro de la vida burocrática: "Felonio triste, me confiesa, ebrio,/ que ha querido escribir,/ mas nunca tiene tiempo: compromisos/ diversos lo entretienen,/ problemas de trabajo, fiestas, citas/ con todos sus amigos (que él supone).// Ah, mi Felonio, amigo, ahora mismo, mientras tú bebes vino/ con esos funcionarios que rebuznan,/ yo redacto estas líneas." (75). Este poema simplemente opone el deseo de ser a la acción, el poeta siendo gracias a la escritura.

El segundo de estos poemas desarrolla una variante del tópico del menosprecio de corte y la alabanza de aldea. Entramos en el terreno de la ética del poeta en cuyo centro aparece la vida auténtica, la familia y, por tanto el habitar poético en la obra de Langagne, a cuyo estudio dedicaremos la última parte de este trabajo: "Ay, poeta, te vistes como artista,/ ademanes de artista has asumido./ No quieres trabajar/ porque pierdes tus horas de creación./ Eludes

compromisos con la vida/ para que el ocio venga fértil y creativo./ A tus hijos impides que se acerquen/ cuando te inspiras./ Secretamente envidias, sin embargo,/ las palabras que escribo después de trabajar;/ o bien,/ después de compartir junto a mis hijos/ una tarde en el campo" (76).

Es una crítica a la actitud esteticista que mantiene el *continum* de la vida al margen de la creación literaria. Actitud típica, por cierto, del creador impotente tal como lo retrata Josefina Vicens en *El libro vacío*. Por esta razón, "Inicio" aparecido en *El álbum blanco* refiere: "No ha de iniciar el poema/ en el momento en que unos ojos te aman/ Puede esperar a mañana y mientras tanto/ sólo sentir cómo arde un cuerpo con otro/ en una combustión que recoge el resultado de su origen" (33). El hecho de que vida y creación no estén separadas explica la enorme caudal de poemas metapoéticos del autor.

En el siguiente epigrama de Flavio Valeriano se hace una crítica de lo que el sociólogo francés Pierre Bourdieu ha denominado como el *hábitus*: "No importa nada, Georgius, si no escribes/ apasionantes versos; tener amigos varios/ entre críticos bien reconocidos/ y hacer fastuosas cenas,/ elogios te produce./ Y tú habrás de escucharlos pretendiendo/ que a tu literatura se refieren" (78). Frente a la necesidad de hacerse de un nombre, "Declaración del nombrado", también de *Lo que pasó esto fue*, continúa esa línea según la cual todo poema aspira al anonimato cuando se funde en la memoria colectiva: "No son voces personales lo que construimos ahora, es una sola voz, una palabra indeleble, inviolable indestructible. Un homenaje al idioma. Un territorio vigente en el futuro" (34).

Sinceridad y claridad son dos estandartes defendidos. Se trata de dos polos de la creación auténtica en la concepción que estos poemas erigen. "La poesía", texto de *La manzana en la cabeza*, encuentra una relación productiva con la duda, la actitud veridictiva dominante en la creación de Eduardo Langagne, y asume la condición de poeta como hijo de vecino. Es válido

dudar, pero no mentir: “Si miento ella se va/ y no regresará ya nunca// Acepta mis imprecisiones/ pues la certeza es una condición divina// Acepta mis errores/ porque tiene mi rostro” (68).

“Y mantener los pies sobre del piso” es el último verso de un “Oscuro el borrador”, soneto dispuesto a la manera de un poema en prosa donde se fija la adherencia a una poesía anclada en lo terreno, sin vuelo metafísico. Este poema resume la búsqueda estética de Eduardo Langagne al partir de una idea de Lope: “escuro el borrador y el verso claro.” Preferir la claridad (“Limpiar el adjetivo, si es muy raro”) y la naturalidad: “Parece fácil cuando algún lector lee y piensa que fue escrito de improviso con la velocidad de un corredor” (47).

De esta manera, llegamos a lo que hemos denominado bajo el nombre de “destino del poeta”. Alternan los momentos de júbilo y de escepticismo frente al oficio. Estos poemas aparecen en los tres libros extensos más recientes del autor, cuando se acerca a y rebasa los cincuenta años. Vitalmente hay una disposición para enfrentarse a preguntas que en cada edad del poeta y en cada etapa estética ofrecen distintas respuestas. Según “Los recuerdos del hablante”, estancia VII, de *El álbum blanco*, el poeta es el responsable de darle “destino a la palabra” (56) ante la apertura del tiempo: “Una vida no es eso, no es poema inconcluso,/ el poema está libre en el espacio incierto,/ sobre la voz que clama” (“Nuevo día” de *El álbum blanco* 32). La apertura del “espacio incierto” vuelve a subrayarse en la reescritura del poema sobre el albatros de Baudelaire. En vez de la discontinuidad entre el sujeto antropomorfo de la enunciación que contempla al ave —el sujeto del enunciado— desplegar su vuelo grandioso y la ridiculez de su andar sobre la cubierta del barco, en el poema de Baudelaire, la voz de la enunciación es la del animal que, amenazado por los “mozos marineros”, necesita alejarse del barco para sobrevivir: “Soy el albatros/ no levanto el vuelo// El día me quema con su pipa de opio/ La mañana se mofa de mi andar tropezado// Soy el albatros/ atrapado en la quilla// Mi

anhelo es silencioso/ No puedo alzar el vuelo en la cubierta// Soy el albatros/ He de abrir estas alas/ Alejarme del barco que me impide volar" (88).

En *La manzana en la cabeza* hay una actitud escéptica que enumera la condena de los oficios del herrero y el carpintero (Jesucristo), para enunciar el peligro del oficio poético de caer en un vacío semántico: "El poeta escribió un verso:/ Déjenlo que muera en él,/ no expresa nada" (67). Sin embargo, declara en "El último poema" de *Lo que pasó esto fue*, de 2009, su creencia en el poema del íntimo decoro, poética de la que hablaremos en el tercer capítulo, y subraya la gratuidad, el sin para qué del arte: "Así yo querría mi último poema/ Que fuese tierno diciendo las cosas más simples y menos intencionales/ Que fuese ardiente como un sollozo sin lágrimas/ Que tuviera la belleza de las flores casi sin perfume/ La pureza de la llama en la que se consumen los diamantes más límpidos/ La pasión de los suicidas que se matan sin explicación" (86).

"Fuente de la eterna juventud" y "Predicción" son los dos últimos poemas de nuestro recorrido. El primero agradece al poema porque: "siempre ha sido generoso, ha escuchado las oscuridades que cada edad ofrece al hombre; ha exigido ir más allá, pues no hay brebajes mágicos ni ambrosías ni elíxires, ni fuente mágica. Sólo el poema" (91). En su brevedad, "Predicción" encierra la profesión de fe sobre el destino del poeta y de la poesía. Es un texto del presente del futuro, de la espera: "La poesía es una verdad que habrá de hacerse posible" (98).

2.2.6.2. El canto, la música y los poemas prosódicos

Una de las rutinas críticas alrededor de la poesía de Eduardo Langagne tiene que ver con lo que podría abarcar el sustantivo "musicalidad". Desde nuestra perspectiva, debemos entender la musicalidad en la obra del autor desde tres puntos de vista. El primero es la tematización franca de la música producida por la guitarra y el canto. El segundo es el más frecuente, aplicable a

cualquier poema que refrende un cierto decoro prosódico, aquel que José Gorostiza, en sus *Notas sobre poesía*, caracterizó de la siguiente manera: “La poesía es música, y de un modo más preciso, canto.” Aquello que nos afecta el oído gracias a la disposición de acentos, a la extensión de metros, al emparejamiento de aliteraciones o paronomasias y que es susceptible de reflejarse en los demás sentidos cuando entra en juego la sinestesia. El tercer punto de vista es una metáfora, según Borges. La afinidad entre música y poesía proviene del punto común del que se originaron. Sin embargo, Borges afirmaba que tal aseveración era un error o escondía una metáfora. Error porque, de acuerdo con su experiencia, poco o ningún oído tenía para la música de concierto y, en cambio, era capaz de solazarse con la música de los poemas de Yeats, Guillén o Almafuerte. Metáfora porque, tal como sucede con la música, en la verdadera poesía el significante y el significado están indisolublemente integrados. Esta última posibilidad, Eduardo Langagne la potencia como pocos poetas entre los nuestros, porque imanta de sentido a los sonidos del habla. Transporta al lenguaje a una segunda inocencia, cuando la onomatopeya intentaba retener en sus sonidos la forma del objeto que el propio lenguaje le permitía referir casi como si se tratara de una función mágica. En este apartado vamos a ocuparnos únicamente de la primera y tercera posibilidades.

Recordemos que en uno de los versos de “Cumpleaños” se afirma: “Los más habrían querido no escribir:/ consumirse en canciones”. Estos versos justifican la constante evocación del canto y la guitarra a lo largo de tantos poemas. La tercera estancia de “Dispersiones”, de *Donde habita el cangrejo*, asocia la muerte al canto porque: “con la guitarra desgarramos nuestros odios,/ nuestros más amorosos rencores:/ al cantar elegimos la manera de morir. permanecemos en la muerte.” En *Navegar es preciso* fue publicado un poema breve donde vuelve a refrendarse la vocación por el canto: “Entre la multitud/ puedes reconocerme, amor:// yo soy el que va

cantando" (68). En "Otoño" de *...a la manera del viejo escarabajo* se afirma el fin en sí mismo que es el canto, independientemente de su destino o repercusión, apoyado en la fuerza intensificadora de la repetición: "Morirás sin que muchos se percaten del hecho./ No les harás falta/ No les harás falta./ Además tus canciones podrían ser ignoradas./ Pero cantas y vives;/ pero cantas y vives" (44). Si en "Dispersiones" hay se establece el vínculo muerte-canto, "De la noche" de *...a la manera del viejo escarabajo*, ahora este vínculo se rompe y el canto es una defensa contra la muerte y si se canta el amor se debe a que el amor "es una muerte luminosa". Se verifica, pues, un cambio de sentido, una reformulación que el tiempo sella. Unos años más tarde, el amor se lía con la guitarra y el canto en "Matutina": "al despertar miro tu cabello revuelto/ quiero tener una guitarra nueva/ para cantar esa imagen (*Cantos para una exposición* 74). El poema clave de todos los de este tipo fue publicado en *El álbum blanco* porque en "La memoria" concurren y se anudan la obsesión por la memoria, la enumeración culturalista, la poética del íntimo decoro y el canto. Este poema sale de la evocación y plantea una serie de paradojas de las que siempre sale victoriosa la memoria. Resultan extraordinarias las similitudes con el pensamiento de Agustín de Hipona: "La materia del canto es la memoria,/ no lo que viste, pues el ciego entonces/ no cantaría jamás.// Y no es lo que escuchaste, pues el sordo/ no hubiera escrito dolorosamente/ aquella sinfonía con los coros/ que hacen estremecer tu corazón.// Y el tacto, que es efímero,/ decide trasladar a la memoria/ lo que ha convenido que se toca." Como la mayoría de los poemas de Eduardo Langagne, se vuelve hacia lo íntimo, hacia el decoro lopezvelardeano, ese café con leche que somos, el ámbito doméstico: "Hoy puedes aromar la sopa de habas/ que solía recordar López Velarde:// No hay plato alguno y nadie guisa,/ pero el sabor se guarda en tu memoria/ y lo degustas siempre, silencioso.// No debes olvidarlo. Es evidente:/ la materia del canto es la memoria" (41).

Entre los poemas que hemos denominado “prosódicos” se encuentran las creaciones más originales de Eduardo Langagne. Integran el grupo de los poemas más característicos del autor; y en especial “Percusiones”, de *Donde habita el cangrejo*. En el primer capítulo aseveramos que el origen de estos poemas fue “La golarenda sorva”, texto que elude el sentido y que se entrega por completo al tejido de una isotopía del significante. Conserva los usos morfológicos y sintácticos de la lengua pero elude la semanticidad, a pesar de que las parejas o tríos de sonidos sugieran sensaciones a las que podamos atribuirles ciertas condiciones de interpretabilidad. “Logro dejar las vías” se asemeja a “La golarenda sorva” en la construcción de isotopías del significante pero se distancia en que no se elude el sentido. Poema de codificación doble, en el sentido que a estos términos les atribuye Umberto Eco, se encuentra cargado de literatura y apela a la enciclopedia del lector. A diferencia de los poemas en los que se saca provecho de la onomatología como pueden ser los de Mario Calderón, poeta de la misma generación de los cincuenta, este poema de Eduardo Langagne elude el significado de los nombres propios y se entrega a las sugerencias onomatopéyicas que encierran. Crea una sintaxis de nombres que sugieren la presencia de un tren: “Martillando, Pound, Pound, esta tierra baldía/ donde un tren pasará anunciando nuevas rutas,/ logro dejar las vías en el suelo./ Ahí viene el tren Cavafis, ah, Cavafis, Cavafis,/ hay que subirse pronto al siguiente vagón” (55). El lector ya ha advertido la alusión al libro de T. S. Eliot en el primer verso. A diferencia de los poemas intertextuales en los que la mención de un poeta está ligada a un sentido antonomástico del autor citado, aquí la mención sólo reposa en su naturaleza sonora. La analogía entre las vías del tren y la creación poética responde a la misma dinámica de la obra de Eduardo Langagne que brota de un sujeto poético dividido. En *Los abuelos tercos* esta asociación quedó establecida en la tercera estancia de “Algunas estaciones”: “amontonadas/ las piedrecillas negras/ se riegan siguiendo el cauce de la vía/ y mi vieja obsesión

acude ahora/ exige su inclusión/ en las ruedas de metal de este poema" (49). Veintidós años después, en el primer poema de la *plaquette* titulada *Vagabundo* a la poesía se le considera "una vida paralela" (5).

"Zapateado", "Piñata", "El látex late igual que los sentidos" y "El punto G" urden la isotopía del significante de un modo más tradicional, lo cual no significa menor eficacia estética. Publicado en *Navegar es preciso*, "Zapateado" reproduce a través de la repetición de un acento en segunda sílaba, antes y después de la pausa del hemistiquio, el taconeo, además de que, en cada una de las estrofas se tematiza un instrumento u objeto que puede ser percutido (un tronco hueco, la caja de resonancia de una guitarra y la tarima sobre la que zapatean los bailadores). Ejemplo de la acentuación y la aliteración es el siguiente verso: "remeda su ritmo un tenaz taconeo" (50). "Piñata" y "El punto G" se basan en la repetición de la fricativa velar sorda, representada por las grafías *j* y *g*. Por su parte, "Piñata" localiza la mayoría de las palabras en la zona más grave de la escala vocálica, es decir en las palabras que tienen su acento sobre la vocal *u*: "Púdica, de diarios engrudados cúbrese" o "quejumbrosa cruje al apaleo"; en este último verso la vocal y la consonante forman el mismo acorde, al que debe sumarse la preferencia por vocablos proparoxítonos: "Hasta que gran fisura/ arroja jícamas, limas, tejocotes,/ y a carcajadas celébrase/ la jocosa presencia de breves tepalcates." De tema erótico y de extensión breve es "El punto G", de *Vagabundo*. A través de tautogramas —palabras que comienzan con la misma letra— y aliteraciones se celebra el sexo femenino: "oh generoso punto del genital genuino manantial de la vida pozo extraviado del gozo localizado ahora te acierto digital relajado y legítimo generas apremiante y urgente/ el ah tu ah mi ah" (16). "El punto G" es prolongación de un poema publicado en *XXX soneto*, con la variante de que este soneto, "El látex late igual que los sentidos" se sustenta en otro fonema consonántico. Por cierto, debe haber pocos poemas

donde aparezca un condón: El látex late igual que los sentidos/ exacta conexión de lo convexo/ con el húmedo cóncavo del sexo,/ axioma del aroma y sus sonidos ” (53) Con la transcripción del primer cuarteto basta para consignar el tono celebratorio y el eficaz uso de la aliteración de la fricativa velar sorda.

Por lo menos en “Zapateado”, “Piñata” y “El látex late igual que los sentidos” aparece la isotopía donde se indexa una y otra vez la oclusiva dental sorda, representada con la grafía *t*. Además, en “Logro dejar las vías” se sugirió la marcha del tren, mediante el grupo fónico que reunía a una vocal, seguida de la nasal alveolar —representada con la grafía *n*— y la oclusiva dental sonora (*d*). Esta sintaxis de sonidos se encuentra detrás de “Percusiones. (Canto grave para tambor solo)” uno de los poemas más singulares de la poesía de México, que no cae en la vacuidad de sonidos que se aproximan por simple afinidad sonora. Fue publicado en *Donde habita el cangrejo* y desde entonces ha sido antologado y es un signo de distinción de la poesía de Eduardo Langagne. Podría decirse que es uno de los primeros poemas etnopoéticos de nuestra tradición ya que la madre de la que habla, no es la madre biológica, sino la madre naturaleza, asediada por la destrucción del hombre. Se enlaza enseguida con el monólogo dramático del jefe indio Seathl, previamente referido. Por tanto, es también un poema ecológico:

madre
madre muerta

mi tambor sobre tu tumba madre muerta

suena el cuero del tambor sobre tu tumba
y mis manos sobre el cuero del tambor sobre tu tumba

las uñas de mis manos
golpeando sobre el cuero del tambor sobre tu tumba
madre muerta

la sangre de las uñas de mis manos
sobre el cuero del tambor sobre tu tumba

la sangre de tu cuello está en las uñas de mis manos

que golpean sobre el cuero del tambor
sobre tu tumba tumba madre muerta (30)

Poema ritual, circular, localizado nuevamente en la zona más grave de la escala vocálica, será una de las obras más permanentes del autor. Es, incluso por el procedimiento de las repeticiones, del ir y venir de la misma frase y el virtuosismo de la prosodia, un resumen de su poética.

2.2.6.3. Poemas intertextuales

La poesía de Eduardo Langagne se ha caracterizado por realizar múltiples reescrituras de otros poemas de la tradición. Son una suerte de homenaje de las obras más admiradas, ya sea en su tema o en su procedimiento. Al apropiarse de la praxis estética de otro autor ha realizado distintos tipos de homenajes. Acuñados de diversas maneras, se diversificaron hasta tocar ya no sólo a la obra, sino al mismo poeta que la produjo. A este respecto hemos identificado tres variantes de esta clase de poemas: aquellos dedicados a un poeta; aquellos en los cuales se le menciona; y aquellos en los que el poeta mismo es protagonista del poema en cuanto sujeto del enunciado.

Entre los del primer grupo destacan los dedicados Juan Gelman: "Carta a Gelman fechada el tres de mayo" y "Celebración por el tiempo feliz de Sidney West"; también se encuentran "Un poema para Efraín Huerta" y "Coplas para Rafael Alberti". De los dos primeros ya hemos hablado previamente, de los segundos, publicados en *La manzana en la cabeza*, haremos algunas consideraciones para describir el mecanismo de apropiación u homenaje. De tono jubiloso "Un poema para Efraín Huerta" resalta la generosidad del poeta de la generación de Taller, que vivió una segunda juventud a partir de la publicación de los poemínimos: "Irresponsablemente/ felices, Efraín, fuimos nosotros." En el poema se le denomina con el

sobrenombre de “cocodrilo”, manera en que popularmente fue conocido y a partir de este punto se establece una analogía con la naturaleza: “Un cocodrilo que dormía en la orilla/ junto al árbol austero,/ con las fauces abiertas, mantenía una parvada/ en alborozo intenso.” “Coplas para Rafael Alberi” tiene como subtítulo “(a la manera de Juan Panadero)” también se alimenta del tono celebratorio. Aquí se muestra la manera de poblar los versos con las relaciones antonomásticas que los poemas más célebres del poeta de la Generación del 27 y los hitos de la vida del poeta fijaron: “Eres marinero en tierra,/ Que viajaste con el viento/ empujado por la guerra” o “También canta el ángel mudo:/ Buenos o desengañados, ¿los ángeles son escudo?” o “El viento trae un aroma/ De la arboleda perdida:/ ¿Se equivocó la paloma?” (98-99) Por contraste, lo que en los poemas de Alberti es certeza, en el homenaje de Langagne se torna en duda o interrogación.

Los poemas del segundo grupo, donde los poetas son únicamente mencionados, pueden asociarse al recurso de la enumeración culturalista. En efecto, los nombres de los poetas admirados son dispositivos que accionan la relación antonomástica que el poeta invoca en la enciclopedia del lector. De nueva cuenta la invocación de un poeta se eslabona con el tono celebratorio y suena el eco de la consigna de los navegantes portugueses del mismo modo que los versos de los cantares de Machado, quien es referido en “Avanzas sólo un paso”, poema publicado en *Como calles estrechas*: “Andaré. Nada tengo que hacer si no camino/ alegre cuando miro el sol en la vereda,/ sombrío si acaso el fango se opusiera a mis fuerzas./ Pero siempre así, andando, porque confío en Machado./ Avanzar sólo un paso, pero siempre avanzar./ Ser el González de León de otro López Velarde.” A lo largo de estas páginas hemos señalado el sitio central que Machado ocupa en la obra de Eduardo Langagne, y aquí aparece el otro nombre clave sin el cual no es posible explicarse la praxis vital y estética del autor, Ramón López

Velarde, puntal de la poética del íntimo decoro. Por otra parte el jerezano es invocado en otro poema junto a Drummond de Andrade —poeta brasileño en quien nuestro poeta advirtió la función poética de las repeticiones— e incluso Agustín Lara. "Breve alegato sobre el nombre de María" sigue la composición que dicta el procedimiento de la enumeración culturalista: "Reconozco a María, la de López Velarde/ la María de Drummond, encuentro otras Marías;/ noto además ahora que la María Bonita/ se recuesta en la arena de Acapulco…" (31).

En otros poemas, el nombre de un poeta es invocado por asociación sonora y temática —variante de "Logro dejar las vías" poema que analizaremos en el espacio dedicado a los poemas metapoéticos de carácter prosódico—, así sucede en la estancia II de "Recuerdos del hablante" donde la paronomasia sugiere el nombre de un río y el nombre de Garcilaso: "Porque soy tejedor,/ tejo palabras.// Y tejo el Tajo/ que miró Garcilaso aparecerse/ mientras el río surcaba su memoria/ y las ninfas se bañaban en sus aguas./ (Como Isabel/ la bella portuguesa)// Yo también tengo un nombre de mujer/ y junto a un río/ lo voy tejiendo/ pero aún no termino" (54-55). Esta asociación antonomástica del *locus amoenus* con la poesía de Garcilaso, vuelve a aparecer en "A veces las palabras", poema del que hablamos en el apartado de los procedimientos compositivos: "Como un remanso/ (fuentes, huertos, el bosque, el arroyo, las ninfas)/ que sólo Garcilaso sabía ver por nosotros" (50)

Si bien están esparcidos a lo largo de toda la obra del autor, en *La manzana en la cabeza* y en *El álbum blanco* se concentra la mayor cantidad de poemas metapoéticos, como los del barrio se concentraron en los libros del primer lustro de la década de los noventa. A Góngora ya lo vimos referido en los poemas de la disposición corporal o anímica, mientras que "Los trenes de Teillier", precisamente aparecidos en *La manzana en la cabeza*, asocian el interés por los trenes —un correlato objetivo de la memoria— de la poesía de Eduardo Langagne con este rasgo

característico del melancólico poeta chileno. Teillier es un hermano espiritual de Langange, con quien también lo une el placer del vino: “Los trenes de Teillier/ van a Chillán/ llevan el vino bueno/ transportan noble vino/ vino suave como amado corazón/ No volverán los trenes ya jamás/ llevan viejos pasajeros/ ebrios y nostálgicos/ hasta un pueblo de casas de madera/ donde se quema leña/ se fuma/ se recuerda” (47-48).

Cada una de las variantes de este tipo de textos parece participar de una escala que avanza de un poema, aparentemente de circunstancias en los del primer grupo, a un apoyo analógico en los del segundo, hasta alcanzar el punto más alto de elaboración formal y conceptual en los del tercero. “Todo ángel”, aún perteneciente a los del segundo, es un poema bisagra que nos abrirá las puertas a los textos donde los poetas son ya sólo protagonistas. El primer verso de “Todo ángel” recupera la conocidísima apertura de la segunda elegía de Duino: “Jeder Engel ist schrecklich”. A partir de ella, Eduardo Langange vuelve a comunicarse con esa zona de su poesía explorada en *A la manera del viejo escarabajo*, una poesía que reduce la impresión referencial del universo estándar e incorpora otra referencia enciclopédica de carácter mítico: “Todo ángel, dice Rilke, es terrible./ Y puede convocar a una pandilla de ángeles/ a compartir la punta de una aguja/ y pretender volar hacia una nube inexistente.// Es terrible/ porque puede dejar solo a quien protege en el batir frenético de alas/ confundirse con los pájaros que emigran/ o derretirse buscando un sol equivocado” (8). Otra de las asociaciones antonomásticas con Rainer Maria Rilke se debe al libro que éste dedicara por completo a las rosas, traducido entre los nuestros por Eduardo Lizalde e Hilda Rivera.

Uno de los máximos representantes de la poesía simbolista lleva a Eduardo Langagne a adoptar al procedimiento principal de esta estética y crear una metáfora donde concurren la historia sobre la muerte de Rilke y la rosa, símbolo de la poesía a la que dedicó uno de los libros

que el autor de lengua alemana escribiera en francés. Rilke, enfermo de leucemia, precipitó su muerte al sufrir una herida de rosa, cuando una espina se clavó en su dedo mientras cuidaba del jardín del castillo de Val-Mont, Suiza, lugar de su retiro: "La rosa no viene a mi poema,/ viene la espina de la rosa./ Pero no llega hasta el papel la espina,/ se clava en la palma de la mano/ de Rainer María Rilke./ De ahí brota una gota de sangre/ y se escurre a mi poema/ una mínima rosa" ("Muerte de Rilke", *El álbum blanco* 63). Recuérdese que con la rosa de Rilke comienza el poema "Un ramo de rosas."

En "Fray Luis de León" se reitera la asociación que había señalado "Truco" con la poesía, una relación de luminosidad. Eduardo Langagne decidió intitular su segunda antología de poesía con las palabras que el gran poeta y traductor español dijo a sus alumnos cuando regreso a clases después de estar preso por más de cuatro años: "Decíamos ayer…"[31] Así, este poema imagina lo que pudo haber sucedido en cualquiera de los días en que Fray Luis de León pasó recluido. Antes de ser puesto en prisión ya había traducido al castellano el libro de *El cantar de los cantares*, del cual existe una versión de José Emilio Pacheco, publicada en el segundo lustro de la década de 2000: "Fray Luis de León/ desde la celda oscura/ mazmorra miserable del rencor/ piensa los versos luminosos/ que traen hasta sus ojos un íntimo paisaje// El carcelero se asombra/ pues la noche/ cubre su tedio y su cansancio/ y en la oscuridad/ la celda irradia luz" (*El álbum blanco* 53). Si este episodio de la vida de fray Luis de León es sumamente sugestivo, debe comparársele la leyenda sobre la gitana que profetizó la muerte de Ramón López Velarde al leerle la mano al poeta de Jerez. Este episodio se desarrolla en un soneto bastante heterodoxo pues, luego del

[31] El que fray Luis de León haya pronunciado o no realmente esas palabras carece de importancia para la apropiación hecha por Eduardo Langagne, sin embargo al respecto refiere José Jiménez Lozano en su vida de Fray Luis de León: "No está documentado sin discusión posible, que, al comenzar de nuevo, más adelante, sus clases, el maestro fray Luis, como todo exordio a su nueva tarea docente o presentación ante sus estudiantes, dijera aquello de "Decíamos ayer": *Dicebamus hesterna die*: aunque algo que tampoco puede darse por apócrifo con grandes argumentos, y es gesto muy en consonancia, por lo que sabemos, con el talante frailusiano" (53-54).

desarrollo habitual de los dos cuartetos, remata con tres dísticos. Fue publicado en *XXX sonetos*:

> Una gitana sabe que el futuro
> tiene una asfixia agónica en tu mano
> y danzando te irás, siguiendo tu piano
> hacia el melódico horizonte oscuro.
>
> Con el gélido aliento de la calle
> se hiela tu esqueleto atribulado;
> a la mujer de negro has contemplado
> en la letal atmósfera del valle.
>
> Un lacónico caballo de ajedrez
> a la grupa te lleva hasta Jerez.
>
> El diplomático ataúd aguarda
> a tu escuálido ángel de la guarda.
>
> Y en una tumba atroz del cementerio
> ejecutas tu danza y tu adulterio. (24)

Cerramos este apartado con los cuatro poemas dedicados a Pessoa. Si el espejo, la encrucijada y el desdoblamiento actorial o enunciativo fueron vehículos de la duda y de las interrogaciones sobre la identidad, en los heterónimos de Fernando Pessoa, la obra de Eduardo Langagne encuentra una sinalefa de sus grandes preocupaciones. De la primera mención de Pessoa en la segunda estancia de "Los ríos" de *Navegar es preciso* ya hablamos en el capítulo anterior, por lo que vamos a concentrarnos en "La mesa del escribano", "Oh mis anteojos" y "Persona, *personae*", publicados el primero en *La manzana en la cabeza*, mientras que el segundo y el tercero en *El álbum blanco*.

"La mesa del escribano" adopta el molde de la diseminacion-recolección que Dámaso Alonso estudio a partir de la poesía de Góngora. Cada estrofa evoca a cada uno de los heterónimos más importantes junto al ortónimo, Fernando Pessoa, de la estrofa primera: "No soy un escritor,/ soy un escritorio", habría trazado Pessoa"; la segunda estrofa recupera las palabras imaginarias de Álvaro de Campos: "no soy una persona, soy un personaje"; la tercera, las

palabras de Ricardo Reis: “No soy un viaje, soy un viajero”; en seguida, aparecen las palabras del maestro Caeiro: “no soy auténtico, soy idéntico”. Cada uno de estos cuadros se hace acompañar de los hitos que caracterizan a cada uno de los heterónimos, mientras en un tiempo simultáneo Fernando Pessoa, el ortónimo, responde las cartas de la empresa mercantil donde laboraba, el poema urde la conexión con una de las obsesiones de la poesía de Eduardo Langagne ya que la multiplicación de los heterónimos es una manera de encarar el flujo temporal: “Pero en la mesa comercial del escribano,/ mientras un barco de carga sorteando la tormenta/ traía su salario/ para el oporto y la tinta,/ aparecían nombres de hombres verdaderos./ “No soy este instante”, habría escrito Pessoa,/ “soy el tiempo”. La manera de trocar cada una de las negaciones, reproduce la visión machadiana de la poesía como ya antes habíamos aseverado. Rompe la relación habitual y extrae una epifanía al cambiar el foco de sitio, con lo cual la carga semántica sigue otro rumbo.

Sobre el carácter intempestivo de la obra de Fernando Pessoa prosigue “Oh mis anteojos”. El tiempo adelantado que trae consigo la obra del poeta lusitano cobra mayor resonancia en este poema que escenifica la agonía del poeta. A la multiplicación de reflejos, caminos y sujetos, añádese el de las lenguas. Español —la lengua del poema—, portugués e inglés —las lenguas habladas por Pessoa— se mezclan en el siguiente fragmento: “*Meus óculos!*, gemía Pessoa/ (no doloroso, no quejándose,/ sólo clamando por la última voluntad del moribundo)/ en su lecho del Hospital de *Sao Luís dos Franceses/* el 30 de noviembre de 1935. *Meus óculos!*,/ mis ojos, mis anteojos,/ mis lentes, mis gafas, mis quevedos./ Quiero ver el futuro/ *I know not what tomorrow will bring*. Hacia las preocupaciones temporales comienza a dirigirse el final del poema, pero antes de llegar a él aparecen las fechas de nacimiento y muerte de Pessoa para que en los tres últimos versos se anclen en una espera: “Como última voluntad de la poesía/ sus lentes

permanecen/ en la mesa de lectura del futuro" (64).

Las combinaciones y alternancias de heptasílabos y endecasílabos de "Persona, *personae*" le otorgan un *tempo* alargado y sincopado. Es un poema que subraya el "fingimiento literario" de la obra y las paradojas que suscita: "Su rostro inexistente, disculpe usted, Fernálvaro, Alricardo,/ se convierte en la mueca que se burla de este mundo aparente/ Igual que un niño retraído a bordo de un barco imaginario." Los cuatro versos finales confirman el vínculo de la visión poética de Eduardo Langagne con la multiplicación de sujetos en una misma persona. "Por la ciudad anónima y silente, ven pasar las personas/ A un poeta que lleva cuatro sombras con él cuando camina/ Dirigida una a una, al Occidente, al Norte, al Sur, al Este;/ Los circunspectos puntos cardinales… Un sombrero y su sombra" (65). Los heterónimos, quiere decirnos esta poesía, son una encrucijada de la identidad, posibilidades existenciarias de un sujeto escisionado como la persona poética de los poemas de Eduardo Langagne.

2.2.6.4. Límites de la representación

Con este subtítulo queremos aludir a un conjunto de poemas que aran sobre la incómoda relación entre las palabras y las cosas. Se sirven de esa inocencia interpretativa que a muchos lleva a establecer una relación de identidad entre el nombre y la realidad nombrada. Suscita desdoblamientos y con esto entramos de lleno nuevamente a esa amplia zona explorada a lo largo de este capítulo donde la realidad se bifurca en dos caminos, se multiplica en los reflejos, se escisiona en los heterónimos de un ortónimo o se contradice la identidad en los desdoblamientos actoriales o enunciativos. Un puñado de poemas donde se localiza "El poema del film", del que ya dijimos que forma parte de una trilogía al lado de "Vieja fotografía" y "Juego", del que aún no hablamos.

El primer poema del que comienza a problematizar esta relación es "Digamos": "Es

diferente el amor que la palabra *amor*/ La palabra expresa lo que siente el amor/ Pero no siente amor/ El amor no tiene una palabra que lo exprese" (5). Así, más que tratarse de un problema conceptual se deriva hacia otro de orden afectivo. Se pregunta sobre los límites del lenguaje para transmitir una emoción. ¿Hay un trasvase o el lenguaje está sellado y es incapaz de transmitir emociones? De nuevo la duda se manifiesta con el procedimiento de una larga cadena de interrogaciones en "Una palabra" de *El álbum blanco*: "¿Un trazo?/ ¿Una palabra que anotas?/ ¿Una frase apresurada?// ¿Refiere tu mundo?/ ¿Explica tu universo?/ ¿Te emociona?// ¿Cuando vuelves a ella/ al otro día/ nada recuerdas?/ ¿Nada sientes?" (44).

¿*La manzana y la cabeza* y *El álbum blanco* representan una crisis sobre la confianza en el decir poético por parte del autor? ¿O de qué modo explicar tal abundancia de poemas metapoéticos? ¿Si es así, esta incredulidad comenzó a manifestarse desde varios años atrás en *Cantos para una exposición*? En "He puesto" de *La manzana…* se lee: "He puesto un sentimiento en esta línea, pero/ ¿cómo lo sabrás, lector?" reformula en pocos versos lo desarrollado en "El poema del film." En efecto, "El poema del film" los límites del lenguaje poético en un ejercicio lúdico. Es de los pocos textos de Langagne donde se hace explícito el lugar del destinatario interno de la obra literaria. Apela a dos momentos del discurso en los que, según la retórica clásica, se invocaba la presencia del oyente, el exordio y la conclusión, dos momentos para dirigirse a las pasiones del oyente. Con el recurso de una extensa lítote, parece decirnos con Magritte, "esto no es una pipa", es la representación de una pipa:

> Este poema no es un film
> Por eso no ven la playa
> ni una adolescente
> que se moja los pies.
>
> Ni su piel asoleada, morena.
>
> No es un video
> Por ello no está grabada la sonrisa

de la madre que cuida a su pequeño en la arena.

No verán la carrera de esos dos jovencitos hacia el sol

Sólo palabras llegarán a ustedes.
Las imágenes habrás de realizarse en su cabeza.
Si algún sentimiento existe en el poema
se expresará en ustedes. Dentro de ustedes. (84-85)

Vuelve la paradoja del desdoblamiento actorial. Sólo que esta vez, no es el sujeto poético quien duda, es él quien suscita la duda en su destinatario. Busca ser persuasivo, al apelar a la capacidad imaginativa del otro: "Si pudieron ver la playa/ y a la muchacha que se moja en el mar,/ saben ya el color de su traje,/ adivinan el tono de sus ojos;/ advierten el largo de su pelo,/ reconocen su silueta.// Y si nunca hubiesen visto una playa/ ni unos pies que se mojan en la orilla del mar,/ pueden imaginarlo." Sabedor de que las cosas son visibles gracias a que dejaron su impronta en la memoria, agustinianamente traba su discurso sobre la serie de imágenes que todos poseemos de una imagen bastante lexicalizada en nuestros hábitos culturales en un mundo donde, dicen Nietzsche, todo ha devenido fábula, es decir, discurso, interpretación.

Tras este juego de persuasión, la poesía de Eduardo Langagne hace una profesión de fe que se corresponde con la fuente de la cual se alimenta su poética del íntimo decoro, el *dictum* lopezvelardeano ("Yo anhelo expulsar de mí cualquiera palabra, cualquiera sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos"). Si la poesía posee un sentido, éste debe ser el de la de suscitar una emoción:

Puede existir este poema
si sus palabras hacen
sentir a ustedes.

Y si nada sintieron,
si nada imaginaron,
si estas palabras,
no constituyen un poema,
ha sido solamente tiempo perdido.
Tiempo sin playa y sin muchacha
que ustedes han perdido irremediablemente. (85)

Si este *La manzana en la cabeza* y *El álbum blanco* son dos momentos de crisis sobre el decir poético, en el último volumen de textos inéditos, *Lo que pasó esto fue*, la crisis parece disiparse, aunque la siguiente afirmación no puede ser contundente en una poesía tantas veces dubitativa. Ante los dos caminos: "La poesía/ es la distancia/ más corta entre dos realidades// La poesía/ es la distancia/ más corta entre dos sueños// La poesía/ es la distancia/ más corta entre el sueño y la realidad (*La manzana en la cabeza* 69) y:

Reflexión

La única manera de que el mundo
alcance una extensión ilimitada
es la poesía

Si las cosas esperaron con paciencia su palabra
entre la más antigua oscuridad del mundo
era porque necesitaban esa luz

Y si el mundo se explica con palabras
que así sea
acaso nunca lograremos ese canto
pero es la tarea interminable

(*Lo que pasó esto fue* 28)

3. La poética del hogar

> ¿Qué poeta nos dará, no la visión o la nostalgia de la niñez sino la niñez misma, quién tendrá el valor y el genio de hablar como los niños?
>
> Octavio Paz, *La palabra edificante (Luis Cernuda)*, 171.

3.1. Hacia una historiografía y caracterización

3.1.1. Nacimiento de la poética del hogar

Un camino lateral, abierto por la literatura francesa, fue también trazado por la mano vigorosa de Víctor Hugo justo a la mitad del siglo XIX. Esta ruta se vuelve un centro de apropiación para poetas españoles y para un mexicano, Juan de Dios Peza, conocido en la historiografía literaria como el "cantor del hogar". Si bien esta poética adquiere su forma más concentrada en *El arte de ser abuelo* de 1877,[32] las lecturas críticas de Marcelino Menéndez Pelayo y de Manuel Gutiérrez Nájera nos aclaran el desarrollo de la poesía de la infancia en la obra de Víctor Hugo hasta desembocar en el libro que fija un cuadro amplio de esta poética.

La vida familiar se vuelve un tema digno de atención para la poesía. Es un capítulo en la historia de la filiación vecinal[33] del poeta moderno o, si se quiere, de la condición del poeta en

[32] En México, sin embargo, hay un antecedente profundo, verdadero origen de la poética del hogar desde una perspectiva de larga duración, los "huehuetlatolli", los consejos heredados de los padres a los hijos mexicas para el correcto actuar y pensar en la vida de la familia.

[33]'Filiación divina" y "filiación vecinal" son dos términos muy productivos para el análisis poético, concebidos por Jaime Gil de Biedma en un ensayo dedicado a Luis Cernuda. Transcribo las principales líneas que exponen sus

tanto “hijo del limo”. El divorcio con la filiación divina se yergue desde la corta altura de los niños que pueblan una casa, donde el poeta consuela su dolor, toma descanso y se aleja de los grandes cantos cívicos o de las azoradas interrogaciones metafísicas para entresacar una conclusión sin esperanza sobre la vida adulta de los infantes que contempla jugar. El sol negro se oculta detrás de las cortinas domésticas pero su presencia no se extingue.

Invocar los nombres de dos críticos, uno español y otro mexicano —el más atento entre los nuestros de lo que se está escribiendo más allá de los Pirineos cuando la literatura de México busca adelgazar el lazo de dependencia con la literatura española (el otro sería Manuel Puga y Acal)—, nos hace testigos del sacudimiento provocado por una poética que se realiza en los otros, en oposición a la poesía de cuño romántico, enfocada sobre el paisaje interior del poeta.

En la evaluación general que Menéndez Pelayo hace de la obra de Víctor Hugo, este sector de su poética es el que menos lo complace, no obstante admite que la musculatura literaria del francés obra en favor de las posibilidades de reinterpretar la realidad mediante la literatura:

> Hay una cierta región de la poesía lírica en la cual Víctor Hugo puede decirse creador y absoluto monarca, si bien la novedad del género y lo simpático del asunto le llevaron a abusar de él más que de ningún otro hasta caer en lo pueril, en lo amanerado y en lo falso. Me refiero a la poesía doméstica, y especialmente a la que pudiéramos llamar poesía de infancia. Víctor Hugo no era hombre de sensibilidad muy profunda y exquisita, ni había experimentado aquellos grandes dolores, reales o ficticios, de que alardeaban los poetas románticos como de una especie de distinción aristocrática; pero tenía corazón sano y honrado, sentía la poesía de la familia sin grandes refinamientos y con el sentimiento primitivo de un hombre del pueblo, amaba entrañablemente a los niños y los ha cantado de mil modos. Pero hay que distinguir entre aquellas poesías suyas, inspiradas realmente por su dolor de padre, las cuales no han sido ni serán nunca sobrepujadas (véase, por

---

implicaciones: “Pensaba yo que la fundamental experiencia del vivir está en la ambivalencia de la identidad, en esa doble conciencia que hace que me reconozca —simultánea o alternativamente— uno, unigénito, hijo de dios, y uno entre otros tantos, un hijo de vecino. El juego de esas contrapuestas dimensiones de la identidad, que sólo en momentos excepcionales logran reposar una en otra, que incesantemente se espían y se tienden mutuas trampas, cuando no se hallan en guerra abierta, configura decisivamente nuestra relación con nosotros mismos y nuestras relaciones con los demás. Era ésa la experiencia, creía yo, que debe servir como supuesto básico de todo poema contemporáneo, precisamente porque no es nueva, porque es tradicionalmente moderna: aparece cuando se consolida la desacralización de la sociedad, es decir, cuando se consolida la sociedad burguesa, y tiene los mismos años que el Romanticismo.” (333). De este modo habrá poetas cuya obra se asienta con más comodidad en una de las dos posibilidades. Las poéticas del hogar, de la casa, de la familia y de la infancia, que nosotros englobamos bajo el nombre de poética del íntimo decoro, son sobre todo una consecuencia de la filiación vecinal del hombre.

> ejemplo, en *Las Contemplaciones* la titulada *A. Villequier*, etc.), y las que compuso luego, formando colecciones enteras en que interviene ya la industria literaria, que tantas cosas estropea entre los franceses, como aquel famoso *Arte de ser Abuelo*, donde la afectación de candor y de ternura doméstica, que es la más intolerable de todas las afectaciones empieza desde las portadas. (558)

Manuel Gutiérrez Nájera se refirió en varias ocasiones a la poesía de Juan de Dios Peza. La mayoría de ellas se originó en los argumentos con los cuales Nájera daba respuesta a polémicas desatadas en los periódicos. Sólo una de estas intervenciones fue publicada deliberadamente sobre el "cantor del hogar". Sin embargo, todas ellas fundan una tradición crítica. En ellas están varios de los epítetos que han acompañado por años a la obra de Juan de Dios Peza. Las palabras de Nájera que señalan la huella de Víctor Hugo en "Algunos versos inéditos, de Juan de Dios Peza", aparecieron en la recensión dedicada enteramente a la obra del autor:

> Mi inteligente amigo del doctor Zambrana, un buzo experto de todos los océanos intelectuales, decía, hablando de Víctor Hugo, que la antigüedad no conoció el culto poético de los niños. Los griegos no cantaron más que un solo pequeñuelo: Eros, el niño amor. En la Edad Media el niño y la mujer figuran poco. En la sombra de los castillos feudales sólo se destaca la armadura centelleante del hercúleo señor de la horca y el cuchillo. Los niños son entonces los pobrecitos hijos de Eduardo, solos en el tallado lecho de madera, estremecidos por el pavor y pegando el oído a las cortinas para oír las pisadas de Glóster que ronda en tenebrosos pasadizos. Su único asilo es la iglesia, ese eterno refugio de todos los olvidados y de todos los pobres: allí sonríe el niño por excelencia, el Niño-Dios. Esta piedad para los pequeñitos; este amor con que ahora se dibujan esos ángeles que no acaban en los hombres; este mundo literario poblado de niños, son eternamente modernos. En los últimos tiempos, los niños han tenido un Homero bondadoso, un noble abuelo: Víctor Hugo. (278)

Desde entonces, a un lado y otro del Atlántico floreció una poesía del hogar o de la infancia, según si las circunstancias históricas y las búsquedas estéticas fueran hospitalarias con este camino abierto por Víctor Hugo. Según Robert Pageard en España:

> El hogar sentido como refugio está presente en toda la poesía de inspiración popular (Ruiz Aguilera y Rosalía de Castro en especial). Con razón, Zorrilla se proclama poeta del hogar. Los mejores poemas narrativos de Núñez de Arce (*La Pesca*, *Maruja*) se inscriben en esta corriente. El amor matrimonial y el amor filial encuentran entre 1850 y

> 1900 su edad de oro poética: las obras maestras son las *Elegías* (1862), que Ruiz Aguilera consagró al recuerdo de su hija Elisa, y *Dolores* (1892), poemas escritos por Federico Belart (1831-1905) en los años 1880, después de la muerte de su esposa, "una sola nota / eco de un solo dolor". Las elegías XVII y XXVI de Ruiz Aguilera —demasiado olvidado, poeta generoso del pueblo, de la familia y del progreso— figuran entre las más conmovedoras del siglo. (129-130)

La estela dejada por *Don Juan Tenorio* impedirá que José Zorrilla sea recordado como el "poeta del hogar". Claro síntoma del ascenso de la burguesía son estos poemas inspirados por los días domésticos. Sin embargo, debe recordarse que, del mismo modo que en el caso de Víctor Hugo, la poética del hogar germina en Juan de Dios Peza por el desconsuelo de una pérdida. La muerte de la hija y del yerno en el caso de Víctor Hugo y en el caso de Peza, el abandono de la casa familiar por parte de su esposa.[34] Otro tanto sucede con el primero en explorar la poética en la América hispánica, José Martí, quien escribe el *Ismaelillo* (1882) separado de su hijo.

Se ha hablado de que detrás de prácticamente toda la literatura que va de la Academia de Letrán a los poetas modernistas pueden rastrearse apropiaciones que los escritores mexicanos hicieron de Víctor Hugo.[35] En el caso de Peza su centro de apropiación es un elemento temático. Víctor Hugo y la desgracia personal le señalan los rasgos que van a individualizar a su poesía frente a la de sus contemporáneos mexicanos. Sin embargo su medio expresivo no es resultado del contacto con el francés, sino de su comercio con la obra de un español a contracorriente en medio de todas las direcciones y prolongaciones que el romanticismo adopta en España. Será Ramón de Campoamor y su poesía quienes le enseñen el enfoque realista y el tono coloquial a sus versos. En este punto, es importante aquilatar la cronología de la sagacidad crítica de Gutiérrez Nájera en relación con la obra de Peza, porque inicialmente se encarga de detectar las

[34] Si durante su época pudieron conocerse de manera oral las razones que llevaron a Concepción Echegaray a abandonar a su esposo y tres hijos, hoy sólo nos queda lo consignado por Julio Sesto en *La bohemia de la muerte* e *Historia pasional del amor en América*, ambos libros referidos por Fernando Tola de Habich en su "museo literario" donde muestra tres poemas que desenterró y que, deliberadamente o no, parecen un diálogo entre Peza y Echegaray sobre los hechos que los separaron (187-193).

[35] Consúltense los siguientes Inventarios de José Emilio Pacheco en la bibliohemerografía: "Víctor Hugo llega a México", "Víctor Hugo vivo" y "Víctor Hugo vuelve a México".

huellas del poeta español y en segundo sitio, algunos años después, las de Víctor Hugo. Pareciera que se tratara de la proyección del tránsito de la misma obra de Gutiérrez Nájera. Inicia próximo a los españoles para desembocar en la literatura francesa. Por si fuera poco, en 1884 aparecen publicados *Los cantos del hogar* y "La duquesa Job". Si bien la crítica considera que el impulso modernista de Nájera y Martí se encuentra sobre todo en la prosa y en menor grado en la poesía, bajo estas coordenadas podría calificarse a 1884 de *annus mirabilis*. En el mismo punto inician su camino la corriente dominante —el modernismo— y la corriente soterrada que hasta la tercera década del siglo XX tendrá otro episodio (*Espejo* de Salvador Novo) y a partir de 1950 una presencia, primero periférica, posteriormente central y luego decadente, que en este trabajo llamaremos "la otra vanguardia" o "realismo coloquial", para ir a la saga de los términos elaborados por José Emilio Pacheco.

En 1877 Gutiérrez Nájera describe a Peza del siguiente modo: "Y en verdad, amigo mío [se dirige a Heberto Rodríguez], que si yo no estuviera plenamente convencido de lo contrario, también habría participado de la opinión antes citada, porque no alcanzo a comprender cómo puede llamarse a Peza poeta viril y filosófico. ¡Peza! ¡El más sentimental, el más tierno, el más dulce de nuestros trovadores!" (167).

Durante la semana santa de 1883 aprovecha las circunstancias para señalar los usos de la época: "Carpio es el poeta siempre citado en las fiestas religiosas, mientras que Peza "es el poeta oficial de las festividades cívicas. Carpio tiene la ventaja de estar muerto y de no tener más que cuatro poesías en circulación; Peza, menos feliz, tiene que poner una salsa nueva a cada poesía" (220). El sector cívico de la obra de Peza era el que menos gustaba a Nájera. Esta justa y adversa opinión vuelve a manifestarla un año después, en 1884. Ahora se trata de las intervenciones en el debate que suscita una serie de artículos de Nájera donde evalúa acerbamente los méritos

literarios de los miembros de la Academia mexicana y pondera la valía de los excluidos, los poetas de cuño liberal ("La más ligera veleidad liberal, el más leve descuido en la sintaxis, un le, un lo, un soneto a Juárez, bastan para cerrar al candidato el santuario de las letras vocales y de las letras consonantes"). Volver a criticar las pifias cívicas de Peza y, algo aún más importante, emparentar por vez primera la expresión de Peza con la del español Campoamor, nos descubren el camino para llegar a la prehistoria de la otra vanguardia o realismo coloquial en Hispanoamérica y en México.

Nájera responde a Justo Sierra: "Peza yerra el camino y se extravía cuando hace odas patrióticas y décimas de compromiso. Pero que cante con el alma y que nos cuente sus íntimos pensamientos y dolores; que escriba, en ese estilo llano y terso que maneja con tanta habilidad, "Fusiles y muñecas", "César en casa", "Mi mejor lauro", "En el cielo de la calle" y tantas otras delicadísimas poesías. ¡Cuánta ternura! ¡cuánta verdad! ¡cuánto calor de corazón! A veces, es Campoamor, pero con más pureza y con más calma" (257).

Un año después, el 12 de julio de 1885, cambia la perspectiva y escribe el primer texto "en activo" sobre Peza, la susomentada reseña sobre *Algunos versos inéditos* (1885). Sin negar por completo el comentario previo, ahora el centro de apropiación de la obra de Peza ya se encuentra más allá de los Pirineos y se instala en Hugo: "El libro de Peza puede ponerse, sin que palidezca, junto a las mejores poesías en que Víctor Hugo celebró a los niños: junto al *Arte de ser abuelo*, junto a ese incomparable *Revenant* que se diría escrito con "hilos de la Virgen" en las hojas de la azucena que lleva el bello arcángel de la Anunciación" (278). Así es que no sólo nace esta poesía en *El arte de ser abuelo*, sino que ya desde *Las contemplaciones* (1856), Víctor Hugo había comenzado a escribir poemas de estas características.

La desgracia personal que encuentra eco en la obra de Víctor Hugo, bajo el tratamiento

formal de Ramón de Campoamor, tal podría ser el resumen de la opción estética que asume y transforma Juan de Dios Peza. Gana fama, sus versos son aprendidos por gente de toda condición, forman parte de antologías escolares y unos cuantos años después, la crítica de *Brummel*, Manuel Puga y Acal, fulmina su obra y condena a su autor a la desestimación de la crítica y de los lectores de poesía. De la demoledora crítica de Puga y Acal, de la que no se han liberado hasta tiempo muy reciente los antologadores de la poesía de México, tampoco se ha podido levantar la poesía de Juan de Dios Peza. Frecuente vicio de nuestra cultura es aplaudir al autor extranjero cuando extiende la vista sobre una región inexplorada y repudiar al mexicano que se interna en ella. Lo que en Víctor Hugo fue un acierto, en Juan de Dios Peza se convirtió en una errancia.

Formular una caracterización del realismo coloquial nos situará sobre una plataforma interpretativa que nos permitirá dimensionar de otro modo los poemas de Juan de Dios Peza, Salvador Novo, Octavio Paz —por contraste— y Eduardo Langagne. Conviene hacerlo con la experiencia conceptual de las líneas teóricas del propio Campoamor, los ensayos de Roberto Fernández Retamar, José Emilio Pacheco, Raúl Dorra y François Rastier, así como con el sistema terminológico de Ezra Pound o las formulaciones del exteriorismo acuñadas por Ernesto Cardenal. En una búsqueda por comprender el trabajo propio y el de los poetas que sintieron cercanos, estos poetas o críticos establecieron deslindes y categorizaciones de una praxis estética alejada del tránsito de la poesía de respiración metafórica: romanticismo, simbolismo, surrealismo u otros nombres donde la poesía se cubre con la etérea piel del principio de analogía.

3.1.2. Realismo coloquial y Otra vanguardia

Se debe a Roberto Fernández Retamar para Hispanoamérica –y en España a Luis Cernuda y Vicente Gaos– el llamado del poeta Ramón de Campoamor para explicar los orígenes de la expresión realista en la poesía del español. En el conocidísimo artículo “Antipoesía y poesía

conversacional en Hispanoamérica" ha señalado: "Esa línea [la que reacciona contra el romanticismo] la encarna Ramón de Campoamor (1817-1901). Y añade Ángel del Río: "es la tendencia de carácter más negativo y antipoético". Es decir, el antipoeta de hace setenta, ochenta años [la primera versión de este texto fue una charla en la Casa de las Américas en febrero de 1968], se llamaba Ramón de Campoamor; el Neruda de entonces se llamaba José Zorrilla (1817-93). La antipoesía de Zorrilla la encarna Campoamor; la antipoesía de Neruda la encarna Nicanor Parra. (No nos enamoraremos de ciertas simetrías. Pero no dejemos tampoco de recibir las lecciones oportunas)" (146).

A continuación, Retamar evalúa las importaciones que la poesía hace de la prosa cuando los versos andan sobre el cauce realista: "Ahora bien, de todos estos antipoetas, quien ha teorizado más sobre este punto es alguien que hoy día no está muy de moda citar: Ramón de Campoamor. Dice Campoamor: "Hay un punto de conexión común donde la poesía y la prosa no se distinguen más que por el ritmo y la rima. Existe una línea de conjunción en la cual se puede ver que la poesía más sublime arranca de las entrañas de la prosa". Campoamor, como bien sabemos, fue un poeta de enorme influencia en su tiempo, y, además, un teórico de poesía, quizás el teórico de poesía más importante de su época en España" (150). Más adelante, Retamar recupera el vínculo que establecieron Vicente Gaos y Cernuda entre la praxis teórica de Campoamor y la de T. S. Eliot y refiere unas palabras del autor de los *Cuatro cuartetos*: "Dice Eliot: "La poesía tiene tanto que aprender de la prosa como de la demás poesía (...) Una interacción entre prosa y verso, como la interacción entre lenguaje y lenguaje, es una condición de vitalidad en la literatura". Este prosaísmo, que ha sido teorizado por Campoamor y por Eliot, está, como todos sabemos de moda." Por último, Fernández Retamar hace una análisis de larga duración y dictamina que los tiempos no fueron favorables para esta estética, puesto que: "la

poesía se propagó por la línea de Bécquer y no por la línea de Campoamor" (151 y 153).

Desde entonces la rutina crítica va a consistir en ligar a la expresión realista con la poesía norteamericana y, en sentido amplio, con algunos sectores de la tradición moderna en lengua inglesa. Recordemos: en *Los hijos del limo*, Octavio Paz asentó que en la encrucijada donde se separan las vanguardias europeas de la norteamericana es en la inclusión por esta última de la historia. Desde sus memorias de infancia, lo anterior se pone de manifiesto en *Espejo* de Salvador Novo. Conectados a los efectos que produjo la Revolución mexicana y a la transmisión de una cultura en las aulas de las escuelas los versos de Salvador Novo están calados por la experiencia histórica que marca al país a comienzos del siglo XX. El vínculo entre la expresión realista y la poesía en lengua inglesa teje una continuidad sobre los poemas de Juan de Dios Peza, Salvador Novo y José Emilio Pacheco. La deuda de Novo con los poemas de Peza no es únicamente sentimental, también es expresiva como analizaremos más adelante; mientras que la de Pacheco es, sobre todo, de índole expresiva. Peza se apropia para nosotros de la poesía realista y del prosaísmo y así se convierte en el origen del realismo coloquial. Cuando esta herencia sea asumida por Novo y le infunda la expresión norteamericana, que traduce desde los años veinte, dará rostro a la otra vanguardia. Finalmente llegará José Emilio Pacheco quien, desde su praxis estética a partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* y desde su praxis teórica, dará nombre a otra tradición y se explicará su propio camino, el realismo coloquial.

La primera edición (1965) de su antología sobre la poesía mexicana del siglo XIX —en sucesivas ediciones constantemente actualizada en sus juicios y en su material bibliográfico sobre los autores presentados— se acompasa con el viraje de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. En Pacheco hay un nacimiento neosimbolista (*Los elementos de la noche*, de 1963 y *El reposo del fuego*, de 1966) y un tránsito hacia el realismo coloquial. De modo que, en un clima

totalmente adverso a la poesía de Juan de Dios Peza (recuérdese el ensayo publicado por José Luis Martínez en *La expresión nacional* y su exclusión de la *Antología de poesía romántica*, prologada por el mismo José Luis Martínez y seleccionada por Alí Chumacero), José Emilio Pacheco lanza este juicio:

> Si la poesía se encamina en nuestros años al abandono del simbolismo y vuelve al cauce realista, no cabe duda de que —como ya sucede con su maestro Campoamor en España— estamos en vísperas de la reivindicación absoluta de Peza. Mientras tanto, me parece, podemos ver en Peza no al artista: al artesano maestro en su oficio; al hábil versificador que cumplió la misma función de Campoamor en España; desterrar un lenguaje retórico al apoyarse en lo coloquial, en la lengua viva.[36] (331)

Además, Pachecó publicó "Los juguetes. Desagravio a Juan de Dios Peza": "Cuando la infancia pasa/ los juguetes se vuelven tristes/ Una melancolía sorda aparece/ en sus desgarradores ojos de vidrio// Sienten su muerte/ Saben que los espera en un desván/ su infinito destierro de cadávares/ y con ellos han muerto para siempre/ los días del niño// Oso conejo ardilla de un bosque antiguo/ hecho ceniza/ Ni ahora ni nunca/ volverán a los brazos/ que acompañaron" (177-178).

Hasta donde he podido comprobar, nadie ha señalado que uno de los poemas de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* responde al esquema de las humoradas ("Todo en amor es triste;/ mas, triste y todo, es lo mejor que existe") de Ramón de Campoamor, y no a la combinatoria de agresivo ingenio del epigrama. "Autoanálisis" se parece a las humoradas por su construcción breve; prácticamente está dispuesto a manera de dístico (la búsqueda de la rima es inseparable de

[36] Aunque este pronóstico no se ha cumplido cabalmente, después de esa breve reivindicación de Peza, se sucedieron las ediciones en "Sepan Cuantos…" —no en la Colección de Escritores Mexicanos— de *Hogar y Patria; El arpa del amor* (1972) con una noticia preliminar de Porfirio Martínez Peñaloza, de *Recuerdos y esperanzas; flores del alma y versos festivos* (1972) , de *Leyendas históricas, tradicionales y fantásticas de las calles de la ciudad de México* con prólogo de Isabel Quiñonez, misma autora que prologa *Memorias, reliquias y retratos* (1990). En el centenario de la muerte de Peza, Pacheco pronunció una conferencia el 14 de octubre de 2010 en la Capilla Alfonsina de la cual existe el testimonio en audio, grabado por quien esto escribe, y que se encuentra al alcance de la mano en *Círculo de Poesía Revista electrónica de literatura* (http://circulodepoesia.com/nueva/2010/11/poetcast-juan-de-dios-peza-conferencia-de-jose-emilio-pacheco/). Después fue publicado por esta misma revista un ensayo de Carlos Ramírez Vuelvas, "Juan de Dios Peza, ese dandy desconocido, y la comunidad de la lengua español", y la conferencia de Pacheco fue reformulada en diversos Inventarios durante el mes de enero de 2011.

la humorada de la misma manera que la de un humor más suave, *naïf*): "He cometido un error fatal./ '—Y lo peor de todo/ es que no se cuál")[37]. En el origen de los poemínimos y en la respuesta que suscitan (Octavio Paz: "son chistes", *Estampida de poemínimos* 10) se encuentra la humorada, en vez del ejercicio de la greguería. La greguería de Ramón Gómez de la Serna ("metáfora + humor") es tan seductora porque la metáfora se halla fuera del ámbito grave, consagrado por la tradición simbolista.

Esta digresión nos ha permitido seguir las huellas de la presencia de Ramón de Campoamor en la poesía de México y nos ha preparado para enfrentar la caracterización del realismo coloquial. Hemos visto las distintas capas que conforman a esta opción estética cuando sus interlocutores son Peza, Novo y Pacheco.

Será el propio Campoamor quien se encargue de formular el espejo teórico de su praxis lírica. Del prólogo a la *Antología poética* de Campoamor de la editorial Cátedra, vamos a referir los fragmentos que Víctor Montolí cita de *Arte poética*, libro considerado por Roberto Fernández Retamar como el más importante documento sobre poesía en la España de la segunda mitad del siglo XIX. Mediante una constelación de citas que proyecta a un Campoamor más preocupado por el concepto que por la imagen, veremos un ideario que ayuda a esclarecer el sentido que debemos atribuirle a los adjetivos 'realista' y 'prosaica' cuando hablamos de esta opción estética.

En tanto Campoamor y la crítica caracterizaron de "ideas" o "filosófica" a su poesía, se puede resumir su arte poética con las palabras de Montolí: "imágenes que dan forma sensible a las ideas" (24); y con las palabras del mismo Campoamor: "El arte consiste en dar forma al pensamiento, en convertir lo intelectual en sensible. (...) el arte consiste en realizar ideas por medio de *imágenes* (...) Arte es convertir en *imágenes* las ideas y los sentimientos. (...) Y

[37] Otro tanto puede decirse de "Growing old", aunque este poema se localice más cerca de los cantares de Antonio Machado: "Sobre tu rostro/ crecerá otra cara/ de cada surco en que la edad/ madura/ y luego se consume y/ te enmascara/ y hace que brote/ tu caricatura" (37).

entrando de lleno en lo que yo creo tránsito necesario del *arte por el arte* al *arte por la idea*, diré que los talentos mediocres tienen una repugnancia instintiva por todo lo trascendente y aseguran que la poesía no se escribe para hacer pensar, sino para hacer sentir. Pero ¿cómo se puede hacer sentir sin hacer antes pensar? Los grandes sentimientos ¿no están engendrados por las grandes ideas?" (24, 25 y 26).[38]

Campoamor busca imponer un ritmo conceptual a los poemas. Hay una clara predominancia de la logopea sobre la fanopea —si empleamos la terminología de Ezra Pound. La imagen es subsidiaria de la idea y para ejecutar esta labor del discurso, el poema requiere que el trazo de la imagen esté bien delimitado en sus propósitos asociativos. Más que fin en sí misma (la metáfora o el oxímoron), la imagen funciona como alegoría; esto explica que en tantos poetas del realismo coloquial o cercanos a él haya un ejercicio literal o transgresivo del género de la fábula. Varios de los poemas de José Emilio Pacheco y Eduardo Langagne se mueven hacia esa dirección.

Nacida en el apogeo del realismo en la novela, la poesía de Campoamor se adhirió a esta estética. Por tanto, su lenguaje se acercó al usado en las calles y desarrolló una melopea que acorta la distancia entre el lenguaje urbano y el estilizado del poema. Para Raúl Dorra se crea el efecto de que "hay una continuidad sin rupturas entre el espacio social, histórico, y el espacio literario." Junto a éste, señala otros gestos verbales que modulan el tono coloquial: "aparente reducción de los recursos retóricos para una mayor libertad y simplicidad o inmediatez del

---

[38] Considérense las similitudes con la formulación del exteriorismo en las palabras de Ernesto Cardenal: "La poesía exteriorista expresa las ideas o los sentimientos con imágenes reales del mundo exterior: usa nombres de calles o de lugares, nombres propios de personas con su apellido, fechas, cifras, anécdotas, citas textuales, palabras y giros de la conversación diaria, etc. En este sentido, la poesía conversacional es también exteriorista. Pero la poesía exteriorista es más amplia que la conversacional. El usar, por ejemplo, términos técnicos o científicos, o documentos históricos, o fragmentos o cartas privadas o reportajes periodísticos no puede llamarse estrictamente 'conversacional'. Son temas propios no de la conversación, sino de la prosa –equivocadamente restringidos a la prosa anteriormente. Es decir, la poesía exteriorista incluye todos los elementos que antes se consideraban privativos de la prosa." (32).

discurso, la atmósfera de cotidianeidad dada por el léxico y la temática, la irrupción de sentimientos, las necesidades y las penurias del hombre común en un recinto tradicionalmente reservado a una sentimentalidad más selecta, la flexibilización de las estructuras poéticas hasta los límites del prosaísmo…" (104). Dorra se ha cuidado de emplear el término "*efectos*" porque su estudio intenta desentrañar los procedimientos actuantes detrás de estos efectos del discurso.

Para él, la adhesión al realismo no reposa en la erróneamente llamada imitación aristotélica de la realidad, sino que "el realismo instituye su propio verosímil, las leyes de un juego que organiza determinados modelos de discurso, de actantes, de situaciones, tramas, desenlaces, etc. El *parecido* no es, en última instancia, otra cosa que una "astucia" del estilo" (105). Desde esta premisa y con apoyo del apunte de Roman Jakobson, se lanza a caracterizar la operación semiótica fundamental que produce el efecto de realismo. Raúl Dorra afirma que la poesía coloquial responde a la inserción del eje metonímico del lenguaje en la poesía, un espacio literario donde por lo común el discurso se articula gracias a la presencia del eje metafórico:

> Partiendo del postulado general de que el lenguaje se organiza sobre los ejes del paradigma y del sintagma y que ello implica operaciones de selección por equivalencia u oposición, en el primer caso, y en el segundo operaciones de combinación entre términos presentes y contiguos, Jakobson observa que hay estilos literarios que recurren predominantemente a un tipo de operaciones o a otro. Asimismo, a los procesos de selección los denomina metafóricos y a los procesos de combinación, metonímicos. De acuerdo con ello, existirían estilos literarios predominantemente metafóricos y otros predominantemente metonímicos. El estilo romántico, por ejemplo, con su recurrencia a las evocaciones, a las proposiciones comparativas serían un estilo metafórico y el realista, con su recurrencia a la descripción, con su presentación de escenarios o desarrollos en que los objetos y las secuencias mantienen una solidaridad sintagmática, sería un estilo metonímico. (105-106)

Dorra distingue dos operaciones metonímicas básicas en el poema, que establecen dos sintaxis cuyo funcionamiento fertiliza distintos niveles del lenguaje: una localizada en el nivel sintáctico-gramatical y otra en el sintáctico-referencial,[39] es decir, "una combinatoria de unidades

[39] Más adelante, gracias al dispositivo teórico de François Rastier, damos un sentido acotado al adjetivo

gramaticales y una combinatoria de las imágenes" (107). Al estudiar un fragmento de César Vallejo concluye que el aparente hermetismo del poema analizado resulta de la complicación de la sintaxis en el nivel gramatical, mientras que su tono coloquial brota de la combinatoria de imágenes familiares, "con lo que crea la disposición o la propensión a lo coloquial. En tal sentido, pues, estos dos niveles se combinan entre sí de manera contrastante y ello es lo que permite esa atmósfera vallejiana de cotidianidad y extrañeza" (109). Al eludir el principio metafórico, César Vallejo aumenta el rango asociativo que eslabona las imágenes. Multiplica la contigüidad y la metonimia se convierte en una red, una larga combinación donde, entre la imagen primera y la última, se interponen muchas otras imágenes. El resultado con frecuencia produce el efecto de la enumeración caótica señalada por Karl Vossler o incluso el efecto de automatismo psíquico surrealista.[40] Un hábito de la sensibilidad contemporánea ha consistido en encontrar fruición en estas listas heterogéneas que Umberto Eco ha estudiado recientemente. Sin embargo, afirma Dorra, a pesar de que el principio de contigüidad es llevado al límite, el recorrido interpretativo de los poemas está asegurado por un aumento de la afectividad ("lo que consolida un suelo común para los procesos combinatorios, para las relaciones y los desplazamientos, en suma, para las evoluciones metonímicas", 111). Las imágenes, si bien alejadas desde el punto de vista de la contigüidad, introducen un ámbito conocido bajo la carga tímica que las encadena. Según cobre preponderancia la sintaxis gramatical o la "referencial" se articulará un tipo diferente de poema. Cuando predomina la sintaxis referencial, la tensión se ubica en lo *ideológico* en vez de lo lingüístico, término importado por Dorra de José Pascual Buxó.

'referencial', uno de los grandes problemas de las ciencias del lenguaje. Nuestra posición es deudora de las enseñanzas de Renato Prada Oropeza para quien el lenguaje refiere al propio lenguaje, donde cada signo adquiere su valor en oposición a otros.

[40] Para conocer con más detalle el funcionamiento de éstos y otros procedimientos de las vanguardias, léase el siguiente ensayo del Grupo μ: "Retórica de las vanguardias" en *Figuras, conocimiento y cultura*. Traducción de Luisa Puig. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Bitácora de retórica; 18), 2003. 81-160.

Sin embargo los avances de la semántica interpretativa nos ayudarán a esclarecer de qué modo la tensión "referencial" se trama sin abandonar el nivel lingüístico. La tensión referencial es el resultado de un particular tejido del discurso. El dispositivo teórico de François Rastier considera que la *impresión referencial* de los textos se debe a isotopías genéricas, "puesto que sintagmatizan sememas pertenecientes a una misma clase semántica, socialmente delimitada como una región del "universo"" (164). Cuando Rastier analiza la interpretabilidad de uno de los enunciados más célebres de la lingüística moderna —("Descoloridas ideas verdes duermen furiosamente") debido a Chomsky—, arroja las claves de su composición sémica, de su interpretabilidad y, por oposición a este mismo enunciado, consigna el proceso que asegura la impresión referencial:

> ...los sememas correspondientes a los lexemas no pertenecen a un dominio socialmente codificado y, en consecuencia, (...) no presenta isotopía mesogenérica. Correlativamente no crea impresión referencial. Consideramos que su carácter absurdo reconocido es determinado por la ausencia de isotopía genérica. (203) [...] (ii) Salvo en el caso de los enunciados sintéticos, la isotopía genérica facultativa es una —e incluso es *la*— condición de la impresión referencial, ya se trate de la referencia al universo estándar, o bien, a mundos contrafácticos. (iii) Correlativamente, su ausencia es una condición de la absurdidad y de la ausencia referencial. (208)

Podemos concluir entonces que la impresión referencial que suscita el realismo coloquial se debe al desarrollo de isotopías mesogenéricas, esto es, al eslabonamiento de isotopías en las que uno o varios semas[41] de los sememas indexados en la línea temática son genéricos, en tanto

[41] No está de más recordar una de las precisiones iniciales de Rastier: "Los semas, en vez de ser unidades *in re* (del referente) son unidades *in voce*, son unidades lingüísticas" (27). Asimismo debe considerarse que una de las grandes aportaciones de la semántica interpretativa consiste en tomar en cuenta el entorno pragmático para la construcción se semas aferentes —es decir, de semas que no se encuentran en lengua o que se han transformado al pasar de la lengua al contexto y que deben reconocerse a partir de las codificaciones de las sociedades, los grupos y los individuos. Según Rastier, uno de los rasgos de la poesía y, en sentido amplio, de la literatura, consiste en crear "redes de aferencias": "En realidad, M. Arrivé denomina isotopías connotativas a relaciones de aferencia entre sememas en el seno de un texto dado. Por lo que es de nuestro conocimiento, J.-Richard, en su obra *L'univers imaginaire de Stéphane Mallarmé* [*El universo imaginario de Stéphane Mallarmé*], es quien ha descrito en primer lugar esas redes de aferencias de manera sistemática y rigurosa, sin hacer, no obstante, referencia a ninguna teoría lingüística. Con posterioridad H. Mitterand nombraría *redes connotativas* a tales asociaciones "que pueden religar unas con otras a palabras banales, pero que dan a la obra esas *sobresignificaciones* de las que extrae su pertinencia", lo que lo conduce a definir el estilo como "la invención de redes connotativas originales" (1968, p. 22). Nosotros diríamos

pertenecen a la misma dimensión, por tanto, están socialmente codificados y producen la impresión referencial del universo estándar.

Parte de la comunicabilidad que a toda costa defendió un amplio sector del realismo coloquial encontró en la reproducción del universo estándar el camino para ofrecer un lugar de comunión, de espacio compartido por el poeta y los lectores. El poema reprodujo los dominios[42] codificados por el grupo donde circula el poema. De ahí que, quien no comparta el entorno pragmático, se verá impedido de actualizar los semas aferentes que el poema siembra en el discurso.

Cerraremos este apartado con unas consideraciones generales sobre el acompasamiento de cada uno de los elementos que a lo largo de este capítulo hemos invocado: el sujeto poético, la opción estética, el procedimiento literario dominante y agregaremos uno más, que se avecinda fuera del texto: el autor en cuanto fuente de producción del discurso.

Nuestro estudio de la poesía parece indicar que el tránsito de la poética del hijo de dios hacia la del hijo de vecino normalmente se apareja con el abandono del principio de analogía y con la elección del eje metonímico. Octavio Paz lo intuye cuando, precisamente, habla de T. S. Eliot y su *Tierra baldía*:

> Nostalgia de un orden espiritual, las imágenes y ritmos de *The Waste Land* niegan el principio de analogía. Su lugar lo ocupa la asociación de ideas, destructora de la unidad de la conciencia. La utilización sistemática de este procedimiento es uno de los aciertos

---

que tales "sobresignificaciones" son aferencias principalmente idiolectales; esa codificación específica funciona en el seno del discurso denominado denotativo, sin suponer, sin embargo, un plano suplementario del lenguaje" (157).

[42] En semántica interpretativa una dimensión se define de la siguiente manera: "Una *dimensión* es una clase de generalidad superior. Incluye sememas que conllevan un mismo rasgo genérico, del tipo de / animado / o / humano /. (...) las dimensiones pueden ser articuladas entre sí por relaciones de disyunción excluyente. La dimensión es la clase de generalidad superior, en intersección con todos los dominios, y que incluye ciertos taxemas" (61). Mientras que el **dominio** es caracterizado del siguiente modo: "Es un grupo de taxemas tal que en un dominio dado no existe la polisemia. (...) Todos los diccionarios recurren al menos implícitamente al concepto de dominio al utilizar abreviaturas que señalan la pertenencia de contenidos a dominios como *cocina*. La composición y el inventario de los dominios están ligados a normas sociales. (...) El dominio es un grupo de taxemas" (60-61). Por último, o por principio, un taxema es: "es el conjunto de rango inferior. Los semas específicos son definidos en el interior del taxema, así como ciertos semas genéricos de débil generalidad" (60).

> más grandes de Eliot. Desaparecido el mundo de valores cristianos —cuyo centro es, justamente, la universal analogía o correspondencia entre cielo, tierra e infierno— no le queda nada al hombre, excepto la asociación fortuita y casual de pensamiento e imágenes. (*El arco y la lira* en *La casa de la presencia* 98)

En un análisis de larga duración podría decirse que en la poesía acunada en el romanticismo —y madurada en los episodios simbolista, modernista, creacionista, ultraísta, artepurista y surrealista— el tropo principal es la metáfora, en tanto que el sujeto poético es concebido como hijo de dios (incluso cuando los poemas se acerquen al nihilismo). La elección del tropo es una manera de vincularse con el mundo y de encauzar preocupaciones metafísicas. Por su parte el poeta, bajo este paradigma de producción que parece ser la imagen del mundo impuesta por la época, está dominado por la dinámica de la acción y se siente capaz de otorgar rostro a un proyecto lírico magno: *El cementerio marino*, *Canto general*, *Muerte sin fin*, *La estación violenta*, etcétera.

Mientras que la aparición del realismo coloquial se enhebra con el uso del principio metonímico (simultaneísmo, narratividad, impresión referencial etc.), un sujeto poético debilitado en la figura del hijo de vecino, cuyas preocupaciones están ancladas en el tiempo presente y ampliamente atravesadas por una conciencia histórica y, por tanto, transfiere la experiencia de una poesía anclada en lo óntico. El poeta, en cuanto productor, se mueve con mayor comodidad en la dinámica del acontecimiento y en términos generales abandona la aspiración de un proyecto lírico de gran calado porque resulta imposible una visión de mundo compartida universalmente; en vez de esto procede por acumulación.[43]

Por último, cuando el realismo coloquial se convierte en una hegemónica fuente de discursos, entra en crisis y comienza el ascenso de otra poética que sigue el tránsito de la poesía

[43] La excepción a la regla: hay magnos cultivadores de la Otra vanguardia, sobre todo, aquellos que se sintieron muy cercanos a las exploraciones de Pound (*Cantares*) y Eliot (*Cuatro cuartetos*). Ernesto Cardenal y su *Cántico cósmico* son el culmen del discurso de la otra vanguardia cuando se convierte en una gigantomaquia.

norteamericana. La coloquialidad se diluye o se frecuenta desde otra perspectiva por la *language poetry* que en español latinoamericano adopta un nombre del pasado colonial, neobarroco. El cultivo de la nueva poética necesita de otros insumos textuales. En vez del tránsito del hijo de dios al hijo de vecino, se busca desaparecer al sujeto antropomorfo y antropocéntrico del enunciado —es imposible borrarlo de la enunciación, siempre hay sujeto de la enunciación y por tanto una subjetividad implicada— para solazarse en los reflejos y ecos sonoros de la aliteración y de lo que hemos llamado isotopías del significante. Es evidente para todos que hacia el final del siglo y el milenio resultó imposible que una praxis estética estuviera completamente incomunicada de otras opciones artísticas, sin embargo son direcciones hacia las que ha apuntado el discurso lírico de la lengua[44]. Otros han explorado la máxima volatilización del lenguaje en el camino abierto por la poesía letrista de los poetas brasileños y por el abandono de la escritura hacia el poema performativo, la videoinstalación o ya, de plano, por la teatralización del poema. Esta máxima apertura lleva al cruce del poema teatralizado con la praxis del posdrama.[45]

[44] No es gratuito, por tanto, que en una de las más recientes antologías de poetas "jóvenes" de Latinoamérica, *Un país imaginario* se hable en su prólogo de "progresión metonímica", al describir los "nuevos" procedimientos empleados por algunos de los poetas recogidos: "La escritura llegó, al menos para la mayoría de los poetas aquí reunidos, de una manera opuesta que para los del viejo canon: lo conversacional y lo neobarroco no eran más comportamientos estancos del lenguaje, paradigmas opuestos, fácilmente distinguibles uno del otro, sino que, más bien, sus entrecruzamientos e intersecciones, ajenas a todo tópico representativo, se constituyeron en flujos generadores de nuevas capas y sedimentos lingüísticos, yuxtaposiciones de uno y otro hasta borrar la última referencia de sus orígenes. Con la llegada del nuevo milenio, no hubo más un discurso, menos un estilo. La escritura aparece hoy como mezcla y fusión, como asimilación de formas marginales nunca, o mucho antes, consids poesía. Esta comienza a existir en **progresión metonímica**, no como una "versión en versión", de las tradiciones, sino como una *per-versión*." (17; las negritas son nuestras). Esta progresión metonímica, me parece, no es sino otra manera de llamar al simultaneísmo que inventara Ezra Pound. Nuevamente cito las palabras de Octavio Paz (98): "Pound, *il miglior fabbro*, es el maestro de Eliot y a él se debe el "simultaneísmo" de *The Waste Land*, procedimiento del que se usa y abusa en los *Cantos*. Ante la crisis moderna, ambos poetas vuelven los ojos hacia el pasado y actualizan la historia: todas las épocas son esta época."

[45] Recientemente se ha traducido al español *Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehman (México: PasodeGato, 2013).

3.1.3. Deslinde y dinámica de la poética del hogar

En México la expresión realista nace en el espacio íntimo del hogar. Desde entonces estos dos discursos se convierten en fuentes de otros discursos que se disparan hacia direcciones diversas. El realismo pisará las calles y se asentará en espacios públicos y de tanto en tanto volverá a su sitio de origen. Por su parte la poética del hogar será el abono para el tratamiento de temas donde el barrio y la provincia son actores principales.

Resuelta la crónica sobre el origen de la poética del hogar y la caracterización del realismo coloquial, vamos a discurrir sobre lo que da rostro a la poética del hogar y a las zonas nacidas a su alrededor. Se nos impone separar los distritos, los espacios imaginarios hacia donde se extiende y los puntos de tensión que la jalonan. Dos serán los momentos de esta tarea: un somero deslinde de tipo léxico, por una parte; y por la otra, una descripción de lo que, a nuestro ver, son los dos polos entre los cuales esta praxis específica adquiere forma.

Según la tercera acepción del *Diccionario de la Lengua Española* (vigésima segunda edición) un *hogar* es la "familia, grupo de personas emparentadas que viven juntas"; la segunda acepción indica que un *hogar* es también una casa o domicilio. De este modo un hogar necesita de relaciones de parentesco y de un espacio físico donde se localice. Por su parte, aunque una de las acepciones de *casa* también considera las relaciones de parentesco, una casa es, según la primera acepción, "un espacio para habitar". En Juan de Dios Peza se establece la sintaxis básica de la poética del hogar: *espacio*, *parentesco* y *habitar*, y al mismo tiempo aparecen eslabones que cobran autonomía posteriormente: la familia y la infancia. De ahí que nuestro deslinde exija el análisis léxico de estos términos.

El diccionario define la infancia[46] como "un periodo de la vida humana desde que se nace

[46] Según la nota erudita de Francisco Montes de Oca a su traducción de las *Confesiones* de Agustín de Hipona, los antiguos distinguían "siete épocas o edades en la existencia humana: la *infancia*, desde el nacimiento hasta los siete

hasta la pubertad". Mientras que la familia es el "grupo de personas emparentadas entre sí que viven juntas" en la primera acepción y, de acuerdo con la segunda, el "conjunto de ascendientes, descendientes, colaterales y afines de un linaje."

Podemos resumir y establecer los elementos clave que caracterizan a la poética del hogar y a sus zonas colindantes: poética de la casa, poética de la familia y poética de la infancia. En cada uno de los casos, los términos básicos parecen ser: "relaciones de parentesco" y "espacio que se habita" para *hogar*; "espacio que se habita" para *casa*; "periodo de la vida humana" para *infancia*; y nuevamente son las 'relaciones de parentesco' el elemento indispensable para *familia* (a pesar de que la primera acepción considere 'el vivir juntos', es decir, un espacio donde se configure el parentesco). Además el origen etimológico de *hogar* considera rasgos eufóricos que le imprimen un carácter positivo a las relaciones de parentesco, es decir, el habitar (del b. lat. *focāris*, adj. der. de *focus*, fuego). En su origen el hogar está ligado al fuego que reúne y protege al grupo de las amenazas externas.

---

años, la *puericia* o *niñez*, de los siete a los catorce; la *adolescencia*, de los catorce a los veintiocho; la *juventud*, de los veintiocho a los cincuenta; la *madurez* de los cincuenta a los sesenta; la *senectud* o *vejez*, de los sesenta a los ochenta y la *decrepitud*, hasta la muerte. A esta clásica distinción se atiene San Agustín en otras de sus obras" (6). Para Bolívar Echeverría, la modernidad capitalista impulsada desde los Estados Unidos de América introducirá un nuevo dispositivo civilizatorio "desconocido hasta entonces en la historia de la modernidad europea. En los años cincuenta y sesenta, primero en Estados Unidos y después en Europa —y posteriormente en el resto del "mundo occidental"— tuvo lugar la introducción de toda una edad dentro de la serie de edades que se reconocían tradicionalmente en la vida individual: la edad de "la adolescencia" o "la juventud adolescente" (...) ésta fue una innovación civilizatoria de la modernidad "americana" introducida en la segunda posguerra del siglo XX. (...) [Esta innovación] se introduce, no para emancipar a la juventud, sino para ponerla al servicio de una tarea especialmente diseñada para ella. En efecto, la sociedad burguesa reconoce la especificidad de este periodo de la vida ubicándola en ciertos rasgos ético-psicológicos: la irreverencia, la iconoclasia, el innovacionismo radical, ese carácter, como ella suele decir, del "revolucionario que todos somos a los veinte años, pero que dejamos de ser cuando la vida nos obliga a sentar cabeza." (...) La irreverencia que caracteriza a los jóvenes es una expresión de su libertad. Los jóvenes son seres sin compromisos, lúdicos, que no tienen que pensar dos veces su acción dado que no tienen ninguna atadura, ninguna consideración especial de respeto ante lo que pueda oponerse a su empresa, sino que pueden lanzarse libremente a ella. Y es precisamente esa irreverencia la que puede resultar útil para el progreso de la sociedad burguesa. En esta breve etapa de transición, la juventud puede desarrollar sus características "revolucionarias", que son positivas para el *aggiornamento* de las costumbres de la sociedad y que deben servir para fomentar el progreso en el sentido de la Ilustración." Finalmente, cuando los jóvenes de los años sesenta intuyen o razonan que están siendo vehículos de la reproducción de la sociedad burguesa deciden rebelarse contra esta dinámica y surgen los llamados "rebeldes sin causa" hasta desembocar en los sangrientos episodios de 1968: "Los jóvenes perciben que, en efecto, por debajo de esa tolerancia benévola hay un fundamento de represión. La sociedad les permite vivir como "jóvenes", pero lo hace con una "segunda intención": los está preparando para ser "integrados en el sistema" (209-215).

Adelantemos las siguientes conclusiones: para el encabalgamiento de la poética del hogar son indispensables las relaciones de parentesco ("vínculo por consanguinidad, afinidad, adopción, matrimonio u otra relación estable de afectividad análoga a esta") y un espacio donde tengan vigencia; la poética de la casa sólo necesita del espacio que articula el habitar; la poética de la infancia reposa sobre la tematización de este periodo de la vida; del mismo modo, en la poética de la familia es obligatorio que se tematice alguna relación de parentesco, mientras que resulta contingente que se desarrolle en una casa o en un espacio claramente identificado. Cuando esto ocurre, se articula la sintaxis obligatoria de la poética del hogar.

Una de las palabras que inmediatamente punteó su órbita alrededor de las poéticas del hogar, de la casa, de la familia y de la infancia fue el *habitar*. Este vocablo adquirió nuevo prestigio porque Martin Heidegger le infundió resonancias ontológicas al ahondar su significado gracias a la lectura de un poema de Hölderlin. Más que espacios geográficos, el hogar y la casa se convirtieron en espacios ontológicos bajo su concepción *mitopoética*.[47] En la verbalización de Hugo Mújica: "Habitar y edificar son, para Heidegger, dos expresiones de un mismo hecho, edificar es habitar y se habita edificando. Un edificar que, a través de la etimología del alemán antiguo, nos habla de un "cuidar", un "preservar". Un permanecer cuidando y "labrando". Permanecer que edifica "cultivando", labrando "cultura" (190).

Lo que acabamos de referir constituye la dimensión ontológica del habitar, es decir,

[47] En oposición al humanismo, "aquella interpretación filosófica que desde el hombre y hacia el hombre explica y valora la totalidad de lo existente", Martin Heidegger esgrime la opción mitopoétcia. De acuerdo con Hugo Mújica: "Esta posición, tan antigua como la humanidad, es la que cree que si la palabra inicial, la primera dispensación de sentido, la palabra generadora de la humanidad, no pudo haber sido proferida por ningún hombre, consecuentemente, tampoco la palabra del "nuevo inicio" la que reúna a la humanidad, podrá ser dicha por hombre alguno. Las fuerzas para transformar la realidad no pueden inferirse de la voluntad humana por reunidas o sumadas que las voluntades de todos los hombres puedan llegar a estar. Esta visión cree y profesa que el hiato que separa el paraíso perdido del paraíso recobrado, la memoria de la esperanza, el origen del destino, el ser del deber ser, el uno mismo del sí mismo, lo auténtico de lo inauténtico —o como quiera tematizarse— no es existencial sino *esencial*. Cree que todo puente que el hombre extienda sobre la *diferencia* cargará él mismo el estigma existencial. La separación que no es existencial sino *ontológica*. Que no divide a los hombres entre sí sino que divide a cada hombre en sí y de sí, que atraviesa y divide su corazón" (48).

aquella donde el ser acontece, en la que el ser se muestra y se oculta. Para nosotros el "habitar poético" representa uno de los extremos hacia el que son atraídas las poéticas del hogar, de la casa, de la familia y de la infancia. Sin embargo, se vuelve necesario aclarar los varios niveles en los que Martin Heidegger[48] asume la relación de la palabra poética en tanto posibilidad de instauración del ser en el lenguaje[49].

Salvo en el caso del cuadro de los zapatos de Van Gogh donde desde lo óntico se salta hacia lo ontológico[50], Martin Heidegger prefiere aquellos poemas donde lo ontológico se

---

[48] De acuerdo con la periodización del filósofo italiano Gianni Vattimo, lo que Hugo Mújica llama la concepción mitopoética de Martin Heidegger corresponde al "tercer" Heidegger, al tercer y último periodo de su pensamiento. Cada etapa pareció centrarse en distintos aspectos, pero cada una fue guiada por el tema central de sus preocupaciones, el ser y su diferencia con respecto al ente (Carpio). El "primer" Heidegger es el de su obra fundacional *Ser y tiempo* (1927) donde realiza el análisis existenciario del *Dasein*. El "segundo" Heidegger se centra en la consumación de la metafísica como olvido del ser, donde la lectura de Nietzsche es fundamental. El "tercer" Heidegger trabaja sobre la elaboración "de un proyecto del sentido del ser "alternativo" del de la metafísica" (Vattimo 94). En esta etapa, la necesidad de ya no responder la dinámica de la lógica de la metafísica lo condujo a emplear sobre todo el ensayo, textos breves donde cobró mayor importancia el pensamiento poético. A este periodo también se le conoce como *Kehre*, "o vuelta o giro, del pensamiento heideggeriano" (95). Se trata de buscar una "comprensión no metafísica del ser" (96). En este periodo el ser es concebido como "evento", ya no como presencia como lo hacía la metafísica: "Heidegger elige la palabra *Ereignis* porque, a causa de su raíz, el vocablo permite concebir la relación entre el hombre y el ser como **apropiación recíproca**. (...) El mundo del *Ereignis* es el mundo del fin de la metafísica: cuando el ser ya no se puede concebir como simple presencia, sólo puede aparecer como evento. Una vez más, la justificación del uso del término *Ereignis* no está en una elección o en un propósito subjetivo, sino que está en cierto modo de las cosas mismas. Si pensamos a fondo las implicaciones de reconocer (reconocimiento que no podemos eludir) el fin de la metafísica, la palabra que se impone para hablar del ser es *Ereignis*, evento. Al término de la época de la metafísica el ser sólo puede concebirse como aquello que se apropia el hombre entregándose a él. Esta es una tesis que resume toda la trayectoria cumplida por Heidegger desde *Ser y tiempo* hasta *Nietzsche* y *Sobre el humanismo*. Lo que es ahora acentuado de manera nueva con el término *Uebereignen* es el hecho de que no sólo el hombre no es nunca sin el ser sino también que el ser nunca es sin el hombre. (...) El ser, que ya no es pensado metafísicamente como presencia, debe entenderse como iluminación; dicha iluminación acontece sólo en el hombre y por el hombre, quien empero no dispone de ella, porque más bien es la iluminación la que dispone de él" (100-101; las negritas son nuestras).

[49] En Heidegger el lenguaje ocupa un sitio central, ya sea que se trate del análisis etimológico para formular nuevos conceptos o, en contacto muy próximo con la obra de arte y la poesía, del lugar donde se instaura el ser. El ser, en su apropiación recíproca con el hombre, se muestra y se oculta en aperturas epocales. Afirma Vattimo: "Ahora el lenguaje aparece como el modo mismo de abrirse la apertura del ser", es decir, de mostrarse y ocultarse el ser a través del lenguaje: "Puesto que la apertura del mundo se da ante todo y fundamentalmente en el lenguaje, es en el lenguaje donde se verifica toda verdadera innovación ontológica, todo cambio del ser: "el lenguaje mismo es poesía (creación, apertura, innovacion ontológica) *sólo* en su sentido esencial: no todo hablar es creación, puesto que por lo común el hablar ha declinado a mero instrumento de comunicación que se limita a articular y a desarrollar desde el interior la apertura ya abierta. (...) El lenguaje es esencialmente algo de que disponemos y que sin embargo, en otra vertiente, dispone de nosotros, nos es entregado en cuanto lo hablamos, pero se apropia de nosotros en cuanto, con sus estructuras, delimita desde el comienzo el campo de nuestra posible experiencia del mundo" (113-114).

[50]Recordemos el hermoso fragmento de "El origen de la obra de arte": "En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento, en el cuero

encuentra tematizado sin cortapisas. Los problemas ontológicos son enfrentados directamente. Hölderlin, Rilke, Trakl y su pensar poético asumen sin ninguna mediación óntica de por medio, indagaciones para llegar al ser. Puede adivinarse que las poéticas del hogar, la casa, la familia y la infancia parten de lo óntico y escasamente se plantearán de modo directo preguntas de orden ontológico. A propósito de Hölderlin, Heidegger declara al comienzo del ensayo consagrado al poeta alemán: "Hölderlin no se ha escogido porque su obra, como una entre otras, realice la esencia general de la poesía, sino únicamente porque está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de la poesía. Hölderlin es para nosotros en sentido extraordinario el poeta del poeta. Por eso está en el punto decisivo" (128). Mientras que al ubicar a Rilke en *¿Para qué poetas?* lo hace del siguiente modo. Primero vuelve sobre Hölderlin: "La poesía pensante de Hölderlin contribuyó a acuñar este ámbito del pensar poético, su poetizar habita en ese lugar con más familiaridad que ninguna otra poesía de su época. El lugar al que llegó Hölderlin es una evidencia del ser y pertenece, ella misma, al destino del ser y desde éste se le asigna al poeta (21)." Posteriormente, bajo la pregunta que intenta responder en este ensayo, elige a Rilke porque en los poemas "válidos" de este poeta aparece una respuesta: "La palabra del cantor conserva aún la huella de lo sagrado". Los tiempos aciagos que vivimos, son de penuria: "no sólo porque Dios ha muerto sino porque los mortales casi no conocen —ni dominan incluso— sus propias características de mortales" (23). Los poetas son necesarios porque gracias a ellos aún es audible la huella de lo sagrado en un mundo que ha consumado la metafísica, la voluntad de dominio de la ciencia.

---

está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temer por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpitar de la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte en torno. Propiedad de la tierra es este útil y lo resguarda el mundo de la labriega. De esta resguardada propiedad emerge el útil mismo en su reposar en sí" (60).

Los poemas de Hölderlin ayudan a indagar la esencia de la poesía, mientras que en los de Rilke es posible escuchar la huella de lo sagrado. Ambos poetas representan dos capítulos en la historia del ser ya que la poesía instaura la verdad en el lenguaje, desoculta al ente, muestra la verdad que vuelve a ocultarse. Y en estos poemas se encuentran tematizadas ambas preocupaciones que atañen directamente a la historia del ser: "Tomaremos como hitos algunas palabras fundamentales de la poesía válida de Rilke que pueden comprenderse sólo a partir del ámbito desde el cual fueron dichas; este ámbito es la verdad de lo ente, tal como se ha desenvuelto desde que Nietzsche consumara la metafísica occidental. Rilke experimentó y soportó a su manera, poéticamente, el desocultamiento de lo ente; observemos cómo se lo muestra lo ente, como tal, en su totalidad" (25).

Sin embargo, antes de la tematización de lo óntico y lo ontológico en el poema, el decir poético es para Heidegger un espacio privilegiado donde el ser se instaura, donde el ser acontece. De este modo, independientemente de que el poema desarrolle preocupaciones de orden óntico u ontológico, el discurso poético es de orden ontológico. Porque lo que caracteriza al arte y a la poesía en particular es el sin para qué, la gratuidad frente a un mundo donde prevalece la voluntad de dominio y el uso instrumental de los entes, uso que es efecto del olvido del ser. Poetizar, instaurar al ser en la palabra, lo desoculta, lo recupera del olvido en el que Occidente, la modernidad, el triunfo de la metafísica —encarnada en nuestro tiempo en la ciencia— lo han arrojado.

El habitar poético es una apertura para que acontezca el ser, porque lo que caracterizó a toda la tradición metafísica fue el olvido del ser. Por esta razón, Heidegger en "Hölderlin y la esencia de la poesía" piensa que en la poesía se encuentra el camino hacia el habitar poético, la preparación para que el ser acontezca: "Pero nosotros entendemos ahora la poesía como el

nombrar que instaura los dioses y la esencia de las cosas. “Habitar poéticamente” significa estar en presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas. Que la existencia es “poética” en su fundamento quiere decir, igualmente, que el estar instaurada (fundamentada) no es un mérito, sino una donación” (139).

A partir de este acotamiento, nuestro análisis partirá de lo óntico. El habitar poético y el habitar desarraigado, la otra categoría de la cual hablaremos a continuación, serán dos polos, asumidos como categorías ónticas y no ontológicas del modo que las concibe Heidegger. Son categorías, direccionalidades del discurso poético desde las cuales se saltará de lo óntico hacia lo ontológico.

En el “habitar desarraigado”, reina lo disfórico; es el extremo que marca la tendencia hacia la enajenación del hombre:

> No obstante, no todo habitar es el estar del "estar-ahí", que es el ser más propio del ser del hombre, ni todo edificar es crear el "habitar" humano. No todo edificar nace y brota como cultivo ni emerge del habitar del hombre. Los hombres construyen, quizá hoy más que nunca, pero "de manera que no logran con ello ni el fundamento de su existencia ni la esencia de su habitar". El construir del hombre actual está marcado y enmarcado en la "industria de la construcción", industria que produce "colmenas funcionales y utilitarias", piezas que se evalúan como inversión y no como habitación. Emplazamiento de un edificar desarraigado, regido por la "voluntad de la conquista" del espacio, que se impone sin responder a la voz de lo natal, al llamado de la tierra. Responde y es eco, más bien, del “llamado del poder socioeconómico que rige las ciudades”. Ciudades donde el vecindario no es cercanía sino separación, donde la separación es aislamiento y el aislamiento, refugio. (Mújica 190)

Entre el habitar poético y el habitar desarraigado van a discurrir las poéticas del hogar, la casa, la infancia y la familia. Veremos que al encarnar bajo la norma del realismo coloquial tienden hacia el habitar poético, hacia lo ontológico a pesar de que tematicen lo óntico, mientras que la inserción de los gestos discursivos neosimbolistas tiende a tematizar, a hacer patente, el habitar desarraigado y la aspiración hacia lo ontológico al tiempo que lo óntico ocupa un sitio secundario. La poética del habitar poético intentará responder a la voz natal, mientras que la

poética del habitar desarraigado hablará de esa voz en cuanto voz enajenada.

El lector familiarizado con el "primer" Heidegger ha advertido la relación que mantienen estos conceptos con los de existencia auténtica y existencia inauténtica. En efecto, el habitar poético y el habitar desarraigado son correlatos conceptuales de las primeras formulaciones de Heidegger, sobre los que nos apoyaremos en nuestro análisis. Así, por ejemplo, de acuerdo con Carlos Monsiváis, en *Espejo* de Salvador Novo se poetizan actos formativos del hombre en la infancia. Para nosotros estos actos son los vehículos gracias a los cuales el sujeto poético se apropia de su mundo. El hombre, en uso de la terminología de Martin Heidegger, es lanzado a la existencia inauténtica. Introyecta la opinión de los otros sobre el mundo y así se forma la existencia inauténtica o falsa conciencia, en términos marxistas. En la interpretación de Gianni Vattimo:

> Precisamente porque en la manipulación de las cosas el *Dasein* está siempre junto con otros tiene la tendencia a comprender el mundo según la opinión común, a pensar lo que *se piensa*, a proyectarse sobre la base del anónimo *se* de la mentalidad pública. (...) En el mundo del "se" dominan la charla sin fundamento, la curiosidad y el equívoco: el carácter común de todos estos fenómenos es el hecho de que en ellos el *Dasein* tiene la impresión de "comprenderlo todo sin ninguna apropiación preliminar de la cosa". (...) Este hecho de pertenecer al mundo del "se" no es sólo un límite negativo y no es algo que pueda uno imaginar evitar con una decisión deliberada. "El *Dasein* puede también no sustraerse nunca a este estado interpretativo cotidiano en el cual ha crecido. En él, por él y contra él se realiza toda genuina comprensión". Por estar ante todo en estado-de-yecto en el mundo del "se", la existencia es siempre originariamente inauténtica. (41-42)

Las poéticas del hogar, de la casa, de la infancia y de la familia entonces se convierten en espacios privilegiados donde se verifica esta introyección o el cuestionamiento de la existencia inauténtica así como la aspiración a una existencia auténtica. De lo óntico se salta hacia lo ontológico. El habitar poético y la existencia auténtica de un lado, y del otro, el habitar desarraigado y la existencia inauténtica. Si retomamos lo afirmado en el capítulo anterior sobre la poesía de soledad y la poesía de comunión, veremos al analizar los siguientes poemas que la

existencia auténtica o habitar poético puede extraviarse en la poesía de comunión; del mismo modo, la poesía de soledad no representa, necesariamente, una llegada a la existencia inauténtica. Más bien al contrario, muchas veces en la poesía de soledad puede hallarse la existencia auténtica en cuanto ésta desgarra el estado-de-yecto. Del mismo modo el espacio de la comunión, una comunión enajenada, puede representar la vida inauténtica o el habitar desarraigado.

Todos estos excursos han tenido el objeto de prepararnos para caracterizar brevemente los poemas de los *Cantos del hogar* de Juan de Dios Peza, de *Espejo* de Salvador Novo y *Pasado en claro* de Octavio Paz, para desembocar en los poemas de Eduardo Langagne, espacios textuales donde esta poética se forma al continuar, subvertir y explorar los caminos abiertos por sus predecesores. Nuestro propósito no es profundizar en la particular ejecución de la poética del hogar de estos autores, sino únicamente retener sus líneas generales para que se comprenda con mayores elementos las particularidades de Eduardo Langange, heredero de una tradición intermitente, pero que se ha venido cultivando a lo largo de los últimos ciento veinte años.

3.2. Cuatro muros de la poética del hogar en México

3.2.1 Juan de Dios Peza, el deber en la pax porfiriana

Programáticamente el primer poema de los *Cantos del hogar* habla del padre del sujeto de la enunciación en vez de la madre. Con este desplazamiento de la mujer se inaugura la poética del hogar en México. La invisibilización de la mujer en un espacio que tradicionalmente le había pertenecido da origen a una poética ubicada en las periferias del canon a pesar de los sucesivos episodios en la poesía de México del siglo XX. A la vez que hace evidente la relación de parentesco —la relación filial— se invisibiliza la relación marital. Al margen de la perspectiva de género que esta ruta abre, estéticamente resulta más persuasiva la mirada masculina porque

ella misma en un mundo patriarcal y estúpidamente machista se instala en un espacio que no le corresponde según las ideas preconcebidas.

El libro asume la visión de la figura patriarcal que hereda una serie de virtudes para la educación de los hijos. “Mi padre” atribuye a esta figura las virtudes morales de quien es designado como el soberano del hogar, fuente de estoicismo y de amable severidad axiológica. Celebra la “viril constancia” y la fuerza del padre dimana de su asiento en la fe: “guarda la fe con que me habló del cielo/ en las horas primeras de mi infancia.” Más adelante: “y pasa, como Cristo el Tiberiades,/ de pie sobre las ondas encrespadas.” La figura paterna centraliza el control de la casa y es la transmisora de valores: “Me ha dicho: “A quien es bueno, la amargura/ jamás en llanto sus mejillas moja;/ en el mundo la flor de la ventura/ al más ligero soplo se deshoja.” En cuanto a la pobreza, reproduce la ideología del cristianismo: “Si eres pobre, confórmate y sé bueno:/ si eres rico, protege al desgraciado/ y lo mismo en tu hogar que en el ajeno/ guarda tu honor para vivir honrado.”

El caudal que puede heredar a su vástago consiste en el honor que, según Milan Kundera, desaparece del mundo moderno a comienzos del siglo XX. En este sentido impera ideológicamente el código caballeresco español y si hoy estos poemas resultan ilegibles se debe a que, precisamente, reproducen “el anónimo *se* de la mentalidad pública”: “Este código, en mi alma pudo/ desde que lo escuché, quedar grabado;/ en todas las tormentas fue mi escudo/ de todas las borrascas me ha salvado.” Quizá el apego a un código compartido intersubjetivamente sea uno de los puntos débiles de los poemas de Juan de Dios Peza. Según nuestros hábitos actuales de lectura, la poesía debe buscar la ruptura de las relaciones lexicalizadas e instaurar nuevos acercamientos a lo conocido.

De suscribir este código resulta la sacralización del hombre en este libro. Gracias a sus

virtudes se convierte en un santo visible. El poema, en rigor, se ciñe a la moral de su época. Esto nos interesa menos. Nos interesa enfatizar más bien la dimensión ética del hogar sobre la cual el libro transita. Los actores y circunstancias del hogar serán observados en cuanto vehículos de una pedagogía. Dedicado a sus hijas, el segundo poema abunda o amplifica la admiración por el código heredado del abuelo: "...de los hombres/ ni desdeño el poder ni el odio temo; (...) mitad en lo noble a vuestro abuelo:/ ¡sol de virtud que iluminó mi vida!" La fe se convierte en un dique contra las ofensas y el poema desarrolla con acierto poético una idea que salió de los labios de Jesús, según el evangelio de Lucas.[51] Concatenación y gradación son los procedimientos armonizados en los siguientes versos: "buscad alma de niña en las mujeres / y buscad alma de ángel en la niña."

Una estrofa sobresale porque varios años antes el socialdarwinismo había cimbrado las estructuras sociales, paradigma científico que, mezclado con otras investigaciones de la época, ofreció un sustento "teórico" al naturalismo literario. Peza se opone a cualquier naturalismo social o a cualquier fatalismo religioso: "Nadie nace a la infamia condenado,/ nadie hereda la culpa de un delito/ nunca para ser siervos del pecado/ os disculpéis clamando: estaba escrito."

En lo que respecta a la formación de las mujeres, según Peza deben entregarse a las cosas sobre las que el trabajo del tiempo sea menos pernicioso. La sensualidad y los sentidos quedan proscritos de esta moral: "Se apaga la ilusión cual lumbre fatua/ y la hermosura es flor que se marchita;" la mujer sin piedad es una estatua, dañosa al mundo y el hogar."

"A mi hija Concha" es una prolonga esta perspectiva donde el sujeto de la enunciación recomienda a su hija imitar y no olvidarse del ejemplo del abuelo. Dirige el poema a Concha porque se trata de la mayor, la primogénita, la encargada de transmitir los valores a sus hermanos, en ausencia de la madre.

[51] Lucas 15, versículos 15 a 17: "De cierto os digo, que el que no recibe el reino de Dios como niño, no entrará en él."

Vamos a cerrar esta somera exposición de la poética del hogar de Juan de Dios Peza con "Fusiles y muñecas", poema del que debemos tratar de explicarnos su fortaleza como artefacto verbal.[52] Ha sido antologado en buena parte de los florilegios de la poesía de México y desde su publicación fue traducido a varias lenguas. Por el subtítulo ("Cuadro realista"), antes de aparecer el primer verso, ya sobresale su carácter narrativo y su filiación con el realismo coloquial y la cercana lectura de la poesía de Ramón de Campoamor.

Consideramos que el juego de oposiciones es uno de los más afortunados de nuestra lírica. Cierto que su sostén ideológico ahora resulta esquemático. Pero, literariamente, cada bloque verbal se acompasa con el conjunto. Las principales oposiciones son en el juego de los infantes, la cándida belicosidad del niño y la ternura de la niña que cuida de su muñeca. De este par brota la siguiente oposición: el mundo de los niños frente al mundo de los adultos, que le sirve al sujeto de la enunciación para anunciar una consigna moral: "¡Oh misteriosa condición humana!/ siempre lo opuesto buscas en la tierra:/ ya delira Margot por ser anciana/ y Juan que vive en paz, ama la guerra" (13). Por otra parte se encuentra la impecable elaboración de los serventesios, una admirable prosodia que, de tan frecuente en Peza, ya no se le reconoce.

[52] Otro modo de calibrar la importancia de "Fusiles y muñecas" puede cuantificarse a partir de su funcionamiento como hipotexto de nuevos poemas. Se convierte en fuente textual de "Niños y adultos" de José Emilio Pacheco y de "*Non serviam*" de Jorge Fernández Granados. En el poema de Pacheco se trabaja el juego de oposiciones: "A los diez años creía/ que la tierra era de los adultos./ Podían hacer el amor, fumar, beber a su antojo,/ ir adonde quisieran./ Sobre todo, aplastarnos con su poder indomable.// Ahora sé por larga experiencia el lugar común:/ en realidad no hay adultos,/ sólo niños envejecidos./ Quieren lo que no tienen:/ el juguete del otro./ Sienten miedo de todo./ Obedecen siempre a alguien./ No disponen de su existencia./ Lloran por cualquier cosa.// Pero no son valientes como lo fueron a los diez años:/ lo hacen de noche y en silencio y a solas." Por su parte, Jorge Fernández Granados aumenta el efecto disfórico de su poema al plantear una hipotética herencia de la tristeza, transmitida de padres a hijos. Dice Peza: "A mi lado ante juegos tan extraños/ Concha, la primogénita, me mira:/ ¡es toda una persona de seis años/ que charla, que comenta y que suspira!// ¿Por qué inclina su lánguida cabeza/ mientras deshoja inquieta algunas flores?/ ¿Será que ha heredado mi tristeza?/ ¿Será la que comprende mis dolores?" En una especie de contrapoética del hogar, Jorge Fernández Granados afirma: "No tengo intención de tener un hijo./ De verlo crecer en esas tardes en que nada espero./ No tengo frases para amarlo/ cuando me pregunte a dónde voy/ o de dónde vengo tan cansado./ No tengo una mujer con suficiente alevosía,/ inocencia o amor para darme ese hijo./ Tampoco lo he buscado.// Por eso no lo tengo./ No tengo dinero ni paciencia para su tos,/ para sus preguntas, vacunas, calificaciones,/ su primitiva maldad, sus diminutas catástrofes./ Pero sobre todo no tengo corazón/ para heredarle la tristeza/ que madurará en sus ojos/ cuando su alma abra las velas."

3.2.2 Salvador Novo: la infancia y la transgresión

Las notas características de lo que José Emilio Pacheco denominó "la otra vanguardia"[53] son el prosaísmo y el realismo: sintaxis y elección de vocablos que se alejan del preciosismo verbal y de las imágenes visionarias del surrealismo o el creacionismo. A lo que debemos agregar el efecto de la impresión referencial gracias al tejido de isotopías mesogenéricas. Pacheco finca estos rasgos en las apropiaciones de la poesía norteamericana de Pedro Henríquez Ureña, Salomón de la Selva y el mexicano Salvador Novo en los tres lustros que corren de 1915 a 1930. Esta tarea es realizada a través de traducciones y compilaciones de antologías en los casos de Ureña y Novo; mientras que de la Selva y también Novo[54] lo hacen desde sus propios versos.

Con Novo se unen la filiación vecinal del sujeto poético, la otra vanguardia y la poética del íntimo decoro en las dimensiones de la infancia, el hogar y la familia. En este importante hecho la crítica no se ha detenido. Según Pacheco, Novo da forma a la otra vanguardia desde los propios poemas en *Espejo* y *Poemas proletarios*. Del primero refiere que, si bien apareció publicado en 1933, fue escrito entre 1926 y 1929, y algo aún más importante, que sectoriza la poética del hogar en espacios que se comunican pero que no son idénticos: "El Novo "prosaísta, exteriorista o conversacionista", el "antipoeta" en fin, es el de sus memorias de infancia, *Espejo*..." Pacheco no alude a ninguna poética del hogar, sino a unas "memorias de infancia" (118). De la lectura cercana de algunos poemas de *Espejo* podemos entresacar algunas conclusiones sobre esta zona de la poética del hogar, la poética de la infancia.

El centro indiscutible de *Espejo* es la poética de la infancia. De los veinte poemas del

[53] Hasta ahora he identificado los lugares donde Pacheco desarrolla estas ideas: en primer término el ensayo conocido por todos "Notas sobre la otra vanguardia"; después en algunos Inventarios: "Poesía nicaragüense 1982" [*Proceso* 274, 1 de febrero de 1982], "Algo sobre la muerte del poeta mayor Sabines" [*Proceso* 1169, 28 de marzo de 1999]; y en un artículo publicado en *Vuelta*, significativo porque al autor le provocó un desaguisado con el consejo editorial de dicha revista).

[54] Sobre el papel de Novo como traductor de la poesía norteamericana puede consultarse el ensayo de Anthony Stanton contenido en *Inventores de tradición*.

libro, once corresponden a los "actos formativos" (Monsiváis) de un sujeto poético que desde la madurez observa su infancia o que se ha instalado en los primeros años de su vida para enjuiciar con otros ojos lo que le fue o pretendía ser enseñado. En vez del hogar, estos actos formativos se originan en el escenario de la escuela o en relación con ella. A pesar de que ningún poema del volumen indague en la poética de la casa, "La geografía" formula la aspiración de erigir un habitar gracias la construcción de una casa ("Dios creó el mundo/ yo sólo puedo/ construir un altar y una casa.").

"La historia" se enhebra con la poética de la familia indirectamente. Traduce una experiencia prototípica de un niño criollo en una escuela de mestizos de tipo indígena. Si los versos de Peza son una proyección de la *pax* porfiriana, aquí se escucha un testimonio de lo que significó crecer durante los años de la Revolución.[55] Al reducir de modo referencial el poema nos encontramos ante un niño de 6 años, habitante del norte del país cuando los revolucionarios llenaban el paisaje con el humo de la pólvora: ("¡Mueran los gachupines!/ Mi padre es gachupín,/ el profesor me mira con odio,/ y nos cuenta la Guerra de Independencia/ y cómo los españoles eran malos y crueles/ con los indios —él es indio—,/ y todos los muchachos gritan que mueran los gachupines./" Esta misma circunstancia, la mirada de un niño de 6 años, condiciona la cortedad de sus conclusiones. Es incapaz de establecer una mirada de larga duración y simplifica los hechos históricos o desliza que la historiografía es, finalmente, una interpretación interesada

[55] Más terribles que las memorias de infancia de Novo, son las de Nellie Campobello. *Cartucho* (1931) es una estetización de la violencia "revolucionaria" en su periodo de mayor barbarie. Además de esta coincidencia temática y enunciativa —una niña cuenta las historias de *Cartucho*, antecedente formal también de *Balún Canán* de Rosario Castellanos— considero que ambas obras se originan del contacto con la literatura de Estados Unidos. A su manera, *Cartucho* es nuestra *Spoon River Anthology*: la brevedad, el altísimo vuelo poético y la narración de la manera en que los habitantes de una región bien mueren es el vínculo con la obra de Lee Masters y con la tradición de los epitafios griegos de la que se apropió el poeta norteamericano. Sabemos que Novo tradujo a Lee Masters desde los años veinte y desconozco si Campobello lo leyó. Sin embargo esto no sería improbable, la obra de Lee Masters se convirtió pronto en un *longseller* y no hubiera sido raro que llegara a las manos de Campobello. Por otra parte no debería dejarse de tomar en cuenta una posible apropiación de las *Vidas imaginarias* del decadentista Marcel Schwob.

—qué interpretación no lo es: “Pero yo me rebelo/ y pienso que son muy estúpidos:/ Eso dice la historia/ pero ¿cómo lo vamos a saber nosotros?” También puede ser considerada como una oblicua transgresión del estado-de-yecto al que somos lanzados y por el cual asumimos una serie de valores sin la posibilidad de oponerle una aduana crítica.

Para Carlos Monsiváis en estas memorias de infancia se capturan los instantes en que el sujeto poético adopta creencias y costumbres (90). Se trata también de los instantes en que acontecen “las primicias de la transgresión”. El libro fluctúa, entonces, entre la existencia auténtica y la inauténtica. A diferencia del otro “Primera comunión” instaura una distancia entre el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación: “El personaje poético se triangula: al niño lo observa —nuevamente son palabras de Carlos Monsiváis (91)— el adulto que “infantiliza” su mirada, y, en su doble condición de niño y gente madura, el adulto regresa al orbe cerrado donde las impresiones lo son todo…” En el pasado capítulo vimos que muchos poemas de Eduardo Langagne se sustentan sobre este mismo procedimiento. Tanto en los poemas de Langagne como en los de Novo, se convierte en un medio de análisis. El sujeto de la enunciación se desdobla y declara la edad, 10 años, donde realizó la primera comunión. Con tan poca edad, los diez mandamientos le parecen un territorio muy amplio para ser recorrido. Sin embargo pese a esta candidez a cuestas, comienza a filtrarse la transgresión. Tras una aparente diafanidad, los últimos dos versos son ambiguos. ¿Quién engañaba a quién? ¿Las muchachas que se aprovechaban del niño para ver a sus novios y cumplir con sus tareas, porque el niño las hacía? ¿O este mismo niño encontraba un secreto placer en algo que “... era servicio/ y era a la vez engaño”? Del mismo modo, el lenguaje permite que se filtren locuciones idiolectales, construcciones provenientes de la conversación: “Diez Mandamientos eran demasiado mucho que infringir”. ‘Demasiado mucho’ son dos palabras más acostumbradas a reunirse en la calle que en la literatura.

El centro de esta constelación de poemas es "La escuela". Espacio de la disciplina, la escuela impone el orden y el contacto con la alteridad, encarnada en el profesor y en los condiscípulos. Es el mismo profesor de "La Historia", envidioso de la posición económica del niño ("El profesor no me quiere; ve con malos ojos mi ropa fina/ y que tengo todos los libros."), mientras que los otros infantes son un imán al que quisiera abandonarse el niño, pero aparece un "pudor extraño que me hace sentir tan inferior/ cuando a la hora del recreo les huyo,/ cuando corro, al salir de la escuela,/ hacia mi casa, hacia mi madre." Lejos de una infancia heroica, es una infancia de niño introvertido, vida interior alimentada por lecturas y por preguntas sobre la identidad. Hacia esta dirección señalan los dos siguientes poemas.

Abre "Libro de lectura" con el *ubi sunt*, magistralmente empleado por Manrique en *Las coplas a la muerte de su padre*. Sólo que en este poema es vehículo del mundo infantil: "¿Qué se hicieron los gatos, los conejos,/ el Rey de la Selva, y la Zorra de las Uvas,/ los Cinco Guisantes, el Patito Feo?" La escuela multiplica el contacto con los otros y del conocimiento cercano de los niños, se pasa al conocimiento indirecto de otras culturas. En unos cuantos versos hay un apretado resumen de varios grandes problemas: el fondo metafísico de la religión y del nacionalismo, además del uso instrumental de la naturaleza. Y desde una perspectiva estética se verifica la aparición de otro rasgo del realismo coloquial, la heteroglosia: presencia de múltiples voces, las de la calle y las de los libros[56]. Novo hace la citación directa de dos versos, el primero corresponde a Justo Sierra y el segundo a Manuel Carpio:

> Lo único que odio de este libro
> es que esboza que hay diversos países
> y relata el viaje de Colón
> y tuve que recitar unos versos:
> *Oh Colón, para hacer de tu renombre…*

[56] Este rasgo del realismo coloquial es llevado muy lejos en *Taberna y otros poemas* del salvadoreño Roque Dalton.

Antes de venir a la escuela
no distinguía entre los hombres;
todos ellos me parecían iguales.
Ahora sé:
Europa, Asia, África, América, Oceanía
y México. ¡Viva México!
Espléndido es tu cielo, patria mía.

"El primer odio" es un poema bisagra porque une la poética de la infancia en la escuela con la poética del hogar mediante la tematización de la literatura. Significativamente está localizado a la mitad del libro, pareciera que *Espejo* hubiese comenzado *in media res* y que "El primer odio" viniera a aclarar la intención de los primeros nueve poemas. Reclamo y burla, posibilita el cruce de las paralelas de la literatura y de la realidad. Se trata de un texto metaliterario en varios sentidos. En primer lugar porque actualiza la disputa entre creación y crítica que suscitó en 1888 el libro de Manuel Puga y Acal, *Los poetas mexicanos contemporáneos*, firmado bajo el seudónimo de Brummel y que supuso —ya lo mencionamos arriba— la muerte literaria de Juan de Dios Peza, aunque el "agudo crítico de Guadalajara" no haya enjuiciado los poemas más sobresalientes de Peza.

Directamente nos ancla el primer verso en la poética del hogar: "Yo sabía recitar *Fusiles y muñecas*". Continúa con la mención de dos títulos, uno de Nájera y el otro de Salvador Díaz Mirón, es decir, lo que por entonces y todavía durante mucho tiempo después supuso el primer contacto con la poesía en México. En sus memorias, *La estatua de sal*, Salvador Novo ha recreado esta misma experiencia:

> Yo daba muestras de buena memoria, y mi madre, que leía muchos versos, me hizo aprender "recitaciones" aun antes de ingresar en la escuela primaria. Sabía "Fusiles y muñecas" que declamaba con ademanes estudiados, y disfrutaba de todo el libro en que descollaba esa poesía. El "Cantor del Hogar" era entonces una figura prominente. Contaban que sus versos habían sido traducidos a muchos idiomas, con la admiración con que referían pormenores de su lamentable vida privada, que yo alcanzaba a escuchar. De suerte que el día en que por la calle de Guerrero desfiló su suntuoso entierro, todos nos asomamos a verlo pasar, y en casa se habló mucho de ese poeta. (79-80)

Lo que me interesa resaltar es la conciencia posterior del poeta Novo de que en ese libro se había abierto una ruta distinta de hacer poesía. Por otro lado, el Novo de las memorias reproduce prácticamente la misma sintaxis del poema. Narra el modo en que circulaba la poesía en los últimos años del porfiriato y más aún, el modo en que una familia más o menos culta consideraba la figura de Juan de Dios Peza al momento de su muerte.

El efecto que produjo el libro de Brummel de algún modo toma las proporciones de un rito de pasaje: "pero en la librería de mi casa/ estaba un libro de don Manuel Puga y Acal,/ *Poetas contemporáneos* —188...—/ en que se destrozaba terriblemente a mis ídolos/ y yo odié terriblemente a don Manuel Puga y Acal." La experiencia de la infancia se transforma porque el sujeto poético se encuentra tiempo después con Puga y Acal, cuando aquel es un estudiante en San Ildefonso. De este modo se unen las paralelas: "Lo he tratado; es gordo,/ ya no usa bigote ni escalpelo de la crítica/ ni seudónimo, y es Secretario de la Universidad;/ hasta me ha saludado alguna vez." Las afinidades estéticas de Novo habían sido delineadas desde un tiempo muy temprano, hecho importantísimo para la poesía de México. A través de los poemas de *Espejo* la poesía mexicana comenzó a virar hacia la expresión norteamericana, experiencia que vivirán muchos poetas del mundo a lo largo del siglo XX. El registro lingüístico urdido por el poema transporta una sintaxis directa, sin metáforas, de tono conversado, sin embargo no nos incita ninguna extrañeza porque somos lectores acostumbrados al realismo coloquial. Pero debemos suponer el efecto que tuvo entre los lectores de la década de 1930, que conocieron la poesía en la atmósfera producida por la "orgía de musicalidad" del modernismo y por la profusión metafórica de vanguardias de distinto rostro pero, en su mayoría, procedentes o ramificadas del árbol del romanticismo y simbolismo europeos.

Gracias a este poema, la poética de la infancia y la del hogar abandonan el periodo

meramente creativo y entran en un periodo de autoconciencia, es decir, con Novo aparece la primera distancia crítica y se asume la pertenencia a una tradición. Considérese también que a partir de "Fusiles y muñecas", José Emilio Pacheco escribió un poema que en el título declara su intención: "Juguetes. Desagravio a Juan de Dios Peza", pues no sólo en el plano teórico, José Emilio Pacheco intentó una reinterpretación de la figura de Peza. Dejemos a manera de apunte que los poemas sobre la poética del hogar de *Espejo* son "Retrato de niño", "Epifania", "Retrato de familia", mientras que el único sobre la familia de modo directo es "Las ciudades". En poemas como "Epifanía" hay un emparejamiento de la poética del hogar y de la casa en la medida que Epifanía[57], la criada del hogar, no mantiene con el sujeto poético una relación de parentesco inmediata. La poética de la infancia según lo demuestran estos poemas puede o no necesitar de las relaciones de parentesco, condición *sine qua non* de la poética del hogar.

3.2.3. Octavio Paz: hogar y herida

Antonio Machado será el puente que nos transporte a la versión de la poética de la familia de la de Octavio Paz. Para Octavio Paz, "Retrato" es una lección para enhebrar la casa paterna, las reflexiones sobre la memoria, el lenguaje y la muerte. Con él aprende a encarnar el tiempo en los objetos. Esta intuición, realizada en *Pasado en claro*, es reflexionada en las primeras palabras de un texto publicado en *Las peras del olmo* (1957), producto de un homenaje al poeta de Sevilla celebrado en París en 1951. Casi veinticinco años antes, Octavio Paz (339) había hecho algunas consideraciones sobre lo que se convertiría en su método de trabajo para recuperar el tiempo perdido:

[57] Una prolongación de este diálogo literario se encuentra en Marco Antonio Campos, cuyo segunda parte del libro *Los adioses del forastero* se encuentra vinculada con la poética del hogar. En los últimos versos de "Mi casa hacia 1960" se lee: "En otro piso Epifania creaba/ otra casa, seguía con malicia/ nuestros pasos, servía, y al hacerlo/ relataba fantásticas historias/ como de Perrault, de Grimm o Caballero" (24).

> Por la poesía, Machado sale de sí, aprehende al tiempo y a las formas en que éste se despliega: el paisaje, la amada, el limonero junto al muro blanco; por el pensamiento, se recobra, se aprehende a sí mismo. Poesía y reflexión son operaciones vitales. Pero su vida no sustenta a su obra. Más bien es a la inversa: la vida de Machado, el opaco profesor de Soria, el solitario distraído, se apoya en la obra de Machado, el poeta, el filósofo. (*Fundación y disidencia* 339)

Un gran sector de la poética de *Pasado en claro* consiste en aprehender el tiempo bajo las formas en que éste se despliega. Los dos primeros versos de "Retrato" son las huellas sobre las que el libro de Octavio Paz encontrará sus salidas: "Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla / y un huerto claro donde madura el limonero." Mientras que en Octavio Paz son el fresno o la higuera los objetos sobre los que el tiempo encarna: "El patio, el muro, el fresno, el pozo/ en una claridad en forma de laguna/ se desvanecen. Crece en sus orillas/ una vegetación de transparencias.

La concepción de la memoria de Octavio Paz, además de ser agustiniana ("el alma es ya, vacante, espacio puro" 39) es lingüística: "No veo con los ojos: las palabras/ son mis ojos…" o "Yo estoy en donde estuve/ entre los muros indecisos/ del mismo patio de palabras." Comparte la misma noción de todos los poemas memoriosos que espacializan el tiempo, sólo que Octavio Paz lía tiempo, memoria y lenguaje. Gracias a lo cual esculpe imágenes que mezclan dos planos que, en la voz del poeta, son la misma cosa. Así, al cruzar por la poética de la casa, a este espacio lo concibe inseparable unido al lenguaje: "Mis palabras,/ al hablar de la casa, se agrïetan" (27).

Por otra parte el sistema poético de Octavio Paz, expresado en términos formales y de diálogo con la naturaleza, se encuentra en la otra orilla de lo que Antonio Machado defendió en sus versos. Producto de la rama simbolista que más se adentró en el siglo XX, la poesía de Octavio Paz en *Pasado en claro* ya no responde al impulso surrealista, sin embargo es resultado del principio de analogía, de la estética de las correspondencias que enunciara Baudelaire, es decir, del momento fundacional en el tránsito de la poesía simbolista, el que corresponde a su

origen y no a su término. La naturaleza no sólo es una manera de encarnar el tiempo y no únicamente es un bosque de símbolos, también es una sabia maestra: “Los fresnos me enseñaron,/ bajo la lluvia, la paciencia,/ a cantar cara al viento vehemente” (29). Finalmente el jardín de la casa se convierte en correlato de la memoria, memoria hecha de lenguaje: “En las conversaciones con la higuera/ o entre los blancos del discurso,/ en la conjuración de las imágenes/ contra mis párpados cerrados,/ el desvarío de las simetrías,/ los arenales del insomnio,/ el dudoso jardín de la memoria/ o en los senderos divagantes,/ era el eclipse de las claridades” (41).

Al revisar todas estas praxis de la poética del hogar, la casa, la familia y la infancia cabe preguntarnos si lo que está operando es una personal perspectiva de enfrentar el pasado y las relaciones de parentesco o si, por el contrario, cada uno de estos poetas al asumir un sistema estético sólo responde a la vectorialidad que el propio discurso les impone o si, en una tercera vía, disposición espiritual, experiencia y matriz estética se atraen felizmente.

Es probable que se trate de una aporía, sin embargo, en esta praxis concreta, la poética de la familia al entrar en conjunción con el sistema simbolista activa el principio de analogía y lo que pudiéramos denominar el malditismo. Entre lo primero, se suceden imágenes de una gran autonomía y visualmente muy plásticas: “el fresno, sinüosa llama líquida” o “El deseo es señor de espectros,/ el deseo nos vuelve espectros: somos enredaderas de aire/ en árboles de viento,/ manto de llamas inventado/ y devorado por la llama” (17). El cruce de sentidos, lección aprendida en los poemas fundacionales del simbolismo, permiten acceder a realidades desconocidas:

> La hendedura fue pórtico
> del más allá de lo mirado y lo pensado:
> allá dentro son verdes las mareas,
> la sangre es verde, el fuego verde,
> entre las yerbas negras arden estrellas verdes:

es la música verde de los élitros
en la prístina noche de la higuera;
–allá dentro son ojos las yemas de los dedos,
el tacto mira, palpan las miradas,
los ojos oyen los olores; (17-18)

Finalmente al enunciar la poética del hogar, pronuncia las primeras notas de malditismo: "Cuartos y cuartos, habitados/ sólo por fantasmas,/ sólo por el rencor de los mayores/ habitados. Familias,/ criaderos de alacranes:/ como a los perros dan con la pitanza/ vidrio molido, nos alimentan con sus odios/ y la ambición dudosa de ser alguien" (27) Así, la infancia está determinada por una casa habitada por "adultos taciturnos" de "terribles niñerías". La matriz estética o la reformulación de las experiencias aseveran en un verso de clara estirpe romántica o neosimbolista: "En mi casa los muertos eran más que los vivos" (28). Finalmente un contrapunto donde se alternan la oración y la blasfemia, el agradecimiento y la condena:

Mi madre, niña de mil años,
madre del mundo, huérfana de mí,
abnegada, feroz, obtusa, providente,
jilguera, perra, hormiga, jabalina,
carta de amor con faltas de lenguaje,
mi madre: pan que yo cortaba
con su propio cuchillo cada día.
(...)
Virgen somnílocua, mi tía
me enseñó a ver con los ojos cerrados,
ver hacia dentro y a través del muro.
Mi abuelo a sonreír en la caída
y a repetir en los desastres: *al hecho, pecho*.
(Esto que digo es tierra
sobre tu nombre derramada: *blanda te sea*.)
Del vómito a la sed,
atado al potro del alcohol,
mi padre iba y venía entre las llamas.
Por los durmientes y los rieles
de una estación de moscas y de polvo
una tarde juntamos sus pedazos.
Yo nunca pude hablar con él.
Lo encuentro ahora en sueños,
esa borrosa patria de los muertos.
Hablamos siempre de otras cosas.
Mientras la casa se desmoronaba

> yo crecía. Fui (soy) yerba, maleza
> entre escombros anónimos. (30)

Se suceden deslumbrantes enumeraciones, oxímoros, metonimias, metáforas, uno de los momentos de mayor intensidad de toda la poesía de Octavio Paz, sin embargo lo que más signa a esta versión de la poética del hogar es el hiato entre poesía de comunión y habitar poético o existencia auténtica. La familia ahoga, inocula odio, parece querer decirnos. La familia es también una posibilidad del habitar desarraigado.

3.2.4. Eduardo Langagne: la comunión y el decoro

3.2.4.1. El espacio, la mirada y la memoria

En el capítulo anterior estudiamos la relación de la poesía de Eduardo Langagne con el tiempo y la memoria. Gracias a las disquisiciones de Agustín de Hipona pudimos distinguir entre la visión, la memoria y la espera con sus correspondientes tipos de enunciación. Ahora vamos a concentrarnos en el carácter espacial de la memoria, aspecto también señalado por el filósofo, porque los siguientes poemas de Eduardo Langagne —del mismo modo que los estudiados de Juan de Dios Peza, Salvador Novo y Octavio Paz— cuando se enfrentan a la evocación de los años de la infancia, tienden a hacerlo en la casa paterna o, como muchos otros poemas de Langagne, en el barrio. Parece ser que se trata de un vínculo consustancial entre la memoria y el espacio, manifiesto en el hogar y en la poética de la cual hemos hablado a lo largo de este capítulo.

De acuerdo con Raúl Dorra en su ensayo “Del guardar y el ordenar” contenido en *La retórica como arte de la mirada*:

> En las *Confesiones*, San Agustín desarrolla su teoría de la memoria, esa “admirable virtud y facultad” donde “están guardadas con orden y distinción todas las cosas”. La memoria

> es extensa y a la vez profunda, y el orden en que las cosas se disponen comienza por lo sensible (es decir, aquello que ha sido objeto de la experiencia y ha debido encontrar el sitio que le es propio después de haber pasado "por la aduana de los sentidos"), continúa por lo inteligible (aquello que no proviene del mundo exterior sino que desde siempre estuvo guardado en los "senos profundísimos de la memoria" y a lo cual es necesario llegar por un esfuerzo selectivo del pensamiento: la voz latina *cogitare*, que corresponde a la voz española *pensar*, significa *recoger* y *juntar* lo que estaba disperso o escondido), hasta llegar a lo puramente espiritual (la "bienaventuranza", aquello a lo cual todos los hombres tienden sabiéndolo o sin saberlo, un estado que se vislumbra después de haber trascendido los otros y que no puede alcanzarse verdaderamente sino cuando el alma reposa en Dios). La memoria tiene la extensión del alma y *es* el alma misma. [...] Todo lo existente está *ahí* en su sitio y por lo tanto el conocimiento no es sino un recorrido por estas regiones de tal modo dilatadas que nadie ha llegado a su término. (99)

El evidente vínculo con la teoría platónica del conocimiento como reminiscencia lleva a Dorra a reivindicar la retórica en cuanto arte de la mirada, por cuanto la mirada es "el órgano de la inteligencia" (101). Mirada y memoria se conjugan y obran el conocimiento:

> La memoria es, entonces, agente y continente: un anchuroso, dilatadísimo espacio en el que "están guardadas con orden y distinción todas las cosas", según había enseñado San Agustín, y a la vez una mirada que va descubriéndolas y reconociéndolas. Educar la memoria supone educar la mirada con el fin de que ella extraiga de los *lugares* del alma los objetos que necesita para tal o cual ocasión, y encuentre la manera de asociarlos. Pero asociar los objetos [...] supone construir nuevos lugares según un sistema de clasificación que permita recurrir a ellos en el momento en que resulte conveniente hacerlo. Tanto si es continente cuanto si es agente, la memoria es memoria de lugares. (104)

Esta consideración explica la consustancial relación de la memoria y la poética del hogar. Los antiguos lo supieron y los preceptores de retórica adiestraban a sus alumnos con el método de la habitación romana, también llamado palacio de la memoria, donde la mirada traza la escena a la vez que distribuye y puebla el espacio con imágenes que ayudan a la memorización: "La base de la memoria entendida como agente, según enseña la retórica, es el diseño del espacio y la construcción de la imagen visual. Recordar es ver" (106).

3.2.4.2. La poética del íntimo decoro

En muchas páginas de este trabajo hablamos de la poética del íntimo decoro, tematizada en poemas de Eduardo Langagne pero, sobre todo, resultado de su praxis estética. El íntimo decoro se origina en la poesía de Ramón López Velarde quien le otorga esta denominación en los primeros versos de la "La suave Patria": "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." El íntimo decoro, por oposición al tema civil de que se encarga el poema, engloba el orbe provincial de López Velarde: el piano llorón de Genoveva, las jerezanas "institutrices de mi corazón", las noches cuaresmales, Fuensanta, la plaza de armas del pueblo, la lluvia que "reblandece las señoritas". Y de entre todos estos tópicos, un sector del íntimo decoro lo constelan la casa, el hogar, la infancia y la familia, sector acotado donde se trasvasa en casi todos los casos la atmósfera erótica y religiosa de la totalidad de la obra de López Velarde.

En "Mi prima Águeda" todo sucede en el hogar, y se evoca el despertar erótico en la infancia ("Yo era rapaz/ y conocía la *o* por lo redondo"). El correlato objetivo de la belleza de Águeda corresponde a los objetos de la casa: "Águeda era/ (luto, pupilas verdes y mejillas/ rubicundas) un cesto policromo/ de manzanas y uvas/ en el ébano de un armario añoso" (38-39). "Poema de vejez y de amor" hace explícita la relación que el sujeto poético establece con la casa y le sirve de exordio para abandonarse a la evocación de Fuensanta: "Mi vida, enferma de fastidio, gusta/ de irse a guarecer año por año/ a la casa vetusta/ de los nobles abuelos/ como a un refugio en que en la paz divina/ de las cosas de antaño/ sólo se oye la voz de la madrina/ que se repone del acceso de asma/ para seguir hablando de sus muertos/ y narrar, al amparo del crepúsculo/ la aparición del familiar fantasma" (45-46). Así, la vida auténtica está ligada no sólo

a la provincia, sino al reducto doméstico. Pareciera que el poema de Octavio Paz ("En mi casa los muertos eran más que los vivos") tuviera su raíz en este fragmento.

En "Canonización", otro episodio del diálogo con Fuensanta, la casa es el sitio donde se cumple el habitar poético sobre la tierra: "¡Quién le otorgara al corazón doliente/ cristalizar el infantil anhelo/ que en su fuego romántico me abrasa,/ de venerarte en diáfano capelo/ en un rincón de la nativa casa!" (52).

En estos poemas, todos pertenecientes a *La sangre devota*, el hogar o la casa son vistos oblicuamente, esto convierte a "El viejo pozo" de *Zozobra* en el poema central sobre la poética del hogar en la obra de Ramón López Velarde. En él confluyen la infancia al lado de los otros elementos que conforman la sintaxis de la poética del hogar: la casa y las relaciones de parentesco: "El viejo pozo de mi vieja casa/ sobre cuyo brocal mi infancia tantas veces/ se clavaba de codos, buscando el vaticinio/ de la tortuga, o bien el iris de los peces,/ es un compendio de ilusión/ y de históricas pequeñeces.// Ni tortuga ni pez; sólo el venero/ que mantiene su estrofa concéntrica en el agua/ y que dio fe del ósculo primero/ que por 1850 unió las bocas/ de mi abuelo y mi abuela."

Todo parece indicar que este poema fue muy bien leído por los sucesores de López Velarde porque no sólo se advierte la susomentada apropiación de Octavio Paz, sino la huella de Salvador Novo, quien, en la inclusión de la historia –rasgo inherente del realismo coloquial[58]– da forma a los poemas de *Espejo* donde la Revolución marca las evocaciones de la infancia. López Velarde, nacido en el optimismo de la burguesía de la pax porfiriana, se remonta a la herida que

[58] Uno de los elementos del realismo coloquial, el prosaísmo o el conversacionalismo, tiene otro capítulo en López Velarde en el poema "Tú palabra más fútil" de *Zozobra*: "Tu palabra más fútil/ es combustible de mi fantasía,/ y pasa por mi espíritu feudal/ como un rayo de sol por una umbría// Una mañana (en que la misma prosa/ del vivir se tornaba melodiosa)/ te deban un periódico en el tren/ y rehusaste, diciendo con voz cálida:/ "¿Para qué me das esto?" Y estas cinco/ breves palabras de tu boca pálida/ fueron como un joyel que todo el día/ en mi capilla estuvo manifiesto;/ y en la noche, sonaba tu pregunta:/ "¿Para qué me das esto?" (79).

sobre la sociedad coleta de Jerez en la que crecieron sus abuelos dejó el enfrentamiento con la soldadesca liberal: "En una mala noche de saqueo y de política/ que los beligerantes tuvieron como norma/ equivocar la fe con la rapiña, al grito/ de "¡Religión y Fueros!" y "¡Viva la Reforma",/ una de mis geniales tías,/ que tenía sus ideas prácticas sobre aquellas/ intempestivas griterías,/ y que en aquella lucha no siguió otro partido/ que el de cuidar los cortos ahorros de mi abuelo,/ tomó cuatro talegas y con un decidido/ brazo las arrojó en el pozo, perturbando/ la expectación de la hora ingrata/ con un estrépito de plata."

Si los retratos y fotografías, correlatos objetivos por excelencia de la poética del hogar, donde se fija y encarna el paso del tiempo, aparecen en los poemas de Salvador Novo y Eduardo Langagne –y en el caso de Langagne también los espejos– este poema se aventura en la profundidad del espejo de agua del pozo. En las siguientes imágenes se verifica el vínculo de la poética del hogar con la raíz neosimbolista en un poeta que o se lo clasifica próximo al modernismo o a la voluntad de cambio de las vanguardias: "En la pupila líquida del pozo/ espejábase, en años remotos, los claveles/ de una maceta; más la arquitectura/ ágil de las cabezas de dos o tres corceles,/ prófugos del corral; más la rama encorvada/ de un durazno; y en época de mayor lejanía/ también se retrataban en el pozo/ aquellas adorables señoras en que ardía/ la devoción católica y la brasa de Eros;/ 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." La poesía de López Velarde siempre jalonada por el erotismo y su devoción católica agrega en la penúltima estrofa: ""Las paredes del pozo, con un tapiz de lama/ y con un centelleo de gotas cristalinas,/ eran como el camino de esperanza en que todos/ hemos llorado un poco… Y aquellas peregrinas/ veladas de mayo y de junio/ mostráronme del pozo el secreto de amor:/ preguntaba el durazno: "¿Quién es ella?", y el pozo, que todo lo copiaba, respondía/ no

copiando más que una sola estrella" (78). Finalmente un recurso compartido por Velarde, Paz y Langagne, la animación de los objetos con características antropomorfas: "El pozo me quería senilmente; aquel pozo/ abundaba en lecciones de fortaleza, de alta/ discreción y de plenitud.../ Pero hoy, que su enseñanza de otros tiempos me falta,/ comprendo que fui apenas un alumno vulgar/ con aquel taciturno catedrático" (77-79).

López Velarde llega a estos poemas porque se conjugan el cansancio estético del modernismo y las consecuencias de la Revolución. El camino de Juan de Dios Peza es olvidado durante varias décadas porque una parte sobresaliente del modernismo se interesó en la exploración de los estados del alma y porque sus paseos buscaron el exotismo de las ciudades desconocidas o imaginarias.

A diferencia de López Velarde que canta su elegía desde el exterior como desde el interior de la casa, Juan de Dios Peza lo hizo desde el exterior y este mismo procedimientos será seguido por Luis G. Urbina quien, por cierto, fue alumno de Peza en la redacción de *El Lunes*. A pesar de que la mirada se fije en un solo edificio, el título de "En mi barrio" se justifica porque el desastre de perder a una persona y a un lugar amados se enuncia desde el afuera, es decir, desde las calles del barrio:

¡Oh calle sola, vetusta casa!
¡Angostas puertas de aquel balcón!
Si todo muere, si todo pasa
¿por qué esta fiebre que el pecho abrasa
no ha consumido mi corazón?

Ya no hay macetas llenas de flores
que convirtieran en un pensil
azotehuelas y corredores…
Ya no se escuchan frases de amores,
ni hay golondrinas del mes de abril.

Frente a la casa la cruz cristiana
del mismo templo donde rezó,
las mismas misas de la mañana,
la misma torre con la campana

que entre mis brazos la despertó.

Vetusta casa, mansión desierta
mírame solo volviendo a ti…
Arrodillado beso tu puerta
creyendo loco que aquella muerta
adentro espera pensando en mí. (184)

Desde su exilio madrileño, Luis G. Urbina, en su "Elegía del retorno" (*El glosario de la vida vulgar*, 1916), escribió uno de los más conmovedores cantos doloridos sobre la ciudad de nuestra tradición. Han pasado por lo menos treinta años desde el canto auroral de Peza y es tal su bancarrota que el poeta muere olvidado de sus pares en 1910. A diferencia de Peza, Urbina alterna los planos generales y los primeros planos: "¡Cómo en mi amargo exilio me importuna/ la visión de mi valle, envuelto en luna,/ el brillo del cristal de mi laguna,// el arrabal polvoso y solitario,/ la fuente antigua, el tosco campanario,/ la roja iglesia, el bosque milenario!" La angustia existencial dimana del peso del olvido: "Veré las avenidas relucientes,/ los parques melancólicos, las gentes/ que ante mí pasarán indiferentes. (...) Iré como un sonámbulo: abstraído/ en la contemplación de lo que he sido/ desde la sima en que me hundió el olvido." En cuanto a la casa, véase la idéntica *dispositio* de Peza, la manera en que, tras enunciar un amor, se refiere una iglesia: "Y la ventana de burgués aliño/ dirá: —¡Aquí te esperaba un fiel cariño!/ Y el templo: —Aquí rezaste cuando niño." Y en este diálogo con los espacios, marginalmente aparece la casa: "Dirá la casa: —¡Verme te consuela!—/ ¿Nunca piensas en mí? —Dirá la escuela—/ y —¡Qué travieso fuiste!— la plazuela" (250).

Es la última etapa del modernismo con la cual coincide este poema de Urbina. Y comienza a aflorar una oleada de lo que después será conocido como criollismo o nativismo, un periodo que proliferó entre el ocaso del modernismo y la aurora de la vanguardia en Hispanoamérica, del que participan en México, además de Ramón López Velarde, Alfredo R.

Placencia y Francisco González de León; mientras que en el resto de la lengua lo conforman un puñado de españoles, argentinos, uruguayos, peruanos, chilenos, colombianos y, en otros puntos del orbe, varios italianos y los fundadores de la tendencia, unos cuantos belgas y franceses. En la historiografía literaria de Hispanoamérica a esta zona imprecisa se le ha llamado posmodernismo, si contraviene el lenguaje modernista sin negarlo completamente, o prevanguardismo si proyecta una disposición hacia el futuro.

Si en Juan de Dios Peza el hogar y el barrio son pesos equivalentes y aún en Rubén Darío aparecen asuntos familiares en unos cuantos poemas —"A Margarita" se convierte en el más célebre— el posmodernismo en su versión criollista se interesará minoritariamente por el hogar. Su centro es el barrio en la Argentina y en México, la provincia. El barrio es el reducto provincial de las ciudades, el lugar al que llegan miles de personas al abandonar el cielo rural. Por estas razones a este momento de transición estética José Emilio Pacheco lo caracteriza de coloquialismo vernacular o criollismo (*Antología del modernismo* XIV).

Sin embargo del mismo modo que la poética del hogar es invento de Víctor Hugo y el carácter crepuscular de la poesía mexicana no brota de una predisposición derivada de la raíz indígena —según la formulación de Luis G. Urbina— sino que es elemento constante de la cultura occidental a la vez que constante antropológica, el criollismo nace en Europa:

> La tendencia poética que ilustra López Velarde se originó en la provincia francesa y belga. Pronto se extendió, como es sabido, a la lengua inglesa y marcó a dos poetas esenciales de nuestro siglo: Pound y Eliot. Pero allá el trasplante se hizo sobre todo a través de Laforgue y tuvo características y resultados distintos a los de España, Italia e Hispanoamérica. Aquí la influencia de otros dos poetas, Francis James y George Rodenbach, fue no menos determinante que la de Laforgue. En España fecundó a dos poetas hoy olvidados con cierta injusticia: Fernando Fortún y Andrés González Blanco. La lección de ambos –la de sus traducciones y la de sus poemas– fue recogida y traducida por López Velarde. Así, al criollismo del mexicano hay que añadir el de los sudamericanos, el "provincialismo" de los españoles y la notable y significativa coincidencia de los "crepusculares" italianos. (Paz, "Tránsito y permanencia" 22)

Octavio Paz localiza el nacimiento de esta tendencia en lengua castellana hacia 1910 y sugiere que su compás abarcó más de 15 años. Consigna que los libros más significativos fueron: *Los heraldos negros* (1918) de César Vallejo; *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929) de Jorge Luis Borges; y *El imaginero* (1927) y *El pez y la manzana* (1927) de Ricardo E. Molinari (*El lenguaje de la pasión* 16). Octavio Paz se centra en los libros que cruzan el criollismo con el impulso de la vanguardia y mantiene al margen una cauda de obras sin el aliento de la estética del cambio.

En México, el criollismo o la poesía "nativista" —llamada de este modo por José Luis Martínez— posee características particulares frente al criollismo que se desarrolla en países como Argentina y Perú a pesar de que, de algún modo, el Borges de *Fervor de Buenos Aires* y el Vallejo de *Los heraldos negros* estén ligados con Ramón López Velarde, vía modernista, si se le ve al poeta como trasunto del simbolismo.

El sentido estético es sólo una parte del otorgado por la sociedad. Mientras que desde la Colonia y hasta nuestros días, el criollo corresponde al español nacido en México, lo criollo estéticamente es un arte que integra lo hispano y lo indígena. Quizá sin saberlo, así fue promovido por Ignacio Manuel Altamirano pese a su decidido afán por fundar una literatura nacional y así lo esgrimió Ramón López Velarde en "Melodía criolla", ensayo del que se ha extraído una afirmación proverbial: "cuando se anima de una pretensión nacionalista, deben contener [el arte popular y el arte "formal"] no lo cobrizo ni lo rubio, sino este café con leche que nos tiñe" (477). En la recensión que dedicó a su amigo Enrique Fernández Ledesma, Ramón López Velarde amplió estas ideas. En el último día de agosto de 1916, mismo año de la publicación del libro de Urbina, asentó: "lo mexicano decoroso", "médula graciosa del país":

> El hecho próspero consiste en que se ha conquistado el decoro de los temas con el hallazgo de lo que yo llamaría el *criollismo*. No lo criollo de hamaca, de siesta tropical...

> Eso queda en devaneo. No; trátase de lo criollo neto, expresión absurda étnicamente, pero adecuada para contener el sentido artístico de la cuestión que someramente voy fijando, como un prendido de alfileres. Trátase de lo que no cabe ni en lo hispano ficticio ni en lo aborigen de pega. Trátase de lo criollo neto: las calles por cuyo arroyo se propaga la hierba; los canales, vastas y bastas, que descuelgan sobre la pared su mancha vertical de lluvias; las Martínez, que no por sus trenzas rubias, dejan de caminar maquinalmente, como muñecas, al sonar la *oración*; las Ortigozas, que no por sus trenzas negras, abandonan su paso de juguetes, comprobando que los niños vienen de París como caballitos de cuerda... (525)

Cinco años después, conjuga los avances del manuscrito de "La suave Patria" con la reflexión sobre el país desgarrado por la Revolución. El marco del criollismo se dilata de la provincia (la patria chica) hasta tocar regiones del Bajío y la ciudad de México, sinécdoques de lo que López Velarde concibió como patria. Una diferencia con sus antecesores: no es la patria grandilocuente o engolada. Opone la patria íntima que toma cuerpo a través de las sensaciones que brotan de lo cotidiano. "Novedad de la patria" examina el momento del país hacia adentro y más allá de las fronteras. La guerra civil y la guerra mundial determinan que el instante sea "subjetivo", revelando una "Patria, no histórica ni política, sino íntima" (282). Para López Velarde "A la nacionalidad volvemos por amor... y pobreza." Poesía del "íntimo decoro", así definida en el segundo verso de "La suave Patria." Lo que para Juan de Dios Peza representaba un hiato —hogar y patria—, para López Velarde es una continuidad, incluso la única continuidad posible.

Así, un mínimo hecho, pero de grandes repercusiones, hace la diferencia entre la serie de poemas que venimos analizando. López Velarde cruza la puerta y canta su elegía tanto desde el exterior como desde el interior de la puerta. Si bien Juan de Dios Peza habla desde el interior de la casa en los cantos del hogar, el hecho de que su libro más importante separe claramente a éste de la patria quizás explique la suerte que corrió su poesía. Con este gesto, López Velarde nos sitúa en la puerta de la modernidad, estéticamente hablando, a pesar de que declare en el último verso de "El retorno maléfico", su "íntima tristeza reaccionaria" que se anuda con ese otro verso

conservador de “La suave Patria”: “Patria, te doy de tu dicha la clave:/ sé siempre igual, fiel a tu espejo diario;/ cincuenta veces es igual el *Ave*/ taladrada en el hilo del rosario,/ y es más feliz que tú, Patria suave” (160).

“El retorno maléfico” fue escrito un año después de la publicación de “La elegía del retorno” de Luis G. Urbina del que se apropia el dialogismo y su talante conjetural. Más que verificar el retorno, suponen ambos textos las consecuencias que acarrearía si se llevara a cabo. Dice Urbina: “Volveré a la ciudad que yo más quiero/ después de tanta desventura; pero/ ya seré en mi ciudad un extranjero” (250); mientras que López Velarde: “Mejor será no regresar al pueblo,/ al edén subvertido que se calla/ en la mutilación de la metralla. Poemas del subjuntivo, dilatan la espera, en el sentido agustiniano, mediante unos cuantos hechos capitales. La mirada del sujeto de la enunciación, del mismo modo que en Urbina, alterna los planos generales con los primeros planos:

> Y la fusilería grabó en la cal
> de todas las paredes
> de la aldea espectral
> negros y aciagos mapas,
> porque en ellos leyese el hijo pródigo
> al volver al umbral
> en un anochecer de maleficio,
> a la luz del petróleo de una mecha
> su esperanza deshecha.
>
> Cuando la tosca llave enmhoecida
> tuerza la chirriante cerradura,
> en la añeja clausura
> del zaguán, los dos púdicos
> medallones de yeso,
> entornando los párpados narcóticos,
> se mirarán y dirán: “¿Qué es esto?” (102-103)

En seguida: el cruce de la puerta:

> 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.

Si el sol inexorable, alegre y tónico,
hace hervir a las fuentes catecúmenas
en que bañábase mi sueño crónico;
si se afana la hormiga;
si en los techos resuena y se fatiga
de los buches de tórtola el reclamo
que entre las telarañas zumba y zumba;
mi sed de amar será como una argolla
empotrada en la losa de una tumba. (103)

El único texto de la poética de la infancia de López Velarde ("Introito" de *Zozobra*) fue escrito a propósito de la publicación de un libro de Enrique Fernández Ledesma, mientras que el único poema donde aparece la posibilidad de la descendencia, es decir, un texto de la poética de la familia, también es de carácter conjetural. Sin embargo, a pesar de que López Velarde no conoció la paternidad escribió uno de los más perfectos ensayos o poemas en prosa de nuestra tradición a propósito, "Obra maestra", donde infunde todo el temor ante la posibilidad de multiplicar su sangre:

> ...Y la paternidad asusta porque sus responsabilidades son eternas.
> Con un hijo, yo perdería la paz para siempre. No es que yo quiera dirimir esta cuestión con orgullos o necias pretensiones. ¿Quién enmendará la plana de la fecundidad? Al tomar el lápiz me ha hecho temblar el riesgo del sacrilegio, por más que mis conclusiones derivan, precisamente, de lo que en mí pueda haber de clemencia, de justicia, de vocación al ideal y hasta de cobardía. (...)
>
> Pero mi hijo negativo lleva tiempo de existir. Existe en la gloria trascendental de que ni sus hombros ni su frente se agobien con las pesas del horror, de la santidad, de la belleza y del asco. Aunque es inferior a los vertebrados, en cuanto que carece de la dignidad del sufrimiento, vive dentro del mío como el ángel absoluto, prójimo de la especie humana. Hecho de rectitud, de angustia, de intransigencia, de furor de gozar y de abnegación, el hijo que no he tenido es mi verdadera obra maestra. (307)

Publicado en el póstumo *Son del corazón*, "Mi villa" ofrece una extraña simetría con la poética de Juan de Dios Peza porque el talante conjetural del poema contempla la posibilidad de que, de haberse casado, el sujeto poético sería viudo. Es decir, la posibilidad de la poética de la

familia en López Velarde también estaría presidida por la ausencia de la mujer. Además subraya que la renuncia al hogar se debió al abandono del cielo provincial por el de la urbe:

> Si yo jamás hubiera salido de mi villa,
> con una santa esposa tendría el refrigerio
> de conocer el mundo por un solo hemisferio.
>
> Tendría, entre corceles y aperos de labranza,
> a Ella, como octava bienaventuranza.
>
> Quizá tuviera dos hijos, y los tendría
> sin un remordimiento ni una cobardía.
>
> Quizá serían huérfanos, y cuidándolos yo,
> el niño iría de luto, pero la niña no.
> (...)
>
> Y si la villa, enfrente de la jocosa luna,
> me reclama la pérdida de aquel bien que me dio,
> sólo podré jurarle que con otra fortuna
> el niño iría de luto, pero la niña no. (151-152)

Eduardo Langagne tematiza su poética en los versos de tres poemas, en dos en vínculo directo con López Velarde. En un fragmento del temprano "Otra vez abriendo los cajones" de *Los abuelos tercos* declara: "Disculpen/ Me emociono/ Qué le voy a hacer/ Discépolo/ Ese tanguero extraordinario que escribió/ Uno busca lleno de esperanzas/ Él dijo soy sencillo/ Me emociona encontrar una pasa/ En el arroz con leche/ Me sucede lo mismo (25). De algún modo estos versos son un eco del sencillismo de Baldomero Fernández Moreno, pero no cogeremos ese hilo que nos llevaría muy lejos. Bástenos con retener la disposición hacia lo cotidiano e íntimo y la defensa de la esperanza.

Hablamos en el capítulo anterior de "La memoria", poema donde se lían varias de las obsesiones de la poesía de Eduardo Langange. Resaltamos el parecido con las ideas sobre el tiempo de Agustín de Hipona y gracias a la mención de López Velarde el poema justifica la relación del canto con la memoria. Langagne retiene tanto la gran capacidad sensorial de la

poesía de López Velarde como su interés por las cosas cotidianas: "Hoy puedes aromar la sopa de habas/ que solía recordar López Velarde:// No hay plato alguno y nadie guisa,/ pero el sabor se guarda en tu memoria,/ y lo degustas siempre, silencioso"[59] (41). En su estudio clásico sobre el jerezano, *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, Allen W. Phillips dedicó todo un capítulo a los ideales estéticos del poeta. Entre ellos a uno lo denominó "El arte de lo nimio y lo cotidiano" en el que refiere: "Sabía descubrir una fuente del más acendrado lirismo en los objetos familiares, acercándose a ellos con ternura y viendo en ellos nuevos valores" (219). Y transcribe una palabras de una obra en prosa de 1915 donde López Velarde hablaba de "la majestad de lo mínimo" (220). La sintaxis de la poética del íntimo decoro de Eduardo Langagne contempla entonces: la esperanza y lo cotidiano en la majestad de lo mínimo. En una época de cinismo esta aventura estética encontrará dificultades para su recepción. De esto se da cuenta y en un poema de 2010, aparecido en *Trenes* y que amplía una primera versión del publicado en *Vagabundo*, precisa su orientación estética: "nadie entiende mi poema del íntimo decoro/ como ramón joven abuelo/ ya detengo mi lápiz y no abundo// porque sé que la calle es para lo que ya acabó/ desprendido del errante destino" (8).

Si Eduardo Langagne da rostro a su propia poética gracias al íntimo decoro de López Velarde de él se aleja cuando se trata de la paternidad. Langange dedica una gran cantidad de poemas a sus hijos y con un tono esperanzado, lúdico, nunca moralista como lo hiciera Juan de Dios Peza. Y esta actitud celebratoria lo ligará a un sector del realismo coloquial. En este sentido, la poesía de Eduardo Langagne se adhiere a las características de la poesía conversacional que Roberto Fernández Retamar enumeró para distinguirla de la antipoesía. Según Fernández

[59] La alusión corresponde a una estrofa de "Treinta y tres" de *El son del corazón*: "Yo querría gustar del caldo de habas,/ mas en la infinidad de mi deseo/ se suspenden las sílfides que veo/ como en las conservera las guayabas." Además del ámbito cotidiano, considérese que también Eduardo Langagne escribió un poema a propósito de los treinta y tres años, analizado en el capítulo anterior.

Retamar, lo que distingue a los antipoetas de los poetas conversacionales —como él los llama— es que, a diferencia de los primeros, los segundos afirman un compromiso:

> En primer lugar, la antipoesía, como lo dice el mismo nombre, se define negativamente. La poesía conversacional se define positivamente, e incluso yo diría que se cuida poco de definirse: se proyecta a la aventura del porvenir sin demasiado cuidado por la definición. En segundo lugar, la antipoesía tiende a la burla, tiende al sarcasmo; la poesía conversacional tiende a ser grave, no solemne, y, por cierto, no excluye el humor. En tercer lugar, la antipoesía tiende al descreimiento ("escéptica", decía Ángel del Río, era la poesía de Campoamor). La poesía conversacional tiende afirmarse en sus creencias, que en un caso son políticas y en algunos otros son, incluso, religiosas. En cuarto lugar, estas características (burla, descreimiento) dan a la antipoesía un sentido demoledor, con el cual se vuelve con frecuencia el pasado; en la poesía conversacional (aunque también, llegando el caso, es crítica del pasado) hay vocaciones con cierta ternura de zonas del pasado y, sobre todo, es una poesía que es capaz de mirar el tiempo presente y de abrirse al porvenir. En quinto lugar, la antipoesía suele señalar la incongruencia de lo cotidiano; la poesía conversacional suele señalar la sorpresa o el misterio de lo cotidiano. En sexto lugar, la antipoesía tiende a engendrar una retórica cerrada sobre sí y fácilmente trasmisible; la poesía conversacional, por su parte, es más difícilmente encerrable en fórmulas, y por ahora no parece tender tanto encerrarse sobre sí, sobre su propia retórica, sino a moverse hacia nuevas perspectivas. (156)

Si el realismo coloquial tiende a ser afirmativo según lo expresa Retamar, la poesía de Eduardo Langagne encuentra su individualización a partir de la duda y el juego. Los procedimientos examinados en el capítulo anterior nos mostraron a un sujeto poético dubitativo, a un sujeto poético debilitado en el sentido de la filosofía del italiano Gianni Vattimo, esto es, un sujeto que abandona la voluntad de dominio. Sujeto que ya no busca colonizar la conciencia del otro. Esto, me parece, tiene una profunda raíz vital y literaria en otra de las lecturas predilectas de Langagne, Antonio Machado[60]. En una página de *Los complementarios* formuló con varios años de anticipación un resumen del *pensiero debole*:

> Tampoco encontraréis en mis notas esa firmeza y seguridad en el tono de quien, al pensar, piensa de paso que piensa la verdad. Sospecho, por el contrario, que si dispusiera de un cerebro más vigoroso, dotado de más circunvoluciones y vías asociativas, con mayor cultura asimilada y hábitos de mayor continuidad en el discurso, hubiera llegado a conclusiones muy distintas de las que en este folleto os ofrezco. La evidencia que de esto tengo pone un poco de timidez y de flojedad en mi estilo. No soy, pues, lo que se llama un convencido. No aspiro demasiado —tampoco— a convencer. (27)

[60] Machado quizá esa una excepción entre los españoles, si nos atenemos a esa afirmación de Borges, según la cual, los españoles en su discurso oral no conocen la duda en tanto, siempre o casi siempre, son afirmativos.

3.2.4.3. Praxis de la poética del íntimo decoro

Prácticamente la poesía de Eduardo Langange se adentra en cada una de las zonas de la poética del hogar: la infancia, la casa y la familia. Y en el caso de la poética de la familia aborda prácticamente todas las relaciones de parentesco.En el primer capítulo, por ejemplo, hablamos de "Piedras" en donde la búsqueda del habitar poético se enhebraba con el procedimiento de las repeticiones. Posteriormente la casa cede su preponderancia en favor de los poemas del hogar. Sin embargo aún aparecen algunos poemas dispersos a través de distintos libros. En *Navegar es preciso* cuatro versos del íntimo decoro, del cual también forma parte la música, dan cuenta de esta nueva acepción del espacio: "Comienzo a amar la casa a la que me he mudado/ huele a nardo y a café del día/ hay una tibieza transparente/ y una música que va a nacer" (91). Otros poemas de este tipo son "(de los otros tiempos) de *Tabacalera*, "Ladrillos de la casa" de *Cantos para una exposición*, "Poema estático II" de *...a la manera del viejo escarabajo* y "Cachivaches, trebejos, vejestorios" de *XXX sonetos*. Ya desde los títulos se advierte el carácter sinecdóquico, la atención a la majestad de lo nimio.

La infancia es evocada a través de más poemas. E incluso abarca además de la infancia personal, lo que podríamos llamar la infancia colectiva de los niños exiliados por la Guerra Civil española o las dictaduras militares en Sudamérica.

Entre los del primer grupo algunos afrontan el discurso con tono celebratorio como en "(balada de la tierra)" de *Tabacalera* en el que el punto de partida es nuevamente un cumpleaños; o como en "Testimonio" donde la infancia es "un país maravilloso" y "el barrio era un territorio que habita la utopía". El desdoblamiento actorial se desarrolla en un poema extenso, "[Con frecuencia ese niño acude hasta el recuerdo de un hombre]", donde el trazo se extiende hasta dar forma a una crónica familiar. Escrito en alejandrinos, relata la historia de un hermano

muerto al año de nacimiento y el dolor causado en la madre del niño: "Él nació un año antes y fue en el mismo sitio/ que al avistar las luces tal vez ya no era nada./ Nací un año más tarde y conservo los ojos/ que el hermano que digo me dejó como herencia/ para que yo vea las cosas lo más lejos posible" (12).

En la poesía de Eduardo Langagne dijimos que los trenes son un correlato objetivo del flujo temporal, por otra parte no está de más señalar que en la historia familiar del autor los trenes son la causa de la migración de su familia. En efecto, los Langagne llegaron a México a la mitad del siglo XIX para extender el tendido de vías ferroviarias por el país; asimismo, la infancia y los trenes están ligados porque el autor en la más tierna infancia viajaba con sus padres de la ciudad de México al norte del país. Conocer esta información nos ayuda a construir aferencias sobre un par de poemas en los que el tren se asocia a la pérdida. El primero es una estancia de "Algunas estaciones", publicado por primera vez en *Los abuelos tercos* y por segunda en *...a la manera del viejo escarabajo*: "siempre que encuentro/ entre el techo y la almohada/ algún trozo de mi infancia/ este tren aparece con su olor herrumbroso/ se retrasaron las lluvias este día/ el tren sigue su lentísimo camino/ la vía se pierde al llegar al horizonte." Veinte años después se explica este sentido de pérdida. Vale la pena hacer una consideración de tipo sociológico porque la modernidad con sus inventos vino suscitó experiencias inéditas para los hombres de otro tiempo. No es casual que el avance del tendido de las vías haya supuesto la conquista de la modernidad en el siglo XIX. Resumió distancias y reformuló la experiencia del tiempo. Por primera vez muchos abandonaron sus aldeas para trasladarse a las grandes ciudades donde las multitudes inauguran una nueva modalidad del enamoramiento y del fracaso: el amor a última vista. Impensable un Dante de levita que mirase pasar a otra Beatrice Portinari con la promesa del reencuentro. Fue Charles Baudelaire, el poeta que inaugura la modernidad literaria,

quien aisló el nuevo amor en los catorce versos de “A una paseante”, experiencia que acumula distintas versiones desde poemas como “Quinta Avenida” de José Juan Tablada: “¡Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida/ tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida!...” hasta películas de Roman Polanski. De esta manera “Aquel tren”, de Eduardo Langagne asume desde la mirada infantil el amor para siempre perdido: “En una estación de madera/ una niña desértica puso/ sus ojos brillantes en mí// Yo supe al momento/ que nunca podría/ encontrarlos de nuevo// (…) Cuando niño/ la tierra era plana/ había trenes y sueños/ y yo nunca había/ perdido un amor/ por no descender/ en aquella estación/ oportuno y puntual” (96-97). Probablemente esto explique un poema de *Donde habita el cangrejo*: “la infancia/ es una cicatriz/ abierta/ en el pecho de un hombre/ que duerme/ sobre las vías/ del tren” (24).

Los poemas sobre la infancia colectiva únicamente son dos, “Su infancia” y “Suspendieron la ronda”, ambos forman parte de la sección Niños exiliados de *La manzana en la cabeza*. Desconozco si en Gabriela Mistral o entre los poetas transterrados existan poemas que testimonien la experiencia de los niños republicanos o los niños separados de sus padres tras el golpe militar de Chile. Eduardo Langagne centra su abordaje en las heridas de la memoria. En el primer poema se lee: “Alguaciles del odio, Oficiales del miedo,/ te ultrajan la memoria y rasgan tu bandera” (81); y en el segundo: “Suspendieron la ronda súbitamente. Hirieron/ su memoria con esa huella violenta, soplo/ de un viento venenoso. Bruscamente dejaron/ aquel septiembre intenso, al sur del continente/ en el aire su salto sin tocar la rayuela” (85). Es decir, la moneda en el aire, la duda, la encrucijada.

El sector más amplio de la poética del hogar de Eduardo Langagne lo abarca la poética de la familia. Ha escrito poemas sobre los abuelos, los padres y los hijos; con lo cual ha adoptado el lugar de la enunciación de unos y otros. Con la caracterización de las líneas generales de esta

poética vamos a cerrar nuestra investigación. Uno de los poemas centrales apareció en *Los abuelos tercos*, que nos ofrece un cuadro de conjunto. “Otra vez abriendo los cajones” sigue el proceso sincedóquico de reconstruir la historia familiar mediante los objetos asociados a cada uno de los integrantes de la misma. Además de él procede el fragmento donde Langagne declara que en su poesía partirá de la “majestad de lo mínimo”. Los abuelos: “Éste es el fémur de mi abuelo eduardo/ nacido al norte del país/ según reza la inscripción a cuchillo tallada”; “aquí un verso de la abuela josefina/ que leía al dante/ y una vez empeñó/ la bellísima edición de la comedia// aquí una carta de dolores españa/ que a veces cura las migrañas con cebolla/ y su tiernísima mala ortografía/ y sus ojos con hache/ azules verdes/ otra vez de un azul inexplicable”; “de rafael tan sólo/ un extraño afecto por los potros cuatralbos/ que galopan en terreno pedregoso”; a continuación enumera algunos rasgos sobre los hermanos, algunos amigos y se centra en la hija y la madre, una vez que ha enunciado la poética del íntimo decoro. De la primera, quien aparece desde *Donde habita el cangrejo* (“mi hija conoce los nombres de un caballo sólo por la manera de mirar”) se nombrada a partir del correlato por excelencia de la poética: “fotografías ahora/ yo parado en una sola reja/ gabriela montando mis espaldas/ cabalgando su caballo inofensivo/ barbudo potro no por cierto bello/ solitario lobo aullándose a la luna.” De la segunda se liga con un resabio aún de cierto absurdo de la primera época de la poesía del autor: “aquí una foto de mamá/ cuando mira a chaplin comerse un zapato/ su mayor preocupación/ consiste en saber si es de su número” (24-27). Toda la poética de la familia de Eduardo Langagne será una prolongación de este texto. Se cruzará con el canto, la duda, el desdoblamiento actorial, el tiempo, la poesía y las circunstancias que enmarcaron el nacimiento de cada poema. Sus procedimientos dominantes serán la enumeración o las repeticiones, los dos puntales de su obra.

De la historia familiar también dimana la duda. La confusión sobre los orígenes familiares obliga a hacerse preguntas al sujeto poético: "Son de tierra los míos. Esta es la tierra/ donde yacen ¿O no yacen y sus huesos/ ya son límpida arena? ¿polvo confundido en el desierto?"; y más adelante: "¿o conservan el color aunque su sangre/ tenga otro origen? (...) (Esas aguas también fueron al monte,/ cruzaron los desiertos o esto no es verdad.)" ("Canto por la tierra donde los míos reposan", *Cantos para una exposición* 19). Todas las caracterizaciones de los familiares son positivas y el tono adquirirá distintos matices de acuerdo con el entorno pragmático de la evocación. El abuelo es descrito en "Otra vez abriendo los cajones": "éste es el diente triangular del tiburón/ amuleto del abuelo más hermoso/ el que inventó la luz y las navajas/ y el aire que parte una manzana en dos". Y la abuela, en *La manzana en la cabeza*, mezcla las referencias culturalistas con el drama personal: "Ay, Dolores España, qué nombre más doliente/ para cualquier abuela. En Picasso se expresa/ un nombre como ese. Ahí viene mi abuela./ No conoció la patria que llevó su apellido/ ni tuvo la fortuna de viajar. Sólo pudo/ navegar en un lago un poco a la deriva,/ exiliarse en su alma, cubrirse con el polvo/ para fundir su estirpe. Lindos ojos azules/ que miraron la noche para entender la luna" (97).

También en *Donde habita el cangrejo* aparece el primer poema donde el padre es el sujeto del enunciado. Fiel a la duda que signa una considerable cantidad de poemas de aquel libro, el poema amplifica el vínculo entre el padre y el recuerdo del pueblo natal con el recurso de una *o* disyuntiva: "tiene colores iguales al pueblo en que nació/ o aromas iguales al pueblo en que nació/ o rostros o promesas o lluvias" (34). Los poemas sobre el padre son variaciones de la experiencia que para muchos significó el abandono de la villa de la que habla López Velarde para llegar a la gran urbe, por eso, los poemas sobre el padre oponen la felicidad de la vida amplia del pueblo con el aislamiento de la ciudad: "y beber agua clara en un pozo profundo/ y

con tanta frescura/ trepar a la mañana/ montar a pelo el día/ andar ligero/ hasta que una ciudad terrible lo reciba/ con un fuetazo en el rostro/ y un paisaje que acaba/ a pocos metros de sus limpios ojos" ("Cabalgando" de *Navegar es preciso*, 89-90). Por esta razón, los símiles con el padre corresponden a una isotopía de la naturaleza en "Oraciones" de *La manzana en la cabeza*: "Era mi padre un árbol./ Creció a las márgenes de un río sonoro.// Al extender su sombra/ sus ramas ofrecían frutos al día" (21). Y se lo representa montando a caballo. Así en "Flashback" de *El álbum blanco*: "Galopaba mi padre en su enorme alazán./ De súbito frenaba y volvía hacia mí,/ Sorprendido testigo a la sombra del árbol.// Un hermoso caballo era aquel: ejemplar:/ Orgullosa la crin y convencido el trote./ El mejor animal que había en esos parajes.// —Pero mi padre anhela conseguirme/ Uno mejor aún./ Para el día en que yo cabalgue solo" (77). La muerte del padre ocupa, a la manera de "Algo sobre la muerte del mayor Sabines", las desoladas horas en la cama de un hospital. Estas escenas son tema de un soneto alejandrino, aparecido en *Cantos para una exposición*, que subvierte la disposición de los dos tercetos y los dispone en un cuarteto y una estrofa de dos versos ("Quién sabe lo que piensa mi padre en esta hora/ en su arrítmico lecho de hospital,/ recordando su ardilla y aromando su abeto,/ sumergido en las aguas del final.// No me revela nada este soneto/ que no es ningún soneto, respira mal, muy mal" 91) y de "Permanencia del llanto" de *La manzana en la cabeza*: "Hoy hace siete años que también llovía/ Y mi padre estaba en un húmedo hospital/ Donde no podía aromar los pinos/ suavemente mecidos por el aire/ Donde no podía siquiera oler/ el aroma de la lluvia en el asfalto/ Donde no podía respirar el olor de la tierra mojada/ Donde no podía respirar" (75).

En dos poemas breves y uno extenso aparece la madre del sujeto de la enunciación. En uno de *Tabacalera*, claramente anclado en la majestad de lo mínimo: "qué maravilla el canto/ y el olor del caldillo del tomate/ me seduce señores/ me acompaña// la madre mira el sartén/

el cocido caliente/ y ella canta despacio/ las notas las palabras/ de los otros tiempos" ("(tengo sed)" 42). En "Comedimientos" de *Lo que pasó esto fue*, es la destinataria del poema cuyo entorno pragmático es la mesa del comedor y el asunto las heridas sobre la memoria. "La mujer de mi padre" es el poema central de esta triada. Captura el momento en que se conocen los padres y celebra su enamoramiento.

Clausurado el camino del aleccionamiento moral por la ineficacia estética que encierra, resulta extremadamente complicado asumir la poética del hogar. Más si el sujeto del enunciado son los hijos y el de la enunciación es el padre. Salvador Novo eligió infantilizar su mirada, capturar los episodios de la transgresión y entonar su conversación con ironía. Octavio Paz somete a juicio las relaciones de parentesco y elige la opción estética del malditismo. López Velarde, que no conoció la paternidad, engendra un hijo negativo. Los dos primeros poetas nunca asumen el lugar del padre; se sitúan, estéticamente hablando, en la posición más cómoda del hijo, mientras que López Velarde en la de un padre, también negativo. Por su parte, la opción estética elegida por Langagne le permite enunciar desde la posición del padre y no teme mostrarse esperanzado, aunque no en toda ocasión afirmativo —de acuerdo con la caracterización de Fernández Retamar. Del mismo modo que en Juan de Dios Peza son tres los hijos que protagonizan los poemas, aunque con un tratamiento muy distante del asumido por el cantor del hogar. Coincidencias o simetrías de la poesía: los hijos de Peza son dos mujeres y un varón, mientras que los de Langagne son una mujer y dos varones. Veamos si la poesía de Eduardo Langagne es un contrapeso del moralismo de Peza.

Los poemas a Gabriela, la primera hija, están asociados a un breve momento de felicidad y a la separación violenta. "Celebración por el tiempo feliz de Sidney West" de *Cantos para una exposición* da cuenta de lo primero, "Tocabas tu tambor" de *Como calles estrechas*", "Fe de

erratas" de *El álbum blanco* y "Aquellos años" de *Lo que pasó esto fue*, de lo segundo. Además a ella fue dedicado *Para leer sobre un tambor*, libro publicado en 1986, pionero en México entre los títulos dedicados a los lectores más pequeños. De una observación marginal en "Tocabas tu tambor": "(Gabriela es una imagen que no se pierde nunca:/ ya te hallaré, Gabriela, ya me hallarás, Gabriela), se transita, con muchos años de por medio, a un intento por parte del sujeto de la enunciación de tratarse de explicarse lo sucedido. Sin embargo, nuevamente se para sobre la interrogación y se pregunta sobre los efectos de la distancia y la memoria: "Tuve una hija. Sufrí mientras nacía,/ fui feliz cuando pude ver su rostro.// Creció cantando, persiguiendo al sol./ Un día cualquiera vino por ella el odio./ Un rencor que domina las entrañas/ se la llevó a una casa/ que no tenía ventanas al recuerdo.// ¿Tiene otros ojos? ¿Tiene otro corazón?/ ¿Otra sonrisa?/ Ya no recuerda nada./ Por eso esta canción es triste.// ¿O tal vez olvidó para sobrevivir?"(100). Incluso la manera de representar el vacío encuentra su correlato en una semantización del espacio en un poema de *Para leer sobre un tambor*: en un costado de dos páginas hundidas en tinta negra, aparecen las marcas donde debería haber una fotografía y unos versos: "Esta es una fotografía./ La vamos a tomar dentro de algunos años.". Un amplio poema en prosa aborda directamente la separación de la hija. La obsesión de la memoria, lo metapoético, el apóstrofe y paradojas que reformulan expresiones lexicalizadas:

> Escribí tu nombre en mis poemas: yo no te olvido. Los poetas sí tienen memoria (lo escribió Carlos Cortés en Costa Rica). El hombre es el único animal que se apedrea dos veces con el mismo tropiezo.
>
> Tal vez se edificó tu vida sobre los cimientos de la simulación. Con argamasa y ladrillos inexactos te hicieron una habitación para el olvido. Acaso el recuerdo se lanzó al vacío desde el último piso de tu infancia. Tal vez tus años transcurrieron observando cómo los tapices podían envejecer. Podríamos suponer que el tirol habría cubierto el color de la verdad. Ahora que los años ya habrán resquebrajado las mentiras tal vez un día quieras trazar proyectos nuevos, reconstruir sobre terreno limpio. (21-22)

Los poemas sobre Gabriela más que formar la poética del hogar son episodios de su desarticulación. En contraste, los poemas sobre Pablo y Nicolás tienden hacia el habitar poético o

auténtico. Majestad de lo mínimo, son cuadros de la épica del hogar. “Mientras duerme” y “Nicolás/ 89” e “Imposibilidad” anudan esta poética con las preocupaciones estéticas del poeta. En el primero de *Navegar es preciso*, el poeta se defiende de las palabras que amenazan el sueño del hijo al tiempo que intenta domesticarlas: “Mi hijo ignora que yo intento escribir/ mientras él duerme” (82); mientras que el segundo, aparecido en *La manzana en la cabeza* extrae la misma conclusión a partir de los intentos que hace el hijo por asir la lengua materna y los intentos del poeta por eslabonar unas palabras en las que la poesía se instale:

> Quiere nombrar todas las cosas
> las observa las desconoce las presiente
> quiere nombrar las cosas que no entiende
> balbucea
>
> quiero nombrar todas las cosas
> las observo las desconozco las presiento
> quiero nombrar las cosas que no entiendo
> balbuceo (66)

“Imposibilidad” de *a la manera del viejo escarabajo* es una variante de la analogía del anterior poema: “Y mientras en la plaza va mi hijo/ persiguiendo palomas/ yo persigo palabras que vuelan si me acerco” (34). Dice Walter Benjamin que nos es dada la esperanza por los que no tienen esperanza. De esto se da cuenta el sujeto poético y así lo enuncia en “Invierno” de *a la manera del viejo escarabajo*: “Tengo puesto un suéter/ y me estoy helando.// Sé que en la calle hay niños/ durmiendo a la intemperie.// Mi hijo sueña tranquilo/ envuelto en su cobija azul de lana.// Siento que mi bufanda/ me aprieta lentamente” (41).

“Los hombres, hijo mío” de *La manzana en la cabeza* y “Estos años” de *Lo que pasó esto fue* se apoyan en el mismo recurso enunciativo, el apóstrofe. Sin embargo, en el primero quien detenta la enunciación es el padre, mientras que en el segundo la detenta el hijo. Gracias a la enumeración culturalista, “Los hombres, hijo mío” despliega una emotiva línea ascendente, solidaria de una idea muy sencilla, a contracorriente del esquema mental del machismo:

Los hombres, hijo mío, sí lloran.

¿Lloró el apóstol Pablo cuando supo
que el maestro había ascendido hacia los cielos?

Los santos, hijo, también lloran.

Y el poeta Neruda,
desenterrando papas,
escarbando la tierra con las uñas
buscando una palabra,
desollando cebollas
como quien busca una verdad
¿tú creerías que lloraba?

Las melodías
que íntimamente entraban en Casals, el chelista,
¿no lo harían llorar mientras tocaba?

Y Pablo, el otro Pablo,
el que pintaba
los oscuros motivos de la guerra,
Pablo Picasso,
¿no le hacía la vida un nudo
en la garganta?
Los artistas, hijo, también lloran.

Y los hombres lloran
cuando pueden hacerlo,
cuando deben,
porque las lágrimas también los purifican
(les hacen ser un poco buenos
cuando merecen serlo).

Y tu padre, hijo mío, también llora
¿por qué no habría de hacerlo?
Llora porque la vida está tan plena
que te rodea como una aureola inexplorada.
Llora también porque la noche tiene
luces artificiales que quieren atraparte.

Los hombres, hijo mío, sí lloran.
Tal vez las lágrimas pueden ayudarlos
a distinguir la luz que es verdadera.

Los hombres pueden, hijo mío, llorar. (11)

Reescritura de un poema de Lêdo Ivo,[61] "Estos años" es una apertura hacia la otredad. Representa el intento por establecer una relación productiva con el otro, hijo y adolescente. El hijo puede ser maestro del padre:

> Los adolescentes somos un corazón
> en las ciudades y en los caseríos.
>
> Hacemos que la vida florezca
> y por eso sorprendemos tu convicción adormecida,
> tu olvidado anhelo
> tu ilusión domesticada.
>
> Somos siempre capaces
> de hacer nuevos sonidos para ustedes,
> comedidos oficiantes de lo predecible.
>
> Tus ideas también
> bajaban la escalera en calzoncillos,
> tu pensamiento se iba de casa,
> tus ilusiones se salían en las noches a escondidas.
>
> Padre, confía en mí,
> que yo puedo ayudarte
> a encontrar esos sueños nuevamente. (25)

Poesía que aspira a la comunión, y por tanto, el apóstrofe no es un procedimiento retórico, sino llave con la que se accede al otro y el otro accede al uno. Por eso, "Encuentro" de *Cantos para una exposición* es un poema dialogado y una elegía:

> —Hijo mío, cruzaré el desierto.
> —Llévame, padre.
> —No, no ahora.
> El sol es fuerte y el trayecto pesado,
> no hay agua,
> el cuerpo puede volverse arena.
>
> —Hijo mío, cruzaré los mares.
> —Llévame, padre.
> —No. Los mares son profundos,

[61] Se trata del poema "Justificación del poeta", aparecido en *Las imaginaciones* (1940-43), primer libro del poeta nacido en Maceió, Alagoas, Brasil en 1924. Existe una traducción al español de Mario Bojórquez en *Estación final. Antología de poemas 1940-2011*. Ciudad de Ibagué, Tolima: Caza de libros / Agenda Cultural Gimnasio Moderno, 2011. 30-31.

se reblandece el cuerpo y se disuelve en ellos.

—Hijo mío, cruzaré las nubes.
—Llévame, padre.
—No, el cuerpo ahí se hace de viento,
se dispersa en esa inmensidad.

Cuando yo vaya, padre, te encontraré.
El recuerdo es intenso y no desaparece nunca. (92)

De *Navegar es preciso*, "Juego" es una de las mejores creaciones verbales de toda la obra de Eduardo Langagne. De él dijimos en el capítulo anterior que forma una triada junto a "Vieja fotografía" y "El poema del film" porque el desdoblamiento actorial es vehículo de un cuestionamiento sobre la identidad y los límites del decir de la poesía gracias a que la multiplicación de las imágenes cuestiona las certezas del sujeto poético. "Juego" se emplaza sobre el recurso del espejo. Hijo y padre se observan ante la luna de azogue. La emoción del hijo ante su imagen duplicada produce un extrañamiento. Libre de las creencias y aún no colonizado completamente por el mundo del *se*, es decir, la existencia inauténtica, se complace en la magia cotidiana de encontrar por primera vez su reflejo. La mirada del hijo transforma la del padre y poco a poco se va fraguando la transición del foco de lo observado hasta que los atrapados en el espejo observan a los que están afuera. Verbalmente las palabras son correlato del sentido que vehiculan gracias a las repeticiones y a la disposición espacial de los versos y a la disposición acentual. La duda vuelve a apoderarse de la visión, vence las certezas y revela la epifanía:

Por su parte,
el Pablo reflejado en el espejo
se mira en los ojos del Pablo que lo mira
        y se refleja en los ojos
del que se refleja en los ojos
del que se refleja.
¿Pero cuál de todos estos niños
        es el mío?

¿Quién es mi Pablo de entre los innumerables

reflejados?

A veces la pupila indica
con un brillo peculiar
quién es el verdadero.

Al observar detenidamente
comienzo yo también a repetirme.

Hasta que ambos existimos solamente en el espejo
y los de afuera se sorprenden
de su exacto parecido con nosotros. (83-84)

La opción estética que esgrime Eduardo Langagne frente a la poética del hogar supone una recuperación de lo emotivo y la apertura hacia el otro. Ni moralismo, ironía o malditismo. Si aparece un afán didáctico en "Los hombres, hijo mío" éste aspira fisurar las ideas preconcebidas de la existencia inauténtica. Poesía de la hospitalidad, aspira a la comunión. Si la de Langagne es una poética del evento encuentra su correlato en lo que el filósofo español Daniel Innerarity, partiendo de filósofos como Lévinas, llama una "ética de la hospitalidad". Una poética centrada en la duda y en la aspiración a fundar una casa que necesariamente va a depender de la defensa de la hospitalidad como categoría ética. La hospitalidad se trasvasa del espacio al sujeto. Por eso afirma Steiner que somos huéspedes unos de otros (Innerarity 17). En "Estos años" y "Juego": "se trata de cultivar esa receptividad en la lucha contra esa tendencia natural a la propia redundancia, a parecerse demasiado a sí mismo" (21). La poesía de Eduardo Langagne por eso duda a cada paso, por eso está tan cerca de Machado y de López Velarde. No es un convencido, es un dudoso que todo el tiempo se cuestiona hasta el límite de convertir a su sujeto poético en un sujeto escisionado. La duda lo vuelve más receptivo, disponible y atento a la otredad.

Conclusiones

Vencer una rutina crítica requiere de muchos más argumentos que los dados en esta investigación. Juan de Dios Peza o a Efrén Rebolledo no han logrado desembarazarse de las etiquetas a las que fueron reducidos hace más de cien años. Fueron marcados, prácticamente a fuego, y las opiniones iniciales sobre su obra, posteriormente fueron asumidas por quienes eluden la responsabilidad de releer la tradición. Sin embargo, esta tesis ha intentado leer la obra de Eduardo Langagne bajo otra perspectiva. Se trata del primer trabajo que abarca por entero toda su producción poética. Precisamos del concepto de voz y a partir de los elementos que la conforman, dimos cuenta de las variadas dimensiones, más allá de las acostumbradamente señaladas por la crítica. Incluso, la persona poética dibujada no corresponde con la inicial imagen de nuestro estudio. Atender la actitud veridictiva y el tono, principalmente, nos obligó a interpretar la obra bajo otras coordenadas de lectura. Pudimos establecer una sintaxis de procedimientos y de correlatos objetivos que al anudarse otorgan la particular perspectiva de la obra de Eduardo Langagne sobre el tiempo, la memoria, el amor, la poesía o el hogar.

Prosódicamente variada y esplendente es la poesía de Eduardo Langagne. Sí, pero esta poesía encierra también el drama de la poesía moderna: el sujeto dividido, habitante del hiato que separa la comunión de la soledad. Se multiplica de reflejos, las perspectivas encuentran líneas de fuga porque siempre cabe la posibilidad de que las cosas sean de otro modo. Esta renuncia a la certeza o la aceptación de una duda inherente, ha provocado algunos de los más altos momentos de la poesía del autor. Resulta paradójico que en una poesía que dude tanto haya una disposición

esperanzada, que se mantenga respirando el deseo de fundar la hospitalidad con el otro. Y esta poesía nos dice que el cuidado del otro comienza por la protección de su memoria. La casa física y su reproducción en la memoria deben ser preservadas para que sea posible apropiarse de la mirada del otro. Un esfuerzo por salir de la propia redundancia y tratar de entender el horizonte cultural de quien nos interpela. El talante de su poesía está enérgicamente enfrentado al cinismo en que muta la modernidad líquida, porque la defensa de la casa, quizá sea una de las pocas posibilidades de convivencia a nuestra disposición. De acuerdo con Zygmunt Bauman nunca antes la humanidad había sobrepoblado el mundo con tantos lugares hostiles al habitar. Refiere los lugares émicos, los lugares fágicos, los no-lugares y los espacios vacíos. Cada uno se encarga de vomitar, devorar, neutralizar o negar la otredad. Son las paradas de autobuses, los aeropuertos, los centros comerciales, los fraccionamientos electrificados o los lugares a los que son desplazados los *sin casa*.

Distante de un aleccionamiento ultramontano, esta poesía propone una vuelta a lo mínimo, a la protección de la memoria, a la relación productiva con el otro, a los momentos festivos que maniatan la boca que muerde con los dientes mondos de la rutina. Y la posibilidad de fundar en la casa el hogar.

Por otra parte, de vuelta en asuntos de teoría literaria, es probable que gracias al dispositivo teórico de Rastier hayamos alcanzado una descripción satisfactoria del realismo coloquial, una caracterización inmanente, sustentada en el análisis de las isotopías mesogenéricas que urde. De cualquier modo, será necesario comprobar su rendimiento en cotejo directo con otros poemas.

El contraste entre las estéticas del realismo coloquial y el neosimbolismo a partir de una misma poética debe por lo menos sugerir algunas interrogantes. Asumir la sintaxis de una

estética marca el trazo de la voz: la apreciación veridictiva, el tono, la perspectiva y la actitud moral inmediatamente se obligan a funcionar bajo el imperio de la estética. Si esto sucede, parece ser de una manera tan automática, ¿quién habla finalmente o quién lleva la batuta en la creación artística? ¿el poeta que moviliza el sistema estético o el sistema estético conduce la mano del hacedor? ¿O es una relación dialéctica poblada de matices y contradicciones? ¿Saberlo serviría de algo? ¿Conocer esta realidad ampliará las combinatorias posibles?

Finalmente el estudio de la poética del hogar puede ser el primer capítulo de una cartografía que contemple la obra de muchos más autores. Necesitamos saber los caminos que sigue esta poética cuando es desarrollada por el sujeto poético más marginal de todos los de nuestra poesía, "El pobrecito señor X" de Ricardo Castillo, donde el hogar es escenario de la alienación de la sociedad de masas. Por otra parte, en algunos poetas nacidos a partir de 1920, es abordada la poética del hogar o alguno de sus sectores: Jaime Sabines en primer sitio o los desesperanzados poemas de Rosario Castellanos sobre su hijo. Entre los poetas nacidos en la siguiente década, recordemos los poemas de José Carlos Becerra sobre la madre, o los de la casa y la abuela de José Emilio Pacheco. Entre los poetas nacidos en la década de 1940 ya mencionamos a Marco Antonio Campos. Y en la siguiente década están los poemas a los hijos de Mario Calderón y los dedicados a los padres en la obra de Efraín Bartolomé y en la de Vicente Quirarte, cimbrada por el suicidio del padre y el hermano. Entre los principales poetas nacidos en la década de 1960 la poética de la familia y de la casa es un ejercicio común. Los poemas de Jorge Fernández Granados de *Los hábitos de la ceniza* y los de Mario Bojórquez en una corta e intensa serie en *Los domésticos*. Entre los nacidos en la década de los setenta se prolongan las líneas de malditismo en *Caza* de Jair Cortés o la ética de la hospitalidad en *Fundación de la casa* de Mijail Lamas y *El nombre de esta casa* de Julián Herbert. Por su parte, en la mejor tradición

de los poemas dedicados al padre, Álvaro Solís ha publicado notables poemas de tono elegíaco. Entre los nacidos en la década de los ochenta, Dalí Corona ha asumido la incómoda posición del padre y ha escrito poemas notables sobre su hijo. Existe una antología que puede ser orientadora, *Vuelta a la casa en 75 poemas*, compilada y presentada por César Arístides. Es evidente que debemos estar cometiendo omisiones imperdonables, sin embargo no debo dejar de anotar el nombre de Efraín Huerta. Baste esta nómina tentativa para prolongar el estudio de una poética marginal, asaz complicada de proseguir.

Apéndice 1. Bosquejo biobibliográfico

Eduardo Langagne nació en la Ciudad de México el 21 de diciembre de 1952. Reyes es su apellido paterno. De su madre, nieta de inmigrantes ítalo-franceses que pisaron el país a mediados del siglo XIX, recibe el apellido Langagne con el que el poeta ha firmado todos sus libros.

En la secundaria anexa de la Normal Superior recibió una singular educación en buena medida impulsada por su director, el poeta estridentista Arqueles Vela. En sus clases leyó a Mark Twain, Julio Verne y al Juan Ramón Jiménez de *Platero y yo*. Arqueles Vela daba también a sus alumnos conocimientos básicos sobre versificación. Eduardo Langagne recuerda: "Juan Ramón Jiménez fue mi primer encuentro con la poesía, aunque, como muchos, ya leía *El declamador sin maestro*, primera antología que tuve en las manos"." (Moscona 169). Además de que en casa, su padre tenía sobre la mesa de noche un ejemplar del *Martín Fierro*, lectura del adolescente Langagne.

Estudió en la preparatoria 9 de la Universidad Nacional Autónoma de México en la Ciudad de México donde también asistieron otros futuros escritores: el poeta y crítico Arturo Trejo Villafuerte (1953) y el novelista Agustín Ramos (Trejo 37). Mosaico de distintas culturas juveniles, la vida estudiantil puso en contacto a Langagne con manifestaciones artísticas ideológicamente definidas, provenientes del sur del continente, o con movimientos contraculturales del cono norte. El autor es retratado de la siguiente manera por Trejo Villafuerte al evocar los primeros años de la década de los setenta: "La persona que era el joven Eduardo

Langagne, paseaba por los pasillos de la Prepa con una guitarra sobre el hombro, con el atuendo de un neofolklorista –camisa blanca de manta bordada, huaraches, etc.– y con un destello de luces de colores sobre su cabeza (Trejo, 1994: 37).

El temprano ingreso a la vida laboral lo pone en contacto con actividades editoriales, mientras cursa la carrera de cirujano dentista en la Universidad Nacional Autónoma de México, de 1972 a 1975. En ese tiempo era supervisor de circulación en el periódico *Novedades* (*Diccionario…* 258). Por breve tiempo, trabajó en algunas clínicas periféricas de la capital del país para luego abandonar el estudio de una profesión que lo alejaba de sus inclinaciones artísticas: "Cuando me di cuenta de que no me gustaba ser dentista, me metí a la Escuela Nacional de Música para hacer la carrera técnica en enseñanza músico escolar. Fueron años muy gratos, pero tenía la necesidad de trabajar y me quedaba poco tiempo para estudiar piano. Tampoco me recibí (Moscona 169). Esta vocación de Eduardo Langagne, que se refleja en poemas dedicados al canto y a la música de guitarra, ocupó de manera formal los años 1976-1978, tiempo en el que laboraba como jefe de producción en una pequeña editorial.

Desde el primer lustro de los setenta escribió canciones y participó en distintos concursos musicales, al tiempo que cobraba mayor conciencia del oficio de escritor en la lectura de los poetas latinoamericanos y en el taller literario coordinado por Ricardo Yánez, dedicado a "los peñeros, con el fin de mejorar las letras de las canciones y de aprender a trabajar el verso clásico (Moscona 171). En el primer año practicaron todas las formas estróficas y los distintos metros que contiene *El arte del verso* de Tomás Navarro Tomás. El taller literario reunió a otros poetas que posteriormente publicarían algunos libros. Entre ellos podemos destacar la asistencia frecuente de Isabel Quiñones y la esporádica de Silvia Tomasa Rivera.

En 1975 aparece *El ciervo herido*, llamada "revista", aunque en realidad era una hoja

volante que aprovechaba los diversos tonos del papel bond para contrastarlos con el color de la tinta, de la que, junto con Ricardo Yáñez, fue editor. La vida de la publicación alcanzó los dos años y en ella aparecieron los primeros poemas de Eduardo Langagne cuando tenía 23 años. Aparecen además colaboraciones de autores jóvenes, mexicanos y latinoamericanos y algunos inéditos de poetas que a la postre o ya desde entonces, eran y son esenciales para la tradición poética de México, como el poema "*Traduttore, traditori*" de José Emilio Pacheco. Se incluyeron poemas inéditos de poetas jóvenes como Roberto Bolaño, por ejemplo, cuando nadie imaginaba su prestigioso futuro como narrador traducido a varias lenguas.

Durante esta misma época, Langagne y Ricardo Yáñez formaban parte del Centro de Estudios del Folclor Latinoamericano (CEFOL). El CEFOL fue un proyecto que reunió a músicos y escritores, cuyas actividades tuvieron, además del artístico, un acento político. Como parte de las actividades de esta organización, Yáñez y Sergio Ramírez Cárdenas editaron libros de escritores jóvenes entre los cuales puede contarse un clásico de la poesía de México, *El pobrecito señor X*, de Ricardo Castillo, de gran significado para la generación de poetas que comenzaban a escribir en la década de los setenta y que se convertiría en un libro arquetípico del poeta joven.

Cuando cerró el ciclo de *El ciervo herido*, Langagne y otros editores publicaron una revista cuya circulación inició en 1977 y concluyó en 1979. Tal como en el caso anterior, la revista adoptó el nombre de un animal, *El oso hormiguero*, nombre inspirado por el libro de Antonio Cisneros, *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*.

La década de los setenta son los años de búsqueda y aprendizaje de nuestro autor. Su primer libro lo escribe entre 1977 y 1978, el cual ganó el premio nacional de poesía Ramón López Velarde ese mismo año. Sin embargo los *Poemas para hacer una casa* no fueron

publicados, sino hasta 1982 después de un decantado trabajo de edición del que dimos cuenta en el primer capítulo de esta investigación.

En medio del proceso de escritura de este libro llega, hacia 1978, al taller de Carlos Illescas como becario del INBA. Este taller es un fenómeno muy interesante en la historia de nuestra literatura, porque a él asistieron cuatro poetas que en los años siguientes han logrado justificar una obra, gracias a la calidad intrínseca de los textos, al reconocimiento general de la crítica y a la obtención de importantes premios literarios como el Villaurrutia y el Aguascalientes: Coral Bracho, Héctor Carreto, Vicente Quirarte y Eduardo Langagne son la generación 1978-1979 en el género de poesía del INBA-FONAPAS.

De esos años, Vicente Quirarte nos ofrece la actitud vital de Eduardo Langagne que domina buena parte de su obra:

> Cuando conocí a Eduardo Langagne, era un poeta que además de escribir, trabajaba, cantaba y se reía. Esos tres verbos peligrosos y esenciales eran no el complemento de su actividad poética, sino los puntales donde sostenía su búsqueda personal. Lo recuerdo afiebrado y poseído, avasallado por ese perpetuo amor adolescente que proporciona la poesía cuando está a punto de volvernos parte de ella. Traía, en su baúl de magia un ciervo herido y un oso hormiguero, que es como decir los dos extremos de la poesía: *la amada en el amado transformada* y el animal que desde su nombre manifiesta la imposibilidad y la necesidad del verbo encarnado. (Quirarte 1)

Al finalizar la década se integra a la revista *Tierra Adentro* e ingresa al Instituto Nacional de Bellas Artes, en la Dirección de Promoción Nacional que dirigía el poeta Víctor Sandoval. Y al iniciarse la siguiente, Eduardo Langagne decide enviar su segundo libro para que fuera leído por los jurados del emblemático premio Casa de las Américas. En 1980, *Donde habita el cangrejo* lo convirtió en el primer mexicano ganador (hasta el momento el único) de este certamen, en el género de poesía.

La búsqueda literaria, lo ha llevado a incursionar en la narrativa y el ensayo. La

formación en estas áreas la obtuvo también en los talleres de notables maestros. En ensayo asistió al taller de Ernesto Mejía Sánchez y en narrativa, a los talleres de Miguel Donoso Pareja y Augusto Monterroso. La *Crónica de la conquista de la nueva extraña* (1981), que fue traducido y estudiado en Polonia por Emilia Ozewics, *Cebolla de cristal* (1997) y *Otra cebolla de cristal* (2009) son los volúmenes de cuento que ha escrito Eduardo Langagne.

La carrera profesional del autor ha alternado la actividad literaria con la de promotor cultural. En 1982, publica la primera edición mexicana de *Donde habita el cangrejo* que incluye *Los poemas para hacer una casa* en la editorial Premia y en la Delegación Venustiano Carranza del DDF, creó la colección "Práctica de vuelo", donde comenzaron a publicar poetas jóvenes como Juan Domingo Argüelles y Saúl Juárez, entre otros.

El periodo que separa la publicación de *Los abuelos tercos* (1983) de *Navegar es preciso* (1987) (tercer y cuarto título de poesía del autor, respectivamente), se caracteriza por una intensa actividad y por una itinerante labor en el servicio cultural. Coordina talleres literarios del INBA, en Hermosillo y Ciudad Obregón, entre 1984 y 1985 y se desempeña como asesor de distintas dependencias gubernamentales. Fue parte del comité organizador del IX Congreso Forestal Mundial, promovido por la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos (SARH) y la FAO. Asimismo coordinó publicaciones para Petróleos Mexicanos durante 1983.

En esta época escribe, además de poemas, guiones escénicos y de cine. Eugenia León representó en el Festival Internacional Cervantino de 1984 el guión "Canciones con memoria. Homenaje a Julio Cortázar" y en 1986 escribe con Rafael Corkidi el guion de cine-video "Historia más verdadera de la conquista".

Por otra parte, publicó un poemario dirigido a los niños, *Para leer sobre un tambor* (1986) y compiló dos antologías de poesía, *Pegaso herido (voces de Bulgaria)* de 1985, lengua

de la que también tradujo *La semana del hombre* (1988) de Rumen Stoyanov, –que continúa su actividad de traductor, iniciada con "Los estatutos del hombre" de Thiago de Mello, incluidos en la *Crónica de la conquista de la nueva extraña*— y *Con sus propias palabras* (1987) donde recoge la obra de poetas mexicanos nacidos entre 1950 y 1955. En 2005 publicó una segunda versión de esta antología en portugués en la Universidade Federal de Ceará, bajo el título *Dentro do poema*.

La apropiación de la literatura lusófona en la obra de Eduardo Langagne se observa desde la publicación de *Navegar es preciso*. El acercamiento a la lengua portuguesa fecundó su poesía y con ello la cultura literaria del país ha podido contar con las traducciones de varios de los poetas y escritores más importantes de la lengua de Camões. Eduardo Langagne fue el primer traductor mexicano, y con toda probabilidad de la lengua española, de José Saramago. Entre 1987 y 1993, integró los jurados, para los textos en portugués, del concurso de la revista *Plural*. De septiembre de 1988 a diciembre de 1989 es realizador de un semanario radiofónico en Radio Brasilia, desde el que se divulgaban noticias sobre México. Además conduce, musicaliza y escribe los guiones de la serie "Brasilirismo", transmitida por Radio Educación al iniciarse la década de los noventa. La educación y la diplomacia se encuentran ligadas en Eduardo Langagne también a la lengua portuguesa. En el CELE de la UNAM coordina el taller de traducción de portugués y funge en 1989 como agregado cultural en la embajada de México en Brasil. Hasta el momento ha vertido del portugués al español los siguientes libros: *Las patas de la vaca*, 1992 *("As patas da vaca")* de Bartolomeu Campos, *Gente, animal y planta*, 1992 *("Gente Bicho, Planta")* de Ana María Machado, *Cómo nacieron las estrellas*, 1993 *("Como nasceram as estrelas")* de Clarice Lispector. También coordinó la traducción de la *Antología de poesía portuguesa contemporánea* (1997) al lado de traductores como Francisco Cervantes, realizó

traducciones para el número monográfico sobre poesía brasileña de la revista *Alforja* (2000), y del inglés, pero aún en el ámbito lusitano tradujo los *35 sonetos* de Fernando Pessoa y en 2012 seleccionó y tradujo *Todos los ritmos. Siete poetas del Brasil*. Recientemente también hizo las versiones de varias de las letras más representativas de la MPB para un disco de Eugenia León.

A mediados de 1990 un jurado integrado por Jorge Esquinca, Francisco Hernández y Rafael Torres Sánchez le otorga a Eduardo Langagne la primera edición del Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen, en el género de poesía, por el libro *...a la manera del viejo escarabajo* cuya publicación se realizó un año después. Desde este libro aparecen poemas sobre el barrio, tema que ocuparía el volumen completo de *Tabacalera* de 1992. Por esta misma época fue la cabeza (1990-91) y editor de la *Revista Mexicana de Cultura* de *El Nacional*. Durante 1990 también se reintegra al consejo de redacción de *Tierra Adentro*, en el que, junto con otros colaboradores como Jorge von Ziegler y Juan Domingo Argüelles defienden a la revista de la desaparición a la que intentaba orillarla la asfixia del escaso presupuesto a ella destinado. En el servicio cultural forma parte del equipo de Rafael Tovar y de Teresa en CONACULTA donde ocupa la Dirección General de Descentralización, denominada posteriormente de Desarrollo Cultural Regional, instancia creada con el propósito de desconcentrar la promoción cultural de México. Entre las iniciativas más sobresalientes de su gestión, destaca la creación de los Fondos Estatales para la Cultura y las Artes, que replicó en cada estado de la República el modelo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; también destaca el catálogo de la colección Los cincuenta, que reunió antologías o libros de los poetas nacidos en la década de 1950.

Después de *Tabacalera* apareció *Como calles estrechas* en 1994, título de resonancias pessoanas y escrito por completo en alejandrinos. Este libro es el último de la primera antología personal del autor. *Al otro lado del mar* (Monterrey, 1994) organiza el trabajo poético de 14 años.

Este recuento apareció en septiembre, cinco meses antes (el 21 de abril de 1994) Eduardo Langagne, bajo el pseudónimo de Nicolás Reyes, fue declarado ganador del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes por *Cantos para una exposición*, editado un año después. Muchos de los poemas de estos títulos están signados por el tono celebratorio, que se acompasa con las obsesiones de la memoria, el tiempo, el doble, además de una serie de poemas dedicados al barrio donde el poeta creció.

Eduardo Langagne ha publicado dos volúmenes de poemas escritos en las formas más características de la poesía culta, el soneto, y de la poesía popular, la décima: *XXX sonetos* (1998) y *Décima ocasión* (2004). Durante el segundo lustro de la década de los noventa, Eduardo Langagne cursa la Licenciatura en lengua y literatura hispánica por el Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del estado de Morelos (de 1996 a 2001). Posteriormente estudió la Maestría en Letras Latinoamericanas por la UNAM, donde obtiene el grado con una investigación sobre el poeta fundacional de la poesía brasileña moderna, Manuel Bandeira.

En los años 2000 y 2004 publica *La manzana en la cabeza* y *El álbum blanco*, libros de madurez en varios sentidos. Formalmente exhiben la maestría en el uso del verso y tematizan el paso del tiempo para hacer un examen o balance de los años transcurridos. Estos dos volúmenes concentran una gran cantidad de poemas metapoéticos del autor. A partir de 2003, es director general de la Fundación para las Letras Mexicanas. Esta institución es, en cierto sentido, la heredera simbólica del Centro Mexicano de Escritores, y la heredera real de la Fundación Octavio Paz, que se ha convertido en un semillero de escritores de toda la república, al subvencionar mediante becas la formación de jóvenes escritores con una edad inferior a los treinta años. En 2005 apareció la plaqueta *Vagabundo*, donde se alternan la celebración del erotismo, la reflexión sobre la poesía y se experimenta con la disposición tipográfica de sonetos

o de poemas en versos tradicionales pero que aparecen en prosa y en 2010 la plaqueta *Trenes*, correlato objetivo de la memoria en la poesía del autor. En 2009 publica *Lo que pasó esto fue*, volumen donde los procedimientos como la enumeración culturalista, el monólogo dramático y el epigrama son vehículos de la memoria, el erotismo, la celebración del vino y la defensa de la naturaleza. En él aparecen tres voces pseudónimas del autor. Junto *Al otro lado del mar*, la poesía de Eduardo Langagne ha sido reunida en un par de retrospectivas más*, Decíamos ayer… Poesía 1980-2000* en la cuarta serie de la colección Lecturas Mexicanas en 2004 y *Reposo del guerrero*, número 82 de la colección Un libro por centavos de la Universidad Externado de Colombia en 2012. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte, ha sido traducido a varias lenguas y ha sido antologado en las más importantes antologías de la poesía de México de los últimos treinta años.

Apéndice 2. Análisis componencial de "El que bebió esa noche"

"El que bebió esa noche" es un poema donde se cruzan varios aspectos característicos de la poesía de Eduardo Langagne: la preocupación por el tiempo, la memoria y el canto; la actitud veridictiva de la duda; y el tono celebratorio o de júbilo. En este poema el sujeto del enunciado se sitúa en el pretérito del tiempo del sujeto de la enunciación.[62] Aparecido originalmente en la plaqueta *Los abuelos tercos* (1983), posteriormente fue publicado en la sección La memoria, con la cual cierra *Navegar es preciso* de 1987. Se trataría de un poema afincado en la invocación de la juventud.

El que bebió esa noche
encontró que todas
las mujeres del mundo
se reunían en ella

y más aún
todas las del mundo
se fragmentaban en ella
o se dispersaban
o se reconocían
o se sabían mujer en ella

[62] Otros poemas que responden al mismo procedimiento son: "Maitines" de *Navegar es preciso*; "Con frecuencia ese niño acude hasta el recuerdo de un hombre", "Cumpleaños" y "Pandilla" de *a la manera del viejo escarabajo*; una gran porción de poemas de *Tabacalera*; "Igual que las semillas", "El espejo me acusa", "Una manzana era", "Se fueron uno a uno", "Tocabas tu tambor", "Muchos han empacado" de *Como calles estrechas*; "Celebración por el tiempo feliz de Sidney West", "Canto por las preguntas del desmemoriado", "Otro hombre distinto", "Los ardientes sesenta", "En la peluquería", "Él sin miedo cantaba", "Cuando ha muerto alguno" de *Cantos para una exposición*; "Sólo dos imágenes", "Mis amigos y yo", "Tiempo y movimiento", la serie "Niños exiliados", "Un poema para Efraín Huerta", de *La manzana en la cabeza*; tanto "El adiós" antologado en *Decíamos ayer...* como "Oraciones" y "Aniversario" de la sección "Retablo" del mismo libro; "La vieja fotografía", "La memoria", "Recuerdos del hablante", "Continuación de la marcha", "Permanencia del llanto" (son los mismos poemas de "Aniversario"), "La recuerdo", "Aquel tren" de *El álbum blanco*; "Aquellos años", "Nuevos cumpleaños", "Testimonio", "Deambular en la colonia Juárez", "Realidades" de *Lo que pasó esto fue.*

el que bebió esa noche
reventó seis duraznos
frescos como el rostro de ella
inventó una guitarra
para encajar sus uñas
—igual que a los caballos
se les clava la espuela—
y la guitarra salió desbocada
haciendo polvo

entonces fue
que el que bebió esa noche
recordó algunos versos
que también hacían polvo
o más bien
se hacían polvo
como si la muerte
hubiera
besado todas las canciones

no seguir por favor
un momento
¿no era que el que bebió esa noche
encontró una mujer?
entonces no hablar de muerte
si la mujer la sustituye
es decir la complementa

el que bebió esa noche
encontró una mujer
y descubrió que la muerte
se reunía en ella
y que todas las muertes
en ella se reunían
por lo tanto
ella era dulce
y la vida se juntaba en ella

y el que bebió esa noche
esperó el amanecer
bebiendo de ella
amando a ella
cantando en ella

juro que cantaba

El poema realiza tres isotopías globales: la que corresponde a los / efectos del alcohol /,

la que indexa sememas que protagonizan el argumento de amor, la isotopía / amorosa /, y otra más, la de la / música /. Como puede preverse el carácter dubitativo del poema se realiza en la isotopía dominante, / efectos del alcohol /, porque en ella se indexan todos los verbos que actualizan semas aferentes ligados al quebrantamiento de la percepción que el alcohol suscita. Y porque en ella se sitúan las marcas de enunciación. Se trata de la isotopía más extensa del poema. En los puntos que señalaremos, algunas de estas isotopías globales se entrelazan con isotopías locales.[63]

La anáfora "El que bebió esa noche" y sus variantes se repite hasta en seis ocasiones (vv. 1, 11, 21, 31, 36 y 45). Indica el tiempo y el lugar de los sujetos de la enunciación (presente) y del enunciado[64] (pretérito). Al principio hay casi una simetría: cada diez u once versos se reitera. Posteriormente el intervalo se reduce a la mitad y en el cierre (nueve versos) se aproxima al del principio. De acuerdo con lo señalado, la aparición de la anáfora marca una tirada de versos que amplifican o explican lo sucedido al que bebió esa noche. Así tenemos seis conjuntos, veamos qué sucede en cada uno.

El primero (vv. 1-10 repartidos en dos estrofas) introduce a través de hipérboles la transfiguración de una mujer atractiva, pero cuya belleza crece debido al influjo del alcohol. Sin embargo la distancia del sujeto de la enunciación respecto de lo sucedido nos impide suponer que la evocación intente traducir el estado etílico. Simplemente la memoria intenta recoger un recuerdo por sí mismo nebuloso. De ahí que la apreciación veridictiva dominante sea la duda. Sintácticamente la duda se manifiesta en las conjunciones disyuntivas y en la gradación semántica que introducen a través de las acciones. Unos versos antes, la amplificación se articula

[63] La distinción entre isotopías sucesivas y entrelazadas autoriza también la distinción entre isotopías locales y globales: "Las isotopías entrelazadas articulan unidades inferiores al enunciado (del orden del semema), mientras que las isotopías sucesivas articulan unidades iguales o superiores al enunciado" (Rastier 241).

[64] El sujeto del enunciado también recibe el nombre de "actor", por lo cual nosotros usaremos las dos denominaciones de modo indistinto.

gracias a una conjunción copulativa y a un adverbio de modo (“y más aún” vv. 5). Resalta que no exista una correspondencia de metros (los versos fluctúan entre las 7 y 8 sílabas principalmente).

El segundo conjunto (vv. 11-19) es el más plástico de todo el poema, debido a que integra dos isotopías locales: a) la / vegetal /, que se entrelaza con la isotopía / amorosa /: “el que bebió esa noche / reventó seis duraznos / frescos como el rostro de ella”; b) la / animal / que se entrelaza con la isotopía global / música /. De esta última resulta interesante poner en evidencia su entraña semántica.

inventó una guitarra
15 para encajar sus uñas
—igual que a los caballos
se les clava la espuela—
y la guitarra salió desbocada
haciendo polvo

Isotopía 1 / música / :	encajar	uñas	guitarra	[sin armonía]	[sonido]	
Sememas anisótopos:				salió	haciendo	
Isotopía 2 / equitación / :	clavar	espuela	caballos	desbocada	polvo	

Como señala Rastier, en este caso el recorrido interpretativo implica: “(1) la reescritura de una isotopía de sememas no lexicalizados sobre la otra; (2) la puesta en relación de sememas lexicalizados sobre una isotopía diferente, a fin de identificar sus semas comunes” (236). Así, los sememas no lexicalizados están entre corchetes. Por su parte / uñas / y / espuela / comparten semas del clasema que están lexicalizados en los verbos ‘encajar’ y ‘clavar’ con los que respectivamente hacen isotopía. Respecto a ‘caballos’ y ‘guitarra’, además de compartir el sema

/ instrumento para el hombre / que les permite tener una relación de identidad, a 'guitarra' se le agrega como sema aferente / desplazamiento /, que es inherente[65] en 'caballo'. Finalmente, el símil de la guitarra y el caballo conquista la poesía a través de la fanopea. Este tipo de imagen fue analizado por el joven Borges (79) y debe su efectividad al emparejamiento del eje espacial sobre el plano temporal ("La metáfora que desata el espacio sobre el tiempo: El puente como un pájaro vuela encima del río (Hölderlin); El acueducto, gran galope de piedra a través de los campos. (Ramón)").

Introduce el tercer conjunto el recuerdo de unos versos por parte del sujeto del enunciado. Su particularidad estriba en el vínculo con el polvo que, en este caso, se transforma en atributo de la muerte. El sema aferente / religiosidad / se actualiza en 'polvo' (Génesis 3:19 "polvo eres y al polvo serás tornado"). Así el poema se sitúa en la estela de *Donde habita el cangrejo* — recordemos su presencia determinante en la mayoría de los poemas de la segunda sección del libro. Sintácticamente aparece la *correctio* a través de la conjunción disyuntiva, junto a un adverbio que subraya las dudas y los matices.

¿Hacia quién se dirige el sujeto de la enunciación al comienzo del cuarto conjunto (vv. 29-35)? Sin determinar un enunciatario explícito, el apóstrofe le da mayor énfasis a la presencia del escucha del poema. A continuación, mediante una pregunta, reorienta el discurso hacia la mujer, como si la muerte lo desviara de su propósito. No obstante, del mismo modo que en el conjunto anterior en que el polvo se contamina o se vuelve atributo de la muerte, la mujer se convierte en su envés: "entonces no hablar de muerte / si la mujer la sustituye / es decir la complementa. Las locuciones "entonces" y "es decir" acentúan el carácter explicativo de los

[65] De acuerdo con el modelo de la semántica componencial o *microsemántica* de Fançois Rastier los semas pueden ser inherentes o aferentes: "Los semas inherentes competen al sistema funcional de la lengua; y los semas aferentes a otros tipos de codificaciones: normas socializadas, incluso idiolectales" (54). En este caso el sema / desplazamiento / es inherente del semema "caballo" mientras que es aferente del semema "guitarra".

conjuntos.

La concatenación mujer-música-muerte agrega en el quinto conjunto un eslabón que matiza el crecimiento climático del poema, porque la dispersión de muertes que se reúnen en una sola muerte —como el de mujeres que se reúnen en una sola mujer del primer conjunto— es calificada como dulce. La expectativa de lectura que simulaba dirigirse hacia un poema cercano al discurso de la poesía maldita se trunca.

Una conjunción copulativa, que antecede a la última anáfora, anuncia el cierre del poema. Los principales elementos diseminados (las isotopías de el acto de beber, el amor y la música) se reúnen en tres versos sobre la amada. El carácter retrospectivo del poema se enfatiza con el último verso, cuando el sujeto de la enunciación se introduce en el enunciado y olvida todas las dubitaciones previas para afirmar contundentemente que detrás de la niebla que envuelve al recuerdo hay una certeza: "juro que cantaba".[66] El *modus* del sujeto de la enunciación se manifiesta así hacia el contenido de este enunciado y, retrospectivamente, hacia todo el poema. Su valoración es eufórica o positiva y busca adherir al enunciatario a su visión de las cosas a través de lo que, en la teoría de los actos de habla, se denomina como un "enunciado compromisorio".

[66] Este procedimiento que hemos denominado modulación enunciativa (el paso de un nivel enunciativo a otro en el mismo poema) ha sido de los menos explotados en nuestra tradición, a pesar de que concentra una gran fuerza emotiva. Otro poema que lo recoge pertenece a Rubén Bonifaz Nuño. El poema 38 ["Cuál es la mujer que recordamos?] de *Los demonios y los días* (1956) ofrece un doble cambio de nivel enunciativo y una triple muda de actitud lírica (comienza con la actitud épica, modula hacia el lenguaje de canción y finaliza con dos apóstrofes, uno hacia la mujer a la que dirige el poema y otro hacia los posibles lectores del texto: "¿Cuál es la mujer que recordamos/ al mirar los pechos de la vecina de camión; a quién espera el hueco/ lugar que está al lado nuestro, en el cine?" —declara en la primera estrofa desde una actitud épica. En la segunda adopta el lenguaje de canción: "Hay veces que ya no puedo con tanta/ tristeza, y entonces te recuerdo." En este último verso se desliza el primer apóstrofe. Si antes el destinatario del poema era indefinido, en la penúltima estrofa se dirige directamente a la amada: "Tú nunca sabrás, estoy cierto,/ que escribí estos versos para ti sola;/ pero pensé en ti al hacerlos. Son tuyos." Finalmente, los últimos cuatro versos, ante el desconcierto, el sujeto de la enunciación necesita corregir y se disculpa, dirigiéndose a otro destinatario: "Ustedes perdonen. Por un momento/ olvidé con quién estaba hablando./
Y no sentí el golpe en mi ventana/ al cerrarse. Estaba en otra parte."

Bibliohemerografía

Libros de Eduardo Langagne

Poesía

Poemas para hacer una casa, texto mecanografiado. México: s. e., 1978.

Donde habita el cangrejo. México: Premiá (Los libros del bicho), 1982. La Habana: Premio Casa de las Américas, 1980. México: UNAM (El ala del tigre), 1996. México: Verdehalago / CONACULTA (La Centena), 2003.

Los abuelos tercos. México: Oasis (Los libros del fakir; 17), 1983.

Navegar es preciso. México: FCE (Letras mexicanas), 1987.

....a la manera del viejo escarabajo. Culiacán: Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional del Gobierno del Estado de Sinaloa, 1991.

Tabacalera. México: CONACULTA (Luzazul), 1992. Monterrey: Ediciones Caletita (Colección Las vaquitas flacas; 4), 2013.

Como calles estrechas. México: UAM (Margen de poesía; 29), 1994.

Al otro lado del mar. Monterrey: Gobierno del Estado de Nuevo León (Árbol de pólvora), 1994.

Cantos para una exposición. México: Joaquín Mortiz (Las dos orillas), 1995.

XXX Sonetos. Villahermosa: Monte Carmelo, 1998.

Romances anónimos. Ilustraciones de José Luis Cuevas. Colima: "La Mano de Dios", 1999.

La manzana en la cabeza. México: Verdehalago, 2000.

Decíamos ayer... Poesía 1980-2000. México: CONACULTA (Lecturas mexicanas. Cuarta Serie), 2004.

El álbum blanco. México: Editorial Colibrí (As de Oros), 2004.

Décima ocasión. México: Obranegra, 2004.

Vagabundo. México: Lunarena (Poetas de unasolapalabra), 2005.

Lo que pasó esto fue. Prólogo de Saúl Juárez. México: La Cabra Ediciones (Serie Azor) / CONARTE, 2009.

Trenes. México: Parentalia, 2010.

Narrativa

Crónica de la conquista de la nueva extraña. México: Práctica de Vuelo / Delegación Venustiano Carranza, 1981.

Cebolla de cristal. México: Ed. Castillo, 1997.

Otra cebolla de cristal. México: Dirección de Literatura / UNAM / Ficticia (Biblioteca de Cuento Contemporáneo), 2009.

Narrativa para niños

Para leer sobre un tambor. México: Bordo i Climent, 1986.

Mi caballito rojo. Ilustraciones. Felipe Alcántar. México: Corunda / CONACULTA, 1991.

Historia del hombre que vivía solo. México: SM, 2004.

Antologías y traducciones

VV. AA. *Pegaso herido (voces de Bulgaria)*. Selección y traducciones de Eduardo Langagne. México: UAM Azcapotzalco, 1985.

VV. AA. *Con sus propias palabras. Antología de poetas mexicanos nacidos entre 1950-1955.* Selección, compilación y notas de Eduardo Langagne. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 1987.

VV. AA. *Antología de poesía portuguesa*. Coordinación y traducciones de Eduardo Langagne. México: UNAM / Aldus, 1997.

VV. AA. *Poesía Joven. Veinticinco años de un Premio Literario*. Selección, nota introductoria y prólogo de Eduardo Langagne y Juan Domingo Argüelles. México: CONACULTA (FETA), 1999.

VV. AA. *Premio Nacional de Poesía Joven, Treinta años*. Selección, nota introductoria y prólogo de Eduardo Langagne y Juan Domingo Argüelles. México: CONACULTA (FETA), 2004.

VV. AA. *Dentro do Poema (poetas mexicanos nascidos entre 1950 e 1959).* Coordinación, prólogo y notas de Eduardo Langagne. Traducción de Floriano Martins. Fortaleza: Governo do Estado de Ceará / Edições UFC (Série Biblioteca Bolivariana), 2009.

VV. AA. *Todos los ritmos: siete poetas del Brasil.* Consejo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Puebla (Los olivos) / Círculo de Poesía, 2012.

Pessoa, Fernando. *35 Sonnets / 35 Sonetos*. Traducción y notas de Eduardo Langagne. México: Calamus Poesía / CONACULTA / INBA, 2006.

Stoyanov, Rumen. *La semana del hombre*. Nuevo León, 1988.

Traducciones de literatura para niños

Campos, Bartolomeu. *Las patas de la vaca / As patas da vaca*. México: SEP, 1992.

Machado, Ana María. *Gente, animal y planta / Gente Bicho, Planta*. México: SEP, 1992.

Lispector, Clarice. *Cómo nacieron las estrellas / Como nasceram as estrelas*. México: SM, 2004.

Ziraldo. *Mi amigo el canguro / Meu amigo o canguru*. México: SEP, 1993.

Hemerografía crítica sobre la obra y trayectoria de Eduardo Langagne

Sobre *Donde habita el cangrejo*

Campos, Marco Antonio, "Langagne: el canto y la vida", *Proceso*, 8 de diciembre de 1980: 50-54.

Cárdenas, Víctor Manuel, "Langagne o la Invención Constante. *Donde habita el cangrejo*, *Excélsior* 4 de febrero de 1981: 2 Cult.

Casañas, Inés y Jorge Fornet. *Premio Casa de las Américas. Memoria 1960-1999.* La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1999.

Cohen, Sandro. "El camaleón y la poesía." *Sin embargo* mayo-junio de 1981: 16-19.

_____. "¿Qué libro de poesía seguiría usted leyendo?" *El Universal* 8 de agosto de 1981:20.

Donoso Pareja, Miguel. "*Donde habita el cangrejo*." *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 1980: 43-45.

Juárez, Saúl. "Langagne y el cangrejo". *Revista espiral*. http://revistaespiral.org/enero/SaulJuarez.htm (Consultado el 25 de febrero de 2006).

Leyva, José Ángel. "La certidumbre de la duda." *La Jornada Semanal* 13 de junio de 2004.

_____. "Sobre la reedición de *Donde habita el cangrejo*." *Revista espiral.* http://www.revistaespiral.org/espiral_cuatro/JoseangelLeyva.htm (Consultado el 25 de febrero de 2006).

Navarro, Víctor M."Dónde habita el cangrejo," *Sábado* 11 de septiembre de 1982: 12.

O'Hara, Edgar. "Eduardo Langagne, *Donde habita el cangrejo*." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* junio de 1981: 143-144.

_____. "*Donde habita el cangrejo*. Pequeñas historias cotidianas." *Excélsior* 4 de septiembre de 1981: IC.

Pailler, Claire. "*Donde habita el cangrejo*. Premio Casa de las Américas 1980." *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 37, 1981: 192-194.

Peña Gutiérrez, Isaías. "Dónde habita la muerte." *Magazín dominical*, 1980: 13-14.

_____. "Libro mínimo de un gran poeta. *Donde habita el cangrejo*." *Excélsior* 4 de agosto de 1981: p. 3 Cult.

Rodríguez Núñez, Víctor. "*Donde habita el cangrejo*, ¿vive la poesía?" *El CB*, febrero de 1981: 30.

Vázquez, Jaime. "*Donde habita el cangrejo*," texto mecanografiado, México, D.F., abril de 1982.

Wong, Óscar, "La Poesía de Eduardo Langagne," *El Nacional* 30 de marzo de 1981: 19.

Yáñez, Mirta. "En la tradición de la buena poesía: *Donde habita el cangrejo*." *Casa de las Américas*, 126, mayo-junio de 1981: 131-133.

Yáñez, Ricardo. "*Donde habita el cangrejo*." *Unomásuno* 3 de octubre de 1982: 22.

Sobre *Navegar es preciso*

"*Navegar es preciso*, nuevo libro de Eduardo Langagne." *Novedades* 3 de mayo de 1987: 5C.

Aranda Luna, Javier. "Presentan hoy *Navegar es preciso*, en el Carrillo. Si no se publican, los poemas no existen: Eduardo Langagne." *La Jornada* 28 de abril de 1987: 25.

Arteaga, Julieta. "Una lectura de *Navegar es preciso*." *Periódico de poesía* mayo-junio de 1987: 22.

Cruz Vázquez, Eduardo. "Con su libro de poemas *Navegar es preciso*, Eduardo Langagne busca un lenguaje más claro y limpio." *El Nacional* 25 de abril de 1987: 6, 2da sección.

Domingo Argüelles, Juan. "Eduardo Langagne y las palabras." "El Universal en la Cultura" 19 de agosto de 1987: 2.

Escalante, Evodio. "La poesía mexicana joven, ante la crítica." "Sábado" 17 de octubre de 1987.

Flores, Mauricio. "*Navegar es preciso*, un nuevo poemario de Eduardo Langagne." *El Nacional* 4 de mayo de 1987: 7, 2a sec.

Flores, Miguel Ángel. "Navegar, navegar". *Proceso* 570, 5 de octubre de 1987: 56-57.

Huerta, David. “La divisa”. *Proceso* 400, 30 de junio de 1984: 91-93.

Lizardi, Edmundo. “Agua navegable de la palabra”. “El Semanario Cultural” 268, 7 de junio de 1987: 11, 16.

Malafón, Carlos David. “Mar de fondo.” *Plural* 189, junio de 1987: 57.

Morales, Dionicio. “La poesía mexicana en 1987.” “El Búho” 3 de enero de 1988.

Ochoa Sandy, Gerardo. “Eduardo Langagne, autor de *Navegar es preciso.*”

Ortiz González, Alejandro. “Navegar es preciso”.

Ramírez, Héctor A. “*Navegar es preciso*, de Eduardo Langagne”.

Ramírez V., Josué. “No tan, tan preciso.” *La Jornada de los libros* 16 de enero de 1988: 4.

Ruiz, Bernardo. “1987: el azar de leer.” “El Búho” 10 de enero de 1988.

Schwartz, Perla. “Las navegaciones de Eduardo Langagne”. “El Universal en la Cultura” 5 de mayo 1987: 2.

Trejo Villafuerte, Arturo. “*Para leer sobre un tambor* y *Navegar es preciso,* de Eduardo Langagne.” “Revista Mexicana de Cultura” 231, 2 de agosto de 1987: 12-13.

Zendejas, Alicia. “Resumen literario del año.” *Excelsior,* enero de 1988.

Sobre ...*a la manera del viejo escarabajo*

“Langagne y Villegas, vencedores en el Premio Gilberto Owen 1990”. *El Día* 14 de septiembre de 1990: 18, Cult.

Cámara, Madeline. “Tras las huellas del cangrejo.” Texto leído en la presentación del libro. s. f.

Cárdenas, José Luis. “La poesía no salva...” *Rumbo* 14 de agosto de 1991: 19.

Conde Ortega, José Francisco. “*A la manera del viejo escarabajo*.” “Sábado” 738, 23 de noviembre de 1991: 14.

Cruz Vázquez, Eduardo. “Éntrele a la poesía de Eduardo Langagne.” *El Universal* 16 de agosto de 1991: sección de cultura.

Domingo Argüelles, Juan. “*A la manera del viejo escarabajo*.” *El Universal* 25 de julio de 1991: Cutlura.

Ibargoyen, Saúl. “Eduardo Langagne: una conciencia lírica”. *Plural* 242, noviembre de 1991: 71-72.

González, Óscar. “Presentación.” 1991.

Peña Martínez, Luis de la. “La canción del escarabajo.” *La Jornada Semanal* 108, 7 de julio de 1991: 10-11.

Pérez, Luis Bernardo. “A la Manera de Langagne.” *Excelsior* 27 de febrero de 1992.

Trejo Villafuerte, Arturo. “Eduardo Langagne, *A la manera del viejo escarabajo*.” “Sábado” 6 de julio de 1991.

Sobre *Tabacalera*

Aldaco, Guadalupe Beatriz. “Los usos de la memoria: Eduardo Langagne en *Tabacalera*, texto mecanografiado. s. f.

Elvridge Thomas, Roxana. “En el viejo camino del tabaco.” “Sábado” 797, 9 de enero de 1993: 13.

Villarreal, Minerva Margarita. “Tabacalera”. *Revista Mexicana de Literatura* 1996:

Manríquez, Miguel. “Tabacalera: espacio, percepción y símbolo”, texto mecanografiado. s. f.

Torralba Bautista, Ranulfo. “Poemario urbano.” “Lectura” 216, 22 de mayo de 1993: 2.

Torres, Vicente Francisco. “Luz Azul.” *Siempre!* 29 de julio de 1993.

Sobre *Como calles estrechas*

Amparán, Francisco José. “El tiempo, estrecho como las calles,” texto mecanografiado. Torreón, Coahuila, 19 de mayo de 1994.

Coria, Neftalí. “Eduardo Langagne: una clara memoria.” “La Jornada libros” 267, 24 de julio de 1994: 11.

Prado Galán, Gilberto. “Canciones como calles,” texto mecanografiado. s. f.

Quirarte, Vicente. “La poesía de Eduardo Langagne,” texto mecanografiado. Torreón, Coahuila, 20 de mayo de 1994.

Regalado R., Marco Antonio. “Canciones tristes para cantar entre labios cuando llueve,” texto mecanografiado. Morelia, Michoacán, 19 de julio de 1994.

Villarreal, Minerva Margarita. “Como calles estrechas.” “El Ángel” 8 de enero de 1995.

Sobre *Al otro lado del mar*

Acevedo, Lauro. “De este lado del mar,” texto mecanografiado. Ensenada, Baja California, 28 de febrero de 1995.

Anónimo. "*Al otro lado del mar*," texto mecanografiado. Mazatlán, Sinaloa, 2 de junio de 1995.

Bojórquez, Mario. "*Al otro lado del mar* de Eduardo Langagne," texto mecanografiado. 1995.

Campos, Marco Antonio. "Presentación de *Al otro lado del mar*." Casete de audio. Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. 5 de febrero de 1995.

Gallegos, Nino. Sin título, texto mecanografiado. Mazatlán, Sinaloa, 2 de junio de 1995.

_____. "Al otro lado del mar. Antología poética de Eduardo Langagne."

Lumbreras, Ernesto. "Presentación de *Al otro lado del mar*." Casete de audio. Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. 5 de febrero de 1995.

_____. "La casa junto al mar." *Periódico de poesías* verano 1995: 107-108.

Magaña, Francisco. "Presentación de *Al otro lado del mar*." Casete de audio. Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. 5 de febrero de 1995.

_____. "Donde el juego y la palabra." *Periódico de poesías* verano 1995: 109-110.

Reyes Martínez, Alfonso. "Presentación de *Al otro lado del mar*." Casete de audio. Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. 5 de febrero de 1995.

Saravia, Leobardo. "Eduardo Langagne, poeta. (*Al otro lado del mar*)," texto mecanografiado. Tijuana, Baja California, 2 de marzo de 1995.

Trejo Villafuerte, Arturo. "Escribir es necesario: *Al otro lado del mar* de Eduardo Langagne." *Correo literario de Monterrey* febrero-marzo de 1995: 37-38.

Sobre *Cantos para una exposición*

Espinosa, Jorge Luis. "Quisiera que en mi poesía hubiera un poco de López Velarde y mucho de Jaimes Sabines." *unomásuno* 28 de abril de 1994: 29.

Muños Vargas, Jaime. "Eduardo Langagne: las artes convocadas." Universidad Iberoamericana Torreón. http://sitio.lag.uia.mx/publico/publicaciones/mensajero/Edicion-038.pdf (Consultado el 12 de enero de 2012).

Sobre *La manzana en la cabeza*

Anónimo. "Presentación editorial del libro "La manzana en la cabeza del poeta Eduardo Langagne.", texto mecanografiado. Mérida, Yucatán, 15 de febrero de 2001.

Domingo Argüelles, Juan. "Dos libros, dos poetas: Eduardo Langagne y Saúl Juárez." *Alforja*, XIX, invierno de 2001: 153-155.

Echeverría, Reyna. “La existencia de un poeta,” texto mecanografiado. Mérida, Yucatán, 15 de febrero de 2001.

Herbert, Julián. “Dardos, flores y manzanas,” texto mecanografiado. Saltillo, Coahuila, 12 de junio de 2001.

Saldaña, María Isabel. “Los cantos tocados al ritmo del tambor en *La manzana en la cabeza*,” texto mecanografiado. Saltillo, Coahuila, 12 de junio de 2001.

Decíamos ayer... Poesía 1980-2000

Domingo Argüelles, Juan. “Lo que decía ayer Eduardo Langagne.” *La Jornada Semanal*, 521, 27 de febrero de 2005.

Fernández Iglesias, Roberto. “Decíamos ayer navegar es preciso,” texto mecanografiado. 6 de diciembre de 2004.

Rodríguez, Ana Mónica. “Primer recuento de Eduardo Langagne”. *La Jornada* 5 de febrero de 2005: cultura.

Sobre *Décima ocasión*

Fernández, Ángel José. “Las espinelas de Eduardo Langagne,” texto mecanografiado. Xalapa, Veracruz, 18 de abril de 2005.

Gutiérrez Silva, Gilberto. “Eduardo Langagne: poeta,” texto mecanografiado. Xalapa, Veracruz, 18 de abril de 2005.

Torres, Vicente Francisco. “*El álbum blanco* y *Décima ocasión*.” *La cultura en México* 13 de noviembre de 2005: 76.

Trigos y Domínguez, Georgina. “Por décima ocasión,” texto mecanografiado. Xalapa, Veracruz, 18 de abril de 2005.

Sobre *El álbum blanco*

Torres, Vicente Francisco. “*El álbum blanco* y *Décima ocasión*.” *La cultura en México* 13 de noviembre de 2005: 76.

Sobre *Vagabundo*

Mendoza Romero, Jorge. "*Vagabundo*, de Eduardo Langagne". *alforja* verano de 2006: 153-155.

Ramírez Patrón, Sandra Luz. Sin título, texto mecanografiado. Universidad Autónoma de Sinaloa.

Visiones panorámicas

Herbert, Julián. "Un espacio incierto: igual que las palabras." *Desierto modo: revista bimestral del Instituto Coahuilense de Cultura* septiembre-octubre de 1994: 38-39.

Ibargoyen, Saúl. "Eduardo Langagne: cantando con nosotros." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 2, 1996: 61-67.

Posadas, Claudia. "Eduardo Langagne. Retrospectiva de una memoria contada." *Excélsior* 17 de diciembre de 1995.

Entrevistas

Anónimo. "Eduardo Langagne: Entrevista para armar." *Periódico de poesías* verano 1995: 106-107.

Langagne, Eduardo. Carta a Ronald Haladyna. México, D.F., 9 de febrero de 1994.

López, Sergio Raúl. "Canto de papel y pluma. Eduardo Langagne: entre la poesía y la nómina." *Mira* 2 de agosto de 1994: 46-48.

Posadas, Claudia. "Una memoria cantada, entrevista con Eduardo Langagne." *Revista espiral* http://www.revistaespiral.org/espiral_cuatro/ClaudiaPosadas.htm (Consultado el 25 de febrero de 2006).

Ramos, Agustín. "Hoy como nunca. Eduardo Langagne. Esas pequeñas diferencias." *El Financiero* 12 de octubre de 1993: 54.

Sasoon, Yolanda y Jennie Ostrosky. Entrevista Red Escolar Ilce. "Eduardo Langagne: poesía y ensayo". http://redescolar.ilce.edu.mx/educontinua/lengua_comunicacion/palabraescritor/iprincipal/eselen.htm (Consultado el 25 de mayo de 2008).

Poesía

Mexicana

VV. AA. *La poesía mexicana del siglo XIX*. Selección, prólogo, notas y resumen cronológico de José Emilio Pacheco. México: Empresas Editoriales, 1965.

Aguilar, Luis Miguel. *Chetumal Bay Anthology*. México: Verdehalago / CONACULTA (La Centena), 2002 [1983].

Becerra, José Carlos. *El otoño recorre las islas*. Edición de José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid. Prólogo de Octavio Paz. México: Era, 1973.

Bojórquez, Mario. *El rayo y la memoria. Primeras letras (1991-2005)*. Prólogo de Mijail Lamas. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla (Los Olivos) / CONACULTA / Círculo de Poesía, 2012.

Bonifaz Nuño, Rubén. *De otro modo lo mismo*. México: FCE (Letras mexicanas), 1976 [1979].

Calderón, Mario. *Vibraciones de la creación*. Prólogo de Héctor Carreto. México: EÓN (Poesía) / UTEP, 2004.

Campos, Marco Antonio. *Los adioses del forastero*. México: Verdehalago / CONACULTA (La Centena), 2002.

Castillo, Ricardo. *El pobrecito señor X*. Presentación de David Huerta. México: CONACULTA (Lecturas mexicanas. Tercera serie; 90), 1994.

Corona, Dalí. *Cartografía del tiempo*. México: CONACULTA (FETA), 2013.

Fernández Granados, Jorge. *Los hábitos de la ceniza*. México: Verdehalago / CONACULTA (La Centena), 2003.

Herbert, Julián. *El nombre de esta casa*. CONACULTA (FETA; 186), 1999.

Huerta, Efraín. *Estampida de poemínimos*. México: Premia (libros del bicho; 18), 1980.

_____. *Poesía completa*. Edición de Martí Soler. Prólogo de Efraín Huerta. México: FCE (Letras mexicanas), 2004 [1988].

Lamas, Mijail. *Cuaderno de Tyler Durden* seguido de *Fundación de la casa*. México: Ediciones sin nombre / Fundación para las Letras Mexicanas, 2008.

López Velarde, Ramón. *La suave patria y otros poemas*. México: SEP (Lecturas mexicanas; 8) / FCE, 1983.

Maples Arce, Manuel. *Las semillas del tiempo*. Estudio preliminar de Rubén Bonifaz Nuño. México: CONACULTA (Lecturas mexicanas), 1981.

Nervo, Amado. *El libro que la vida no me dejó escribir. Una antología general.* Selección y estudio preliminar de Gustavo Jiménez Aguirre. Ensayos críticos de Claudia Canales, José Ricardo Chaves y Juan Domingo Argüelles. México: FCE / f,l,m. (Viajes al Siglo XIX) / UNAM, 2006.

Novo, Salvador. *Poesía*. México: FCE (Letras mexicanas), 2004 [1961].

Owen, Gilberto. *De la poesía a la prosa en el mismo viaje*. Selección y presentación de Juan Coronado. México: CONACULTA (Lecturas mexicanas. Tercera serie; 27), 1990.

Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000.* 3ª ed. Edición de Ana Clavel. Mexicanas. México, FCE (Letras mexicanas): 2004.

Paz, Octavio. *Pasado en claro*. México: FCE (Letras mexicanas), 1985 [1975].

_____. *Obra poética I (1935-1970).* Vol. 11 de la Obra Completa. Edición de Octavio Paz. Círculo de Lectores / FCE: México, 2006 [1996].

Pellicer, Carlos. *Poesía completa*. Vol. I. Edición de Luis Mario Schneider y Carlos Pellicer López. México: CONACULTA / UNAM / Ediciones El Equilibrista (Biblioteca Carlos Pellicer), 1996.

Peza, Juan de Dios. *Hogar y patria; El arpa del amor*. Noticia preliminar de Porfirio Martínez Peñaloza. México: Porrúa ("Sepan cuantos…"; 221), 1998 [1972].

Quirarte, Vicente. *Razones del samurái (1978-1999)*. México: UNAM (Colección Poemas y Ensayos), 2000.

Sabines, Jaime. *Recuento de poemas 1950 / 1993*. México: Joaquín Mortiz, 1997.

Solís, Álvaro. *Bitácora de nadie*. México: Calygramma, 2013.

Urbina, Luis G. *Poesías completas.* T. II. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal. México: Porrúa (Colección de Escritores Mexicanos; 29), 1987 [1946].

Hispanoamericana

VV.AA. *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Compilación e introducción de Mihai Grünfeld. Madrid: Hiperión (Poesía Hiperión; 253), 2005 [1995].

VV.AA. *Cuarenta años de poesía en el Premio Casa de las Américas (1959-1999)*. Selección y notas de Caridad Tamayo Fernández. Prólogo de Roberto Fernández Retamar. Madrid: Hiperión (Poesía Hiperión; 346), 1999.

VV.AA. *Vuelta a la casa en 75 poemas*. Selección y nota introductoria de César Arístides. México: Planeta, 2001.

VV.AA. *Un país imaginario. Escrituras y transtextos, 1960-1979*. Selección y prólogo de Mauricio Medo. Perú: Ruido Blanco, 2011.

Adoum, Jorge Enrique. *Claudicación intermitente. Antología.* Prólogo de Jaime Labastida. México: UANL / Alforja, 2008.

Brull, Mariano. "Filiflama alabe cundre". *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana. Siglo XX*. Compilación de Jorge Luis Arcos. Madrid: Editorial Letras Cubanas, 1999.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas, leyendas y narraciones*. Prólogo de Juan de Ontañón. México: Porrúa ("Sepan cuantos..."; 17,) 2003 [1881].

Campoamor, Ramón. *Antología poética*. Edición de Víctor Montolí. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas; 416), 2001.

Cernuda, Luis. *Antología*. Edición e introducción de José María Capote Benot. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas; 124), 2005 [1981].

Cisneros, Antonio. *Por la noche los gatos. Poesía 1961-1986.* Prólogo de David Huerta. Epílogo de Julio Ortega. México: FCE (Tierra Firme), 2004 (1989).

Dalton, Roque. *Taberna y otros lugares*. Bogotá: Ocean Sur (Colección Roque Dalton), 2007.

Gelman, Juan. *Pesar todo. Antología*. Selección, compilación y prólogo de Eduardo Milán. México: FCE (Tierra Firme), 2005 [2001].

Gómez de la Serna, Ramón. *Greguerías*. Edición de Rodolfo Cardona. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas; 108), 2006 [1980].

González Tuñón, Raúl. *Juancito Caminador.* Selección y prólogo de Jorge Boccanera. Buenos Aires: Ameghino, 1998.

_____. *Juancito Caminador y otros poemas*. Edición de Diana París. Barcelona: Planeta (Obras Maestras de la Poesía), 1999.

Lihn, Enrique. *Porque escribí. Antología poética.* Tierra Firme. Santiago: FCE (Tierra Firme), 1995.

Machado, Antonio. *Poesías completas.* Edición de Manuel Alvar. Madrid: Espasa (Colección Austral), 2004 [1975].

_____. *Los complementarios*. Edición de Manuel Alvar. REI México (Letras Hispánicas; 117). México, 1988.

Neruda, Pablo. *Odas elementales*. Edición y notas de Hernán Loyola. Prólogo de Juan José Saer. Barcelona: Random House Modadori, 2003.

Parra, Nicanor. *Poemas para combatir la calvicie*. Compilación de Julio Ortega. México: FCE, 1993.

Tellier, Jorge. *Los dominios perdidos*. Selección de Erwin Díaz. Prólogo de Eduardo Llanos. Santiago: FCE (Tierra Firme), 2007.

Vallejo, César. *Poesías completas*. México: Juan Pablos, 2003.

En otras lenguas.

Drummond de Andrade, Carlos. *El mar y los telegramas*. Selección y traducción de Marco Antonio Campos. Prólogo de Carlos Montemayor. México: UNAM (El puente), 1995.

Ivo, Lêdo. *Estación final. Antología de poemas 1940-2011*. Selección, prólogo y traducción de Mario Bojórquez. Ciudad de Ibagué, Tolima: Caza de libros / Agenda Cultural Gimnasio Moderno, 2011.

Pessoa, Fernando. *Drama en gente*. Traducción de Francisco Cervantes. México: FCE, 2000.

Rilke, Rainer Maria. *Elegías de Duino*. Prólogo, traducción y cronología de Lorenza Fernández del Valle y Juan Carvajal. México: UNAM (El puente), 2004.

Arte del verso

Areta, Gema et al. *Poesia hispanoamericana: ritmo (s) / métrica (s) / ruptura (s)*. Madrid: Editorial Verbum, 1999.

Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de K. Wagner y Francisco López Estrada. Manuales. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1973.

Caparrós, José Domínguez. *Métrica española*. 2ª ed. Madrid: Síntesis (Teoría de la literatura y literatura comparada), 2000.

Girolamo, Constanzo Di. *Teoria e prassi della versificazione*. 2ª ed. Bolonia: il Mulino, 1983.

López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Manuales. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1974.

Navarro Tomás, Tomás. *Arte del verso*. Madrid: Visor Libros (Visor Literario), 2004.

_____. *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona: Ariel (Letras e Ideas), 1973.

Paraíso, Isabel. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros (Colección Perspectivas), 2000.

_____. *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Prólogo de Rafael Lapesa. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Manuales), 1985.

Quilis, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel (Letras e Ideas), 2007 [1996].

Torre, Estaban. *El ritmo del verso (Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

Valencia Morales, Henoc. *Ritmo, métrica y rima*. México: Trillas, 2000.

Varela Merino, Elena, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou. *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia (Castalia Universidad), 2005.

Enunciación, enunciación lírica y pragmática

Benveniste, Émile. “El aparato formal de la enunciación”. *Problemas de lingüística general.* T. II. México: Siglo XXI, 1977.

Beristáin, Helena. “El yo enunciador lírico". *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM (Cuadernos del Seminario de Poética; 12), 1989.

Bernhardt, Florencia. “Teorías del sujeto en la tradición francesa”, *Proyecto azul*. 3 de julio de 2011. http://www.proyectoazul.unlu.edu.ar/

Calles, Juan María. *La modalización en el discurso poético*. Tesis. Universitat de Valencia, 1997.

Ceserani, Remo. “El texto poético como acto de comunicación”. *Introducción a los estudios literarios*. Traducción de Jorge Ledo Martínez. Apéndice bibliográfico de David Roas. Barcelona: Crítica (Letras de humanidad), 2004.

Courtés, Joseph. “Formas enunciativas y formas enuncivas”. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1997.

Dorra, Raúl. “Poética de la voz”. *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdez, 1997. 11-39.

_____. “Del guardar y el ordenar”, *La retórica como arte de la mirada*. México: BUAP (Colección Meridiano) / Plaza y Valdés, 2002. 97-126.

_____. “La forma de la voz”. *La casa y el caracol*. México: Plaza y Valdez, 2005. 36-40.

_____. “Enunciación verbal y enunciación gráfica en un poema de José Emilio Pacheco”. *El problema de los géneros al filo del nuevo siglo. IV Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana*. Comp. AA.VV. México: UAM, 2006.

Eagleton, Terry. “Poesía y ficción”. *Cómo leer un poema*. Traducción de Mario Jurado. Madrid: Akal, 2010.

Espinoza Elías, Diana Alejandra. “El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática”, *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del lenguaje* enero-junio de 2006: 65-77.

Filinich, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 2002. 1998.

________. “La situación narrativa: percepción y voz”. *La voz y la mirada*. Prólogo de Françoise Perus. México: Plaza y Valdez / BUAP/ IBERO, 1997.

_____. “Enunciación y alteridad”, *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del lenguaje* julio-diciembre de 2004: 45-76.

_____. “Sujeto sensible y estrategias retóricas”. *El abismo del lenguaje*. Compilación de Helena Beristáin. México: UNAM, 2002.

Fontanille, Jacques. “El giro modal en semiótica”, Traducción de Victoria Yolanda Villaseñor, *Morphé* julio 1993-julio 1994: 53-79.

Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio*. *La lectura en tiempos de Cervantes*. México: FCE (Lengua y estudios Literarios), 2005.

García Negroni, María Marta y Marta Tordesillas Colado. *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Manuales), 2001.

Greimas, A. J. *La enunciación, una postura epistemológica*. Puebla: BUAP / Cuadernos de trabajo 21, 1996.

Kayser, Wolfgang. “Actitudes y formas de lo lírico”. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4ª ed. Traducción de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica). Manuales, 1992.

Levin, Samuel R. “Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema”. *Pragmática de la comunicación literaria.* Compilación de José Antonio Mayoral. Traducción de

Fernando Alba y José Antonio Mayoral. Madrid: Arco / Libros, 1999.

Luján Atienza, Ángel L. “Pragmática del poema”. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis, 2000.

López-Casanova, Arcadio. “Figuras pragmáticas”, en *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1994.

_____. “Actorialización lírica”, en *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1994.

Mignolo, Walter. “Mecanismos enunciativos”, en *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1978.

_____ “Semantización del espacio enunciativo”, *en Teoría del texto e interpretación de textos.* México: UNAM (Cuadernos del Seminario de Poética; 8), 1986.

Navarro Durán, Rosa. “La lírica como género”, “Las personas del poema” y “El argumento de amor”. *Cómo leer un poema*. Barcelona: Ariel, 1998.

_____. *Comentario de textos literarios.* Barcelona: Ariel, 1995.

Oomen, Úrsula. “Sobre algunos elementos de la comunicación poética”. *Pragmática de la comunicación literaria.* Compilación de José Antonio Mayoral. Traducción de Fernando Alba y José Antonio Mayoral. Madrid: Arco / Libros, 1999.

Parret, Heman. *De la semiótica a la estética*. *Enunciación, sensación, pasiones*. Traducción de Fernando Anacht et al. Buenos Aires: Edicial, 1995.

_____. *Semiótica y pragmática*. Traducción de María Teresa Poccioni. Buenos Aires: Edicial, 1993

Paz Gago, José María. “Yo eres tú. Recepción (y enunciación) en la poesía lírica”. *La recepción del poema*. *Pragmática del texto poético*. Oviedo: Universidad de Oviedo / Kassel-Edition Reichenberger, 1999.

Prada Oropeza, Renato. “Estructuras discursivas”. *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*. Zacatecas: UAZ, 1993.

_____. “Los elementos pragmáticos del discurso narrativo-literario”. *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*. Zacatecas: UAZ, 1993.

Retórica

Autor desconocido. *Retórica a Herenio*. Versión de Bulmaro Reyes Coria. México: UNAM (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana), 2010.

Azaustre, Antonio y Juan Casas. *Manual de retórica española.* Barcelona: Ariel (Letras e ideas), 2001.

Gómez Montoya, John Jairo. "La hipálage en la obra poética de Borges." Tesis. Universidad de Antioquia, 2010.

Grupo µ. *Figuras, conocimiento, cultura. Ensayos retóricos*. Traducción de Luisa Puig. Traducción del capítulo "Retórica de la argumentación y retórica de las figuras: hermanas o enemigas" de Juana Castaño Ruiz. México: UNAM / Instituto de Investigaciones Filológicas (Bitácora de Retórica; 18), 2003.

Mayoral, José Antonio. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis (Teoría de la literatura y literatura comparada), 1994.

Semántica

Rastier, François. *Semántica interpretativa*. Traducción de Eduardo Molina Yvedia. México: Siglo XXI (Lingüística y teoría literaria), 2005.

_____. *Artes y ciencias del texto*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre. Madrid: Siglo XXI / Biblioteca Nueva (Estudios críticos de literatura y lingüística; 54), 2012.

Sobre el fenómeno poético

Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. Traducción de José Vázquez Amaral. México: Joaquín Mortiz (serie del volador), 1970.

Sobre poesía mexicana

Batis, Huberto y Emmanuel Carballo. "Responso por un hombre del alba". *Por sus comas los conoceréis*. México: CONACULTA (Colección Periodismo Cultural), 2001.

Calderón, Alí. *La generación de los cincuenta. Un acercamiento a su discurso poético*. México: CONACULTA, 2005.

Campos, Marco Antonio. *De viva voz. (Entrevistas con escritores)*. Tlahuapan, Puebla: Premia (La red de Jonás; estudios 32), 1986.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Crítica literaria, ideas y temas literarios, literatura mexicana*. Obras I. Investigación y recopilación de Erwin. K. Mapes. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Introducción de Porfirio Martínez Peñaloza. Índices de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. México: UNAM (Nueva Biblioteca Mexicana; 4) / Coordinación de Humanidades / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios, 1995 [1959].

Huerta, Efraín. *Aquellas conferencias, aquellas charlas*. Prólogo de Mónica Mansour. México: UNAM, 1983.

_____. *Textos profanos*. México: UNAM (Cuadernos de Humanidades; 11), 1978.

López Velarde, Ramón. *Obras*. Edición de José Luis Martínez. México: FCE (Biblioteca Americana), 2003 [1990].

Mendoza Romero, Jorge. "Simbolismo sonoro en "Que tanto y tanto amor se pudra, oh dioses" de Eduardo Lizalde". *El retorno órfico. Aportaciones al análisis métrico musical*. Coordinación de Víctor Toledo. México: BUAP, 2008. 109-126.

Monsiváis, Carlos. "Espejo: "Me escribe Napoleón". *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México: Era, 2004.90-92.

Pacheco, José Emilio. "Víctor Hugo vivo". *Proceso* 446, 18 de mayo de 1985. 50-51.

_____. "Víctor Hugo llega a México". *Proceso* 447, 25 de mayo de 1985. 50-51.

_____. "Víctor Hugo vuelve a México". *Proceso* 1033, 17 de agosto de 1996. 58-59.

_____."El dandy y el histrión. La crítica y la paradoja del comediante." *Proceso* 1783, 2 de enero de 2011. 62-63.

_____. "El cuento, el canto y la muerte de la prosa". *Proceso* 1784, 9 de enero de 2011. 60-61.

_____. "Junta de sombras: Las leyendas de Peza". *Proceso* 1785, 16 de enero de 2011. 62-63.

_____. "Con Víctor Hugo en el sofá". *Proceso* 1786, 23 de enero de 2011. 60-61.

Paz, Octavio. "Tránsito y permanencia". *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. Obras completas de Octavio Paz 4. Edición de Octavio Paz. México: FCE / Círculo de lectores, 2006 [1991]. 15-26.

_____. *El camino de la pasión: Ramón López Velarde*. México: Seix Barral (Biblioteca Breve, 2001.

Philips, Allen W. "El arte de lo nimio y lo cotidiano", *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. Edición facsimilar. México: Gobierno del Estado de Zacatecas / Universidad Autónoma de Zacatecas / Universidad Autónoma Metropolitana / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988 [1962]. 219-236.

Stanton, Anthony. "Salvador Novo y la poesía moderna". *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México: COLMEX / FCE, 1998. 148-176.

Tola de Habich, Fernando. *Museo literario*. Tlahuapan, Puebla: Premia (La red de Jonás; estudios 17), 1984.

Zaid, Gabriel. "Muerte y resurrección de la cultura católica." *Ensayos sobre poesía*. *Obras 2*. México: El Colegio Nacional, 1999. 297-343.

Sobre poesía hispanoamericana

Alemany Bay, Carmen. *Poesía coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.

Azar, Inés. "Utopías del lenguaje: nwestra ortografía bangwardista." *Lectura crítica de la literatura americana*. Selección, prólogo y notas. Saúl Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997. 122-146.

Benedetti, Mario. "Vallejo y Neruda: dos modos de influir." *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1972 [1967]. 35-39.

_____. *Los poetas comunicantes*. 2ª ed. México: Marcha Editores, 1981 [1971].

Borges, Jorge Luis. "Nathaniel Hawthorne", *Obras Completas*. Tomo II. Buenos Aires: Emecé, 2003 (1996). 48-63.

_____. "Examen de metáforas". *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2008 [1925]. 70-81.

Cardenal, Ernesto. "La poesía exteriorista.". *Cómo se escribe un poema*. Selección, prólogo e introducción de Daniel Freidemberg y Edgardo Russo. Buenos Aires: El Ateneo, 1994. 220-231.

Corre, Hervé Le. *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 2001.

Dorra, Raúl. “Para una clasificación de la poética coloquial”, *Hablar de literatura*. México: BUAP / FCE (Tierra Firme), 1989. 99-124.

Fernández Retamar, Roberto. “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. México: Editorial Nuestro Tiempo, 1976. 141-158.

Gil de Biedma, Jaime. “Como en sí mismo, al fin”, *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*. Barcelona: Editorial Crítica, 1980. 331-347.

Lavín Cerda, Hernán. “Los tiempos de César Vallejo.” *Ensayos casi ficticios. De lo lúcido y lo lúdico: literatura hispanoamericana*. México: UNAM / Ediciones del Equilibrista, 1995. 49-55.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España. Desarrollo de las doctrinas estéticas durante el siglo XIX*. México: Poerrúa (“Sepan cuantos…”; 483), 1985.

Pacheco, José Emilio. “La otra vanguardia”. *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión 3.* Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1997. 114-121.

Pageard, Robert. “La poesía posromántica”, *Historia de la literatura española. Tomo V. El siglo XIX*. Obra dirigida por Jean Canavaggio. Edición española a cargo de Rosa Navarro Durán. Barcelona: Ariel, 1995.

Parra, Nicanor. “Poetas de la claridad”. *Atenea* No. 380-381, abril-septiembre de 1958. 46-48.

Paz, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz (serie del volador), 1972 [1965].

_____. *El arco y la lira*. México: FCE (Lengua y estudios literarios), 2003 [1967].

_____. *Los hijos del limo*; *Vuelta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1981 [1974].

_____. “Poesía de soledad y poesía de comunión”. *Primeras letras (1931-1943)*. Selección, introducción y notas de Enrico Mario Santí. México: Vuelta (La reflexión), 1988. 291-303.

_____. *Fundación y disidencia. Dominio Hispánico*. Obras completas de Octavio Paz. Vol. 3. Edición de Octavio Paz. México: FCE / Círculo de Lectores, 1994 [1991].

Estudios monográficos

Huerta, Efraín. *Aurora roja. Crónicas juveniles en tiempos de Lázaro Cárdenas (1936-1939)*. Edición. Guillermo Sheridan. México: Pecata minuta, 2006.

Jiménez Lozano, José. *Fray Luis de León*. Barcelona: Ediciones Omega (Vidas Literarias), 2001.

Piglia, Ricardo. "Los sujetos trágicos (Literatura y Psicoanálisis)." *Formas breves*. Narrativas Hispánicas. Barcelona: Anagrama, 2000. 55-68.

Memorias

Novo, Salvador. *La estatua de sal*. Prólogo de Carlos Monsiváis. México: FCE (Vida y pensamiento de México), 2008 [1998].

Teoría del arte

Calabrese, Omar. "Naturaleza muerta". *Cómo se lee una obra de arte*. Traducción de Pepa Linares, Anna Giordano y Consuelo Vázquez de Parga. Signo e imagen. Madrid: Cátedra, 2001. 17-27.

Eco, Umberto. "Doble codificación." *Confesiones de un joven novelista*. Traducción de Guillem Sans Mora. México: Lumen (Futura), 2011. 37-39.

Eisenstein. Sergei. "El principio cinematográfico y el ideograma." *La forma del cine*. Edición de Jay Leyda. Traducción de María Luisa Puga. México: Siglo XXI (Artes), 1986. 33-47.

Historia, filosofía, sociología

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Traducción de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. México: FCE, 2003.

_____. *Vida de consumo*. Traducción de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. México: Fondo de Cultura Económica (Sociología), 2007.

Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. México: ERA, 2010.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Traducción y prólogo de Samuel Ramos. México: FCE (Breviarios; 229), 2000 [1958].

_____. *¿Para qué poetas*? Presentación de Paulina Rivero Weber. México: UNAM (Pequeños Grandes Ensayos), 2004.

_____. *Ser y tiempo*. Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C. Madrid: Trotta, 2006.

Innerarity, Daniel. *Ética de la hospitalidad*. Barcelona: Ediciones Península (Quintento), 2001.

Machado, Antonio. *Juan de Mairena*. I. Edición de Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Cátedra

(Letras Hispánicas; 240), 2006 [1986].

Meyer, Lorenzo. “De la estabilidad al cambio”. *Historia general de México. Versión 2000*. México: El Colegio de México, 2000.

Mújica, Hugo. *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Buenos Aires: Editorial Biblos (Filosofía. Biblioteca Internacional Martin Heidegger), 1995.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad; Posdata; Vuelta al Laberinto de la soledad*. México: FCE, 1981.

San Agustín. *Confesiones*. Versión, introducción y notas de Francisco Montes de Oca. México: Porrúa (“Sepan cuantos…”; 142), 2007 [1970].

Vattimo, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Traducción de Alfredo Báez. Barcelona: Gedisa (Filosofía), 2000.

_____. *Adiós a la verdad*. Traducción de María Teresa d’Meza. Barcelona: Gedisa (Filosofía), 2010.

Índice

Sumario 4

Introducción 5

1. Tres momentos de la poesía de Eduardo Langagne 9
    1.1. *Los poemas para hacer una casa* 9
        1.1.1. Correcciones y características 9
        1.1.2. Metáfora y metapoesía 10
        1.1.3. Poesía testimonial 12
        1.1.4. Casa y alegoría 17
        1.1.5. Poemas amorosos 19
        1.1.6. Sesgo neobarroco, simbolismo sonoro 20
        1.1.7. Conclusiones 21
    1.2 *Donde habita el cangrejo* 23
        1.2.1. Sitio en la historia del Premio Casa de las Américas 23
        1.2.2. El cangrejo, la muerte 24
        1.2.3. Imagen surrealizante 26
            1.2.3.1. Tercera oleada de surrealismo en México 28
            1.2.3.2. Automatismo 30
            1.2.3.3. “Mi pálida correcta” 32
        1.2.4. Las repeticiones y las dudas 34
        1.2.5. Lo cotidiano y la cultura popular 36
        1.2.6. El discurso amoroso 38
        1.2.7. Simbolismo sonoro 40
    1.3. *Navegar es preciso* 42
        1.3.1. Historia y traducción del adagio marino 42
        1.3.2. Natura en vez de cultura 43
        1.3.2. El instinto del mar 46
        1.3.4. Síntesis oriental 49
        1.3.5. Naturaleza y metapoesía 52
        1.3.6. La memoria 55

2. La voz de Eduardo Langagane 57
    2.1. El estilo y la voz 57
        2.1.1. Estilo 57

2.1.2. La voz 60
2.1.2.1. El hallazgo de una voz 64
2.2. La voz de Eduardo Langagne 66
2.2.1. La *dubitatio* y la pesadumbre 66
2.2.2.1. El espejo y la poesía de soledad 73
2.2.2. Enumeración culturalista 78
2.2.3. Las repeticiones 81
2.2.4. Poesía de comunión: celebración del amor, el vino y la amistad 84
2.2.5. El tiempo y la memoria 88
2.2.5.1. Poemas de la memoria 92
2.2.5.2. Poemas de la espera 98
2.2.5.3. Poemas de la visión 99
2.2.6. Dimensiones de la metapoeticidad 99
2.2.6.1. Vocación, ética y destino del poeta 99
2.2.6.2. El canto, la música y los poemas prosódicos 103
2.2.6.3. Poemas intertextuales 109
2.2.6.4. Límites de la representación 116

3. La poética del hogar 120
3.1. Hacia una historiografía y caracterización 120
3.1.1 Nacimiento de la poética del hogar 120
3.1.2. Realismo coloquial y Otra vanguardia 126
3.1.3. Deslinde y dinámica de la poética del hogar 138
3.2. Cuatro muros de la poética del hogar en México 146
3.2.1. Juan de Dios Peza, el deber en la pax porfiriana 146
3.2.2. Salvador Novo: la infancia y la transgresión 150
3.2.3. Octavio Paz: hogar y herida 156
3.2.4. Eduardo Langagne: la comunión y el decoro 160
3.2.4.1. El espacio, la mirada y la memoria 160
3.2.4.2. La poética del íntimo decoro 162
3.2.4.3. Praxis de la poética del íntimo decoro 175

Conclusiones 188

Apéndice 1. Bosquejo biobibliográfico 192

Apéndice 2. Análisis componencial de “El que bebió esa noche” 201

Bibliohemerografía 207