



**BENEMÉRITA**  
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**COLEGIO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA**



**LA PROPUESTA POÉTICA DE SALVADOR CRUZ MONTALVO**

**T E S I S**

PARA OBTENER LA  
**LICENCIATURA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA**

PRESENTA  
**ANGÉLICA RAMOS MORENO**

DIRECTOR:  
**DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN**

ASESOR:  
**DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN**

PUEBLA, PUE.

FEBRERO DE 2020

*A mi madre, María Eugenia Moreno,*

*y a mi hermano mayor, Efraín Ramos.*

*Sin ellos, quién sabe dónde me encontraría ahora.*

## **AGRADECIMIENTOS**

En primera instancia, a mi colega Graciela González Roldán, por adentrarme en el mundo de la investigación de archivo histórico. Sin ello, no habría dado con la obra poética de Salvador Cruz Montalvo.

Al Mtro. Fermín Campos Pérez, tanto por acercarme a la obra poética de Salvador Cruz Montalvo, como por el apoyo brindado durante el rastreo de fuentes pertenecientes al acervo de la biblioteca Histórica “José María Lafragua” y de datos biográficos del escritor poblano.

A mi director, el Dr. Alí Calderón Farfán. De no ser por su plena confianza y fe en el tema, los días que dedicó para revisar mis avances y resolver mis dudas, la disposición que tuvo para apoyarme con material bibliográfico y su paciencia, todo esto durante el tiempo que llevó realizar el trabajo de investigación, es probable que éste no hubiese sido concluido. Su apoyo fue el impulso necesario para aventurarme en el mundo de los análisis de poesía.

Al escritor e investigador tlaxcalteca Rafael García Sánchez, por su disposición para colaborar en el rastreo de fuentes hemerográficas. También por la autorización brindada para incluir, dentro de este trabajo, una fotografía de Salvador Cruz Montalvo que se encuentra en su posesión.

A la Dra. Araceli Toledo Olivar, por la orientación brindada en torno a la perspectiva teórica de la psicología analítica de Carl. G. Jung, aplicada en uno de los capítulos de esta investigación.

A mi colega Karla Hernández, por apoyarme en la obtención de bibliografía necesaria para complementar el marco teórico.

Al personal administrativo de la Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades “José Revueltas” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, por brindarme el acceso a la sala de cómputo en los meses de octubre a diciembre 2019, hecho que hizo posible concluir la redacción de este trabajo.

## INDICE

INTRODUCCIÓN —————	Pág. 6
Capítulo 1. Biografía intelectual de Salvador Cruz Montalvo —————	Pág. 13
1.1 La escritura biográfica —————	Pág. 13
1.1.1 Biografía intelectual, biografía social y campo intelectual ———	Pág. 15
1.2 Biografía intelectual de Salvador Cruz Montalvo —————	Pág. 18
1.2.1 Trayectoria académica y cultural —————	Pág. 19
1.2.2 Tres ensayos sobre nuestra América: estancia en París ———	Pág. 22
1.2.3 Premios y reconocimientos —————	Pág. 23
1.2.4 La poesía mexicana: 1954-1969 —————	Pág. 25
1.2.5 Miguel N. Lira, Crisanto Cuéllar y la revista <i>Huytlale</i> ———	Pág. 31
1.2.6 Obra poética —————	Pág. 32
1.2.7 Obra publicada —————	Pág. 34
1.2.8 Colaboraciones —————	Pág. 36
1.2.9 Defunción —————	Pág. 36
Capítulo 2. El texto artístico: estructura de la poesía de Salvador Cruz Montalvo ———	Pág. 38
2.1 El texto artístico —————	Pág. 38
2.2 La retórica y los niveles de análisis del texto artístico —————	Pág. 40
2.2.1 Nivel fónico-fonológico: la aliteración —————	Pág. 42
2.2.1.1 El ritmo —————	Pág. 43
2.2.1.2 La rima —————	Pág. 48
2.2.2 Nivel sintáctico —————	Pág. 52
2.2.2.1 El asíndeton y el polisíndeton —————	Pág. 52
2.2.2.2 Ruptura de la isotaxia —————	Pág. 55

2.2.3	Nivel semántico	Pág. 57
2.2.3.1	La metáfora y la prosopopeya	Pág. 57
2.2.4	Nivel lógico	Pág. 62
2.2.4.1	La alegoría	Pág. 62
2.2.4.2	La paradoja	Pág. 65
Capítulo 3. El agua como símbolo en cuatro poemas de Salvador Cruz Montalvo		Pág. 67
3.1	La construcción del símbolo	Pág. 67
3.2	El símbolo del agua	Pág. 74
3.3	El agua como símbolo en cuatro poemas de Salvador Cruz Montalvo	Pág. 81
3.3.1	El agua enamorada en	
	“Agua color del agua” y “Los peces de colores” (1965)	Pág. 81
3.3.2	El agua de olvido en “Sólo un breve recuerdo” (1954)	Pág. 89
3.3.3	El agua de muerte en “Noite” (1965)	Pág. 92
CONCLUSIONES		Pág. 94
ANEXO 1: Poemas de Salvador Cruz Montalvo		Pág. 100
ANEXO 2: Portadas de los poemarios de Salvador Cruz Montalvo		Pág. 154
ANEXO 3: Fotografías		Pág. 159
REFERENCIAS		Pág. 163

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación representa un primer acercamiento a la obra poética del académico y escritor poblano Salvador Cruz Montalvo (1932-2012), conformada por los poemarios *Imagen por tu voz y otros poemas* (1954), *Los peces de colores* (1965) e *In Xóchitl in Cuicatl* (1969)<sup>1</sup>, el cual se llevó a cabo a partir de una propuesta de análisis literario e interpretación de esta, puesto que se trata de un tópico poco conocido en la producción literaria del autor que, a su vez, no cuenta con algún estudio previo. De hecho, sólo se realizaron -de forma separada hablando cronológicamente- dos publicaciones, las cuales tuvieron por objetivo dar a conocer una parte de la propuesta poética del autor: la primera ocurrió entre los años 2003 a 2005 donde se expusieron de forma separada, los poemas pertenecientes a *Los peces de colores* (1965) en los números 11 y 16 al 21 de la revista cultural *Maxixcatzin*, dirigida por el escritor e investigador tlaxcalteca Rafael García Sánchez; la segunda tuvo lugar en 2017, en la cual se presentó una muestra de los poemas de *Imagen por tu voz y otros poemas* (1954) en un artículo, escrito por Fermín Campos Pérez para el número 178 de la Revista Bulevar titulado “Maestro Salvador Cruz Montalvo, poeta tehuacanero”, donde el autor aclara en una nota al pie que “Dejamos el estudio y el análisis literario para quien esté especializado en esa materia por lo que solo presentamos los doce poemas” (20).

---

<sup>1</sup> En el transcurso de esta investigación, nos topamos con la existencia de otro poemario que lleva por título *Ensayo de soneto*, publicado en 1954, unos meses después de *Imagen por tu voz y otros poemas*. Sin embargo, éste no pudo ser incluido porque, al encontrarse bajo el resguardo de la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Nuevo León, implicaba realizar un traslado para el cual no estábamos preparados. Pese a ello, no nos cerramos a la posibilidad de realizar, en un momento posterior, un trabajo que permita dar a conocer los poemas que conforman dicho poemario.

Esta propuesta de análisis e interpretación se encuentra fundamentada principalmente en las perspectivas de la neoretórica del Grupo  $\mu$  y en la psicología analítica de Carl G. Jung, siendo la primera nuestra guía para visualizar qué estructuras, desde el nivel fónico-fonológico hasta el lógico, utiliza el autor para escribir su poesía; en tanto que la segunda representó la pieza clave para perfilar la naturaleza y la interpretación que daríamos sobre la imagen simbólica analizada.

Ahora bien, en el caso de la importancia de haber realizado esta investigación, consideramos que se fundamenta en el hecho de que la obra poética de Salvador Cruz Montalvo es poco conocida en el ámbito literario, lo cual pueda deberse a tres factores: el poco alcance y difusión de su obra pues, por poner un ejemplo, la antología *Los peces de colores* (1965) tuvo un tiraje de 1000 ejemplares, de los cuales es difícil saber si lograron venderse o siquiera circular; la figura del autor se asocia más con los estudios de crítica e investigación literaria, áreas donde tuvo un amplio número de publicaciones y colaboraciones, que como escritor de poesía; y el hecho de que el autor publicó sus antologías en un periodo de tiempo donde poetas como Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines, Octavio Paz y Efraín Huerta, poetas fuertes de la tradición mexicana estaban publicando su poesía.

Por tanto, el objetivo general de la investigación es conocer la obra poética de Salvador Cruz Montalvo por medio de una primera propuesta de análisis e interpretación de esos doce poemas. Los objetivos específicos son: hacer un rescate de la figura literaria de Salvador Cruz Montalvo a través del estudio de su propuesta poética, así como presentar una antología que compile y analice críticamente la poesía del autor.

Por otro lado, debido a que el objeto de estudio sobre el cual se centra el trabajo no ha sido analizado desde la crítica literaria, es decir, no cuenta con investigaciones previas que hablen acerca de sus características estructurales, las influencias literarias del autor y corrientes del pensamiento en las que pueda inscribirse la obra, para poder llevar a cabo el análisis decidimos tomar como guía las siguientes preguntas de investigación:

1. ¿Cómo es la estructura de los poemas de Salvador Cruz Montalvo?
2. ¿Cuál es el estilo que emplea el autor dentro de su poesía?
3. ¿La época -mediados del siglo XX- influyó en el ejercicio de escritura poética del autor?
4. ¿Por qué la obra poética de Salvador Cruz no generó un impacto en los años de su publicación (1954 a 1969)?
5. ¿Cómo construye el autor el símbolo del agua en los poemas de *Los peces de colores* (1965) y qué podemos interpretar del mismo?

Sobre la metodología aplicada para este trabajo, se optó por seguir los pasos que propone la Investigación Documental, la cual se define como “el proceso metódico y formal que facilita y apoya el acceso ágil y sistematizado al producto de investigaciones científicas, reportado en fuentes documentales” (Chong de la Cruz 187), los cuales consisten en: arqueo de fuentes, revisión, cotejo, interpretación y conclusiones (Enciclopedia de Características).

A continuación, de forma resumida, hablaremos sobre el contenido de los capítulos que conforman la presente investigación.

El primer capítulo presenta, a manera de antecedentes y contexto de la investigación, una biografía del escritor poblano Salvador Cruz Montalvo, la cual, siguiendo lo expuesto por François Dosse, recibe el atributo de ‘intelectual’ por el hecho de centrarse en relatar los hechos que cimentaron el reconocimiento social y/o académico del especialista de una determinada disciplina más que en abordar tópicos de la vida privada del sujeto biografiado (391). Entonces, la escritura de la biografía intelectual del autor presenta principalmente su trayectoria académica y cultural, de las cuales podemos destacar su labor como miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua desde 1974, cofundador de los consejos de Crónica de las ciudades de Puebla y Tehuacán y profesor-investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

A lo anterior, se anexó un tópico que contextualiza el periodo en el cual el autor publicó su obra poética, comprendido por los años 1954 a 1969, con la finalidad de visualizar los posibles motivos que aislaron, específicamente, a su poesía. Para ello, se partió de la idea propuesta por Dosse sobre la biografía social, concepto que se explica en el capítulo y se vincula a su vez con otros dos: el biografema de Roland Barthes y el campo intelectual de Pierre Bourdieu.

El segundo capítulo presenta un análisis estructural de nueve poemas de Salvador Cruz: cinco de ellos pertenecientes al poemario *Imagen por tu voz y otros poemas* (1954), dos de *Los peces de colores* (1965) y los últimos dos de *In Xóchitl in Cuícatl* (1969), con la finalidad de comprobar la siguiente idea, propuesta por Yuri M. Lotman:

Al poseer la capacidad de concentrar una enorme información en la «superficie» de un pequeño texto [...] el texto artístico posee otra peculiaridad: ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad; ofrece igualmente al lector un lenguaje que le permite asimilar una nueva porción de datos en una segunda lectura. Se comporta como un organismo vivo que se encuentra en relación inversa con el lector y que enseña a éste (36).

Es decir, no hay que caer en el error de considerar a este análisis como único y absoluto, sino que este tiene por objetivo ser un primer paso para determinar cómo construye Salvador Cruz su propuesta de texto artístico. De ahí que, siguiendo la idea de Lotman donde expresa que “El lenguaje de la descripción de un texto representa una jerarquía” (75), hayamos optado por abordar el estudio de los poemas del autor desde la perspectiva de la neoretórica, específicamente la expuesta por el Grupo  $\mu$ . En ella se propone, en concordancia con Lotman, una jerarquización de los siguientes niveles de análisis –enlistados por la naturaleza de las unidades que se consideran en cada uno–: fónico-fonológico, sintáctico, semántico y lógico.

Por tanto, el contenido de este capítulo se presenta atendiendo a dicha jerarquización, buscando, en cada nivel de análisis, la presencia en los poemas seleccionados de Salvador Cruz de por lo menos dos figuras retóricas. Por poner algunos ejemplos, en el nivel fónico-fonológico se habló sobre el ritmo y la rima que emplea el autor, en tanto que en el semántico se buscó visualizar el uso de la metáfora y la prosopopeya.

Por último, en el tercer capítulo se realizó una propuesta de interpretación de cuatro poemas de Salvador Cruz, tres de ellos pertenecientes al poemario *Los peces de colores* (1965) y uno de ellos poco conocido, titulado ‘Solo un breve recuerdo’, publicado en un anexo de la obra *Árbol de la vida. Alfonso Reyes y la inteligencia poblana, 1911-1959*, donde su autor, Alberto Enríquez, explica que el escritor poblano hizo envío del mismo por correspondencia postal a Alfonso Reyes en 1954 (190).

En este caso, optamos por realizar un análisis simbólico de un elemento del cual consideramos que su presencia en los poemas aportaba un significado más que tratarse de un ornamento: el agua. Para ello, tomamos como base la perspectiva de la psicología analítica de Carl G. Jung, pues consideramos que sus conceptos de inconsciente colectivo, arquetipo e imagen simbólica<sup>2</sup> nos ayudarían al momento de perfilar la forma de operación y el significado simbólico que posee el agua, en tanto tengamos en cuenta la siguiente cuestión:

Jung siempre sostuvo la existencia de «la realidad de la psique *per se*». Los fenómenos psíquicos están relacionados entre sí, pero no es posible reducirlos a otros niveles de la experiencia como neuronas o sinapsis. Por lo que es necesario investigarlos tal como se experimentan [...] la existencia de la realidad psíquica *per se* implica que no es posible reprimir, agotar o vaciar totalmente lo inconsciente por medio del análisis reductivo. De hecho, de lograrse tal cosa, sería desastroso para la salud psíquica. (“La psique creativa...” Salman 107)

Esto determina que, aunque nos encontremos analizando un solo símbolo, este puede suscitar diferentes conjeturas. No habrá que tomar estos símbolos como absolutos e inmutables, pues estos podrían cambiar de acuerdo a la experiencia del lector.

Por tanto, la interpretación del símbolo del agua se llevó a cabo tomando en cuenta la información proporcionada por los poemas, en conjunto con lo expresado por autores como Jean Chevalier, José Antonio Pérez Rioja y Juan Eduardo Cirlot en diferentes diccionarios de símbolos. Además, la estructura del capítulo responde a la propuesta de Gastón Bachelard de la existencia de diferentes tipos de agua en la literatura, las cuales se dividen con base en la complejidad de la información que ésta capte (*El agua y los sueños* 37-38).

---

<sup>2</sup> Los conceptos se explican a detalle en el capítulo 3 de este trabajo de investigación.

Por último, sabemos que en esta investigación faltó tocar y/o resolver otras cuestiones, pero, debido a que se trata de un primer estudio, además de que éstas no resultan tan pertinentes para dar respuesta a nuestras preguntas de investigación, consideramos ideal dejarlas pendientes para trabajos posteriores, los cuales esperamos puedan ayudar a desentrañar lo que la obra poética de Salvador Cruz Montalvo pueda decirnos. Por el momento, presentamos aquí una base que, esperamos, sea de utilidad para encaminar futuros estudios.

# Capítulo 1. Biografía intelectual de Salvador Cruz Montalvo

## 1.1 La escritura biográfica

El primer capítulo de este trabajo de investigación está enfocado en la presentación de una biografía intelectual<sup>3</sup> de Salvador Cruz Montalvo, autor de los poemarios a analizar en los capítulos posteriores: *Imagen por tu voz y otros poemas* (1954), *Los peces de colores* (1965) e *In Xóchitl in Cuícatl* (1969), tomando como guía principal lo postulado en *El arte de la biografía* (2007), donde su autor, François Dosse, distingue dos tipos de escritura biográfica: a la manera anglosajona, que corresponde a la preocupación cuasi-obsesiva de seguir al sujeto biografiado hasta en sus últimos rincones sin mayor jerarquización, y al estilo francés, menos ambiciosa en información biográfica, pero más cerca de la ficción por ocuparse de una escritura literaria, que adopta opiniones preconcebidas pero se vuelve una visión incompleta de la figura biografiada (18). Todo esto con la finalidad de puntualizar lo siguiente: el éxito o fracaso de la biografía depende, de acuerdo con Virginia Woolf, de la capacidad del biógrafo para dosificar la ficción y los hechos, con el objetivo de integrar ambos planos (33-34). Es decir, al momento de realizar la escritura biográfica, el biógrafo debe encontrar un punto medio entre los acontecimientos reales del sujeto biografiado y lo ficcional para lograr mantener el interés del lector.

Otro elemento considerado al momento de escribir la biografía es el que Dosse denomina como “las reglas artísticas de la biografía”:

---

<sup>3</sup>El concepto ‘biografía intelectual’ se desarrolla después, en el apartado 1.1.1 de este trabajo de investigación.

En primer lugar, la biografía debe seguir el orden cronológico que permita la atención del lector interesado en un futuro que solo revela de manera progresiva la elaboración de la intriga [...] La segunda regla artística es nunca alejarse demasiado del centro en relación con el héroe de la biografía [...] [El biógrafo] Debe ir a la busca del detalle más ínfimo, minúsculo, que se esfuerce por recordar lo mejor posible la singularidad de un cuerpo, de una presencia (26-27).

Incluir una biografía de Salvador Cruz Montalvo en esta investigación se justifica con lo que Dosse expone como un acto de justicia para ciertas figuras cuando la historia oficial les rechaza o desprecia (49) En el caso de nuestra reflexión, al momento de recopilar información sobre el autor, se consultaron los Diccionarios de escritores mexicanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el *Diccionario crítico de la literatura mexicana 1955-2005* escrito por Christopher Domínguez, y la Enciclopedia de la literatura en México, coordinada por Jorge Mendoza para la Fundación para las Letras Mexicanas. El resultado fue que el Diccionario de la UNAM y la Enciclopedia de la literatura en México dedican un espacio a Salvador Cruz, en el cual sólo hacen referencia a uno de los poemarios del autor: *In Xóchitl in Cuícatl* (1969). Reconstruir la biografía intelectual de Salvador Cruz representa un primer paso para rescatar a la figura literaria del olvido en el que se encuentra.

Además, “Muy frecuentemente, la obra se deduce de las peripecias de la vida. La biografía de los escritores se encuentra, por tanto, en el centro mismo de la inteligibilidad literaria, puesto que se supone que el conocimiento de la vida permite al lector comprender la obra y revelar sus secretos” (Dosse 53). Al tratarse de un autor que no cuenta con trabajos previos que proporcionen un análisis y/o interpretación de su producción literaria, lo primero por hacer es sentar las bases para el trabajo de análisis e interpretación a desarrollar en los capítulos posteriores, es decir, indagar en la vida del autor los aspectos importantes que

permitan adentrarse tanto en su obra como en los posibles motivos que provocaron su poca o nula difusión. Para ello, se toman como base los conceptos desarrollados en el siguiente apartado.

### 1.1.1 Biografía intelectual, biografía social y campo intelectual

Para François Dosse, “cualquier fragmento biográfico puede hacer sentido en la apreciación de una vida filosófica, sobre todo porque algunos filósofos pensaron su vida como si fuera una obra de arte” (378). El interés del género biográfico por reconstruir la vida de personalidades sobresalientes en diferentes áreas disciplinares y épocas responde a una necesidad de acercamiento a estas personas, a una especie de familiarización con ellas, su época o lo que hicieron. Por tanto, “la biografía intelectual trata, ante todo, de comprender al otro y permite, sobre todo, avanzar en el orden del conocimiento en la medida del grado de intensidad en la implicación del biógrafo” (Dosse 391). En este caso, es pertinente utilizar el concepto de biografía intelectual debido a que ésta se centra en la vida de un escritor de poesía que, hasta el momento, es más recordado por su participación como profesor-investigador dentro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y sus aportes a la investigación histórica que por la obra poética que escribió.

El segundo concepto tomado en cuenta para escribir la biografía intelectual de Salvador Cruz Montalvo es el de la biografía social. Ésta surge a partir de las tentativas biográficas de algunos historiadores para ilustrar un contexto, momento o categoría social (Dosse 205). Dosse agrega, partiendo de la idea de Febvre respecto a que el individuo solo es lo que su época y medio social permite, que este tipo de biografía tiene pertinencia como

ilustración de dichas categorías que determinan el curso del sujeto biografiado (207). Es así que, al momento de escribir una biografía social, el contexto en el que se desarrolló el sujeto biografiado se considera como ese elemento que Roland Barthes, en el prefacio de *Sade, Fourier, Loyola* (1997), denominó “biografema”:

Si fuera escritor, y muerto, cómo me gustaría que mi vida se redujese, gracias a un biógrafo amistoso y sin prejuicios, a unos detalles, a unos gustos, a algunas inflexiones: podríamos decir «biografemas», cuya distinción y movilidad podrían viajar libres de cualquier destino y llegar, como los átomos epicúreos, a cualquier cuerpo futuro, condenado a la misma dispersión, una vida honrada en suma (15).

A esto, Dosse agrega que el biografema “se presenta en relación estrecha con la desaparición, con la muerte; remite a una forma de arte de la memoria, a un *memento mori*, a una posible evocación del otro que ya no es.” (307). Por tanto, para Barthes la escritura biográfica se constituye a partir de los biografemas, los cuales se encargarán de representar dentro de sí diferentes momentos de la vida del sujeto biografiado. Estos momentos serán seleccionados por el biógrafo, en tanto sean afines a los objetivos de su investigación.

Entonces, el biografema reconstruido de la vida de Salvador Cruz Montalvo expone el estado y evolución de la poesía mexicana de mediados del siglo XX, tomando en cuenta la corriente de pensamiento literario en auge y a algunos poetas mexicanos reconocidos que publicaron obras dentro del periodo comprendido de 1954 a 1969, años en los cuales el autor dio a conocer su poética. La delimitación del biografema contextual se sustenta en lo que Pierre Bourdieu postuló como “campo intelectual”, que “[...] constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado de tiempo” (“Campo intelectual...” 241).

El campo funciona si hay objetos en juego y personas dispuestas a involucrarse en el juego, estas personas se dotan con un *habitus*: conocen y reconocen las leyes inmanentes del juego, de los objetos en juego, etc. (Bourdieu 113) En el campo intelectual “poesía mexicana de mediados del siglo XX” los agentes involucrados serán los escritores de poesía, conocedores del pensamiento modernista y nacionalista que les precedió, pero con el cual no sintieron afinidad y, por tanto, decidieron generar una corriente de pensamiento literario distinto, me refiero a la labor de la generación de Contemporáneos.

En este caso, el objeto en juego es aquel que Bourdieu llama “legitimidad cultural”, la cual se constituye a través del otorgamiento de un sentido público de la obra, es decir, un juicio instituido sobre el valor y verdad de la obra en cuestión, emitido por una entidad colectiva o sistema de relaciones sociales específicas que el autor sostiene con los agentes que conforman el campo intelectual en un momento determinado: editores, crítica, otros autores, etc. (258). Bourdieu agrega que esta instancia de legitimación puede presentarse como un sistema de enseñanza, una academia o cenáculo y a su vez, en virtud del poder político o económico que tenga, impone normas culturales a una fracción del campo intelectual (265). La legitimidad cultural no siempre tiene que ver con la cantidad de ventas que tenga la obra de un escritor, más bien se trata del alcance y/o reconocimiento que ésta pueda tener entre los agentes e instituciones culturales partícipes del campo intelectual.

Por tanto, adentrarse en el campo intelectual de la poesía mexicana de mediados del siglo XX, campo en el cual Salvador Cruz Montalvo dio a conocer su obra poética, se hace con la finalidad de averiguar el o los motivos por los cuales la poesía de este autor no obtuvo

dicha legitimidad cultural, lo que representó a su vez en el desconocimiento de su obra dentro de la literatura mexicana.

## 1.2 Biografía intelectual de Salvador Cruz Montalvo

Salvador Cruz Montalvo (Tehuacán, 30 de agosto 1932 – Puebla de Zaragoza, 13 de mayo 2012) fue un poeta, historiador, literato, y cronista de su tierra natal. Fermín Campos lo describe como un amante de los libros, hecho que lo motivaba a visitar las bibliotecas y los archivos; además de ser un hombre de memoria extraordinaria, mirada profunda y semblante alegre, paciente y generoso (“Salvador Cruz Montalvo...” 9).

Con el propósito de continuar su formación académica, escribe Campos, Salvador Cruz se trasladó, en un primer momento para estudiar la secundaria, de Tehuacán a la ciudad de Puebla y, más adelante a la Ciudad de México para cursar la preparatoria en el Instituto Tecnológico de México –ahora Instituto Tecnológico Autónomo de México– (9). De acuerdo con Amelia Domínguez, es en ese momento donde Agustín Millares Carlos, profesor con formación humanista del Instituto, lo encauzó hacia el ámbito literario (“Varios premios...”).

En 1992, luego de radicar varios años en la Ciudad de México, Salvador Cruz regresó a Puebla, donde escogió el Hotel Victoria como lugar de descanso e inspiración para redactar libros, artículos, reseñas, etc. (Campos “Salvador Cruz Montalvo...” 9). Campos explica que Salvador Cruz adaptó dicho espacio con una máquina de escribir, libros, diccionarios y apuntes. También agrega que, los fines de semana, él regresaba a su casa en Tehuacán, donde tenía su biblioteca personal –donada, a su deceso, a la Benemérita Universidad Autónoma de

Puebla, bajo el nombre de colección especial “Salvador Cruz Montalvo”<sup>4</sup> de la Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades “José Revueltas”– para concluir sus trabajos de investigación (9-10).

### 1.2.1 Trayectoria académica y cultural

Salvador Cruz, escribe Campos, fue miembro cofundador de los Consejos de Crónica del Estado de Puebla –se desempeñó como secretario del mismo hasta su enfermedad–, de la Ciudad de Puebla y de su natal Tehuacán. También era socio de la Sociedad Mexicana de Bibliófilos, A.C. (“Breve cronología...” 12), la cual surgió con la idea de retomar una actividad tradicional en el México de 1926: la reunión de hombres y mujeres académicos, profesionistas, libreros y empresarios amantes de los buenos libros (Proceso “Una edición facsimilar...”).

En 1974, explica Campos, cuando era miembro del Seminario de Cultura Mexicana en la corresponsalía de Tehuacán, fue nombrado miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. Salvador Cruz se presentó con el discurso titulado *La epístola moral y sus personajes en México* (“Breve cronología...” 12), donde expresó su

[...] gratitud al maestro Agustín Yáñez, director de esta corporación, por su benévolo interés en proponernos como miembro correspondiente; a quienes apoyaron la propuesta, y a quienes, unánimemente, votaron a favor de ella. Nuestra gratitud va aunada a la más sana intención de continuar trabajando por el buen nombre de Tehuacán, la ciudad que nos vio nacer, y de Puebla, la ciudad a la que debemos nuestra formación intelectual.

Procuraremos ser dignos de la Academia Mexicana y de nuestra provincia, de nuestros amigos y de nuestros alumnos. (60)

---

<sup>4</sup> Ver Anexo 3 “Fotografías”

Además, fue miembro correspondiente extranjero de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y de la Academia Nacional de Historia y Geografía (Campos “Breve cronología...” 12).

En la década de los ochenta, fungió como funcionario en la Dirección General de Tecnológicos de la Secretaría de Educación Pública. Al regresar a Puebla, se incorporó como profesor del área cultural en el Instituto Tecnológico de Puebla, del cual se jubila posteriormente por cesantía. También fue profesor visitante de la Universidad de las Américas Puebla, donde impartió la materia de paleografía (Campos “Breve cronología...” 12).

De 1993 a 1994 se desempeñó como Director General de Literatura, Ediciones y Bibliotecas de la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla. De 1994 a 1999 asume la dirección de la Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Campos “Breve cronología...” 12). Durante su gestión, expresa Campos, tuvo contacto directo con todos los materiales del acervo, es decir, realizaba funciones de bibliotecario referencista. Atendió sin distinción a todo tipo de investigadores, profesionales o aficionados, entre ellos personalidades de talla nacional e internacional como Bernabé Navarro, Reinhard Liehr, David G. Lafrance, José Pascual Buxó, Margo Glantz, Margarita Peña y Dolores Bravo (“Salvador Cruz Montalvo...” 10).

Como director de la Biblioteca José María Lafragua adquirió diversas fuentes bibliográficas, como el *Diccionario Porrúa: de Historia, Biografía y Geografía de México*, conformado por 4 tomos; *Adiciones a la Imprenta en la Puebla de los Ángeles* de J. T. Medina; *El Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*; *el Manual del Librero hispano-americano* de Antonio Palau y Dulcet, conformado por veintisiete tomos; *La*

*Biblioteca Mexicana* de Eguiara y Eguren; entre otras. En 1995, incorporó al acervo bibliográfico universitario la donación de una parte de la biblioteca personal del doctor Alfredo Toxqui Fernández de Lara, compuesta por más de 300 volúmenes y algunas revistas políticas y culturales (Campos “Salvador Cruz Montalvo...” 10).

Desde esos años, relata Campos, Salvador Cruz colaboró con la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, para realizar coloquios, seminarios, encuentros y ciclos de conferencias dentro del ámbito histórico y literario. Además, fue profesor cofundador de la Maestría en Literatura Mexicana y del Doctorado en Literatura Hispanoamericana de la ya mencionada casa de estudios (Breve cronología... 12).

Como se puede observar, Salvador Cruz formó parte de diferentes instituciones académicas y culturales que, en términos de Bourdieu, también se consideran dentro de la dinámica de los campos, puesto que cuentan a su vez con sus propios lineamientos y agentes dotados de ese *habitus* que les permite obtener la legitimación cultural. Ser miembro de estas instituciones, en especial de la Academia Mexicana de la Lengua, debería haberle facilitado a su poética, de acuerdo con Bourdieu, la obtención del sentido público necesario para poder legitimarse, pues el autor ya era reconocido como un estudioso de la lengua y la literatura. Este sentido público y legitimación se traduciría en la difusión de los poemas de Salvador Cruz, a través de la mención de su obra dentro de una antología o por medio de una reimpresión. Ambas opciones le habrían permitido abrirse paso dentro del ámbito de la creación literaria. Sin embargo, la legitimidad obtenida por el autor resultó ser mayor en los campos

académico y cultural que en el literario, ya que su figura resultó asociarse más con la del investigador que con la del escritor de poesía.

### 1.2.2 Tres ensayos sobre nuestra América: estancia en París.

En 1963, se publicó en París el libro colectivo *Tres ensayos sobre nuestra América*, en el cual participaron junto a Salvador Cruz los ensayistas Germán Arciniegas, de Colombia, y Carlos Alberto Floria, de Argentina (Domínguez “Varios premios...”). La convocatoria emitida por el grupo de la revista *Cuadernos* en 1962, consistió en invitar a participar a escritores jóvenes de origen latinoamericano menores de 35 años con textos que expusieran a modo de manifiesto las corrientes de pensamiento que animan a las nuevas generaciones de América (Cruz et. al. *Tres ensayos... 3*).

El ensayo presentado por Salvador Cruz, titulado *La juventud y el destino de nuestra América en torno al examen de un pueblo*, le hizo merecedor del premio conformado por la cantidad de quinientos dólares y el viaje pagado a París para recibirlo. El acto de premiación se realizó en el anfiteatro de geología de la Sorbona y fue dirigido por Germán Arciniegas (Cruz et. al. *Tres ensayos... 4*). Cuando agradeció el premio, Salvador Cruz recordó que, hace más de un siglo atrás, Melchor Ocampo estuvo en París evocando a México, trabajando en el estudio de las voces con alma indígena; además afirmó su fe en “la letra que redime y no en la que esclaviza.” (*Tres ensayos... 6*).

Dos días después de la premiación, se realizó, por parte de *Cuadernos* y el Congreso por la Libertad de la Cultura, en el salón del Hotel Lutetia de París un homenaje a Carlos

Alberto Floria y Salvador Cruz. En este evento se dio un dialogo sobre los problemas de ambos continentes entre escritores, periodistas, intelectuales y estudiosos del Nuevo Mundo y de Europa (Cruz et. al. *Tres ensayos...* 6-7). Durante su estancia en París, escribe Domínguez, conoció de cerca a los escritores Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Marcel Bataillon y Jean Serrailh (“Varios premios...”).

De este apartado es pertinente entender lo siguiente, según lo expuesto por Bourdieu: mientras la poesía de Salvador Cruz tuvo dificultades para obtener la legitimación cultural, otorgada en este caso por los grupos de poetas que escribieron en esa época (1954-1969) –y de los cuales se hablará posteriormente a detalle–, con escritos como *La juventud y el destino de nuestra América en torno al examen de un pueblo* (1963) fue merecedor de premios y reconocimientos, que a su vez son otro mecanismo de legitimación: la del investigador. De esto es posible pensar que, si Salvador Cruz hubiese ganado un premio con su poesía, es probable que su obra fuese más conocida. Sin embargo, es difícil saber si el autor se postuló alguna vez o no en concursos nacionales y/o internacionales de poesía, como lo hizo, en cambio, con su obra ensayística y de la cual se habla en el apartado siguiente.

### 1.2.3 Premios y reconocimientos

Además del premio obtenido en 1963 por el ensayo *La juventud y el destino de nuestra América en torno al examen de un pueblo*, Salvador Cruz obtuvo a lo largo de su vida académica diferentes premios y reconocimientos. De acuerdo con Domínguez, en 1965 ganó el segundo premio Cervantes de ensayo, convocado y otorgado por el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM); dos años después el primer lugar compartido y,

en 1969, el primer lugar absoluto (“Varios premios...”). En 1969, escribe Campos, recibió el Premio Nacional de Periodismo (“Breve cronología...” 12).

En 1970, ganó el Premio Nacional de Ensayo, con el trabajo “El mexicano gusto por el vino”, siendo jurados del concurso Francisco Monterde, Efraín Huerta y Antonio Acevedo Escobedo. El premio consistió en 30 mil pesos, que en esa época utilizó para viajar de nuevo a Europa y quedarse un tiempo en Sevilla para poder indagar en el Archivo de Indias (Domínguez “Varios premios...”).

Debido a su triunfo, los colegas de una de las revistas en las que Salvador Cruz colaboraba, *Clavileño*, le dedicaron la edición del número 17 del mes de octubre de 1970. En ella se incluye un breve comentario sobre el acontecimiento, escrito por Guillermo A. Martínez, en el cual se escribe de manera textual la opinión del jurado “El ensayo está escrito con tal limpieza, las citas son tan correctas y oportunas, que no pudimos sino otorgarle el primer lugar al que tenía derecho. Es un ensayo que en ningún momento ofrece matices de vulgaridad. Responde a lo que es el ensayo clásico: estilo elegante, preciso y bueno; cualidades difíciles de lograr en un idioma tan arduo como el español” (3).

En 1981, agrega Domínguez, recibió el premio Ciudad de México por su ensayo titulado “Un viaje por la ciudad de México”. Y en 1992 el primer premio de ensayo histórico con el trabajo “La fundación de la ciudad de Mérida”, en ocasión de los 450 años de fundación de la capital del estado de Yucatán (“Varios premios...”).

En el año 2002, relata Campos, el gobierno estatal de Puebla le otorga el Premio Puebla, máximo galardón de la entidad que reconoce la trayectoria cultural. Y en 2011 recibe el premio a la Excelencia en la ciudad de Tehuacán, con el cual se le reconoció por sus 17 años de labor como académico y literato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es en este evento donde Salvador Cruz promete donar su biblioteca personal a dicha institución académica (“Breve cronología...” 12-13).

Hacer la recapitulación de los premios que obtuvo en vida Salvador Cruz confirma la idea expuesta en el apartado 1.2.2.: el autor, en términos de Bourdieu, mientras fue obteniendo legitimación como ensayista y académico a través de los reconocimientos obtenidos, su obra poética no lo consiguió valiéndose del mismo mecanismo que la obra ensayística pues, al momento de realizar este rastreo, no se encontró una fuente o indicio que hablase de si el autor se haya inscrito, en algún momento de su vida, en concursos nacionales o internacionales de poesía.

#### 1.2.4 La poesía mexicana: 1954-1969

Entre los años de 1954 a 1969, cuando Salvador Cruz publicó sus antologías poéticas, los poetas Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño, Efraín Huerta, Jaime Sabines y José Carlos Becerra presentaron a la par sus poemarios. José Joaquín Blanco comenta que, en los cincuentas, se dio una polarización entre los poetas: por un lado, García Terrés, Segovia, Rubén Bonifaz Nuño, Deniz, Alí Chumacero conformaron una corriente rigurosamente cultista; por el otro, una corriente sentimental, anticultista, popular y coloquial, se visualizaba

en Jaime Sabines y Rosario Castellanos. Ambas corrientes conservan su presencia en los sesentas, predominando la cultista dirigida por Octavio Paz (227).

Así, añade Blanco, la generación de los sesenta conformada por escritores y artistas nacidos en o cerca de los años treinta, pero que publicaron en la década de los sesenta, encontró en Paz a un maestro que se despliega por los campos culturales y cuyas explicaciones a diferentes fenómenos se aceptan inmediatamente, como un dogma. Con Paz, el grupo de *Contemporáneos* vuelve, pero se da paso a la Alta Cultura hecha sólo con grandes nombres, traducida a idiomas europeos, candidata al premio Nobel como norma denominada por Paz “tradicción de la ruptura”, lo que representó una institucionalización de lo literario (236).

El poeta Alí Chumacero publicó en 1956 *Palabras en reposo*, antología conformada por veinticuatro textos y dividida en dos partes: “Búsqueda precaria” y “Responso del peregrino”, donde Chumacero, en palabras de Lorena Ventura, aborda una serie de situaciones humanas concretas: la infidelidad, la prostitución, el suicidio y la guerra a través de la voz de sus propios protagonistas, un conjunto de seres destinados al fracaso y marginados por la sociedad a la que pertenecen (“Alí Chumacero”). Además, Christopher Domínguez menciona que Octavio Paz vio en Chumacero a un moderno obsesionado con la encarnación cristiana de las imágenes y, por su parte, Ramón Xirau lo calificó como sensualista, poeta del goce y del gozo del instante (97-98).

Rubén Bonifaz Nuño, por su parte, publicó en esos años las antologías *Los demonios y los días* (1956), *El manto y la corona* (1958), *Fuego de pobres* (1961) y *Siete de espadas* (1966) (Instituto Nacional de Bellas Artes “Rubén Bonifaz Nuño”). La poesía de Bonifaz

Nuño, según Domínguez, se centra en representar el descenso del literato académico a los infiernos de la sensualidad y el amor, supo registrar la pobreza, el silencio compasivo y la reserva emocional del mexicano del altiplano (68-69).

Efraín Huerta, poeta que contribuyó a la fundación de la revista *Taller poético*, publicó *Los poemas de viaje 1949-1953* (1956), *Para gozar tu paz* (1957), *Farsa trágica del presidente que quería una isla* (1961), *El Tajín* (1963) y *Barbas para desatar la lujuria* (1965) (Cortés et. al. “Efraín Huerta”). La presentación de *El Tajín* (1963), en palabras de Domínguez, marcó un periodo de cambio en la poesía de Huerta puesto que, en palabras de Domínguez, resultó ser un texto fundacional involucra a la poesía como testigo de la corrosión de la historia y su destino ruinoso como motivo (241).

El poeta José Carlos Becerra publicó a su vez *Oscura palabra* (1965) y *Relación de los hechos* (1967) (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura “José Carlos Becerra”). En *Relación de los hechos* (1967), explica Domínguez, Becerra elige la forma versicular, la cual busca hablar como y de lo que hablan los profetas: del pasar del tiempo y la sucesión de la historia, de la contradicción entre ciudad y campo y del infinito cantar de los cantares (52).

Jaime Sabines, inscrito en la poesía de tono popular, contraria al cultismo impulsado por Paz y el grupo *Taller*, publicó *Tarumba* (1956), *En mis labios te sé* (1961) y *Diario semanario y poemas en prosa* (1961) (Guedea “Jaime Sabines”). De acuerdo con Rogelio Guedea, algunos de los temas presentes en la poesía de Sabines tienen afinidad con ciertas preocupaciones del hombre: el amor, la soledad, la muerte, la religiosidad y el tiempo (“Jaime Sabines”). La crítica, escribe Domínguez, acoge con respeto al escritor de *Tarumba* (1956), a

la par que jóvenes ligados, después del 68, al movimiento de izquierda, agotan las ediciones de sus libros y acuden a sus recitales (447).

En una época donde la escritura de los poetas mexicanos rechaza la estética y las temáticas trabajadas por el grupo de *Contemporáneos*, pero que a su vez se polariza en una escritura cultista y una popular, resulta interesante buscar el posible lugar donde se inscriba la poesía de Salvador Cruz, puesto que él, en esos años, tuvo oportunidad de convivir con diferentes escritores de *Contemporáneos*, además de los ya mencionados. Entre ellos se encuentran Alfonso Reyes, Ángel María Garibay, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Juventino Sánchez de la Vega, Miguel N. Lira y Crisanto Cuéllar Abaroa (“Entrevista de Antaño” 26-28).

En una entrevista, Salvador Cruz comentó que su relación con Alfonso Reyes comenzó en 1950 cuando él, acompañado por Juventino Sánchez, fue a verlo. En ese encuentro decidió mostrarle su primer libro de poesía y, para su sorpresa, Reyes lo leyó completo, le indicó una errata y la marcó sobre el texto con lápiz, para posteriormente decirle “se ve que a usted le interesa mucho la palabra, qué bueno que tiene usted buena formación para hacerlo porque ahora, es simplemente una moda, pero no hay fondo” (26). Posterior a este evento, Salvador Cruz continuó entrevistándose y compartiendo correspondencia postal con Alfonso Reyes, esto hasta los últimos días del escritor regiomontano (“Entrevista de Antaño” 26).

En esa misma entrevista Salvador Cruz comentó que, al escritor Ángel María Garibay lo visitó por primera vez en la Basílica, cuando éste era canónigo en la misma. En esa oportunidad hablaron sobre el libro de Garibay *La llave del náhuatl*. Terminada la charla,

Garibay le firmó el libro, anotando su dirección personal a manera de invitación para futuras pláticas. Años más tarde, como homenaje, Salvador Cruz le dedicaría su poemario *In Xóchitl in Cuícatl* (1969) (28).

Por último, Salvador Cruz explicó que su relación con los escritores Carlos Pellicer, Salvador Novo y Jaime Torres Bodet se debió en cierta medida a la amistad que logró cultivar con Pellicer, el cual fue el primero en llevar a publicar los versos de Salvador Cruz en la revista *Nivel* (28). Además, Salvador Cruz agrega que con Salvador Novo intercambiaba correspondencia, y en una ocasión, entrevistó a José Gorostiza para comentar sobre su obra *Muerte sin fin* (28). Es en otra entrevista donde Salvador Cruz comenta que con Jaime Torres Bodet entabló una buena amistad, después de conocerlo en el Hotel Astra cuando él y José Gorostiza participaron como jurados en unos Juegos Florales celebrados en Puebla, ocasión donde Torres Bodet preguntó al grupo de Salvador Cruz si escribían. Al recibir una respuesta positiva, les otorgó sus datos de domicilio y número telefónico a manera de invitación (“Entrevista” 22). A veces, agrega Salvador Cruz, iba a visitarlo a las oficinas de la Secretaría de Educación Pública, donde Torres Bodet lo recibía de buena manera (22).

Salvador Cruz expresó en entrevista que su escritura poética partía del grupo de *Contemporáneos* (“Entrevista de antaño” 28), de quienes sus versos obtuvieron el “visto bueno”, en especial por parte de Carlos Pellicer y Alfonso Reyes. Esto, aunado a la poca interacción que él llegó a tener con Octavio Paz y los poetas cultistas (28), pudo haber apartado y aislado su producción poética del ejercicio creador realizado tanto por los poetas de *Taller*, como por los poetas de tono popular. Es decir, aunque la poesía de Salvador Cruz

encontró cierto reconocimiento entre algunos poetas que conformaban el grupo de *Contemporáneos*, éste no resultó tan significativo o no generó el suficiente impacto como para hacerse notar en otros círculos de escritores, ya que ese “visto bueno” no se tradujo en la mayoría de los casos en una difusión y/o oportunidad de publicación. Sólo Miguel N. Lira y Carlos Pellicer validaron su obra en el momento en que, por un lado, Lira publicó algunos de sus poemas en su revista *Huytlale*, y por el otro Pellicer ayudó a que su obra fuese publicada en la revista *Nivel*. Por tanto, Salvador Cruz no logró generar una verdadera validación de su poética, ni entre los poetas de *Contemporáneos*, ni con los del grupo *Taller*, ni entre los poetas de tono popular, quedando entonces como un escritor sin grupo.

Además, otro elemento a considerar reside en las casas editoriales en las cuales Salvador Cruz publicó su poesía: Letras de Puebla, ubicada en aquellos años en la capital poblana y, Pliegos del Colibrí, con domicilio en Tehuacán; mientras los demás escritores difundieron su obra en la Ciudad de México, bajo firmas de editor que gozaban de cierto renombre en la época, como Fondo de Cultura Económica y Planeta, o de universidades como la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Universidad Veracruzana (UV).

Es así que, el impacto de la poesía de Salvador Cruz resultó ser mínimo en comparación al generado por los poetas que escribieron y publicaron en ese tiempo, puesto que, además de sus obras individuales, fueron tomados en cuenta para la realización de diferentes antologías poéticas: *Poetas jóvenes de México: antología*(1955, Libro-Mex), *Poesía en movimiento : México 1915-1966*(1966, Siglo XXI Editores), *La poesía mexicana del siglo XX* (1966, Empresas Editoriales) y *Poesía mexicana* (1968, Porrúa). Esto quiere decir

entonces que la antología poética es otro medio para obtener, en términos de Bourdieu, la legitimación cultural dentro de un campo intelectual: Salvador Cruz, al no ser considerado dentro de alguna antología poética, no recibe reconocimiento como poeta.

#### 1.2.5 Miguel N. Lira, Crisanto Cuéllar y la revista *Huytlale*

Salvador Cruz comenzó una relación amistosa con el poeta tlaxcalteca Miguel N. Lira desde la estancia de Lira en la Ciudad de México. Ésta, comenta Salvador Cruz, se volvió más estrecha en el momento en que Lira regresa a Tlaxcala para ocupar el cargo de Juez de Distrito, pues él se acostumbró a visitarlo en su casa los miércoles (“Entrevista de antaño” 24). Tiempo después, Salvador Cruz se volvería colaborador de la revista *Huytlale* (24), la cual, en palabras de Fermín Campos, se publicó por primera vez en abril de 1953 por Lira y Crisanto Cuéllar, subtitulada como correo amistoso de ambos dirigido a sus amistades (“La huella histórico-literaria...” 13). Es hasta el momento de su colaboración en la revista donde Salvador Cruz conoce a Crisanto Cuéllar, puesto que él era coeditor de la misma (“Entrevista” 21).

Sobre la revista *Huytlale*, Rafael García Sánchez menciona que se trata de una revista más localista, que reúne trabajos de biografía, artículo corto, poesía, algunos ensayos y notas históricas de Tlaxcala, realizados por intelectuales tanto del estado como de otras partes del país (Tlaxcala Cultural “Conferencia de Rafael...”). Además, en el trabajo titulado *La novela policial en Miguel N. Lira: Una mujer en soledad* (1995), Laura Navarrete comenta que “Su revista *Huytlale* (1953- 1959), que publicó en Tlaxcala, tuvo proyección en toda Hispanoamérica y le permitió establecer correspondencia e intercambiar ensayos y lecturas con escritores de distintos lugares” (136), lo cual habla entonces de un proyecto editorial que

logró tener una buena acogida ya que, entre sus treinta y seis números se encuentran colaboraciones tanto de escritores mexicanos: Alfonso Reyes, Vicente T. Mendoza, Jaime Sabines, Ramón Rubín Rivas; como de hispanoamericanos: el hondureño Rafael Heliodoro Valle, y los argentinos Arturo Capdevila y Luis Leopoldo Franco.

La primera colaboración de Salvador Cruz, explica Campos, se publicó en el número de julio de 1953, titulada “Tlaxcala y Tehuacán”, en la cual realizó una narración histórica sobre la elevación de Tehuacán como Ciudad de Indios o Villa de Españoles en 1660 (13). Posteriormente, agrega Campos, continuó colaborando en los números de julio-agosto de 1954 con el artículo “Una Epístola de Motolinia”, y en los comprendidos de abril a agosto de 1955, donde presentó una serie titulada “Tlaxcala en la épica”, conformada por tres artículos (13-15).

Es en el Alcance al número 10 de enero de 1954 de *Huytlale* donde Miguel N. Lira publica doce poemas de Salvador Cruz, bajo el nombre de *Imagen por tu voz y otros poemas*, acompañados de una presentación escrita por él, en la cual lo llama “poeta por destino y vocación” (Campos “Maestro Salvador Cruz...” 18), además de proporcionar una breve descripción estructural e interpretación sobre los poemas, de la cual se hablará más adelante.

#### 1.2.6 Obra poética

La obra poética de Salvador Cruz publicada y localizada hasta el momento comprende tres poemarios: *Imagen por tu voz y otros poemas*, publicado en 1954 en el Alcance al número 10 de la revista *Huytlale*; *Los peces de colores*, publicado en 1965 por la editorial Letras de

Puebla como parte de la colección titulada Perinola, dirigida y editada por Ignacio Ibarra Mazari; e *In Xóchitl in Cuícatl*, publicado en 1969 por la editorial Pliegos del colibrí.<sup>5</sup>

Hasta el momento no se han realizado estudios previos a profundidad sobre la poesía de Salvador Cruz, lo que se sabe quedó asentado en la presentación que hizo Miguel N. Lira a los poemas publicados en *Huytlale*. En ella, Lira menciona que su estilo y lenguaje depurados, el sentimiento de su impulso creativo y la seguridad con que hace hablar a su voz permiten considerarlo poeta que posee a la poesía por esfuerzo y no por juego de palabras, por inteligencia desnuda y no por énfasis y rebuscamientos culteranos, por sensibilidad, amor y esencia insobornables y no por aproximaciones ni malabarismos ultramodernos (7). También agrega que, en su poesía, existe una influencia de los poetas Pedro Salinas, Gustavo Adolfo Bécquer y Carlos Pellicer (*Cruz Imagen por tu voz...7*).

Además de lo expresado por Lira, en un texto escrito por Juventino Sánchez de la Vega como prólogo al poema “Ciudad Antigua”, el escritor comenta que Salvador Cruz pertenece al grupo de los poetas modernistas, a quienes el orden y la belleza, en el sentido de razón y proporción armoniosas, son más importantes que la voluptuosidad del color de su expresión poética (“Epistolario evolutivo...” 16). Además, menciona que el estilo de Salvador Cruz parece ser la sobriedad o la lucidez que consiste en mantenerse soñando despierto, en negarse al abandono, o en resistir la tentación y refrenar el ansia de superación (16).

---

<sup>5</sup> Como mencionamos en una nota al pie en la introducción, no pudimos tomar en cuenta el poemario *Ensayo de soneto* (1954). Sin embargo, reiteramos nuestra intención de realizar posteriormente un trabajo que se centre en analizar y dar a conocer los poemas que este contenga.

Por último, en la presentación del libro colectivo *Tres ensayos sobre nuestra América*— del cual hemos hablado previamente— se menciona que Salvador Cruz como poeta es luminoso y simbólico, imaginativo y plástico (5).

Estos datos permiten un primer acercamiento y comprensión del objeto de estudio, el cual se describirá, analizará y dará una interpretación más profunda en los capítulos posteriores.

### 1.2.7 Obra publicada

La obra general de Salvador Cruz Montalvo, según Campos, se divide en tres disciplinas: historia, literatura y periodismo (“Breve cronología...” 13). El estilo de Salvador Cruz como investigador y ensayista era de carácter riguroso, informado y vasto (Cruz et. al. *Tres ensayos...* 5). Además, el Dr. Alejandro Palma agrega que la forma de escribir de Salvador Cruz era como la filología del siglo XIX en cuanto a fechas, lugares, descripciones, comparaciones; entrañaban un gran esfuerzo en la consulta de diversos archivos y otras fuentes (“Salvador Cruz Montalvo...” 16). A continuación, se presenta una lista que comprende su obra publicada, publicada por Fermín Campos en la revista *Bulevar* (13):

- *Francisco I. Madero: un hombre, un libro, un destino*. Seminario de la cultura mexicana, 1965. México.
- *Vida y obra de Pastor Rovaix: con selección antológica, apéndice documental y bibliografía*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1980. México.

- Coord. *El libro de cuentas de la comunidad de Tehuacán 1586-1600; versión paleográfica*. UDLAP, H. Ayuntamiento del Municipio Constitucional de Tehuacán 1990-1993, 1992. Puebla.
- *Alonso valiente, conquistador de Nueva España y poblador de Puebla de los Ángeles*. H. Ayuntamiento del Municipio de Puebla, 1992. Puebla.
- *El cronista Fray Agustín de Vetancurt y Tratado de la ciudad de Puebla de los Ángeles y grandezas que la ilustran*. H. Ayuntamiento del Municipio de Puebla, 1993. Puebla.
- *Juana Inés de Asuaje – o Asuage: el verdadero nombre de Sor Juana*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Biblioteca José María Lafragua, 1995. Puebla.
- *Historia de la educación pública en Puebla, 1790-1982*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1995. Puebla.
- *Efemérides. Enero-junio/julio-diciembre. Historia, sociedad y cultura en Puebla*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Vicerrectoría de Docencia, Dirección de Comunicación y Relaciones Públicas, 2000. Puebla.
- *De autores y libros desde Puebla, periodismo cultural*. H. Ayuntamiento del Estado de Puebla, 2000. Puebla.
- *Alfredo Dugés y el primer texto de zoología editado en México (1884)*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Vicerrectoría de Docencia, 2001. Puebla.
- *Alonso López de los Hinojosos y las primeras páginas odontológicas impresas en el Nuevo Mundo*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Vicerrectoría de Docencia, 2001. Puebla.

- *Cien personajes iniciales de Puebla de los Ángeles siglo XVI: varia lección de historia regional*. Instituto Municipal de Arte y Cultura, Consejo de la Crónica de la Ciudad de Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009. Puebla.
- *Morelos en Tehuacán: 10 de agosto – 10 de noviembre de 1812*. Ediciones de Educación y Cultura 2010. México.
- *La invención del caos. Sobre la idea literaria de José Revueltas*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, 2010. Puebla.

### 1.2.8 Colaboraciones

En palabras de Campos, Salvador Cruz se desempeñó como colaborador en diferentes periódicos poblanos: *Novedades*, *Síntesis*, *La Jornada de Oriente* y *La Opinión: Diario de la mañana*; revistas: *Vida. Puebla al día* –la cual cambió de nombre en el número 5 por *Vida de México desde Puebla*– publicada en 1958, *Momento en el vértice de Puebla*, *Bulevar. La cultura de Puebla* y *Tlaxcala en una revista*; y en las revistas tlaxcaltecas *Huytlale* y *Maxixcatzin* (13), esta última dirigida por el escritor e investigador tlaxcalteca Rafael García Sánchez.

### 1.2.9 Defunción

Después de meses de lucha, escribe Campos, Salvador Cruz fallece el 13 de mayo de 2012 en el Hospital Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), y su esposa, Bertha Hernández Macías lo trasladó a Tehuacán donde, el 15 de mayo, fue sepultado (“Salvador Cruz Montalvo...” 12). A la par, agrega Campos, se llevó a cabo un homenaje

luctuoso por parte del Ayuntamiento de Tehuacán, donde asistieron familiares, autoridades municipales y amistades como el director en ese año de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, Dr. Alejandro Palma Castro; el entonces director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mtro. Víctor Hugo Valencia, y el ya finado Pbro. Sergio Fuentes Gutiérrez, director en ese entonces del Archivo del Sagrario Metropolitano de Catedral y compañero de Salvador Cruz en la Academia Mexicana de la Lengua (“Breve cronología...”

13). El Dr. Alejandro Palma expresó las siguientes palabras en un artículo publicado en la revista *Amoxcalli*, como semblanza a la memoria de Salvador Cruz:

con la muerte de nuestro maestro y amigo, queda vacío un importante lugar en la corresponsalía de Puebla en la Academia de la Lengua Mexicana, sitio al cual, hasta donde su salud se lo permitió, nunca dejó de asistir para las reuniones y eventos. Desde luego no es el único lugar que dejará vacío, también el Consejo de la Crónica del Estado de Puebla, el Seminario de Cultura Mexicana, la crónica de Tehuacán, la Maestría en Literatura Mexicana y el Doctorado en Literatura Hispanoamericana de la BUAP (el cual le hizo tanta ilusión cuando comenzó), el *Royalty* y desde luego, un cuarto del Hotel Victoria, desde donde ya no responderá a los mensajes que uno le deje. (“Salvador Cruz Montalvo...” 19)

De esto, aunado a todo lo revisado anteriormente, podemos concluir que Salvador Cruz tuvo un papel significativo dentro del ámbito cultural en Puebla, pues se desempeñó en diferentes áreas, en las cuales dejó tras de sí tanto una obra ensayística y académica amplia, como una obra poética que vale la pena revisar, ya sea con ojos de lector especializado o de lector casual.

## Capítulo 2. El texto artístico: estructura de la poesía de Salvador Cruz

### Montalvo

#### 2.1 El texto artístico

El segundo capítulo de este trabajo de investigación se enfoca en analizar la estructura de los poemas I, II, III, IV y Epicedio de la antología *Imagen por tu voz y otros poemas* (1954), “En la línea” y “Noite” de *Los peces de colores* (1965) y, “Ofrenda propiciatoria de ave y flor” y “La creación como juego de azar” de *In Xóchitl in Cuícatl* (1969), escritos por Salvador Cruz Montalvo.

Para comprender los aspectos a analizar de los poemas de Salvador Cruz Montalvo, es pertinente revisar lo que Yuri M. Lotman considera como el texto artístico. En *Estructura del texto artístico* (1982), el autor abre su reflexión con la idea de que todo sistema que sirve como comunicación entre dos o más individuos puede definirse como lenguaje, los cuales a su vez poseen reglas de combinación de signos y representan una estructura determinada que posee su propia jerarquización: el lenguaje del arte será cualquier sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo particular (Lotman 17-18). Esta idea explica el por qué no cualquier escrito puede ser considerado ‘literario’ o, en este caso, ‘poético’ pues, más adelante, el autor agrega a ella lo siguiente: el discurso poético es una estructura compleja con respecto a la lengua natural, el cual no posee la misma información que el discurso usual ya que, de ser así, lo poético perdería el derecho a existir y desaparecería (Lotman 21). Por tanto, hablar de poesía y, en concreto del poema, implica el conocer, comprender y analizar los

diferentes recursos literarios que el poeta emplea para la construcción de su discurso poético, esto con la finalidad de establecer si éste puede ser considerado o no un texto artístico.

Los recursos no son elegidos al azar por el poeta, más bien se derivan, como escribe Lotman, acerca del pensamiento del escritor, que: “se realiza en una escritura artística determinada de la cual es inseparable [...] el pensamiento artístico se realiza a través de la «concatenación» –la estructura– y no existe sin ésta, que la idea del artista se realiza en su modelo de la realidad” (22). El poeta, al momento de escribir, deberá ser consciente tanto de las ideas que desea comunicar al lector, como de la forma en que puede y/o desea transmitir el mensaje que depositará en el discurso poético. Además, dentro de este proceso entra en juego lo siguiente: “La elección, por parte del escritor, de un determinado género, estilo o tendencia artística supone asimismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector. Este lenguaje forma parte de una compleja jerarquía de lenguajes artísticos de una época dada, de una cultura dada, de un pueblo dado o de una humanidad dada” (Lotman 30). Todo lo anterior implica que el poeta es conocedor ya sea de las tradiciones literarias previas, o bien de los ejercicios de escritura que otros grupos de autores realizan a la par del suyo.

Toda esta reflexión nos lleva finalmente al hecho de que en el texto artístico “cada detalle y el texto en su totalidad están insertos en diferentes sistemas de relaciones y como resultado adquieren a la vez más de un significado” (Lotman, 90). Esta característica permite a los lectores realizar múltiples y diferentes interpretaciones debido a que, como se dijo antes, la información contenida en el discurso poético no es idéntica a la del discurso usual, lo que implica que el primero no puede ser reducido a una sola idea cerrada y absoluta, como suele

ocurrir en el segundo. Así, el texto artístico da pauta al mecanismo de efecto lúdico o la conciencia permanente de *otros* significados distintos al percibido en un momento dado (Lotman, 92).

Entonces, para identificar los recursos literarios que emplea el poeta dentro del discurso poético, es necesario recurrir a los niveles de análisis. Lotman explica que “el lenguaje de la descripción de un texto representa una jerarquía. Es inadmisibles la combinación de descripciones de diferentes niveles. Es preciso especificar exactamente a qué nivel (niveles) se realiza la descripción” (75). Por tanto, para el análisis estructural de los poemas de Salvador Cruz Montalvo se tomaron en cuenta los niveles: fónico-fonológico, sintáctico, semántico y lógico; partiendo de los postulados de la retórica, expuestos por el Grupo  $\mu$  en *Retórica General* (1987) y Helena Beristáin en *Diccionario de Retórica y Poética* (1995), los cuales se discutirán en los apartados siguientes.

## 2.2 La retórica y los niveles de análisis del texto artístico

Para hablar sobre los niveles de análisis considerados para describir e interpretar los poemas de Salvador Cruz, es pertinente partir de la siguiente idea del Grupo  $\mu$  expuesta en *Retórica General* (1987): “Tanto para los antiguos como para los modernos, la finalidad declarada de la retórica es la de enseñar técnicas de persuasión. La idea de argumento y la de auditorio les son esenciales” (44). Esto quiere decir que el emisor de un determinado mensaje se valdrá de las figuras retóricas, con la finalidad de persuadir a un receptor.

Sin embargo, referirse específicamente a la retórica aplicada en la literatura, implica, en principio, resaltar la siguiente diferencia de uso: “el orador no utiliza la metáfora más que para conjurar la contradicción, mientras que el poeta recurre a ella porque le tiene encantado; pero, tanto para el uno como para el otro, sólo es eficaz en tanto que «divierte», en tanto que es creadora de ilusión” (Grupo  $\mu$  45); así como entender el hecho de que realizar el análisis de las figuras retóricas partícipes dentro del discurso poético del autor “puede al menos explicar cómo y por qué un texto es un texto, es decir: cuáles son los procedimientos de lenguaje que caracterizan la literatura (así como los otros tipos de discursos retóricos) [...] la literatura es en primer lugar un uso singular del lenguaje” (Grupo  $\mu$  47). Ambos aspectos nos hacen pensar que existe una intención por parte del poeta de crear y plasmar, dentro del poema y recurriendo al uso de las figuras retóricas, una imagen, un sentimiento, una vivencia o un mundo posible.

Entonces, para el Grupo  $\mu$ , los niveles de análisis se organizan dentro de los planos del significante (lo fónico o gráfico) y del significado (sentido), en los que se manifiesta una jerarquía de planos donde, a su vez, se «articulan» unidades discretas que pueden contenerse en unidades de orden superior y desintegrarse en unidades de orden inferior, lo cual provoca que en el primer plano se alcance el nivel de los rasgos distintivos, en tanto que en el segundo se alcance el nivel de los semas (71). De esta forma, los niveles de análisis fónico-fonológico y sintáctico se encuentran inmersos en el plano del significante, y los niveles semántico y lógico en el plano del significado. Dentro de cada nivel operan diferentes figuras retóricas las cuales, propone el Grupo  $\mu$ , se agruparían de la siguiente manera:

1.2.1. *Dominio de los metaplasmos*. – Este dominio es el de las figuras que actúan sobre el aspecto sonoro o gráfico de las palabras y de las unidades de orden inferior a la palabra [...]

1.2.2. *Dominio de las metataxis*. – Es el dominio de las figuras que actúan en la estructura de la frase [...] la frase se define por la presencia mínima de ciertos constituyentes, los sintagmas [...]

1.2.3. *Dominio de los metasemas*. – Un metasema es una figura que reemplaza un semema por otro, es decir que modifica las agrupaciones de semas del grado cero [...]

1.2.4. *Dominio de los metalogismos*. – Es en parte el dominio de las antiguas «figuras de pensamiento», que modifican el valor lógico de la frase y por consiguiente no están ya sometidas a restricciones lingüísticas. [...] El grado cero de tales figuras hace intervenir, más bien que los criterios de corrección lingüística, la noción de un orden «lógico» de presentación de los hechos, o la de una progresión «lógica» del razonamiento. (75-76)

Por tanto, y una vez realizada esta reflexión, se procede a continuación con el análisis de los poemas de Salvador Cruz, dividiendo el mismo en cuatro apartados, cada uno correspondiente a los niveles de análisis<sup>6</sup> propuestos por el Grupo  $\mu$ .

### 2.2.1 Nivel fónico-fonológico: la aliteración

El análisis a nivel fónico-fonológico de los poemas de Salvador Cruz en este caso se centra en la figura retórica de la aliteración, la cual Helena Beristáin, en su *Diccionario de Retórica y Poética* (1995), define como “*Figura\** de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos en distintas *palabras\** próximas [...] Se trata de una *metábola\** de la clase de los *metaplasmos\** porque involucra a los elementos morfológicos de las palabras. Se produce por *adición\** repetitiva. Relaciona entre sí palabras que ofrecen identidad parcial de sonidos” (37). Beristáin explica que existen diferentes formas de aliteración, sin embargo, en este caso sólo

---

<sup>6</sup> Para fines de este capítulo, en cada nivel de análisis seleccionamos las figuras retóricas que tienen una presencia significativa en la obra del autor. Además, si tomamos en cuenta la extensión del capítulo, resultaría complicado hablar de todas ellas. No negamos que en la obra existan otras figuras que no consideramos aquí, pero creemos que éstas pueden revisarse en trabajos de investigación posteriores, por nosotros o por otro investigador.

nos enfocamos en dos de ellas: el ritmo y la rima, debido a que resultan ser las más notorias dentro de la poesía de Salvador Cruz.

#### 2.2.1.1 El ritmo

El ritmo como aliteración es, para Beristáin, “el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno [...] En la poesía, en general, el ritmo puede ser cuantitativo, si es producido por la aparición periódica de los pies métricos (que resultan de la sucesión de sílabas largas y breves) [...] o puede ser cualitativo, si resulta de la repetición de los acentos” (429). Para fines de este análisis se tomó en cuenta la noción cuantitativa, es decir, la métrica en la que Salvador Cruz escribió sus poemas.

Comencemos con la siguiente idea, donde Octavio Paz expone la importancia del ritmo en el poema, etiquetándolo incluso como la ‘unidad de la frase poética’:

El poema posee el mismo carácter complejo e indivisible del lenguaje y de su célula: la frase. Todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma: es una frase o un conjunto de frases que forman un todo [...] el poeta no se expresa en vocablos sueltos, sino en unidades compactas e inseparables. La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo. (“El ritmo” 51)

Además de esta consideración, para Paz el ritmo juega un papel importante dentro del proceso creador del poeta, siendo que por éste “Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos [...] El ritmo es un imán. Al reproducirlo –por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos- convoca las palabras [...] la creación poética consiste en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción” (53). Lo que procede ahora es averiguar qué tipo de ritmo emplea Salvador Cruz

en su poesía, con la finalidad de acercarnos al ejercicio creador del autor. Tomemos como primer ejemplo al poema “Noite” de la antología *Los peces de colores* (1965):

La ciudad queda envuelta <sup>7</sup> en un vapor de agua <sup>7</sup>	7+7 = 14
y los focos fallecen <sup>7</sup> como las chispas últimas. <sup>7</sup>	7+7 = 14

Ciego vaho de los cielos <sup>7</sup> se descimbra en las nubes <sup>7</sup>	7+7 = 14
y el aire no se mueve <sup>7</sup> porque es un muerto vivo. <sup>7</sup>	7+7 = 14

Sólo un árbol enfila <sup>7</sup> la intención del camino <sup>7</sup>	7+7 = 14
y al amor del arroyo <sup>7</sup> se distiende un espejo. <sup>7</sup>	7+7 = 14

Pero mañana el sol <sup>7</sup> no se ha de ver la cara: <sup>7</sup>	7+7 = 14
un pañuelo de niebla <sup>7</sup> le nublará los ojos, <sup>7</sup>	7+7 = 14
y una congoja helada <sup>7</sup> le asaltará en el aire, <sup>7</sup>	7+7 = 14
y nadie ha de decirle <sup>7</sup> por qué ha llorado tanto, <sup>7</sup>	7+7 = 14
sino un muerto en la calle <sup>7</sup>	7
con los ojos abiertos. <sup>7</sup>	7

Porque hoy —para siempre— <sup>7</sup>	7
ha llorado la noche <sup>7</sup> desde todas las noches <sup>7</sup>	7+7 = 14
para decir adiós. <sup>7</sup> (21-23)	7

En *Arte del verso* (2004), Tomás Navarro Tomás expresa que “Conocer la naturaleza del verso es condición indispensable para componerlo con acierto, para interpretarlo con propiedad y para sentir y apreciar su valor” (9). Entonces, en este poema se puede observar que Salvador Cruz propone un ritmo en verso alejandrino: separado por una pausa o cesura con la finalidad de fragmentarlo en dos hemistiquios heptasilábicos. Además, éste puede considerarse como una silva, pues en el mismo “los endecasílabos solos o acompañados de heptasílabos, rimados todos o en parte sueltos, se combinan libremente, sin orden de estrofas” (Navarro 165): las

primeras tres estrofas cuentan con dos versos, mientras que la cuarta y quinta cuentan con seis y tres versos respectivamente.

El hecho de que Salvador Cruz proponga un ritmo heptasilábico apunta a que él es consciente de la tradición poética, pues construye el poema en un sentido clásico que apela a la escritura modernista. El modernismo, en palabras de Max Enríquez, se caracterizó en parte por romper con ciertos cánones del retoricismo seudoclásico que restringía el número y la combinación de los metros: los modernistas devolvieron a la vida medidas y estrofas cultivadas anteriormente por los clásicos españoles (“Ojeada de conjunto...” 14). Además de esta idea, Navarro expresa que “con el modernismo, a medida que la estrofa en general fue perdiendo terreno, las composiciones a modo de silva han ensanchado su representación en frecuencia y variedad de formas. Una de sus modalidades se caracteriza por juntar con el endecasílabo y el heptasílabo otros versos de diferentes medidas” (165-166). Para observar esta combinación de metros dentro del poema, tomemos de ejemplo ahora al poema III de la antología *Imagen por tu voz y otros poemas* (1954):

MEJOR era soñar.  <sup>7</sup>	7
Soñar despierto  <sup>5</sup>	5
junto a las playas  <sup>5</sup> de la inmensidad.   <sup>5</sup>	5+5=10
¡Nada más claro  <sup>5</sup> que la primavera,   <sup>6</sup>	5+6=11
ni más alto que el cielo,   <sup>7</sup> ni más hondo  <sup>4</sup>	7+4=11
que la sombra caída  <sup>7</sup> de una estrella!   <sup>4</sup>	7+4=11
¡Abrir las puertas,   <sup>5</sup> saludar al sueño,   <sup>6</sup>	5+6=11
prisionarlo en la cárcel  <sup>7</sup> de los ojos  <sup>4</sup>	7+4=11
y hundirlo en una página  <sup>7</sup> del tiempo!  <sup>3</sup>	7+3=10

Mejor era soñar  <sup>7</sup>	7
– ingenuamente –  <sup>5</sup>	5
como sueña la nube  <sup>7</sup> frente al mar.   <sup>3+1=4</sup> (11)	7+4=11

En este poema, Salvador Cruz realiza una combinación entre versos heptasílabos y pentasílabos, además de proponer cesuras en los versos endecasílabos para fragmentarlos en hemistiquios desiguales: algunos quedan con un hemistiquio pentasílabo más un hexasílabo, mientras otros quedan con un heptasílabo más un tetrasílabo. Sin embargo, un detalle a contrastar con respecto al primer ejemplo es que, en este poema, se ve reflejada una mala realización de la métrica por parte del autor puesto que, en los versos tres y nueve no se logra completar el endecasílabo, quedando el primero con dos hemistiquios pentasílabos y el segundo con un heptasílabo y un trisílabo.

Por otro lado, al expresar Paz que “el poeta despierta las fuerzas secretas del idioma. El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo” (56), insiste en el ejercicio consciente del poeta como selector de las palabras requeridas por el ritmo poético al que desea llegar. Esta acción, explica Mario Calderón en su ensayo *Poesía y signo lingüístico*, se debe a que la poesía “pone gran atención en el significante o en la estructura de la palabra, y precisamente en la importancia que un escritor concede al significante se puede medir su experiencia como artista y su manejo de la lengua” (177).

Sobre la selección de palabras, Calderón agrega con una metáfora que “Considerando que las palabras son piedras, material para construir un edificio poético y que cada poeta es un

albañil que selecciona las que considera apropiadas, según su estilo y sus intenciones estéticas o su idea de belleza, tomando en cuenta tanto la eufonía como la luz u oscuridad, esto es, el color así como la consistencia lingüística obesa, mediana o fina” (177-178). Entonces, lo que sigue es determinar si en los poemas de Salvador Cruz esta selección de palabras puede considerarse de consistencia lingüística obesa, mediana, fina, de luz u oscuridad.

En los poemas que revisamos más arriba, existe una variedad en la consistencia lingüística de las palabras que emplea el autor. En el primer poema, encontramos algunas palabras oscuras: fallecen, ciego, nublará, noche; ya que la intencionalidad del autor apela a construir una imagen oscura y de desolación por el tema de la muerte. También encontramos palabras de densidad fina: vaho, cielos, nubes, vapor, aire; que operan ya sea como elementos ambientales que apoyan a perfilar la imagen generada por las palabras oscuras, o bien para representar un sentimiento disfórico a lo largo del poema.

En el segundo poema, aunque en menor cantidad, volvemos a encontrar algunas palabras finas: cielo, nube, claro; que, caso contrario al primer poema, aquí representan un estado de calma y relajación. También está presente la palabra ‘mar’ la cual, de acuerdo con Calderón, “tiene la significación de inmensidad, pero también de confusión” (183): en el poema, la palabra forma parte de una oración subordinada adverbial comparativa “Mejor era soñar / – ingenuamente – / como sueña la nube frente al mar.” (11), donde ‘mar’ funciona como complemento circunstancial de lugar. A partir de esto podemos desprender dos posibles opciones: o la palabra funciona como mero elemento de ambientación o trae implícita la idea de que el acto de soñar es en sí inmenso y confuso para el entendimiento humano. Por último,

que simbolizan un deseo de aferrarse a lo intangible, como lo es el soñar: prisionarlo, cárcel, hundirlo, hoja.

Si tomamos en cuenta la idea de que el ritmo del autor apela al modernismo, podemos decir que al momento de seleccionar estas palabras: “El poeta hace malabarismos con la trasmutación de los sentidos y amalgama sensaciones para materializar anhelos e inquietudes de su vida interior [...] puede afirmarse que en modernismo no eran raros los procedimientos impresionistas y que, con frecuencia, los afiliados al movimiento presentaban las impresiones que las cosas producen, en vez de las cosas mismas” (Enríquez 16-17), es decir, más que enfocarse en construir la imagen de la muerte –en el caso del poema “Noite”–, el autor prioriza la sensación que le produce al ser humano el ser testigo de un acto tan cotidiano, pero del que muchas veces rehuimos, negamos o minimizamos, como es el caso de morir. Y, enfocándonos en el poema III, más que hablar del sueño, evoca la posible sensación producida por el acto de soñar y la privilegia por encima de la producida por el vivir en la realidad, esto en el momento en que abre y cierra el poema con la oración “mejor era soñar” (11).

#### 2.2.1.2 La rima

En el caso de la rima como aliteración, Beristáin la define como “*Figura retórica\** que afecta principalmente a los elementos morfológicos de las *palabras\**. Resulta de la igualdad o semejanza de sonido a partir de la última vocal tónica en las palabras finales de los *versos\** o de los *hemistiquios\** [...] Consiste en la repetición significativa de *fonemas\** que se produce sobre todo cuando el *discurso\** adopta la forma de un molde métrico-rítmico” (427). Por su parte, Tomás Navarro Tomás explica que, en la poesía española, se dan los siguientes tipos de

rima: la *consonante*, donde coinciden todos los sonidos finales a partir de la última vocal acentuada ‘esposa-hermosa’; y la *asonante*, donde únicamente coinciden las vocales ‘esposa-corona’ (29). Lo expuesto por ambos autores apunta a que, dentro del ejercicio creador, el poeta también es consciente de si se apegará o no a un tipo determinado de rima. Por tanto, el siguiente paso es observar los poemas de Salvador Cruz y, a partir de ellos, determinar si el autor emplea o no esta figura retórica. Para ello, se optó por citar fragmentos<sup>7</sup> de diferentes poemas.

Tomemos, como primeros ejemplos, los siguientes fragmentos:

### Poema I

NACER es encontrarse.	<b>A</b>
es hallar en el polvo nuestro espejo;	<b>B</b>
es despertar, acaso, y en el polvo	<b>C</b>
descubrir que la vida toda es sueño.	<b>B</b>
— ¡Un sueño entre los párpados, temblando,	<b>D</b>
como un pájaro herido sobre nardos! — (9)	<b>D</b>

### Poema IV

PERFECTO viaje del mundo:	<b>A</b>
el de los cielos, con nubes,	<b>B</b>
el de los aires, desnudo.	<b>A</b>
Para viajar a los cielos	<b>C</b>

---

<sup>7</sup> Los poemas citados se encuentran completos en el Anexo 1 de este trabajo: “Poemas de Salvador Cruz Montalvo”

hay que llevar en el **pecho** **D**  
de corazón, un **lucero**. (12) **D**

De ambos poemas se puede apreciar que el autor recurre a una rima asonante: **espejo/sueño**, **temblando/nardos**, **mundo/desnudo**, **pecho/lucero**. Beristáin explica que, entre versos y/o estrofas, puede haber diversas combinaciones de rima, tales como la monorrima –o sin interrupción, la pareada –o de dos en dos versos–, y la cruzada – abad– (428). Lo que ocurre dentro de los fragmentos es que, de las cuatro rimas asonantes propuestas, únicamente se da la repetición de dos: en el primero se repiten las rimas **B** en los versos 2 y 4, resultando en una rima cruzada, y **D** en los versos 5 y 6, siendo una rima pareada; en tanto que en el segundo lo hacen las rimas **A** en los versos 1 y 3 a manera de rima cruzada, y **D** en los versos 5 y 6 de forma pareada. Esto quiere decir que, a pesar de que Salvador Cruz propone diferentes rimas asonantes, la mayoría de éstas no se repiten, lo que provoca a su vez que no se visualice un patrón de combinación de las mismas.

Sumado a lo anterior, en otros poemas del autor resulta más complicado encontrar una repetición y combinación de rimas. Para visualizar este hecho, tomemos ahora como ejemplo los siguientes fragmentos:

### **Ofrenda propiciatoria de ave y flor**

¡Mira sus plumas **rútiles** **A**  
Tendiendo el arco-iris en honor de tu **nombre**, **B**  
Y su vuelo caudal de pánico **estertor**, **C**  
Y su sueño más **último**, **D**  
Y su muerte **propicia**, **E**  
Oh diosa de la noche **hacedora de días!** (2) **F**

## Poema V

ERA la misma desnudez del <b>aire</b> :	<b>A</b>
La plena luz donde no se ve <b>nada</b> ,	<b>B</b>
La clara voz donde no se oye a <b>nadie</b> .	<b>C</b>
(Solamente tu voz era una <b>huella</b>	<b>D</b>
Pavonando la carne de la <b>pedra</b> ). (14)	<b>E</b>

Lo que sucede en ambos fragmentos es lo siguiente: Salvador Cruz nos presenta una rima asonante diferente para cada verso, lo que da un resultado de seis rimas en el primero y cinco en el segundo. Este hecho a su vez, no permite que exista dentro del texto una repetición y combinación de rimas, como se vio en los fragmentos revisados más arriba. Por tanto, en este caso, sólo se puede determinar que la poesía de Salvador Cruz sigue una rima asonante.

Sobre esto, se pueden hacer dos especulaciones: en el momento del proceso creador el autor, o se centró completamente en la construcción del ritmo heptasilábico que descuidó su propuesta de rima asonante o —a forma de experimentación— pretendió acercarse a los ideales de la poesía pura española<sup>8</sup>, la cual —expone Mauricio Alberto González— surge en la España de los años 20's con un grupo de poetas jóvenes que aspiran a una elevación del arte por medio de la estricta depuración de lo anecdótico y lo sentimental, que cultivaron

---

<sup>8</sup> Para el caso de esta investigación no se realizó un ejercicio profundo de contextualización sobre la 'poesía pura española' pues representaría desviarnos de o no atender completamente los objetivos que perseguimos. Sin embargo, decidimos apegarnos a la idea expuesta por González: "buscó ese purismo no en el objeto, sino en los ojos que se acercaban a ese objeto [Para los poetas españoles] fue fundamental la reflexión en torno a la palabra [que] no se separó nunca de la realidad, sino que la pureza consistió en el acercamiento a esa realidad de una manera totalmente nueva, clara y sencilla, una revelación de lo cotidiano" (57). Convendría realizar, posteriormente, un trabajo de análisis que se enfoque en reflexionar a profundidad sobre la 'poesía pura española' y su posible influencia en la obra de Salvador Cruz, ya sea por nosotros o por otro investigador interesado en el tema.

costumbres de reflexión artística y sentido crítico que recordaba a una renacentista complicidad entre la poesía y la erudición (“Del 98 al 27” 52). Los poemas que hemos revisado hasta ahora reflejan una intención del autor por inscribirse dentro de cánones literarios considerados cultos en tanto a las formas en que éstos proponen manejar el lenguaje al momento de la escritura poética. Sin embargo, para tener certeza de esta segunda suposición, es necesario visualizar lo que ocurre con los poemas del autor en los demás niveles de análisis.

### 2.2.2 Nivel sintáctico

El análisis a nivel sintáctico de los poemas de Salvador Cruz se centra en las figuras retóricas: asíndeton, polisíndeton e isotaxia. Lo que el poeta realiza con estas figuras —retomando al Grupo  $\mu$ — es alterar las estructuras sintácticas y, esta acción a su vez repercute en el nivel semántico (75). Entonces, lo que sigue es indagar si el autor se vale de los recursos seleccionados de este nivel para construir su propuesta poética.

#### 2.2.2.1 El asíndeton y el polisíndeton

Beristáin explica que el asíndeton es una figura que “Afecta a la forma de las *frases\** al yuxtaponer en series enumerativas ya sea *palabras\** o grupos de palabras omitiendo entre ellas los nexos que las coordinan” (79), en tanto que el polisíndeton es una “*Figura\** de construcción opuesta al *asíndeton\**. Consiste en repetir los nexos coordinantes con cada uno de los miembros de la *enumeración\**. Hace más patentes y distintos entre sí los términos enumerados. Los nexos más usuales en esta figura son las conjunciones *y, ni, pero, o*” (293).

Para revisar la presencia de estas figuras en la obra de Salvador Cruz, tomemos como ejemplo el siguiente fragmento, conformado por los versos 14 al 38 <sup>9</sup>:

Del risco a la caverna y el chaparral inhóspito  
se alzaba tensamente un parche de colores,  
tachonado de lámparas,  
escarchado de párpados,  
absorto de pupilas  
como la noche azul.

Y la rosa y la estrella y el agua  
y la luz y las lágrimas  
vestían ropa interior.

Y en esa tarde de primera síntesis,  
un hombre a solas afiló su dedo,  
y rasguñó su sombra,  
se fileteó a sí mismo,  
y definió la tarde contra el sol.  
Era tan solo el gusto de vaciar energías  
y jugar  
y crear.

Después los urgió el corcel de los colores  
y domeño la piedra y la pulverizó  
y exprimió la fragancia de los juegos agrestes  
y se embijó la mano

---

<sup>9</sup> Fragmento del poema “La creación como juego de azar” (1969). El poema se encuentra completo en el Anexo 1 de este trabajo: “Poemas de Salvador Cruz Montalvo”

y la estampó de cara contra el sol.  
Eran tan solo el gusto de teñir energías  
y jugar  
y crear. (4)

Aquí podemos observar que el autor emplea ambas figuras de manera simultánea. En la primera estrofa el asíndeton se hace notar porque los versos 16, 17 y 18 hacen una enumeración descriptiva que recae en el sustantivo escrito en verso 15 ‘un parche de colores’, a los que fácilmente podría agregárseles el nexos y como forma de proponer un polisíndeton.

Caso contrario es la segunda estrofa, donde aparece el polisíndeton del nexos y como una enumeración de sustantivos que conforman un sujeto compuesto, sobre el cual recae el verbo ‘vestían’ del verso 22. Se podrían quitar la mayoría de los nexos y dejarlo como ‘la rosa, la estrella, el agua, / la luz y las lágrimas / vestían ropa interior’ pero, al leer esta construcción y compararla con la escrita en el poema nos damos cuenta que ésta genera menor impacto en el lector pues —retomando a Beristáin— la y otorga distinción entre sí a los sustantivos que acompaña.

Pero el lector puede cansarse de que se repita en el poema la estructura ‘una estrofa con asíndeton y otra con polisíndeton’, por lo que Salvador Cruz en la tercera estrofa alterna ambas figuras, donde los versos 25, 26 y 27 son una enumeración de acciones que son llevadas a cabo por el sujeto ‘un hombre’ expresado en el verso 24: en los impares, se encuentra un polisíndeton del nexos y, en tanto que en el par rompe con la sucesión de esta figura utilizando el asíndeton.

Por último, en la cuarta estrofa, el autor retoma el polisíndeton del nexos y en los versos 32 al 35 haciendo la enumeración de acciones llevadas a cabo por un sujeto tácito, expresado anteriormente en el verso 31 ‘el corcel de colores’.

De todo lo observado hasta el momento, se puede resaltar el siguiente hecho: el autor hace uso del asíndeton y el polisíndeton para enfatizar en cada estrofa una categoría sintáctica diferente, otorgándole en cada caso — y en contraste con las demás categorías presentes— un nivel jerárquico superior. En la primera estrofa el asíndeton coloca en como superiores a los adjetivos. En la segunda, el polisíndeton establece que son superiores los sustantivos en contraste con el verbo. Y, al contrario que en la anterior estrofa, en la tercera y cuarta son superiores los verbos en contraste con los sustantivos. De esto podemos suponer que existe una intención del autor de realizar estas agrupaciones a partir de su significado. Para confirmarlo, se requeriría retomarlo en el nivel de análisis semántico, pero esto optaremos por dejarlo para un trabajo de análisis posterior.

#### 2.2.2.2 Ruptura de la isotaxia

La isotaxia, de acuerdo con Beristáin, es una figura retórica que se desprende de la isotopía, siendo la primera “cada línea temática o línea de *significación*\* que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del *discurso*\*; resulta de la *redundancia*\* o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado, y produce la continuidad temática o la homogeneidad semántica de éste, su coherencia” (285), en tanto que la segunda “resultaría de la iteración de las mismas estructuras sintácticas, ya que las unidades lingüísticas que cumplen la misma función —ya lo decía Restler— son isotopías desde el punto de vista sintáctico” (293). Veíamos

en el apartado “El ritmo” que Salvador Cruz utiliza principalmente el heptasílabo dentro de sus poemas mediante la propuesta de hemistiquios entre los versos, los cuales lo fraccionan para obtener ya sea dos heptasílabos (verso alejandrino) o un heptasílabo acompañado de un trisílabo, tetrasílabo o pentasílabo (silva). Cuando el autor realiza esas pausas con el hemistiquio, provoca que se dé en los poemas una ruptura de la isotaxia. Para visualizar este hecho, es necesario regresar a los ejemplos citados en el nivel de análisis anterior, pero, para evitar una redundancia de citas, tomemos sólo algunos fragmentos:

### Noite

Ciego vaho de los cielos <sup>7</sup> se descimbra en las nubes <sup>7</sup>	7+7 = 14
y el aire no se mueve <sup>7</sup> porque es un muerto vivo. <sup>7</sup>	7+7 = 14

Sólo un árbol en fila <sup>7</sup> la intención del camino <sup>7</sup>	7+7 = 14
y al amor del arroyo <sup>7</sup> se distiende un espejo. <sup>7</sup> (21)	7+7 = 14

### Poema III

¡Abrir las puertas, <sup>5</sup> saludar al sueño, <sup>6</sup>	5+6=11
prisionarlo en la cárcel <sup>7</sup> de los ojos <sup>4</sup>	7+4=11
y hundirlo en una página <sup>7</sup> del tiempo! <sup>3</sup> (11)	7+3=10

Como se puede apreciar, en la mayoría de los versos ocurre la ruptura de la isotaxia pues las estructuras sintácticas que conforman al verso se encuentran momentáneamente aisladas, lo que impide en mayor o menor medida que gocen de un significado completo. Por ejemplo, en “el aire no se mueve porque es un muerto vivo”, el verso presenta una oración subordinada de causa-consecuencia que se quebranta al separarse la subordinada –introducida por la conjunción ‘porque’– de la oración principal. Otro ejemplo es “prisionarlo en la cárcel de los ojos”, porque aquí el hemistiquio separa al complemento adnominal del sustantivo al que determina. Caso contrario es el verso “¡Abrir las puertas, saludar al sueño” ya que el

hemistiquio separa dos frases que gozan de cierta independencia sintáctica, pero al juntarse logran un significado más pleno porque, si leemos los versos posteriores, nos damos cuenta que se trata de una enumeración de verbos en infinitivo a los que podría agregárseles un verbo conjugado y un sujeto.

### 2.2.3 Nivel semántico

El análisis a nivel semántico de los poemas de Salvador Cruz se centra en las figuras retóricas: la metáfora y la prosopopeya. Lo que el poeta realiza con estas figuras –retomando al Grupo  $\mu$ – es alterar las agrupaciones de semas<sup>10</sup> por medio de la sustitución de un uno o varios sememas<sup>11</sup> (76), con la intención de generar un significado diferente al que se tendría en el discurso usual. A continuación, veremos cómo el autor emplea ambas figuras para proveer de significado poético a su propuesta.

#### 2.2.3.1 La metáfora y la prosopopeya

La metáfora es, para Beristáin, una figura retórica

“que afecta al *nivel*\* léxico-semántico de la *lengua*\* y que tradicionalmente solía ser descrita como un *tropo*\* de dicción o de *palabra*\* (a pesar de que siempre involucra a más de una de ellas) que se presenta como una *comparación*\* abreviada y elíptica (sin el verbo) [...] se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los *significados*\* de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan.” (308)

---

<sup>10</sup> Entiéndase “semas” como unidades mínimas de significación (Beristáin 308)

<sup>11</sup> Entiéndase “sememas” como conjunto de “semas” o de rasgos semánticos pertinentes que se realizan en un lexema o palabra (Beristáin 435)

El escritor que se vale de la metáfora deberá jugar con los significados de las palabras que pretende asociar y que en la realidad no es común que se vinculen.<sup>12</sup> Tomemos como primer ejemplo al poema “Epicedio” de la antología *Imagen por tu voz y otros poemas* (1954):

NO te pedimos, no, te adelantaste  
a crecer en las nubes al diciembre:

la sombra de tu voz quedó en nosotros  
con una transparencia de laureles.

Mañana, al despertar, te alcanzaremos,  
buscando a nuestra sed la misma fuente,

y otra vez tocará nuestras arenas  
el agua de tu cielo, siempre verde.

Hoy déjanos soñar bajo tu nombre  
y en la estatura del poema, verte.

Ver que te eriges en el libro abierto  
y que, en la herida de tu muerte, creces. (17)

En este caso, aunque la asociación de los significados propuestos por el autor en el poema resulta débil, parece que nos encontramos ante una metáfora *in absentia*<sup>13</sup>, pues ésta se recupera sólo si leemos y conocemos el significado del título del poema: un epicedio es una composición poética en la que se llora y alaba a una persona muerta la cual, en la antigüedad, se recitaba en los funerales (RAE). En todo el poema se percibe nostalgia y aprecio por la

---

<sup>12</sup> Recordemos lo mencionado antes por Lotman: la diferencia entre el discurso del texto artístico y el usual reside en que éstos no poseen dentro de sí la misma información (21).

<sup>13</sup> *In absentia*, expresión del latín que significa “en ausencia”.

persona a quien se dirige el autor, con expresiones que van desde una queja porque nadie le pidió irse hasta el deseo de volverse a ver de alguna manera. Sin embargo, el poema no solo habla de esta alabanza hacia el muerto, sino que encierra dentro de sí una sentencia, expresada en los versos 5 y 6: los que continuamos vivos hemos de morir también.

Como segundo ejemplo, tomemos el poema “Instantánea”, donde Salvador Cruz propone nuevamente una metáfora *in absentia*:

ABRO los ojos para verte,  
clara.

Los párpados, al aire,  
Las manos, extendidas.

Vigilo el fruto que abrirá mañana  
mañana.  
Mañana, sí, con ramos  
en aurora.

(¡La pulpa ardiendo, tus labios,  
y la denuncia redonda de tu pecho!)  
¡Si fueras a mis ojos  
paralela!

Pero tú me reflejas  
en la espalda  
y, ciego, cierro las manos. (21)

Aquí, el autor construye la metáfora a partir del significado de la palabra que da título al poema ‘instantánea’, porque habla de un acontecimiento que ocurre en un lapso de tiempo

muy breve ya que no existe un indicador de si fueron minutos, horas o días: el poema tiene implícita la idea de que la voz poética está observando a otra persona y, de forma espontánea extiende las manos para alcanzarle. Pero, cuando leemos los versos 11 a 14, nos percatamos de que, quien es observado, no está enterado de que le están mirando. Entonces, puede que el poema esté haciendo alusión a la tradición del amor contemplativo, con la diferencia de que aquí el autor prioriza la forma en que construye la imagen y minimiza el sentimiento de desasosiego de la voz poética.

Ahora bien, en el caso de la prosopopeya, Beristáin expone que se trata de una metáfora de tipo especial, denominada “sensibilizadora”, personificación o metagoge, en la cual se establece una coposesión de semas donde lo considerado como no humano se humaniza y lo inanimado se anima (309). A continuación, se toman de ejemplo los siguientes fragmentos de Salvador Cruz:

Pero mañana el sol no se ha de ver la cara:  
un pañuelo de niebla le nublará los ojos,  
y una congoja helada le asaltará en el aire,  
y nadie ha de decirle por qué ha llorado tanto,  
sino un muerto en la calle  
con los ojos abiertos.<sup>14</sup> (21-22)

Y la rosa y la estrella y el agua  
y la luz y las lágrimas  
vestían ropa interior.<sup>15</sup> (4)

---

<sup>14</sup> Fragmento del poema “Noite” (1965), antes citado en el apartado 2.2.1.1 “El ritmo” de este capítulo. El poema también se encuentra completo en el Anexo 1 de este trabajo: “Poemas de Salvador Cruz Montalvo”.

En el primero, encontramos que la prosopopeya recae en ‘sol’: el autor realiza el cambio de su condición de no humano a humano a partir de la coposición de semas presentes en los versos que conforman la estrofa, pues en ellos mencionan que éste se verá desprovisto de la percepción visual, que lo invadirá una emoción específica –la congoja o pena intensa–, la cual provocará inevitablemente su llanto. Además, los tres últimos versos nos dicen que el motivo de lo que le acontece sólo lo sabe “un muerto en la calle / con los ojos abiertos” (11-12). Algo más que confirma la prosopopeya es que la relación entre los semas evidentemente no refleja un acontecimiento real porque sabemos que el Sol es una entidad no humana.

Por otro lado, en este fragmento podemos encontrar también una metáfora que habla sobre la muerte, pues en lugar de que las acciones se refieran al sol y lo humanicen, éstas aludan en realidad a lo que sucede cuando llega el momento final de los seres vivos: se pierden los sentidos –representados en el poema por la vista– en el momento que el cerebro deja de funcionar y, evidentemente, no se podrá volver a ver la realidad ni la vida –representada por el rostro– porque habrá sido el final de la misma.

Por el contrario, en el segundo fragmento la prosopopeya recae en ‘rosa, estrella, agua, luz y lágrimas’, aunque su intensidad es menor debido a que el verso siguiente sólo nos dice que éstas “vestían ropa interior”. La acción de vestir en la realidad sólo es llevada a cabo de manera consciente por los seres humanos. Entonces, hablar de que esas entidades realizaron la acción ‘vestir’ cambia, al menos, su condición de inanimado por animado.

---

<sup>15</sup> Fragmento del poema “La creación como juego de azar” (1969), antes citado en el apartado 2.2.2.1 “El asíndeton y el polisíndeton”. El poema se encuentra completo en el Anexo 1 de este trabajo: “Poemas de Salvador Cruz Montalvo”.

## 2.2.4 Nivel lógico

Por último, el análisis a nivel lógico se centra en las figuras de la alegoría y la paradoja, con las cuales el autor busca –retomando al grupo  $\mu$ – modificar el valor lógico de las frases del poema para provocar una alteración en la noción del orden lógico de presentar hechos o razonamientos (76). A continuación, veremos cómo el autor emplea ambas figuras para alterar este orden lógico.

### 2.2.4.1 La alegoría

Beristáin expresa que la alegoría:

Se trata de un "conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades", lo que permite que haya un *sentido*\* aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico. Esto produce una *ambigüedad*\* en el *enunciado*\* porque éste ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el *receptor*\* reconoce sólo una de ellas como la vigente. (35)

Es decir, dentro del poema conviven dos significados, lo que provoca una ambigüedad. El lector tiene entonces que reconocer cuál de éstos es el que funciona al momento de enfrentarse al texto poético, descartando o borrando de su lectura al otro. Para visualizar cómo el autor emplea esta figura, tomemos como ejemplo al poema “En la línea”, de la antología *Los peces de colores* (1965):

Sea una flor o un poema,  
pueden morir clavados en su sangre.

La flor crece del gozo de la tierra,  
de la marea del cielo,  
de la tinta del sol.

Si paladea los ínfimos estratos  
será más danza y miel.

Pero debe morir.

Sólo el insecto ciego,  
o el extravío del aire,  
o la mano inequívoca del agua enamorada,  
se tachonan de polen, lo reintegran.  
y aflora la flor nueva.

Así la voz clavada por el canto:  
Súbita abre el paisaje,  
se configura en torno de los huesos,  
asume ojos y manos,  
se levanta.

¿Pero no ha de morir?

Sólo los hombres mudos,  
la pulsación anónima,  
el coro aglutinante de sirenas unánimes,  
pueden asir el eco, diferirlo  
para el reloj de siempre.

Estas palabras —mías—  
se adhieren a la marcha.

¿Vendrá la primavera? (9-11)

Al repetir el autor tantas veces la palabra ‘muerte’, podría engañarnos con la idea de que sólo habla de esta relación cíclica vida–muerte, sin embargo, todo el poema puede tratarse de una

alusión alegórica al poeta y a su ejercicio de escribir poesía. Revisemos por partes. Al principio establece una sentencia de mortalidad que recae en las palabras ‘flor’ y ‘poema’, otorgándoles una condición de igualdad o semejanza: sabemos que en la realidad las flores – como seres vivos– tienen un proceso natural de nacimiento, crecimiento y muerte, en tanto que el poema no es como tal una entidad viva, más bien es el producto del ejercicio creador del poeta.

Pero, si bien en la realidad el poema no es un ser vivo, éste puede someterse a un ciclo similar, que comenzaría cuando el autor ‘da vida’ al poema en el momento de su escritura y publicación. Tal proceso es descrito en el poema en ambos casos, comenzando con la ‘flor’ en los versos 3 a 7 del poema, y siguiendo con el ‘poema’ en los versos 14 a 18. Sin embargo, mientras el autor sentencia en el verso 8 que la flor debe morir, se cuestiona en el verso 19 si el poema morirá o no: en la realidad, la vida de la flor es regida por las leyes naturales, en tanto que la vida del poema dependerá del contexto social que funge como receptor de la obra poética, pues es a partir de éste que las obras literarias o se consagran no importando si fueron escritas décadas o siglos atrás, o pueden ser condenadas al olvido porque no obtienen ese reconocimiento.

Casi al final del poema, en los versos 20-24, es posible que hagan alusión a los poetas y a la responsabilidad casi exclusiva que éstos tienen por el hecho de escribir poesía. Los poetas pueden ser ‘los hombres mudos’, eso si consideramos que su expresión parte de lenguaje escrito y no tanto de la oralidad. Además, si tomamos en cuenta que esta frase se encuentra dentro de una enumeración con otros dos elementos –‘la pulsación anónima’ y ‘el

coro aglutinante de sirenas’– que forman un sujeto compuesto, nos percatamos de que el autor restringe, usando el adverbio ‘solo’, a tres entidades específicas la posibilidad de realizar la acción que se expresa en el verso 23. De éstas, la que parece más lógica para realizar la acción serían ‘los hombres mudos’ o los poetas, pues ‘pulsaciones’ puede referirse al pulso cardíaco de una persona o a la acción de tocar las teclas de una máquina de escribir o una computadora, en tanto que el coro de sirenas o puede hablar tal cual de los seres mitológicos en los que creían los navegantes en la antigüedad o referirse en sentido metafórico a un coro que tenga una armonía musical comparable con la capacidad de canto que les era atribuida a las sirenas. Ahora bien, la acción del verso 23 “pueden asir el eco, diferirlo” haría alusión a que, de entre todos los mensajes posibles dentro de la lengua usual, el poeta tomará o elegirá alguno de ellos para transformarlo en algo diferente: en poesía.

#### 2.2.4.2 La paradoja

Beristáin menciona que la paradoja es una:

*Figura\** de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra –razón por la que los franceses suelen describirla como "opinión contraria a la opinión"– pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su *sentido\** figurado [...] la contradicción afecta al *contexto\** por lo que su interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido, y pide una mayor reflexión. (380)

Entonces, la diferencia entre la alegoría y la paradoja es que, mientras en la primera se relacionan dos significados diferentes –más no opuestos–, de los cuales se elimina el significado que no es alegórico, en la segunda se relacionan dos significados opuestos que resultan en un absurdo para el sentido lógico. Lo siguiente ahora es observar cómo el autor emplea esta figura. Para ello, veamos el siguiente fragmento:

Ver en la casa redonda  
que cada paso adelante  
nos va mordiendo la sombra.<sup>16</sup> (13)

Este fragmento comienza con una metáfora ‘ver en la casa redonda’, que puede aludir al planeta donde vivimos: la Tierra. De ahí, los dos versos siguientes son en los que se encuentra presente la paradoja, puesto que, en primer término, si pensamos las ideas que se están relacionando desde un sentido lógico, ni los pasos son una entidad viva autónoma con la capacidad de morder ni la sombra es una entidad tangible que pueda recibir el daño provocado por la mordedura de los pasos. En segundo término, luego de ubicar las contradicciones lógicas de la unión de ambas ideas, necesitamos encontrar otras claves que nos apoyen para encontrar su sentido figurado. Para ello, habría que regresar a la metáfora inicial: la casa redonda es igual al planeta Tierra. Con esta información, lo que sigue es proponer otro significado para los pasos y la sombra. Podemos decir que ‘cada paso’ alude en realidad a unidades de tiempo y a que ‘la sombra’ represente a la vida, juntar estas nociones con la metáfora de la casa redonda, y concluir que la paradoja pretenda expresar la idea de que, en este mundo, mientras más avanza el tiempo, menos vida nos queda. Esto refleja un sentimiento disfórico, de pesimismo y a la vez de desengaño pues, en lugar de realizar en el poema una exaltación sobre la vida, expresa que ‘el hecho de vivir es ir acercándonos cada vez más a la muerte’.

---

<sup>16</sup> Fragmento del “Poema IV” (1954). El poema se encuentra completo en el Anexo 1 de este trabajo: “Poemas de Salvador Cruz Montalvo”

## Capítulo 3. El agua como símbolo en cuatro poemas de Salvador Cruz

### Montalvo

#### 3.1. La construcción del símbolo

El tercer capítulo de este trabajo de investigación presenta el análisis simbólico de cuatro poemas de Salvador Cruz Montalvo: ‘Solo un breve recuerdo’, escrito inédito que, explica Alberto Enríquez en su texto *Árbol de la vida. Alfonso Reyes y la inteligencia poblana, 1911-1959*, el autor envió por correspondencia postal a Alfonso Reyes en 1954 (190); ‘Agua color del agua’, ‘Noite’ y ‘Los peces de colores’, publicados en el poemario *Los peces de colores* (1965). El elemento simbólico a analizar es el agua puesto que, su presencia recurrente en los poemas hace que resulte necesario comprender cómo éste se construye y aporta significado al mismo.

Para hablar del símbolo, es preciso retomar algunos conceptos previos de la psicología analítica de Carl G. Jung: en primer lugar, comenzamos con lo que él considera como la psique. Andrew Samuels en su texto “Introducción: Jung y los posjunguianos” expresa que “De acuerdo con la propia concepción de Jung, lo inconsciente posee una base colectiva, es decir posee estructuras innatas que condicionan y tal vez determinan los contenidos” (43), lo que nos va adelantando al hecho de considerar la creación e interpretación de los símbolos como ejercicio colectivo más que individual. Con esta idea en la mente, podemos pasar a lo que Sherry Salman en su texto “La psique creativa: principales aportaciones de Jung” expone sobre la psique:

Aunque enraizada en la tradición que postula la interrelación esencial de toda la materia viva, la orientación de Jung hacia la psique y el mundo difiere de otros sistemas animistas más antiguos que funcionan psicológicamente por procesos de fusión, compulsión y obediencia a la fuerza inapelable del destino. Pero también difiere de las modernas concepciones racionales, orientadas a la segregación de lo inconsciente y al control del yo sobre la materia y sobre la psique. [...] El conjunto del enfoque de Jung sobre la psique es «posmoderno»: su metáfora central es la existencia de un *diálogo* entre consciente e inconsciente, que depende de los sistemas de retroalimentación autorreguladora existentes entre los fenómenos inconscientes autónomos y la participación del yo en ellos, así como del interjuego entre sujeto y objeto, psique y materia (104).

Esto nos acerca más a la idea de que, para Jung, la psique se construye desde la colectividad, es decir, desde las interacciones que son llevadas a cabo dentro de los diferentes grupos sociales. Además, continua Salman, esta concepción de la psique cuenta con un núcleo al que Jung se refería como *unus mundus* y que alude a un «mundo unitario», la unidad originaria no diferenciada, el caldo primigenio que contiene todas las cosas (104). Es decir, más allá de existir en la psique una categorización específica de los diferentes elementos que la constituyen, éstos se encuentran en un estado de convergencia donde forman parte de un todo.

Cabe mencionar también que, enfocándonos en el *unus mundus*, Salman agrega lo siguiente:

“[en él] todo se encuentra conectado entre sí y no existen diferencias entre los hechos psicológicos y los físicos, el pasado, presente o futuro. El estado fronterizo en que se unen tiempo, espacio y eternidad constituye el telón de fondo del postulado junguiano esencial sobre la estructura y la dinámica de la psique: la existencia de una psique objetiva o un inconsciente colectivo, reservorio de las experiencias humanas reales y posibles y de sus elementos constitutivos, los arquetipos (105)

Aquí, además de presentar los diferentes elementos constitutivos de esta psique objetiva o inconsciente colectivo, Salman hace la mención de otro elemento importante para Jung: los arquetipos. Sobre éstos, Samuels expresa que “De acuerdo con el propio Jung, el arquetipo es un esquema innato y hereditario del comportamiento psicológico, vinculado al instinto.

Cuando es activado, el arquetipo se manifiesta a través de la conducta y de la emoción” (49). Es decir, el arquetipo cuenta con la misma naturaleza y mecanismos de operación que la psique objetiva por el hecho de tratarse del elemento constitutivo de ésta. Salman, por su parte, complementa lo anterior expresando que:

“los arquetipos describen el contenido y comportamiento de la psique objetiva. A la manera de «estructuras» psicosomáticas, constituyen nuestra capacidad innata para aprehender, organizar y crear experiencia. Los arquetipos son tanto patrones de comportamiento de base biológica como imágenes simbólicas de dichos patrones. Como estructuras transpersonales, son «esencias» trascendentes o destilados esenciales del poder y sentido creativo que nos son revelados en los símbolos” (110).

Entonces, además de ser un elemento de la psique objetiva, en el arquetipo se manifiesta la forma en la cual los seres humanos nos apropiamos de las experiencias proporcionadas por el entorno con el que interactuamos, las cuales –atendiendo a la idea de Salman de que en la psique no existe diferencia entre los hechos del pasado, presente o futuro– se actualizan y fortalecen con la información obtenida a través del tiempo y de los diferentes grupos sociales.<sup>17</sup>

Sobre esta idea, Salman agrega lo siguiente: “Los arquetipos bosquejan nuestra relación con el mundo: se manifiestan como instintos y afectos, como imágenes primigenias y símbolos en los sueños y la mitología, como patrones de comportamiento y experiencia. Al ser elementos impersonales, colectivos y objetivos presentes en la psique, reflejan temas

---

<sup>17</sup> A esta idea podemos sumarle lo que Claire Douglas expresa en “El contexto histórico de la psicología analítica”: “Los arquetipos, por ejemplo, son formas ideales que nunca pueden ser conocidas en su totalidad, pero pueden ser revestidas de formas que resulten visibles y contemporáneas” (64). El arquetipo, más allá de tratarse de una aprehensión individual de una realidad inmutable, hace referencia a las diversas experiencias recabadas y compartidas históricamente por un colectivo o sociedad, las cuales se adaptan al contexto de dicha colectividad y lo mantienen actualizado y en operatividad dentro de la psique objetiva.

universales y sirven para salvar la brecha sujeto/objeto” (111). De aquí, rescatamos el hecho de que la autora haya mencionado a los símbolos como una manifestación de los arquetipos pues, al momento de realizar el ejercicio de interpretación que nos ocupa –la construcción del símbolo del agua–, esto nos ayudará para la búsqueda de los diferentes significados que pueda tener un sólo elemento, los cuales atenderán a su vez a lo que reside en la psique objetiva.

Por último, para comprender la importancia de tomar a los símbolos como manifestación de los arquetipos, Salman menciona lo siguiente:

Los símbolos hablan el idioma arquetípico por excelencia. Se originan en el estrato mágico arcaico de la psique, donde pueden ser, en potencia, curativos, destructivos o proféticos. Las imágenes simbólicas son auténticos transformadores de la energía psíquica, porque *una imagen simbólica evoca la totalidad del arquetipo reflejado*. Las imágenes evocan el objetivo y la motivación de los instintos mediante la naturaleza psicoide del arquetipo. Esto ocurre independientemente de comprenderlos de forma racional o no. (119)

Es decir, en el símbolo nuevamente se encuentran presentes la naturaleza y los mecanismos de operación propios de la psique objetiva, los cuales nos permiten visualizar y aprehender de él los diferentes significados o ideas que éste pueda representar. Interpretar el símbolo requerirá también de nuestras experiencias individuales ya que, de acuerdo con Salman, “Si bien las imágenes arquetípicas difieren mucho de las experiencias personales, nunca existen en un vacío: se disparan, liberan y experimentan en el individuo. La naturaleza (el arquetipo) y la nutrición (la experiencia personal) están inseparablemente unidas. El arquetipo en sí es un esqueleto que requiere de la experiencia personal para encarnarse” (112)

Una vez realizada esta revisión, procedemos a complementar la idea del símbolo como manifestación del arquetipo con lo que Carl G. Jung en *El hombre y sus símbolos* (1995), expone sobre el mismo:

Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros. [...] Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo (20).

Es decir, el símbolo para Jung no tendrá un carácter de absoluto. Esto permite, hablando en específico del símbolo como elemento funcional del poema, brindarle múltiples y diferentes interpretaciones, esto en conjunto con la información brindada por el texto poético en cuestión.

Continuando con la idea de que el resultado de la interpretación del símbolo no es absoluto, Jung explora el hecho de que “[...] las ideas manejadas en nuestra aparentemente disciplinada vida despierta no son, tan precisas como nos gusta creer. Por el contrario, su significado (y su significancia emotiva para nosotros) se hace más impreciso cuanto más cerca lo examinamos” (Jung 40). Este hecho resulta pertinente en el sentido de que no se puede imponer una sola lectura al símbolo, sino que ésta será una de las diferentes interpretaciones a las que se pueda llegar, y que la misma puede cambiar si se realizan relecturas del texto donde el símbolo se encuentre presente. Además, para Jung, este proceso permite que todo concepto de la mente consciente tenga sus propias asociaciones psíquicas, las cuales pueden variar en intensidad y ser capaces de cambiar el carácter “normal” del concepto (40-43).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Complementado la idea del símbolo de Jung, Juan Eduardo Cirlot expresa lo siguiente: “Los símbolos oníricos no son, pues, en rigor, distintos de los míticos, religiosos, líricos o primitivos. Sólo que, entre los grandes arquetipos, se mezclan como submundo los residuos de imágenes de carácter existencial, que pueden carecer de significado simbólico, ser expresiones de lo fisiológico, simples recuerdos, o poseer simbolismo relacionado con el de las formas matrices y primarias de que proceden” (30).

Otro elemento a considerar para determinar que el símbolo construido por el poeta en su obra surge como una imagen arquetípica de la psique objetiva es el sueño, pues, para el propio Jung:

es el sueño desde el cual se desarrollan originalmente la mayoría de los símbolos [...] el sueño no es para nada parecido a una historia a una historia contada por la mente consciente. En la vida diaria se piensa lo que se desea decir, se escogen las formas más eficaces para decirlo y se intenta que los comentarios tengan coherencia lógica [...] Pero los sueños tienen una estructura diferente. Imágenes que parecen contradictorias y ridículas se apiñan sobre el soñante, se pierde el normal sentido del tiempo y las cosas corrientes pueden asumir un aspecto fascinante o amenazador (39).

El poeta, si bien debe estar consciente del mensaje o la imagen que desea expresar en el poema y de la forma o canon al que pretende apegar su ejercicio creativo, también puede verse fascinado por los mecanismos y estructuras del sueño, pues en él se trascienden las barreras de las leyes lógicas y científicas con las que el hombre rige su vida consciente. El sueño funcionaría al poeta como una especie de inspiración, en el cual logre visualizar una imagen y, más aún, una imagen simbólica que, posteriormente, buscará transmitir al lector por medio del poema.

Para complementar la idea anterior, retomamos a lo que Gastón Bachelard, en su texto *La poética de la ensoñación* (1982), se refiere como ensoñación poética, en la cual “Todos los sentidos se despiertan y armonizan [...] Y esta polifonía de sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar” (17). Aquí podemos ver una reiteración a la idea de Jung de que podemos encontrar múltiples significados dentro de los símbolos. Además, Bachelard expresa que “el soñador, en la noche del sueño, recupera los esplendores del día. Es consciente entonces de la belleza del mundo. La belleza del mundo le devuelve un instante su consciencia. La ensoñación ilustra así un descanso del ser, un

bienestar. El soñador y su ensoñación entran en cuerpo y alma en la sustancia de la felicidad” (26), lo que nos habla nuevamente de ese encanto que el poeta siente hacia el sueño como medio para la creación de imágenes, en este caso, simbólicas.

Por último, Bachelard expresa que “La ensoñación poética nos da el mundo de los mundos. La ensoñación poética es una ensoñación cósmica. Es una apertura hacia un mundo hermoso, hacia mundos hermosos. Le concede al yo un no-yo que es el bien del yo; mi yo. Ese no-yo mío hechiza al yo del soñador; los poetas saben hacérselo compartir” (28). Esto podemos conectarlo con el concepto de *unus mundus* y las relaciones entre la psique objetiva y el arquetipo de Jung, pues la ensoñación implica para el soñador realizar dentro de sí la aprehensión de una parte de esos ‘mundos hermosos’ que logra visualizar, para después plasmar en el poema la imagen aprehendida y la sensación que ésta le provoca, acción que Bachelard justifica cuando comenta que “una ensoñación, a diferencia del sueño, no se cuenta. Para comunicarla, hay que escribirla, escribirla con emoción, con gusto, reviviéndola tanto más cuando se la vuelve a escribir” (19).

Por lo tanto, lo desarrollado en este capítulo presenta una primera lectura e interpretación del símbolo del agua presente en cuatro poemas de Salvador Cruz Montalvo, la cual parte de la noción del símbolo como imagen arquetípica expuesta por Jung en conjunto con la ensoñación de Bachelard, tomando en cuenta la información proporcionada por cada poema en conjunto con lo que exponen acerca del agua Jean Chevalier en el *Diccionario de los símbolos* (1986), José Antonio Pérez Rioja en el *Diccionario de símbolos y mitos* (1988) y

Juan Eduardo Cirlot en el *Diccionario de símbolos* (1997), de lo cual se habla en el siguiente apartado.

### 3.2. El símbolo del agua

Para acercarnos a la construcción simbólica del agua, comenzamos este apartado con una reflexión en torno a lo que Gastón Bachelard en su texto *El agua y los sueños* (1978) menciona sobre de la presencia del elemento agua en la literatura. El autor expresa en primer lugar lo siguiente:

El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal (Bachelard 15).

Aquí Bachelard nos adelanta que se trata de un elemento representativo de la movilidad y el cambio los cuales, posteriormente, encuentran su final en la muerte. Esta concepción puede aprovecharse al momento de escribir poesía y, en concreto, para la generación de imágenes simbólicas, sin embargo, Bachelard expone después que:

Los documentos poéticos son mucho menos numerosos y más pobres. Los poetas y los soñadores a menudo se entretienen más de lo que son seducidos por los juegos superficiales de las aguas. El agua es en ese caso un adorno de sus paisajes; no es realmente “la sustancia” de sus ensoñaciones. Para hablar como filósofo, los poetas del agua “participan” menos de la realidad acuática de la naturaleza que los poetas que atienden al llamado del fuego o de la tierra. (14)

De esto, podemos establecer que el principal desafío para el análisis de los poemas de Salvador Cruz se encuentra en realizar –dentro de los poemas– la identificación de lo que

puede considerarse como una imagen simbólica y diferenciarla a su vez de lo que opera sólo como elemento ornamental.

Entonces, para poder realizar esta distinción, retomamos lo que Bachelard propone como ley primordial y recíproca de la imaginación<sup>19</sup>, la cual establece lo siguiente: “*una materia que la imaginación no puede hacer vivir doblemente no puede representar el papel psicológico de materia original*. Una materia que no proporciona ocasión para una ambivalencia psicológica no puede encontrar su doble poético que permita infinitas transportaciones” (24). Esto concuerda en gran medida con la idea de Jung del símbolo como una manifestación arquetípica dotada de diversos elementos que van más allá de la representación de un significado inmediato, porque ambos autores apelan a que, para ser considerados símbolos o ensoñaciones, deberán contener algo más que lo obvio y encontrarse próximos a lo que reside y se relaciona dentro de la psique objetiva.

Sin embargo, Bachelard agrega que “La imaginación inventa algo más que cosas y dramas, inventa la vida nueva, inventa el espíritu nuevo; abre ojos que tienen nuevos tipos de visión [...] Tendrá visiones si se educa en las ensoñaciones antes de educarse en las experiencias, si las experiencias vienen después como pruebas de esas ensoñaciones” (31), lo cual representa otro desafío para el poeta pues, si centra su ejercicio creativo sólo en expresar

---

<sup>19</sup> Sobre la imaginación, Bachelard hace una distinción entre una imaginación material y una formal: “Las fuerzas imaginantes de nuestro espíritu se desenvuelven sobre dos ejes muy diferentes. Unas cobran vuelo ante la novedad; se recrean con lo pintoresco, con lo vario, con el acontecimiento inesperado. La imaginación animada por ellas siempre tiene una primavera que describir. [...] Las otras fuerzas imaginantes ahondan en el fondo del ser; quieren encontrar en el ser a la vez lo primitivo y lo eterno. Dominan lo temporal y la historia. [...] podríamos distinguir entre dos imaginaciones: una imaginación que alimenta la causa formal y una imaginación que alimenta la causa material o, más brevemente, la imaginación formal y la imaginación material” (7)

su experiencia personal, sin dejarse encantar por lo que la ensoñación le genera, el resultado de este proceso será un escrito pobre del cual no se podrán desprender ni variedad de interpretaciones ni significados ocultos.

Por otro lado, Bachelard propone más adelante una distinción entre los ‘tipos’ de agua que podemos encontrar en la literatura, centrándose en la idea de que:

ciertas formas nacidas de las aguas tienen más atractivos, más insistencia, más consistencia: porque intervienen ensoñaciones más materiales y más profundas, porque nuestro ser íntimo se compromete más a fondo, porque nuestra imaginación sueña, más de cerca, con los actos creadores. Entonces la fuerza poética, insensible en una poesía de los reflejos, aparece repentinamente; el agua se hace más pesada, se entenebrece, se profundiza, se materializa. Y he aquí que la ensoñación materializante, uniendo los sueños del agua a ensoñaciones menos móviles, más sensuales, termina por construir sobre el agua, por sentir el agua con mayor intensidad y profundidad. (37-38)

Es decir, si el poeta logra que en sus escritos el agua capte dentro de sí otros elementos que van más allá de su significado obvio, además de no otorgarle solamente una condición de ornamento, ésta obtendrá una carga simbólica mayor, lo cual a su vez otorgará al poema una riqueza de interpretación, pues recordemos que los símbolos no pueden ser restringidos a una lectura absoluta. A continuación, presentamos dos tipos de agua propuestos por el autor.

El primer tipo de agua podemos denominarla como ‘narcisista’, pues Bachelard habla sobre un ‘espejo de las aguas’, en el cual: “el agua sirve para naturalizar nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y de naturalidad al orgullo de nuestra contemplación” (39-40). Nos vemos reflejados en el agua, nos dejamos eclipsar por lo que vemos en ella y nos adentramos así en una ensoñación, sobre la cual el autor agrega lo siguiente: “ciertas ensoñaciones tienen un destino estético muy regular. Tal es el caso de la ensoñación frente al reflejo de las aguas. Cerca de la corriente, en sus reflejos, el mundo tiende a la belleza. El

narcisismo, primera conciencia de una belleza, es pues el germen de un narcisismo” (Bachelard 46): la ensoñación del agua narcisista se centrará en la contemplación de lo bello, por tanto, nos encontramos ante un agua menos profunda en cuanto a la multiplicidad de significados, pues el poeta sólo evocará las imágenes y sensaciones que ésta le producen.

El segundo tipo de agua que Bachelard identifica es el que se relaciona con la muerte y, tomando como ejemplo algunos poemas de Edgar Allan Poe, explica que:

toda agua primitivamente clara es para Edgar Poe un agua que tiene que ensombrecerse, un agua que va a absorber el negro sufrimiento. Toda agua viviente es un agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada. Toda agua viviente es un agua a punto de morir. Ahora bien, en *poesía dinámica*, las cosas no son lo que son sino que son aquello en lo que se convierten. Y llegan a ser en las imágenes lo que llegan a ser en nuestra ensoñación, en nuestras interminables ilusiones. Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir (77)

Es decir, nos encontramos ante un agua que posee una carga simbólica mayor pues en ésta la ensoñación no se da necesariamente a partir de la contemplación de imágenes bellas, sino que representa y evoca recuerdos, sentimientos y/o experiencias relacionadas con la muerte. Y, aunque en este caso se aborde desde la poética de Poe, lo importante de mencionar esta percepción del agua como símbolo de muerte es poder encontrar en operación algunos rasgos de este símbolo dentro de los poemas de Salvador Cruz.

Más adelante agrega el hecho de que, en la poesía de Poe, se pueden descubrir dos aguas: la de alegría y la de pena; en las cuales:

hay un solo recuerdo. Nunca el agua pesada es ligera, nunca se aclara un agua sombría. Siempre ocurre lo contrario. El cuento del agua es el cuento humano de un agua que muere. La ensoñación comienza a veces delante del agua limpia, llena de inmensos reflejos, que murmura con músicas cristalinas. Concluye en el seno de un agua triste y sombría que transmite extraños y fúnebres murmullos. (77)

El recuerdo que reside en ambas aguas se tratará sin duda de aquel que el poeta sea capaz de relacionar con la muerte: ya sea por la partida de un ser amado o recrear tal cual las preocupaciones y sentimientos que a las personas nos genera el hecho de morir algún día. Su labor recae en la forma en que consiga transmitir y generar en el poema la imagen simbólica de ese recuerdo.

Para complementar lo expuesto por Bachelard, retomaremos lo que diferentes autores han mencionado sobre el símbolo del agua. Comenzamos con el *Diccionario de símbolos* (1986), donde Jean Chevalier menciona que “Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. Estos tres temas se hallan en las tradiciones más antiguas y forman las combinaciones imaginarias más variadas, al mismo tiempo que las más coherentes” (52). También explica que las aguas representan la infinitud de lo posible, conteniendo dentro de sí lo virtual, lo informal y las promesas de desarrollo, pero también las amenazas de reabsorción (Chevalier 52). Es decir, hablar de agua puede asociarse ya sea con su referente inmediato: líquido incoloro, inodoro, indispensable para la vida; así como elemento mítico y espiritual dual, capaz tanto de ser un purificador, como de terminar con la vida misma<sup>20</sup>.

Más adelante, Chevalier apunta el hecho de que “En las tradiciones judías y cristianas el agua simboliza ante todo el origen de la creación. [...] Fuente de todas las cosas, manifiesta

---

<sup>20</sup> Aquí es preciso recordar el tema del ‘diluvio universal’, expuesto en relatos de diferentes culturas y cosmovisiones. Se puede hablar, por ejemplo, del diluvio judeo-cristiano escrito en el libro del Génesis de la Biblia, o del diluvio universal mexicana. El elemento común de estos relatos es la gran inundación que arrasó con las formas de vida que habitaban la Tierra en una época lejana.

lo trascendente y por ello debe considerarse como una hierofanía [<sup>21</sup>]” (54), llegando entonces a la conclusión de que el símbolo del agua “puede considerarse en dos planos rigurosamente opuestos, pero de ningún modo irreductibles, y semejante ambivalencia se sitúa a todos los niveles. El agua es fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora” (54).

Por su parte, en el *Diccionario de símbolos y mitos* (1988), José Antonio Pérez Rioja menciona que “En el agua todo se disuelve. Toda forma se desintegra, toda historia queda abolida: tales son las características de la purificación por el agua, en la que se basa el bautismo cristiano; el agua bautismal es símbolo de purificación, ya que significa la eliminación del pecado y la elevación hacia una vida nueva” (46). Entonces, esto refuerza la idea antes expuesta por Chevalier del agua como entidad de purificación. Además de esta observación, Pérez Rioja agrega lo siguiente: “Aepli añade que el agua es, ante todo, un símbolo del inconsciente, pues, como éste, mana de lo oscuro. [...] Para Otaola es una de las representaciones de la energía psíquica, especialmente como fuerza pasiva, femenina” (46).

Por último, Juan Eduardo Cirlot en el *Diccionario de símbolos* (1997) expresa que “Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y fin de todas las cosas de la tierra (60). Dentro de su aparente carencia de forma, se distinguen, ya en las culturas antiguas, las «aguas superiores» de las «inferiores». Las primeras corresponden a las posibilidades aun virtuales de la creación, mientras las segundas conciernen a lo ya determinado” (68), coincidiendo con las significaciones antes mencionadas por Chevalier: el agua es entendida nuevamente como una

---

<sup>21</sup> La Real Academia Española define hierofanía como: persona o cosa donde se manifiesta lo sagrado.

entidad dual con la fuerza de iniciar y terminar con la vida en el planeta<sup>22</sup>. También coincide con Chevalier cuando hace alusión a las aguas como elemento para la purificación: “las aguas simbolizan la unión universal de virtualidades, *fons et origo* [<sup>23</sup>], que se hallan en la precedencia de toda forma o creación. La inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de la muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida” (69).

Algo más que agrega Cirlot es la siguiente consideración, donde realiza una fusión tanto de los elementos expuestos anteriormente por él, Chevalier y Pérez Rioja, como de la idea de Jung sobre la construcción de las imágenes simbólicas que residen en la psique objetiva: “Tanto si tomamos las aguas como símbolo del inconsciente colectivo o personalizado, como si las vemos en su visión mediadora y disolvente, es evidente que su estado expresa el grado de tensión, el carácter y aspecto con que la agonía acuática se reviste para decir, con mayor claridad a la conciencia, lo exacto de su mensaje” (70). Todo esto nos demuestra que, efectivamente, hablar del agua es encontrarse ante la presencia de una imagen simbólica en la cual se manifiesta el arquetipo presente a su vez en la psique objetiva de una colectividad. Lo que prosigue es determinar en qué medida se vale Salvador Cruz de ésta para aportar contenido a sus poemas.

Es así que, el análisis simbólico de los tres poemas de Salvador Cruz Montalvo parte de las concepciones expuestas por Chevalier, Pérez Rioja y Cirlot acerca del símbolo del agua,

---

<sup>22</sup> Más adelante, Cirlot confirma esta idea, pues expresa que el elemento del agua es: “Por analogía, mediador entre la vida y la muerte, en la doble corriente positiva y negativa, de creación y destrucción” (70)

<sup>23</sup> *Fons et origo*, expresión del latín que significa “fuente y origen”.

en conjunto con la idea propuesta por Bachelard sobre la existencia de diferentes imágenes simbólicas del agua que responden a la carga semántica que éstas contengan.

### 3.3. El agua como símbolo en cuatro poemas de Salvador Cruz Montalvo

El siguiente apartado se divide en tres partes, las cuales –siguiendo la propuesta de Bachelard de identificar los diferentes ‘tipos’ de agua– responden a las diferentes imágenes simbólicas que se encuentran presentes en los poemas de Salvador Cruz Montalvo.

#### 3.3.1. El agua enamorada en “Agua color del agua” y “Los peces de colores” (1965)

En este apartado, realizaremos el análisis de dos poemas de Salvador Cruz Montalvo, en los cuales consideramos que la presencia del agua funge como una imagen simbólica que representa a un sentimiento amoroso –de ahí que optemos por denominar a esta agua, siguiendo la dinámica de Bachelard, como ‘enamorada’–. Comenzamos citando el primer poema a analizar, “Agua color del agua” (1965):

Yo siempre había querido saber de qué color  
es el agua que brota de los rostros que aman.

Esa agua existe. El amor es un duelo  
gozoso, luego existe. Ni una palabra más.

Y así me la imagino: nunca espontáneamente  
detenida, sino cálida y frágil.

Desde luego no es sangre. Todavía  
no es sangre, sino más bien la línea  
donde empieza la noche a convertirse en sueño.

Por eso quise amarte como racimo de oro  
al filo de la tarde. Inasible y concreta,  
aérea y definida.

Todo estaba perdido si se ganaba un beso.

Pero no era una fábula como yo quise amarte.  
Era como la cuerda que pulsán las palomas  
o la angustia de un cielo que despierta en rocío.

Una columna cálida se escapa de mis dedos.  
Es inasible, aérea, concreta y definida.

Pero tampoco es sangre. Porque nunca  
la sangre ha sido azul.

Se parece más bien al agua de mi sombra,  
ahora que te he perdido  
por haberte alcanzado  
así. (15-17)

En el poema, la presencia de la palabra ‘agua’ se observa desde el segundo verso de la primera estrofa y, en este caso, funge como elemento del cual parte la ensoñación, pues es a partir de ésta que realiza la manifestación –a manera de metáfora– de una inquietud acerca de lo que representa el amor: se otorga al agua la condición de poseer un color –en contraste a la cualidad real de ser incolora– exclusivamente cuando proviene de la acción de amar. Entonces, la carga simbólica que adquiere será la de representar un sentimiento amoroso. Esto se va confirmando cuando damos lectura a las estrofas posteriores. Por ejemplo, en las estrofas 2 y 3 se afirma la existencia de esa agua, se le vincula con una antítesis sobre el amor –“un

gozoso duelo”– y, posteriormente, le otorga cualidades que denotan un estado de delicadeza y cierta pasividad –retomando un poco la simbología del agua pura y fuente de vida–.

Más adelante en las estrofas 4, 5 y 6, vemos que se perfila con detalle el sentimiento amoroso del que es preso la voz poética, esto conservando la antítesis que vinculó antes con el agua enamorada: se trata de un amor contemplativo, donde él observa a la distancia a la persona amada y sentenciando que, de concretarse, sería un final fatal para éste. De ahí, en las estrofas 7 y 8 continúa hablando del agua –pese a no mencionarla textualmente, hace referencia de ésta cuando expresa “tampoco es sangre / porque nunca la sangre ha sido azul” (Cruz 17)–, aunque, contrario a la ensoñación inicial, expresa que ésta brota involuntariamente de sus manos, lo cual puede hacer alusión a que se ha evidenciado su amor contemplativo y la emoción del poema cae a lo disfórico, pues no se ve reflejada una señal del gozo o alegría por saberse evidenciado. Al contrario, el poema cierra con la pérdida de la persona amada pues, al hacerse evidente el sentimiento amoroso de la voz poética, se cumplió la sentencia que reside en el verso “todo estaba perdido si se ganaba un beso” (Cruz 17).

Entonces, en el caso del poema “Agua color del agua” (1965), el autor se vale del agua como un símbolo que refleja su concepción del sentimiento amoroso, aunque, teniendo en mente la idea de Bachelard sobre las aguas pesadas, se trata de un agua poco pesada pues las

imágenes<sup>24</sup> que se proyectan en cada estrofa nos van dejando pistas tanto de la temática, como de hacia dónde apunta la construcción simbólica que propone el autor.

Ahora, pasamos a citar el segundo poema que analizaremos en este apartado, “Los peces de colores” (1965):

Los peces de colores se iluminan de pronto:  
saltó la primavera desde el azul del ponto<sup>25</sup>.

En el lecho del polvo mil raíces transitan  
hasta trepar la rama en que la luz recita.

La garganta del viento modula las corolas  
y quién sabe si el cielo no es lengua de las olas.

Las aves y los días se abejan en las mieles  
y cada vez el sol es más río de claveles.

Hasta que una mañana un huésped niño asoma  
y de todas las rosas la más espina toma.

Y aunque ciego y soberbio se levanta y tropieza  
a cada risa planta su tinta de cereza.

---

<sup>24</sup> Sobre las imágenes, Octavio Paz en *El arco y la lira* (1972) expresa que: “designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema.<sup>1</sup> Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. Cualesquiera que sean las diferencias que las separen, todas ellas tienen en común el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases. Cada imagen -o cada poema hecho de imágenes- contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos.” (98)

<sup>25</sup> La Real Academia Española explica que la palabra ponto es un sustantivo de uso poético para referirse al mar.

Y flecha que no llega, mirada que no ve,  
no cesará su lumbre hasta que al ojo dé.

¡Oh, amor y primavera desde el azul del ponto!  
Los peces en el alma han nacido de pronto.

Ojo redondo y lento  
para burlar la orilla.  
(Volar contra las aguas  
No es ilusión sencilla).

El agua se enamora  
en un abrir de ojo.  
(Por cada beso cierto  
se cuenta un pece<sup>26</sup> rojo).

Tiene alas en el día  
la cúpula del cielo.  
(El mar de mano cóncava  
es casi todo vuelo).

¡Si el mar nos convidara  
en calidad de pez!  
(El sol —redondo y lento—  
Denunciaría la nuez).

En un recodo de la Sierra Madre,  
donde hace eco el silencio, donde el sol  
se quiebra en hondonada,

---

<sup>26</sup> La Real Academia Española explica que la palabra pece es un sustantivo en desuso, el cual hace referencia al sustantivo pez.

un día habitaron peces  
de colores precisos.

Hoy es simple y sencilla superficie.

Nada dice del agua. Apenas si la oreja  
de un caracol vacío, flota en el polvo.  
Y los peces, dorados, encendidos,  
impregnaron el vuelo de su sombra  
en siglos hechos piedra  
—que no ruedan. (27-31)

En este caso, la ensoñación comienza en el momento que la voz poética se ve sujeto, en la primera estrofa, a la contemplación de un elemento presente en el agua del ponto —o mar—: los peces de colores. Aquí, consideramos pertinente tomar en cuenta el significado simbólico de la palabra ‘pez’ pues, aunque se trate de un símbolo diferente al que analizamos, su presencia dentro de la ensoñación puede convertir al agua —en términos de Bachelard— en una más pesada y profunda. Entonces, Chevalier expresa que el pez es símbolo del elemento agua por tratarse del lugar donde vive, se le asocia con el nacimiento o la restauración cíclica y esta manifestación se produce en la superficie de las aguas (823); y, a esto, Cirlot agrega que “el pez es un ser psíquico, un «movimiento penetrante» dotado de poder ascensional en lo inferior, es decir, en lo inconsciente [...] Schneider señala que el pez es el barco místico de la vida” (367). De primer momento, y si hacemos la conjunción de lo que representa el pez con lo expuesto antes por Chevalier del agua como origen de la creación, que manifiesta lo trascendente y lo sagrado, podemos aproximarnos a un significado simbólico que apunta hacia una representación del ciclo de la vida. Sin embargo, para confirmar esto es necesario revisar lo que nos dicen las estrofas posteriores.

A partir de las estrofas 2 a 7, el poema nos presenta diferentes descripciones del ambiente donde ocurre la ensoñación, las cuales se centran en generar imágenes cálidas y luminosas por medio de las palabras que emplea, las cuales reflejan de forma simultánea un sentimiento de euforia de la voz poética<sup>27</sup>. Incluso, el mencionar la presencia de un niño en medio de ese paisaje luminoso y las acciones que éste realiza, transmite una sensación de inocencia y pureza. Bachelard menciona que “El agua es objeto de una de las mayores valorizaciones del pensamiento humano: la valorización de la pureza. ¿Qué sería de la idea de pureza sin la imagen de un agua límpida y clara, sin ese hermoso pleonismo que nos habla de un agua pura? El agua acoge todas las imágenes de la pureza” (28), por tanto, es posible vincular el ambiente luminoso y la presencia del niño con la del símbolo del agua para, de esta forma, reforzar el significado que esbozamos anteriormente.

Más adelante, en las estrofas 8 y 10 se continúa con la construcción del sentimiento de euforia, esta vez vinculando al agua del ponto –o mar– con el sentimiento amoroso, lo cual se logra de dos formas: la primera es por medio de una prosopopeya, donde el agua sufre un cambio de condición de no humano a humano, lo que le permite tener la capacidad de enamorarse; la segunda se trata de una metonimia de causa por efecto, donde se expresa que por cada manifestación de amor habrá un pez color rojo. De la segunda forma, resulta curioso

---

<sup>27</sup> Para entender con claridad esta idea, consideramos pertinente tomar en cuenta la siguiente idea de Octavio Paz, donde él expresa que: “Las imágenes del poeta tienen sentido en diversos niveles. En primer término, poseen autenticidad: el poeta las ha visto u oído, son la expresión genuina de su visión y experiencia del mundo. [...] En segundo término, esas imágenes constituyen una realidad objetiva, válida por sí misma: son obras. [...] En este caso, el poeta hace algo más que decir la verdad; crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia. [...] Más esta realidad estética de la imagen vale sólo dentro de su propio universo. Finalmente, el poeta afirma que sus imágenes nos dicen algo sobre el mundo y sobre nosotros mismos y que ese algo, aunque parezca disparatado, nos revela de veras lo que somos” (107-108).

que el autor haya elegido ese color pues, si nos vamos a uno de sus significados simbólicos, éste se trata de un “símbolo del amor liberador” (Chevalier 889), lo cual permite sostener la idea de que, en este poema, nos encontramos con la presencia de un agua enamorada. Además, lo expresado en las estrofas 12 y 13 expresan una idea del mar como representación por excelencia del ideal inalcanzable de un sentimiento amoroso.

Por último, en los versos finales se puede notar un cambio del tono eufórico a por uno disfórico, pues aparece un sentimiento de añoranza por lo relatado anteriormente y lo refuerza en el momento que expresa la sentencia de que nada de las imágenes iniciales se conserva debido a que los elementos simbólicos –el agua y los peces– han perdido su significado simbólico: el agua ya no comunica nada y los peces parece que se han ido de ese lugar.

Entonces, casi similar al poema “Agua color del agua” (1965), en “Los peces de colores” (1965) encontramos también la presencia de un agua enamorada. Sin embargo, en este caso se trata de un agua más pesada ya que, para la construcción de su significado simbólico, capta dentro de sí el de los otros símbolos presentes en el poema: el pez y el color rojo. Además, resulta menos obvio que esta agua apunte a un sentimiento amoroso, cosa que sí ocurre en el primer poema pues, en una primera lectura, podríamos decir que cumple una función ornamental debido a las descripciones que se realizan en las primeras estrofas.

### 3.3.2. El agua de olvido en “Sólo un breve recuerdo” (1954)

Para este apartado, citamos el siguiente poema de Salvador Cruz Montalvo, “Sólo un breve recuerdo” (1954):

Un sueño intemporal me resucita  
para glosar las aguas olvidadas.  
Río abajo transita la corteza  
donde tu nombre maduró, ulcerado.

Sólo un breve recuerdo. Tarde breve.  
Aire breve. Luz breve. Nuestras manos  
sorprendidas, abiertas, iniciadas.  
Toda la vida en nuestros corazones.

Algo me respondiste. Claramente  
oigo tu niña voz, enmudecida.  
Acaso tus palabras de silencio  
eran la imagen de tu sombra, clara.

De pronto no te quise, lo confieso.  
Pero tus ojos me enlazaron, trémulos.  
También recuerdo que empañé desdenes  
y tú los recogiste y los besaste.

Así transcurrió un siglo en un instante.  
Yo no medía la altura de la hora  
y mis manos —de pronto inesperadas—  
se desprendieron, para siempre, un día.

Hoy quisiera decirte mi verdad  
no con palabras sino con los ojos.

Y aunque tú repitieras mi amor falso  
yo lo habría de besar, para sembrarlo.

Pero no existes ya sino en mi pecho.  
Toda la muerte en nuestros corazones.  
Río abajo transita la corteza  
donde tu nombre, eterno, me he olvidado. (225-226)

En este poema, la presencia de la palabra 'agua' se da desde la primera estrofa, específicamente en el segundo verso. De este fragmento se puede entender que, en términos de Pérez Rioja, el agua hace referencia al inconsciente. En éste residen, según Jung "una multitud de pensamientos oscurecidos temporalmente, impresiones e imágenes que, a pesar de haberse perdido, continúan influyendo en nuestra mente consciente" (32): la voz poética habla de la acción de 'glosar las aguas', es decir, explicar algo difícil de entender o, en este caso, lo que habita en el inconsciente.

Además, 'aguas' está acompañada del adjetivo 'olvidadas'. Para Jung, el olvido "es un proceso en el que ciertas ideas conscientes pierden su energía específica, porque la atención se desvió [...] Esto es inevitable, porque la consciencia sólo puede mantener en plena claridad al mismo tiempo unas cuantas imágenes" (34). Por tanto, la idea de que la palabra 'agua' funciona como un símbolo del inconsciente en los dos primeros versos del poema se construye con el apoyo de los significados inmediatos de la acción en infinitivo 'glosar' y del adjetivo que la acompaña 'olvidadas'.

Ahora bien, en esta primera estrofa, específicamente en el verso 3 del poema, aparece otra palabra digna de considerar como un símbolo relacionado con el agua, pues se trata,

hablando de su significado inmediato, de una corriente natural de agua: el 'río'. Chevalier menciona lo siguiente al respecto: "expresa a la vez la «posibilidad universal» y el «flujo de las formas» (F. Schuon), la fertilidad, la muerte y la renovación. La corriente es la de la vida y la de la muerte" (885); a esto, Pérez Rioja agrega: "El río es, en general, un símbolo mixto de la fuerza creadora de la naturaleza y del transcurso irreversible del tiempo." (309); y Cirlot complementa diciendo que "De un lado simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido" (391). La voz poética habla de que es en el río donde se desplaza algo que se puede traducir como el recuerdo de una persona. Sin embargo, esta interpretación no cobra tanta fuerza sino hasta el final del poema puesto que, luego de relatar en los versos del 5 al 24 la historia de un amor que fracasa y, posterior al fracaso, se pierde, el autor concluye el poema con un sentimiento de tristeza y desesperanza representado en los versos 25 al 28.

Entonces, y sumando lo que se dijo anteriormente del agua como símbolo del inconsciente, el río en este caso representa el medio para que el recuerdo del amor que fracasa y se pierde se instale dentro del inconsciente de la voz poética. Aquí resulta importante considerar la siguiente idea de Jung: "las ideas olvidadas no han dejado de existir. Aunque no puedan reproducirse a voluntad, están presentes en un estado subliminal [...] del cual pueden volver a surgir espontáneamente en cualquier momento, con frecuencia, después de muchos años de aparente olvido total" (34), pues esto explicaría el hecho de que el 'me he olvidado' expresado por la voz poética esté antecedido por la expresión 'donde tu nombre, eterno': el poema habla entonces de que el recuerdo del amor perdido de la voz poética surgió

espontáneamente de su inconsciente, y no por medio de una intencionalidad de éste de obligarse a olvidar el acontecimiento trágico.

### 3.3.3 El agua de muerte en “Noite” (1965)

Para este último apartado, citamos el poema “Noite” (1965), pues consideramos, en un primer momento, que en éste el autor se vale de la presencia del agua para generar un ambiente lúgubre, con el cual pueda reforzar el sentimiento de melancolía que pretende transmitir:

La ciudad queda envuelta en un vapor de agua  
y los focos fallecen como las chispas últimas.

Ciego vaho de los cielos se descimbra en las nubes  
y el aire no se mueve porque es un muerto vivo.

Sólo un árbol enfila la intención del camino  
y al amor del arroyo se distiende un espejo.

Pero mañana el sol no se ha de ver la cara:  
un pañuelo de niebla le nublará los ojos,  
y una congoja helada le asaltará en el aire,  
y nadie ha de decirle por qué ha llorado tanto,  
sino un muerto en la calle  
con los ojos abiertos.

Porque hoy —para siempre—  
ha llorado la noche desde todas las noches  
para decir adiós. (21-23)

En este poema, el elemento agua aparece desde el primer verso de la primera estrofa. Sin embargo, en ese primer momento no se hace referencia a su forma líquida, sino que se habla

de un ‘vapor de agua’, haciendo alusión al estado físico gaseoso de ésta. Funciona, en este caso, como un elemento descriptivo del ambiente donde los sucesos posteriores del poema acontecen pues, en la estrofa se habla de una ciudad que se ve envuelta por ese ‘vapor’ y de la cual las luminarias se han averiado también. Podemos decir que lo anterior nos anticipa a lo que la voz poética nos quiere decir más adelante, pues va generando un ambiente lúgubre que difícilmente podría vincularse con algún sentimiento de euforia. También, su presencia se conserva a lo largo del poema, aunque adaptándose a otras manifestaciones físicas como: el vaho, el arroyo y la niebla.

Entonces, retomando la idea de Bachelard sobre las aguas que representan recuerdos y/o sentimientos relacionados con la muerte, y que éstas a su vez resultan ser más pesadas en cuanto a la carga simbólica que poseen, podemos establecer que la ensoñación del autor en este caso se desprende de un sentimiento disfórico que puede apuntar o al deceso de una persona en específico o a construir una metáfora partiendo de la duda que por lo menos una vez nos ha llegado a la mente: ¿Qué ocurre cuando nuestra existencia concluye?

Sobre la segunda observación, Bachelard menciona que “El agua cerrada toma en su seno a la muerte. El agua da la muerte elemental. El agua muere con el muerto en su sustancia. El agua es entonces una *nada sustancial*. No podemos llegar más lejos en la desesperación. Para ciertas almas, el *agua es la materia de la desesperación*” (143). Por tanto, si conectamos esto con la idea de Chevalier y Cirlot del agua como fuente y mediador de la muerte, podemos notar que, efectivamente, el autor propone un agua que simboliza el final de la vida, por medio de: una ensoñación que se origina cuando la voz poética contempla ese ‘vapor de agua’, y

generar –dentro del poema– una propuesta de imágenes conectadas con la disforia que busca transmitir al lector, cuyos significados refuerzan su carga simbólica, por ejemplo, hacer la descripción del sentimiento que provoca la presencia de “un muerto en la calle /con los ojos abiertos” (Cruz 23).

## CONCLUSIONES

Una vez realizado el análisis tanto de la obra poética de Salvador Cruz Montalvo desde las perspectivas de la neoretórica del Grupo  $\mu$  y la psicología analítica de Carl G. Jung, como del contexto social y cultural en el cual se desarrolló en vida el autor por medio de la perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu, podemos dar respuestas a las preguntas de investigación que planteamos al inicio de este trabajo, las cuales presentamos a manera de conclusiones.

1. A pesar de su trayectoria académica y cultural, así como de haber tenido la oportunidad de convivir con diferentes escritores mexicanos del siglo XX como Alfonso Reyes, Miguel N. Lira, Crisanto Cuéllar, Carlos Pellicer, Ángel María Garibay, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet y Juventino Sánchez de la Vega, la obra poética de Salvador Cruz Montalvo no logró obtener, en términos de Bourdieu, la legitimidad cultural necesaria para consolidarse dentro de los dos campos intelectuales de la época cuando escribió y publicó su obra (1954-1969): los poetas del grupo *Taller*, dirigidos por Octavio Paz y los poetas de escritura popular.

2. Sin legitimación cultural, la obra de Salvador Cruz no se tomó en cuenta para ser incluida dentro de las diferentes antologías publicadas sobre poetas mexicanos de

mediados del siglo XX: *Poetas jóvenes de México: antología* (1955, Libro-Mex), *Poesía en movimiento: México 1915-1966* (1966, Siglo XXI Editores), *La poesía mexicana del siglo XX* (1966, Empresas Editoriales) y *Poesía mexicana* (1968, Porrúa).

3. Al no tomarse en cuenta la obra poética de Salvador Cruz para ser publicada en alguna de las antologías citadas anteriormente, se provocó un aislamiento de su poesía el cual, posteriormente, lo condenó al olvido tanto de los académicos literarios como de la comunidad en general. Por tanto, no es de extrañarse que sólo algunos de los conocidos más cercanos del autor, como el maestro Fermín Campos Pérez o el escritor e investigador tlaxcalteca Rafael García Sánchez, estén enterados del trabajo literario que éste realizó en vida.

4. Partiendo desde lo observado en los niveles de análisis retórico propuestos por el Grupo  $\mu$ , podemos decir que la poesía de Salvador Cruz Montalvo se caracteriza, en el caso del nivel fónico-fonológico, por su inclinación hacia la construcción de un ritmo que apunta principalmente al heptasílabo, aunque en ocasiones opte por combinar este metro con trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos y hexasílabos mediante el empleo de hemistiquios entre los versos. Además, la rima que propone es asonante. Ambos, ritmo y rima, son tendencias fundamentadas en su aprecio por el modernismo.

5. En cuanto al estilo sintáctico, nos percatamos de que el autor, por medio de la omisión y repetición de nexos –asíndeton y polisíndeton–, realiza una jerarquización de los sintagmas presentes en las estrofas del poema analizado, en la cual establece como superiores primero a los adjetivos, después a los sustantivos y finaliza con los verbos. Este ejercicio resulta curioso porque ayuda a crear la ilusión de que existe una inconstancia en

las imágenes que el poema presenta pues, en la primera estrofa, los adjetivos nos describen a ‘un parche de colores’; en la segunda, los sustantivos conforman un sujeto compuesto que, en conjunto, realiza la misma acción de ‘vestir ropa interior’; en la tercera y cuarta, se priorizan las acciones que fueron realizadas por los sujetos ‘un hombre’ y ‘el corcel de los colores’. Esto hace que nos preguntemos si todos los acontecimientos e imágenes presentados en las estrofas del poema ocurren simultáneamente o si los versos acontecen en diferentes momentos. En ese caso, hablaríamos de una poética del simultaneísmo.

6. Ahora bien, en el caso del estilo semántico, el autor se vale del empleo de la metáfora y la prosopopeya para combinar los semas de las palabras involucradas en el poema y así alterar el significado que estas poseen en un discurso usual, con la finalidad de crear las diferentes imágenes que desea transmitir al lector, las cuales en este caso consisten en una humanización de entidades no humanas como el sol, la rosa, la estrella, el agua, la luz y las lágrimas y en la propuesta de un discurso disfórico, pues alude a temas como la no culminación del amor contemplativo y la muerte.

7. Por último, sobre el estilo lógico, el autor se vale primero del uso de la alegoría para relacionar y colocar en un mismo nivel jerárquico dos elementos que en la realidad no encuentran similitud: la vida natural de una flor y el proceso creativo de escribir poesía, para transmitir una idea diferente sobre lo que, para él, representa ser poeta. Después, usa la paradoja para exponer nuevamente un discurso disfórico que retoma el tema de la muerte (podría realizarse posteriormente un trabajo que ahonde sobre esta tendencia de Salvador Cruz, la cual se encuentra presente en varios de sus poemas. Por ahora, sólo

podríamos especular que se trata del reflejo de una simpatía o referencia hacia las ideas del existencialismo).

8. Por otro lado, en el caso de los poemas escogidos para el análisis simbólico, podemos percatarnos que el autor propone tres representaciones simbólicas del agua:

- a. una enamorada, que capta un sentimiento de amor contemplativo el cual, por los acontecimientos expresados en el poema, termina en una pérdida;
- b. una de olvido, la cual se manifiesta cuando el autor nos habla del recuerdo espontáneo de un amor vivido y perdido por la voz poética, de la cual se desprende entonces una representación metafórica del inconsciente humano;
- c. y una de muerte, la cual funge un papel simbólico de representar la fuente y/o el mediador del final de la vida terrenal.

9. Estas representaciones, aunque diferentes, comparten una cualidad: se emplean para generar o reforzar dentro de los poemas un discurso disfórico, pues las tres se asocian a acontecimientos de pérdida del amor contemplativo y de la vida.

10. Sobre el manejo de estas imágenes simbólicas, podemos decir que el autor tiene un buen dominio. Sin embargo, si nos apegamos a las ideas de Bachelard, las aguas con mayor carga simbólica serían las que representan al inconsciente y a la muerte, pues son éstas las que tienen dentro de sí un significado simbólico más pleno, lo que permite que no sean fácilmente confundidas con el agua que funciona como ornamento.

Entonces, tomando en cuenta todos los puntos anteriores, concluimos diciendo que el trabajo de nuestra tesis logró dar respuesta a las preguntas de investigación. Además, una vez que hemos realizado el análisis retórico y simbólico de algunos de los poemas de Salvador

Cruz, consideramos que su obra poética merece la oportunidad de darse a conocer, de leerse y de desentrañar de su contenido otros aspectos que, aunque pudimos detectar en el momento de estructurar la investigación, por la extensión de este trabajo no resultó posible darles un espacio.

Consideramos también que esta tesis no representa el final de lo que tiene por decirnos la obra de Salvador Cruz, sino que se trata de un comienzo para llevar a cabo otros estudios, propios o de otro investigador interesado en la poesía del autor, los cuales pueden enfocarse en las siguientes propuestas de investigación:

- I. Un estudio que nos permita saber si los epígrafes que escribe el autor en algunos de sus poemas aportan un significado extra al que por sí solo ya tienen, lo cual implicaría hacer un rastreo de las fuentes originales de éstos, darles lectura y volver a leer el texto de Salvador Cruz, para comprobar si surge un cambio en contraste con nuestra primera lectura.
- II. Un análisis que ahonde sobre la construcción de la figura de la muerte dentro de los poemas del autor la cual, de acuerdo a nuestra experiencia de lectura y a la nacionalidad del autor, es contraria a la ya conocida ‘muerte mexicana’, donde el discurso tiende a la euforia. En el caso de Salvador Cruz, creemos se acerca a las ideas del existencialismo.
- III. Un análisis simbólico de los poemas de la antología *In Xóchitl in Cuícatl* (1969), donde el tema central es una vuelta al pasado prehispánico. Aquí

resultaría pertinente revisar obras de otros autores que realicen el mismo ejercicio literario.

- IV. Un estudio que compruebe si la poesía de Salvador Cruz buscó acercarse a las ideas propuestas por la Poesía Pura Española. Para ello, proponemos se realice una contextualización del movimiento, de algunos de sus principales exponentes y del estilo que seguían los poetas, para después realizar una comparación entre ellos y la obra de Salvador Cruz.

## **ANEXO 1**

### **POEMAS DE SALVADOR CRUZ MONTALVO**

## IMAGEN POR TU VOZ Y OTROS POEMAS (1954)

I

...la vida se siente un sueño...

PEDRO SALINAS

NACER es encontrarse.

Es hallar en el polvo nuestro espejo;  
es despertar, acaso, y en el polvo  
descubrir que la vida toda es sueño.

— ¡Un sueño entre los párpados, temblando,  
como un pájaro herido sobre nardos! —.

Porque así nos sembraron en la piedra  
con los pólenes altos de la estrella.

Sólo tú descubriste  
La infinitud que habita nuestro cuerpo,  
y fue tu voz un ángel sin palabras  
con los ojos abiertos para el sueño.



### III

Llevo los ojos abiertos...

PEDRO SALINAS

MEJOR era soñar.

Soñar despierto

junto a las playas de la inmensidad.

¡Nada más claro que la primavera,  
ni más alto que el cielo, ni más hondo  
que la sombra caída de una estrella!

¡Abrir las puertas, saludar al sueño,  
prisionarlo en la cárcel de los ojos  
y hundirlo en una página del tiempo!

Mejor era soñar

– ingenuamente –

Como sueña la nube frente al mar.

#### IV

...esa terrible redondez del mundo...

PEDRO SALINAS

PERFECTO viaje del mundo:

el de los cielos, con nubes,

el de los aires, desnudo.

Para viajar a los cielos

hay que llevar en el pecho

de corazón, un lucero.

Para viajar por los aires

hay que seguir el impulso

de la sangre.

Y la práctica del nado

ensayarla a plena lumbre

hasta la isla de un árbol.

Ver en la casa redonda

que cada paso adelante

nos va mordiendo la sombra.

Que así es de perfecto el mundo:

la selva, cruelmente virgen,

y el pie, de crueldad, desnudo.

V

...morirás en la aurora que ganaste...

PEDRO SALINAS

ERA la misma desnudez del aire:  
la plena luz donde no se ve nada,  
la clara voz donde no se oye a nadie.

(Solamente tu voz era una huella  
pavonando la carne de la piedra).

Se tendió un horizonte de palabras  
y una mano guiadora de luceros  
instaló el espectáculo del alba.

¡Se abrió un fuego blanquísimo de plumas  
y la luz, en volandas, se hizo curva!

Quedó limpia la playa de los cielos.

Y era la misma desnudez del aire:  
la clara voz donde no se oye nada.  
Solamente tu adiós, inacabable.

## ODA MÍNIMA

A Carlos Pellicer

ASIR el vuelo y estrellar  
la sangre.

No decir nada  
a nadie.

Ágilmente,  
abandonar la rama, desprenderse  
del árbol,  
y rodar como fruto  
sin ojos.

Propiciamente,  
abrir la carne y derramar  
el grano.

Sepultar la esperanza.  
(No temerle a la sombra  
sino ahondarla  
hasta exhumar la luz).

Mañana la semilla  
levantará los brazos  
y llenará sus ramas

de luceros.

Que esa es la voz:

saberse dar al sueño.

No apresurar la savia.

Paladearla.

Ser raíz y horizonte,

piedra y canto.

Resucitar en carne agricultora

y perpetuar los árboles

que vuelan.

EPICEDIO

Y aunque la vida murió

JORGE MANRIQUE

NO te pedimos, no, te adelantaste  
a crecer en las nubes al diciembre:

la sombra de tu voz quedó en nosotros  
con una transparencia de laureles.

Mañana, al despertar, te alcanzaremos,  
buscando a nuestra sed la misma fuente,

y otra vez tocará nuestras arenas  
el agua de tu cielo, siempre verde.

Hoy déjanos soñar bajo tu nombre  
y en la estatura del poema, verte.

Ver que te eriges en el libro abierto  
y que, en la herida de tu muerte, creces.

1952.

## TÚ Y YO, NADIE

CLARO teléfono inalámbrico  
el de tu corazón.  
¡y estaban mudos los cristales  
cuando saltó a mi voz!

Hoy, si vieras, está disciplinado  
y huele a soledad,  
y alguna vez, improrrogablemente,  
habló de cielo y mar.

Si tú supieras lo que dijo  
caminarías de abril,  
pero estaban abiertas mis palabras  
y no te vi salir.

Claro mensaje indescifrable  
el de tu corazón,  
como inalámbrico silencio  
tendido entre tú y yo.

## CÍRCULO

HE pensado olvidarla para siempre.  
Decirle adiós, irrevocablemente.  
No intentarla ya más.

En realidad, hay cosas más propicias  
para enseñar el nombre,  
más cómodas,  
fuera de esa absorbencia de algodón  
que agota los sentidos  
y la lengua.

(Si la voz no se aprende,  
ni el amor es espada,  
ni el alba, niña).

Hay algo siempre de  
mayor precisión.  
Algo que no se escapa entre acrobacias  
de músicas perfectas,  
que no entretiene y pierde nuestro sueño  
sin tenernos dormidos —  
y —despiertos.

Largamente he pensado  
decirle adiós, irremediablemente.  
Pero cuanto más me contemplo en la separación,  
más olvido olvidarla,  
y alguien que se apodera de mis manos,  
hiere mi voz, me golpea el pecho,  
y dice con mis labios:

— Soy yo, la Poesía.

1952.

## INSTANTÁNEA

ABRO los ojos para verte,  
clara.

Los párpados, al aire,  
Las manos, extendidas.

Vigilo el fruto que abriré mañana  
mañana.

Mañana, sí, con ramos  
en aurora.

(¡La pulpa ardiendo, tus labios,  
y la denuncia redonda de tu pecho!)  
¡Si fueras a mis ojos  
paralela!

Pero tú me reflejas  
en la espalda  
y, ciego, cierro las manos.

1953.

POEMA

— 1 —

PENSAR en ti. Resucitar la hora  
en que robé la lumbre de tus ojos.  
Desandar los instantes que nos atan  
con temblor de posibles imposibles.

No pensar sino en ti. En la espesura  
de tu mirada inmóvil y llameante.  
Ser para ti como la sombra al sueño,  
como el sueño a la muerte y al amor.

Porque podría jurar que tú y yo somos  
una intensa amargura que interroga  
y un impulso gozoso que responde:

Tus ojos están fijos en mis ojos  
escrutando mi duelo más recóndito.

Por eso quiero abandonar mi sombra.

Y pensar sólo en ti, con tal olvido,  
que después de este amor ensimismado  
la vida – nuestra vida – sólo sea  
el eco de las luces apagadas.

Que hasta al cerrar los ojos contemplemos  
El intocable fruto que nos ata.

Porque pensar en ti  
– tan corpórea, tan fábula y tan mía –  
es naufragar en la aridez del sueño  
es desgajar mis ojos y negarlos,  
y al igualar tu corazón al mío  
recobrar la mirada con tus ojos.

— 2 —

ESOS tus ojos míos. Esos tan negros  
ojos que me levantan y construyen.  
Alguien los hizo piedra de abandono. Alguien  
hizo encontrarme con tus ojos míos.  
Nunca había tropezado con más luz.

Los contemplé, me los guardé en secreto,  
los escondí en mis ojos. Escapé.  
Crucé abismos y selvas con la aurora  
de mi fruto robado.

Pero de pronto me encontré a mí mismo.

¡Y qué emoción abrir tus ojos míos,  
qué limpieza de sueños en el pecho!

La luz fue tropezando con mi sombra.

Y al abrir la ventana del nocturno  
era un valle de párpados la vida.

1953.

## LOS PECES DE COLORES (1965)

### EN LA LÍNEA

Sea una flor o un poema,  
pueden morir clavados en su sangre.

La flor crece del gozo de la tierra,  
de la marea del cielo,  
de la tinta del sol.  
Si paladea los ínfimos estratos  
será más danza y miel.

Pero debe morir.

Sólo el insecto ciego,  
o el extravío del aire,  
o la mano inequívoca del agua enamorada,  
se tachonan de polen, lo reintegran.  
y aflora la flor nueva.

Así la voz clavada por el canto:  
Súbita abre el paisaje,  
se configura en torno de los huesos,  
asume ojos y manos,  
se levanta.

¿Pero no ha de morir?

Sólo los hombres mudos,  
la pulsación anónima,  
el coro aglutinante de sirenas unánimes,  
pueden asir el eco, diferirlo  
para el reloj de siempre.

Estas palabras —mías—  
se adhieren a la marcha.

¿Vendrá la primavera?

## AGUA COLOR DEL AGUA

Yo siempre había querido saber de qué color  
es el agua que brota de los rostros que aman.

Esa agua existe. El amor es un duelo  
gozoso, luego existe. Ni una palabra más.

Y así me la imagino: nunca espontáneamente  
detenida, sino cálida y frágil.

Desde luego no es sangre. Todavía  
no es sangre, sino más bien la línea  
donde empieza la noche a convertirse en sueño.

Por eso quise amarte como racimo de oro  
al filo de la tarde. Inasible y concreta,  
aérea y definida.

Todo estaba perdido si se ganaba un beso.

Pero no era una fábula como yo quise amarte.  
Era como la cuerda que pulsan las palomas  
o la angustia de un cielo que despierta en rocío.

Una columna cálida se escapa de mis dedos.  
Es inasible, aérea, concreta y definida.

Pero tampoco es sangre. Porque nunca  
la sangre ha sido azul.

Se parece más bien al agua de mi sombra,  
ahora que te he perdido  
por haberte alcanzado  
así.

NOITE

(RECUERDO DE MANUEL BANDEIRA)

La ciudad queda envuelta en un vapor de agua  
y los focos fallecen como las chispas últimas.

Ciego vaho de los cielos se descimbra en las nubes  
y el aire no se mueve porque es un muerto vivo.

Sólo un árbol enfila la intención del camino  
y al amor del arroyo se distiende un espejo.

Pero mañana el sol no se ha de ver la cara:  
un pañuelo de niebla le nublará los ojos,  
y una congoja helada le asaltará en el aire,  
y nadie ha de decirle por qué ha llorado tanto,  
sino un muerto en la calle  
con los ojos abiertos.

Porque hoy —para siempre—  
ha llorado la noche desde todas las noches  
para decir adiós.

## LOS PECES DE COLORES

Los peces de colores se iluminan de pronto:  
saltó la primavera desde el azul del ponto<sup>28</sup>.

En el lecho del polvo mil raíces transitan  
hasta trepar la rama en que la luz recita.

La garganta del viento modula las corolas  
y quién sabe si el cielo no es lengua de las olas.

Las aves y los días se abejan en las mieles  
y cada vez el sol es más río de claveles.

Hasta que una mañana un huésped niño asoma  
y de todas las rosas la más espina toma.

Y aunque ciego y soberbio se levanta y tropieza  
a cada risa planta su tinta de cereza.

Y flecha que no llega, mirada que no ve,  
no cesará su lumbre hasta que al ojo dé.

---

<sup>28</sup> La Real Academia Española explica que la palabra ponto es un sustantivo de uso poético para referirse al sustantivo mar.

¡Oh, amor y primavera desde el azul del ponto!

Los peces en el alma han nacido de pronto.

Ojo redondo y lento  
para burlar la orilla.  
(Volar contra las aguas  
No es ilusión sencilla).

El agua se enamora  
en un abrir de ojo.  
(Por cada beso cierto  
Se cuenta un pece<sup>29</sup> rojo).

Tiene alas en el día  
la cúpula del cielo.  
(El mar de mano cóncava  
es casi todo vuelo).

¡Si el mar nos convidara  
en calidad de pez!  
(El sol —redondo y lento—  
Denunciaría la nuez).

---

<sup>29</sup> La Real Academia Española explica que la palabra pece es un sustantivo en desuso, el cual hace referencia al sustantivo pez.

En un recodo de la Sierra Madre,  
donde hace eco el silencio, donde el sol  
se quiebra en hondonada,  
un día habitaron peces  
de colores precisos.

Hoy es simple y sencilla superficie.

Nada dice del agua. Apenas si la oreja  
de un caracol vacío, flota en el polvo.  
Y los peces, dorados, encendidos,  
impregnaron el vuelo de su sombra  
en siglos hechos piedra  
—que no ruedan.

IN XOCHITL IN CUICATL<sup>30</sup>

Flor y canto: Poema.

Un mundo de colores en el hilo del aire.

Cuando un pájaro enciende los luceros  
es la hora del alba.

Los grandes ojos de la noche, cantan.

Cantan y algo sucede.

Por ejemplo,

muere un hombre a la hora de la muerte.

Niña que vives entre flores

y por las flores eres tú,

di, ¿fue tu nombre o es tu sol

lo que brotó en la sementera<sup>31</sup>?

Cabelleras y lámparas tonales.

Coro plumario.

Cimbra de espigas.

---

<sup>30</sup> *In Xóchitl in Cuicatl*, vale decir en lengua náhuatl mexicana o azteca, *Poema*.

<sup>31</sup> La Real Academia Española define sementera como: 1. Acción y efecto de sembrar. 2. Tierra sembrada.

Danza la noche *en mano y pies ligeros*.

Las lágrimas se enraman en los ojos

para caer al alma.

Un día de sol las evapora el tiempo.

Oro, fragor y hierro muerden la piel del lago.

El agua se hace sangre:

la sangre se hace fuego.

Piafan los caracoles en la noche sin nombre.

## CANTO Y SEÑA

—Ni el haya ni la avena pueden dar sombra y canto  
a la Poesía,  
¡oh, sombras!

—Hoy el arco está tenso porque una mano asedia.  
Pero se canta el canto de los días.  
¿No basta?

—Rueda el dorado paso de las mieses.  
El otoño lo aguarda en cualquier tarde.  
Mañana, por ejemplo.

— ¡Espíritu que nace de la tierra!

—La cólera del mar puede morder el cielo.  
Pero cabe en la oreja de un caracol vacío.  
¿Un juego de sirenas?

—Cuando el agua se ahoga flota el cielo.

—Si en el pulso del aire se coagula una nube  
Se agolpa un horizonte malherido.  
Huele a sándalo el alba.

— ¡La vida tiene siempre un pie en el viento!  
—Nada se pierde nada se gana nada sino el canto.  
Su razón ha de arder en el árbol del mundo.

—Pero además del rumoreo del bosque  
suena el silencio de alguien que viene a nuestro encuentro.  
Huésped con sol —que no lo conocemos.

—Es verdad, viene Alguien.  
— ¡Canto y seña!

## CIUDAD ANTIGUA

Ciudad en campo de ángeles  
que la edad ha vuelto desdorado  
fruto —como naranja detenida,  
amada y silenciosa.

Las piedras grises rompen  
su medio-sol, y un aire de palomas  
abre puertas azules  
al incendio de un sueño lucerado.

El tiempo es oro pálido.  
(¿La historia es una flecha que no cesa  
y toca, siempre, el fin?)

Desciende el agua. — Génova. — Un espejo  
se apodera del cielo.  
El horizonte tira sus cordeles  
Y un crepúsculo antiguo los alinea.

La noche está en los ojos.  
Un madrigal es punta de la espalda.  
La vida se desliza con la sombra  
De sombras que se alejan...

## IN XOCHITL IN CUICATL (1969)

A la humana memoria del maestro

Ángel María Garibay

### INVOCACIÓN PARA EL AUTOSACRIFICIO

¡Oh diosa de la noche hacedora de días:  
a este juglar sin nombre,  
imprímele la gráfila que rueda por el cielo;  
que su espejo interior de obsidiana, sea lumbre;  
y que un día se mire sin espanto  
dentro del pecho, el Sol!

## OFRENDA PROPICIATORIA DE AVE Y FLOR

El colibrí no vive de las flores.  
Vive sólo de verlas.

Y este mínimo vuelo que cabe en la sal de mi mano,  
su corazón enfrena  
para aumentar tu sangre,  
oh diosa de la noche hacedora de días.

¡Mira sus plumas rutilas  
tendiendo el arco iris en honor de tu nombre,  
y su vuelo caudal de pánico estertor,  
y su sueño más último,  
y su muerte propicia,  
oh diosa de la noche hacedora de días!

Si un colibrí ha muerto  
hay una nueva rosa.

## LA CREACIÓN COMO JUEGO DE AZAR

(Y levanto la rosa como crátera roja esgrafiada de súchiles  
y me clavo la espina  
y la rosa:

¿Dónde está el primer hombre trasandante de América,  
que jugó con su vida,  
que jugó con su muerte,  
para sembrar de sueño el glaciar y el desierto,  
la estepa y el desierto,  
el risco y el desierto?

¡Si pudiera creerme que un día  
—cien siglos adelante—,  
un sueño de a caballo logró arar el desierto  
del mar!)

Del risco a la caverna y el chaparral inhóspito  
se alzaba tensamente un parche de colores,  
tachonado de lámparas,  
escarchado de párpados,  
absorto de pupilas  
como la noche azul.

Y la rosa y la estrella y el agua  
y la luz y las lágrimas  
vestían ropa interior.

Y en esa tarde de primera síntesis,  
un hombre a solas afiló su dedo,  
y rasguñó su sombra,  
se fileteó a sí mismo,  
y definió la tarde contra el sol.  
Era tan solo el gusto de vaciar energías  
y jugar  
y crear.

Después los urgió el corcel de los colores  
y domeño la piedra y la pulverizó  
y exprimió la fragancia de los juegos agrestes  
y se embijó la mano  
y la estampó de cara contra el sol.  
Eran tan solo el gusto de teñir energías  
y jugar  
y crear.

Pero las dimensiones lo rendían  
y se armó de miradas que transparentaban  
—el venado y sus vísceras, las semillas internas—

y que superponían —el macho y la hembra, el pez y el cuadrúpedo

Era tan sólo el gusto de teñir energías

y jugar

y crear.

Después el hombre abrió su más alto paraíso interior,

paraíso de imágenes,

paraíso perdido,

paraíso ganado,

paraíso: la creación como juego de azar.

(De entonces hasta hoy

—y pasado mañana y después—,

no es el arte sino un sávido juego multidimensional

para perder la muerte).

IN XOCHITL IN CUICATL

Flor y canto: Poema.

Un mundo de colores en el hilo del aire.

Cuando un pájaro enciende los luceros  
es la hora del alba.

-x\_

Los grandes ojos de la noche, cantan.

Cantan y algo sucede.

Por ejemplo,

muere un hombre a la hora de la muerte.

-x\_

Niña que vives entre flores

y por las flores eres tú,

di, ¿fue tu nombre o es tu sol

lo que brotó en la sementera?

-x\_

Cabelleras y lámparas tonales.

Coro plumario.

Cimbra de espigas.

Danza la noche en mano y pies ligeros.

-x\_

Las lágrimas se enraman en los ojos

para caer al alma.

Un día de sol las evapora el tiempo.

-x\_

Oro, fragor y hierro muerden la piel del lago.

El agua se hace sangre:

la sangre se hace fuego.

Piafan los caracoles en la noche sin nombre.

FLOR Y CANTO QUE DICE:

TLAHUICOLE

Ardan las caracolas los ojos de la noche  
y al sol del mediodía su piel desolle el viento,  
para instalar la tarde de la gloria más verde  
y en selva de heroínas  
instaurar la apoteosis del gladiador epónimo.

Si era la guerra el juego  
y el corazón la apuesta,  
nunca un vientre volcánico parió sol más guerrero:  
era flecha, era átlatl, era escudo y espada:  
¡Tlahuicole!  
¡Tlahuicole!  
¡Tlahuicole!

Su espada era un macuahuitl dentado de obsidiana,  
pesadamente férreo,  
ardientemente frío;  
sus bíceps eran núcleo de la textilería,  
musculados en sílex  
de Tlaxcala  
y las maderas finas de sus muslos  
eran cantos de río  
arbolados con látex y metal.

Nunca la flora heráldica dio ceiba más jaguar:

era flecha, era átlatl, era escudo y espada:

¡Tlahuicole!

¡Tlahuicole!

¡Tlahuicole!

La envergadura de sus alas pétreas

—su hélice de brazos y de espada—

era clásica;

como clásico el vuelco de su nombre

—pavoroso

pavor

empavorido—

sobre la barrancada de sus gestas.

Hasta el día que la suerte lo atolló

y era un motor en aguas movedizas,

una dínamo ciega latiendo de vacío,

una chispa en la ciénaga.

Nunca el rubí del cielo vio furia más eléctrica:

no era flecha ni era átlatl, no era escudo ni espada:

¡Tlahuicole!

¡Tlahuicole!

¡Tlahuicole!

Ya los de Huexotzinco le alfiletean la sombra,

ya lo enjaulan en cárcel de árbol triunfo,

ya lo arriban a México—  
Tenochtitlán,  
ya le rinden penachos al rey “Señor del Ceño”,  
—Moctezuma II—,  
mano azul que decora al indómito  
con el águila de la libertad.  
Pero el de sangre pueblo de Tlaxcala  
sólo vive su vida si juega con la muerte,  
y así lo trasplantan del lago de Anáhuac al lago de Pátzcuaro.  
¡Y nunca se oyó nunca de lanza más espina:  
era flecha, era átlatl, era escudo y espada!  
¡Tlahuicole!  
¡Tlahuicole!  
¡Tlahuicole!

Ya suben de Tzintzuntzan los justadores ágiles;  
ya el gladiador mayúsculo  
vuelve a ser decorado con libertad caudal;  
pero el de sangre pueblo de Tlaxcala  
sólo vive su suerte si juega con la vida  
y expide la moneda  
de vencer o morir:  
se instala el areíto para la fiesta olímpica  
y el héroe que arrancó al “Señor Emplumado” —Pungarecha—  
un manojo de gloria  
bailará y morirá en un suicidio

—fiel al dios Taparrabo—  
para saciar la sangre del dios Colibrí.  
Nunca la selva histórica vio cacto más eréctil:  
era flecha, era átlatl, era escudo y espada:  
¡Tlahuicole!  
¡Tlahuicole!  
¡Tlahuicole!

Cara al templo de Xipe se funda el cuadrilongo,  
se planta el temalácatl  
—anillo pétreo para la contienda,  
plúmbeo grillete para el gladiador.  
Su espada es un macuahuitl con algodones lúcidos  
que desnuda a ocho hombres  
y hace morder el polvo  
a diez, a quince, a veinte:  
lo que cuentan dos manos  
y dos manos.  
Nunca los juegos épicos vieron brazo más hélice.  
Pero en la espalda pesan las borlas de algodón,  
y el alma duele,  
y el chimalli decorado de plumas mide su propia sombra  
y el estoico se tiende a la muerte,  
¡pero de cara al sol!  
Nunca el altar propicio vio rosa de más sangre:  
no era flecha ni átlatl, no era escudo ni espada:

¡Tlahuicole!

¡Tlahuicole!

¡Tlahuicole!

Nunca un recuerdo códice tuvo tantas más lágrimas.

Desde entonces Tlaxcala

—vieja tierra del Pan—

tarde a tarde lamina un sentimiento trágico.

## DOS JUEGOS RITUALES<sup>32</sup>

### (LOS VOLADORES)

Sobre los cinco puntos cardinales  
un sistema celeste inalambra el abrir de los granos.  
Y si apunta el lápiz,  
desde una lanza arbórea  
cuatro águilas humanas se abisman a la tierra,  
circulan trece vueltas  
—cuatro por trece son cincuenta y dos—,  
y se ajusta en ciclaje ritual  
el puño de los años.

4 x 13 son 52:  
atadura espacial, vuelo límite,  
simulacro en que nace y renace el maíz  
para el humus del hombre.

### (EL JUEGO DE PELOTA)

El perfecto circuito del sol lo describe  
“el hule espeso que destila un árbol”,  
la pelota de látex en ébano,

---

<sup>32</sup> Ambos han llegado —con grandes modificaciones— a nuestro siglo.

el dinámico astro de goma  
de los días litúrgicos.

Y ahí los atletas en rápido círculo  
rebotan la esfera  
con rodillas y muslos y glúteos y hombros  
y polvo  
y sudor.

Hasta el tiempo súbito  
que entre gritos y flautas y palmas y lágrimas  
—y el panhuéhuetl y la chirimía—  
el astro vibrátil se ajusta al anillo preciso del sol...

## PAUSA FINAL

¡Diosa que emerges entre flores  
y por las flores eres tú:  
ciérrame el corazón —un cacto en flor—,  
ciérralo y así cante  
dentro de mi pecho,  
el Sol!

## POEMAS DE SALVADOR CRUZ, DEDICADOS A ALFONSO REYES<sup>33</sup>

Al maestro Alfonso Reyes.

Saluda Salvador Cruz,  
y porque viva cien años  
le envía un rato de salud.

Abril 1952.

### QUADERNA VOZ

Porque me he quedado tan solo  
sobreviviendo a las sirenas,  
que estoy viejo de juventud  
en este mundo sin pecados.

ALFONSO REYES

-1-

NO alcanzo tu verdad. Muerte y ceniza  
son el resumen diario de mis manos:  
los ángeles son pájaros humanos  
huyendo de la flor que cicatriza.

---

<sup>33</sup> Poemas transcritos y compilados por Enríquez, Alberto en "Anexo 3. Poemas" *Árbol de la vida. Alfonso Reyes y la inteligencia poblana, 1911-1959*. México: El Colegio Nacional. 2018. 219-226.

Sobre rotas planicies de sonrisa  
la sangre tiende —oh, mar— espejos planos,  
y en clara adolescencia de veranos  
una frágil angustia me electriza.

Rueda la voz, la lengua se mercuria  
y en laureles de sombra subitánea  
—oh, soledad— despierto y me evidencio.

Y al saberme derrame de lujuria  
se hace un eco de vena subterránea  
la indecible palabra del silencio.

—2—

NO he de decirlo yo. Palabra y boca  
apenas si confinan su apetito.  
Perdí la voz —ayer— y soy un grito  
que no ve tu columna ni te toca.

¿Ha de ser mi palabra —oh, voz—la roca  
de toque en tu velamen infinito?  
Mi lengua es sólo un claro trenecito  
en la esperanza de tus muros, loca.

No he de decirlo yo. Perdí la voz  
sin que sepa la huella ni el indulto.  
¿Dónde encontrarte, amor, círculo de oro,

tan cálido, tan cruel ojo de arroz?  
Alza tu pie, tu piel tu árbol adulto,  
por sepultar —voz nueva— mi tesoro.

—3—

No habita ya el reloj. No existe el viaje  
en ángulo perfecto de las alas;  
el firmamento inhuma sus bengalas  
en otoño de eléctrico viraje.

Mi voz no se transmite. Es el salvaje  
instante en que no existen las escalas,  
y sin quererlo —no— me apuñalas  
desoyendo mi alámbrico mensaje.

Nada hay sino geométrico vacío  
reptando —subterráneo— su estertor  
de nenúfar que en polvo se decanta.

Y sin sentirlo —no— sello mi envío  
con la huella lacrante del dolor.  
(La soledad anuda mi garganta...)

NO conozco tu piel. No sé la gracia  
que destila tu inválida clepsidra,  
ciega de luz, apuñalada sidra,  
eres líquida y sangre que no sacia.

Por eso hablo —hoy— y llego hacia  
la alta frecuencia de tu joven hidra,  
a nacer de tu grávida clepsidra  
y volver —para nunca— de tu acacia.

Paralítico amor que no te nombra.  
Estás exactamente en el desgaire  
de mi voz en raíces de tu sombra,

y al recobrar mi corazón violeta lo  
guardo en el sonido que hace el aire  
—quaderna voz— al desprender un pétalo.

## VERSOS PARA UN AMOR DESEPERADO<sup>34</sup>

—Antiestrofa—

Amor, amor. Espíritu silvestre.  
Llama de sinrazón. Eco del sueño.  
Nacer para tu flor es vida y muerte.  
Es, además, la flor de la verdad.

—1—

Dame la voz —tu voz—, la desmedida  
palabra de mi vida.

Dámela sin saber, a flor de aroma,  
como si a mis inútiles presagios  
descendiera una inválida paloma.

Dámela cierta, sí, de primavera,  
con la emoción de la verdad primera.

Yo seré azul. Seré un intenso ramo  
de nuevos corazones. Todo un cielo  
que te diga, en silencio, que te amo.

---

<sup>34</sup> En palabras de Alberto Enríquez Perea, el poema fue enviado a Alfonso Reyes, vía correspondencia postal, el 18 de junio de 1954 (188).

-2-

Llegué hacia ti. Cielo en el aire.  
Cielo en la sangre. Cielo en el cielo.  
En las manos terribles imposibles  
y en el pecho la sombra de un lucero.

Llegaste a mí. Fuego en los ojos.  
Fuego en el agua. Fuego en el fuego.  
En las manos la sombra de una estrella  
y en el pecho la voz del pensamiento.

-3-

Tus ojos en mis ojos.  
Tu gracia en el ramaje de mi pecho.  
Tus ojos junto a mí, sobre mi sangre.

Todo presente y sin embargo intacto.

Un sueño. Un sueño cruel. La fábula del mar  
que se quedó por siempre navegando  
en los ojos de un ciego corazón.

-4-

Toda la noche inmersa en tu recuerdo.  
Cerca de mí tu flor evanescente.  
Y sin embargo los poemas crecen  
de mis ojos de niños, siempre abiertos...

La verdad es tu nombre. Verdad única.  
Mi vida con tu tacto se amerita.  
Y sin embargo los poemas riman  
en soledosa voz que no es la tuya.

-5-

...Y sin embargo estoy enamorado.  
— ¿Lo he estado siempre? —. Sobre mí tu nombre.  
¿Por eso te amor? ¿Por tu nombre anciano?  
¿Por tus sueños adversos? ¿Por el gozo  
de tu perfecta soledad? Los ángeles  
deben tener tus ojos ignorados.

...Y, sin embargo,  
algo hay en mí que con tu nombre muere,  
algo que se me escapa de la sangre,  
de las palabras, de la vida misma.

Es acaso la voz de un niño ciego  
que no sabe su nombre y se despide...

Por eso te amor, Amor, enamorado,  
y es la indulgencia de tu claro nombre  
una palabra que selló el olvido.

## SÓLO UN BREVE RECUERDO<sup>35</sup>

Un sueño intemporal me resucita  
para glosar las aguas olvidadas.  
Río abajo transita la corteza  
donde tu nombre maduró, ulcerado.

Sólo un breve recuerdo. Tarde breve.  
Aire breve. Luz breve. Nuestras manos  
sorprendidas, abiertas, iniciadas.  
Toda la vida en nuestros corazones.

Algo me respondiste. Claramente  
oigo tu niña voz, enmudecida.  
Acaso tus palabras de silencio  
eran la imagen de tu sombra, clara.

De pronto no te quise, lo confieso.  
Pero tus ojos me enlazaron, trémulos.  
También recuerdo que empañé desdenes  
y tú los recogiste y los besaste.

---

<sup>35</sup> En palabras de Alberto Enríquez Perea, el poema fue enviado a Alfonso Reyes, vía correspondencia postal, el 18 de junio de 1954 (190).

Así transcurrió un siglo en un instante.  
Yo no medía la altura de la hora  
y mis manos —de pronto inesperadas—  
se desprendieron, para siempre, un día.

Hoy quisiera decirte mi verdad  
no con palabras sino con los ojos.  
Y aunque tú repitieras mi amor falso  
yo lo habría de besar, para sembrarlo.

Pero no existes ya sino en mi pecho.  
Toda la muerte en nuestros corazones.  
Río abajo transita la corteza  
donde tu nombre, eterno, me he olvidado.

## **ANEXO 2**

### **PORTADAS DE LOS POEMARIOS DE SALVADOR CRUZ MONTALVO**

*IMAGEN POR TU VOZ Y OTROS POEMAS (1954)*

IMAGEN POR TU  
VOZ  
Y OTROS POEMAS



por

SALVADOR CRUZ

---



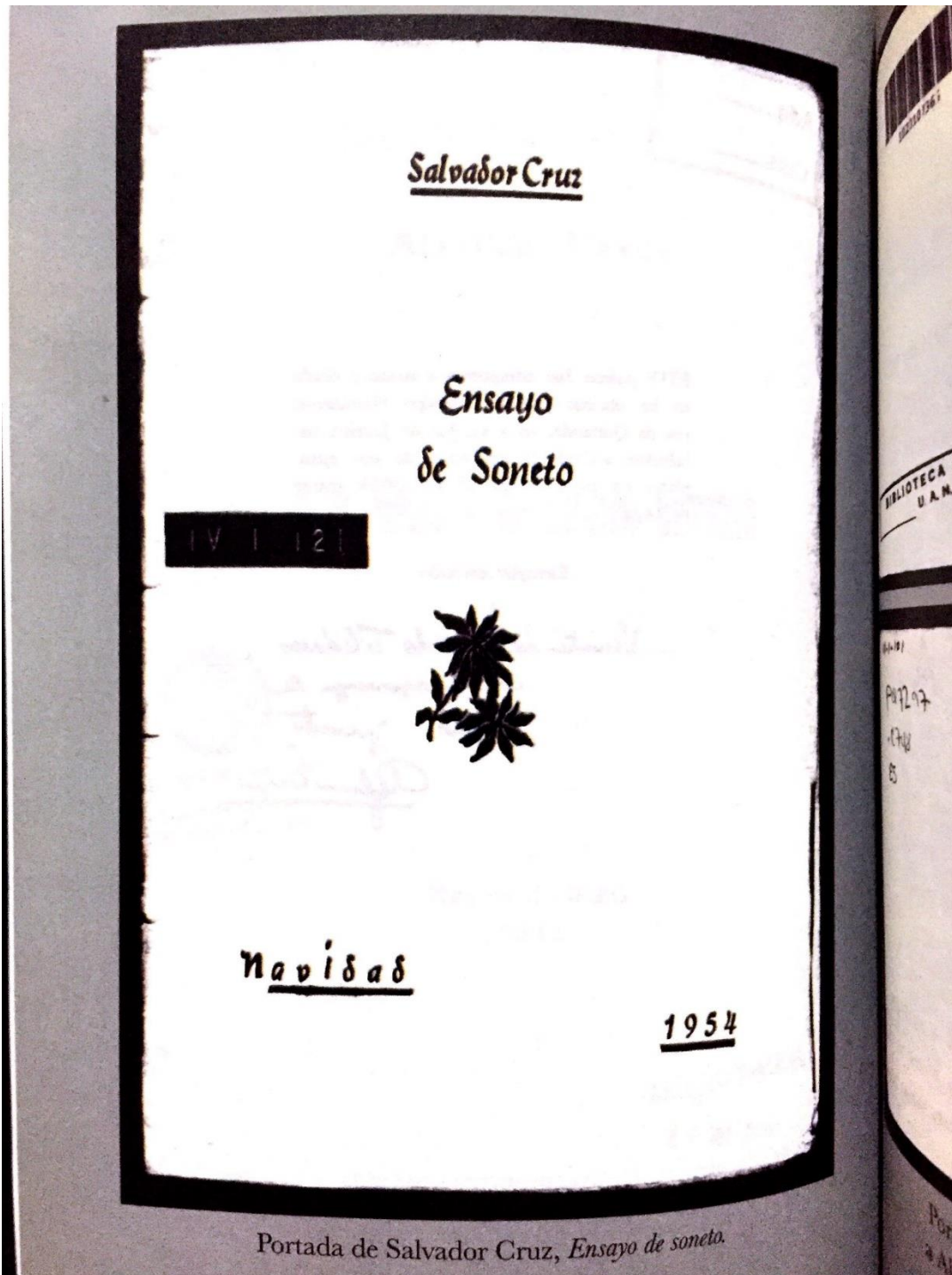
Alcance al número 10 de HUYTLALE  
Correo Amistoso de Miguel N. Lira y Crisanto Cuéllar Abaroa

---

TLAXCALA—1954

**FUENTE:** García, Rafael. Revistero cultural tlaxcalteca.  
<http://revisteroculturaltlaxcalteca.com/P.Alcan/Numero%2010.html>

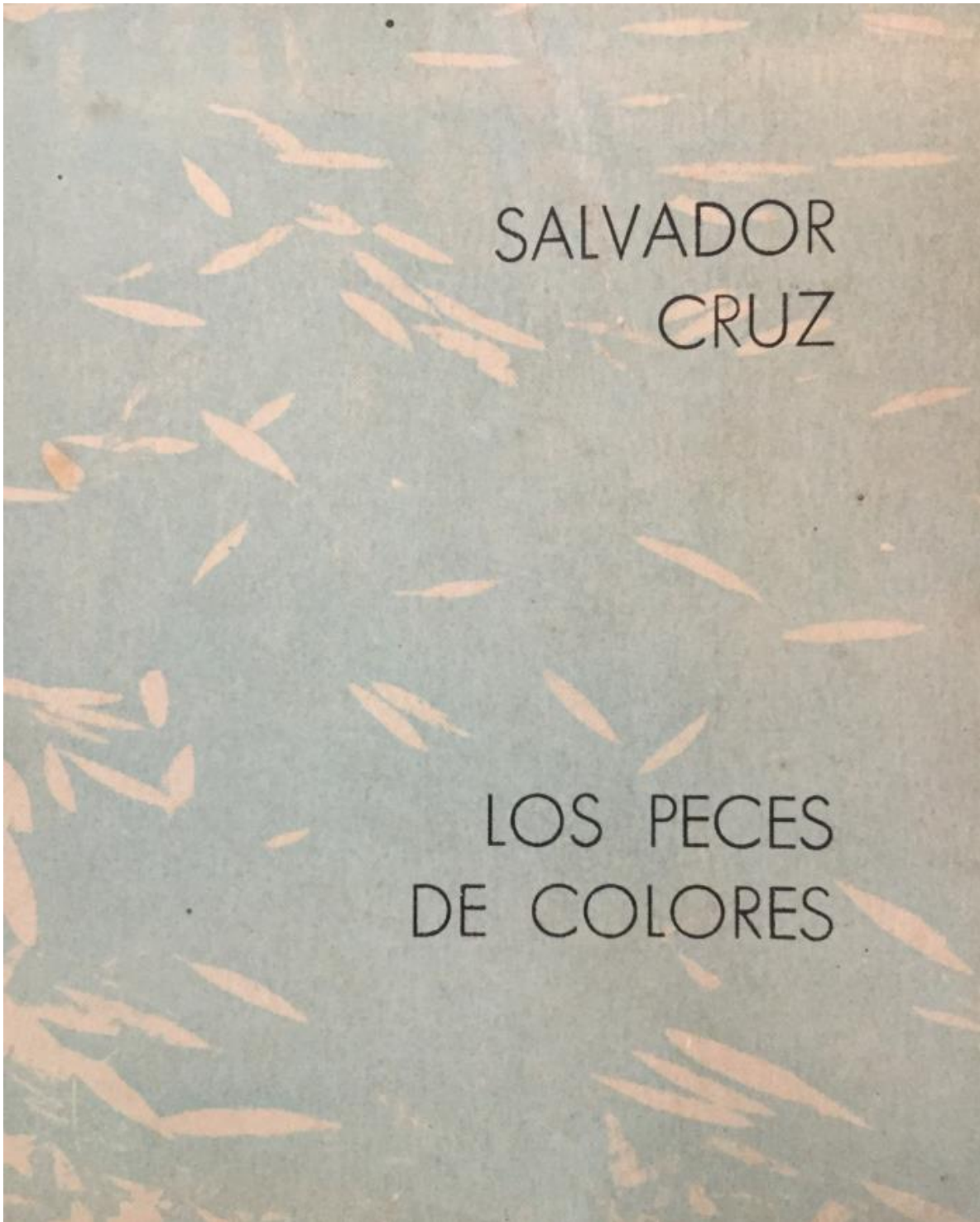
ENSAYO DE SONETO (1954)



Portada de Salvador Cruz, *Ensayo de soneto*.

**FUENTE:** Enríquez, Alberto. *Árbol de la vida. Alfonso Reyes y la inteligencia poblana, 1911-1959*. México: El Colegio Nacional. 2018.

*LOS PECES DE COLORES (1965)*



**Créditos iconográficos:** Angélica Ramos Moreno.



## **ANEXO 3**

### **FOTOGRAFÍAS**



**Fotografías 1. y 2.** Colección "Salvador Cruz Montalvo" de la Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades "José Revueltas", Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. **Créditos iconográficos:** Angélica Ramos Moreno.



**Fotografía 3:** Biblioteca "Salvador Cruz Montalvo", Consejo de la Crónica de la Ciudad de Puebla. **Créditos iconográficos:** Angélica Ramos Moreno.



**Fotografía 4.** Salvador Cruz Montalvo, el artista Fernando Ramírez y Rafael García Sánchez.  
**Créditos iconográficos:** Rafael García Sánchez

## REFERENCIAS

Bachelard, Gastón. El agua y los sueños. México: Fondo de Cultura Económica. 1978.

———. La poética de la ensoñación. México: Fondo de Cultura Económica. 1982.

Barthes, Roland. “Prefacio” *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra. 1997. 9-17.

Beristáin, Helena. Análisis e interpretación del poema lírico. México: Universidad Autónoma de México. 1989

———. Diccionario de Retórica y Poética. México: Porrúa. 1995.

Blanco, José Joaquín. Crónica de la poesía mexicana. México: Fondo de Cultura Económica. 1962.

Bourdieu, Pierre. La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. España: Taurus, 1988.

———. “Campo intelectual y proyecto creador” *Textos de teoría y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Comp. Araújo, Nara; Delgado, Teresa.

México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. 2003. 241-285.

———. “Algunas propiedades de los campos” *Cuestiones de sociología*. España: Ediciones Akal. 2008. 112-119.

Calderón, Mario. “Poesía y signo lingüístico” *Lenguajes de la poesía mexicana (entre el canon y el folclore)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2015. 177-192.

Campos, Fermín. “Breve cronología del maestro Salvador Cruz Montalvo (1932-2012)”

*Revista Bulevar* 149.2012. 12-16.

———. “Salvador Cruz Montalvo (1932-2012). Esbozos de su vida y trayectoria académica” *Amoxcalli* 3. 2017. 9-13.

———. “La huella histórico-literaria del maestro Salvador Cruz Montalvo” *Revista Bulevar* 177. 2017. 13-15.

———. “Maestro Salvador Cruz Montalvo, poeta tehuacanero” *Revista Bulevar* 178. 2017. 18-20.

Chevalier, J. Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Herder. 1986.

Chong de la Cruz, Isabel. Métodos y técnicas de la investigación documental. UNAM. 2007. México.

“Conferencia de Rafael García Sánchez” Tlaxcala cultural. [Tlaxcala, México] 1 marzo 2019: s.p. Web.< <https://tlaxcalacultural.com/2019/03/01/conferencia-de-rafael-garcia-sanchez/>>

Cortés, Aurelia et. al. “Efraín Huerta”. Enciclopedia de la Literatura en México. 2018. Web. <<http://www.elem.mx/autor/datos/1843>>

———. “Octavio Paz”. Enciclopedia de la Literatura en México. 2018. Web. <<http://www.elem.mx/autor/datos/837>>

Cruz, Salvador. “Imagen por tu voz y otros poemas”. *Revista HUYTLALE. Correo amistoso de Miguel N. Lira y Crisanto Cuéllar Abaroa*. 10. 1954. Tlaxcala.

Cruz, Salvador et al. *Tres ensayos sobre nuestra América*. París: Cuadernos, 1963.

Cruz, Salvador. *Los peces de colores*. Letras de Puebla. 1965. Puebla.

———. In *Xóchitl in Cuicatl*. Pliegos del colibrí. 1969. Puebla.

———. “In Xóchitl in Cuicatl” *Revista Maxixcatzin 11*. 2003. 227. Web.

<<http://revisteroculturaltlaxcalteca.com/P.MAX/Numero%2011.html>>

———. “Canto y seña” *Revista Maxixcatzin 16*. 2004. 200. Web

<<http://revisteroculturaltlaxcalteca.com/P.MAX/Numero%2016.html>>

———. “Los peces de colores” *Revista Maxixcatzin 17*. 2004. 248. Web.

<<http://revisteroculturaltlaxcalteca.com/P.MAX/Numero%2017.html>>

———. “En la línea” *Revista Maxixcatzin 18*. 2004. 297. Web.

<<http://revisteroculturaltlaxcalteca.com/P.MAX/Numero%2018.html>>

———. “Noite” *Revista Maxixcatzin 19*. 2005. 30. Web.

<<http://revisteroculturaltlaxcalteca.com/P.MAX/Numero%2019.html>>

———. “Agua color del agua” *Revista Maxixcatzin 20*. 2005. 72. Web.

<<http://revisteroculturaltlaxcalteca.com/P.MAX/Numero%2020.html>>

———. “Ciudad Antigua” *Revista Maxixcatzin 21*. 2005. 136. Web.

<<http://revisteroculturaltlaxcalteca.com/P.MAX/Numero%2021.html>>

———. “Entrevista de antaño” *Tierra grande. Revista en honor de Miguel N. Lira*.

Por: Rafael García Sánchez. n° 27. 2017. 24-29.

———. “Entrevista” *ParaDigma. Revista mensual. Colegio Cultural Evolutivo*, A.C. Por: Rafael García Sánchez. *n° 10*. 2017. 21-23.

Domínguez, Amelia. “Varios premios, incontables libros y amistades ha cosechado Salvador Cruz en medio siglo” *La Jornada de Oriente* [Puebla, México] 22 nov. 2002: s.p. Web.

<<http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2002/11/22/puebla/cul1.htm>>

Domínguez, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana, 1955-2005*. México: Fondo de Cultura Económica. 2007.

Dosse, François. *El arte de la biografía*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Douglas, Claire. “El contexto histórico de la psicología analítica” *Introducción a Jung*. Ed.

Young-Eisendrath, Polly; Dawson, Terence. España: Cambridge University Press. 1999. 57-79.

Enciclopedia de Características. *Investigación Documental*. 2017. Web <

<https://www.caracteristicas.co/investigacion-documental/>>

Enríquez, Alberto. “Anexo 3. Poemas” *Árbol de la vida. Alfonso Reyes y la inteligencia poblana, 1911-1959*. México: El Colegio Nacional. 2018. 219-226.

“Epicedio”. *Diccionario de la lengua española RAE*. Web. 15 de octubre de 2019.

García, Rafael. *Maxixcatzin*. *Revistero cultural tlaxcalteca*.

<<http://revisteroculturaltlaxcalteca.com/P.MAX/MENU.html>>

González, Mauricio Alberto. “Del 98 al 27”. (1922-1928)” *Breve historia de la poesía pura: de Edgar Allan Poe a Jorge Guillén*. Bogotá: Pontifica Universidad Javeriana. 2011. 52-58.

Web:

<<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6486/tesis276.pdf;sequence=1>>

Guedea, Rogelio. “Jaime Sabines”. *Enciclopedia de la Literatura en México*. 2018. Web.

<<http://www.elem.mx/autor/datos/1185>>

Grupo  $\mu$ . *Retórica General*. Barcelona: Paidós. 1987.

Henríquez, Max. “Ojeada de conjunto”. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica. 1962. 11-34.

“Hierofanía”. *Diccionario de la lengua española RAE*. Web. 11 de mayo de 2019.

Instituto Nacional de Bellas Artes. “Rubén Bonifaz Nuño”. *Enciclopedia de la Literatura en México*. 2018. Web. < <http://www.elem.mx/autor/datos/1959>>

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, “José Carlos Becerra”. *Enciclopedia de la Literatura en México*. 2018. Web. < <http://www.elem.mx/autor/datos/118>>

Jung, Carl G. et. al. *El hombre y sus símbolos* Paidós. 1995. Barcelona.

Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Istmo, 1982. España.

Martínez, Guillermo. “Breve comentario” *Clavileño 17*. 1970. 3-4.

Navarrete, Laura. “La novela policial en Miguel N. Lira: Una mujer en soledad.” *Actas del XII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 7. Coord. Odber de Baubeta, Patricia Anne. 1998. 136-141.

Navarro, Tomás. *Arte del verso*. España: Visor Libros. 1959.

Octavio Paz “El ritmo” y “La imagen” *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica. 1972. 49-67 y 98-113.

Palma, Alejandro. “Salvador Cruz Montalvo (1932-2012). Polígrafo de Puebla.” *Amoxcalli* 3. 2017. 15-19.

“Pece”. Diccionario de la lengua española RAE. Web. 2 de diciembre de 2019.

Pérez, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Editorial Tecnos, 1988. Madrid.

“Ponto”. Diccionario de la lengua española RAE. Web. 2 de diciembre de 2019.

Salman, Sherry. “La psique creativa: principales aportaciones de Jung” *Introducción a Jung*. Ed. Young-Eisendrath, Polly y Dawson, Terence. España: Cambridge University Press. 1999. 103-125.

Sánchez, Juventino. “Epistolario evolutivo. De Juventino Sánchez de la Vega para Salvador Cruz.” *Tierra grande. Revista en honor de Miguel N. Lira*. 27. 2017. 16.

Samuels, Andrew. “Introducción: Jung y los posjunguianos” *Introducción a Jung*. Ed. Young-Eisendrath, Polly y Dawson, Terence. España: Cambridge University Press. 1999. 103-125.

“Sementera”. Diccionario de la lengua española RAE. Web. 28 de noviembre de 2019.

“Una edición facsimilar de “Historia antigua de México”, de Clavijero, primer acto de la Sociedad Mexicana de Bibliófilos” *Proceso* [Ciudad de México, México] 16 nov. 1996: s.p. Web. <<https://www.proceso.com.mx/173698/una-edicion-facsimilar-de-historia-antigua-de-mexico-de-clavijero-primer-acto-de-la-sociedad-mexicana-de-bibliofilos>>

Ventura, Lorena. “Alí Chumacero”. Enciclopedia de la Literatura en México. 2018. Web. <<http://www.elem.mx/autor/datos/2193>>