Entre la tierra natal y la utopía: González Martínez, Placencia, Rosas Moreno

Luis Vicente de Aguinaga
Universidad de Guadalajara

En su poemario de 1918, *Parábolas y otros poemas*, Enrique González Martínez incluyó “El retorno imposible”, poema de cuarenta y tres versos cuyo asunto general, estilo y desarrollo justifican, más que una explicación, un comentario y al menos una rápida comparación con otros poemas. En estas páginas “El retorno imposible” será comparado con textos de otros autores jaliscienses. He aquí el poema de González Martínez:

Yo sueño con un viaje que nunca emprenderé,
un viaje de retorno, grave y reminiscente...

Atrás quedó la fuente
cantarina y jocunda, y aquella tarde fue
esquivo el torpe labio a la dulce corriente.
¡Ah, si tornar pudiera! Mas sé que inútilmente
sueño con ese viaje que nunca emprenderé.

Un pájaro en la fronda cantaba para mí...
Yo crucé por la senda de prisa, y no lo oí.

Un árbol me brindaba su paz... A la ventura,
pasé cabe la sombra sin probar su frescura.

Una piedra le dijo a mi dolor: descansa;
y desdeñé las voces de aquella piedra mansa.

Un sol reverberante brillaba para mí;
pero bajé los ojos al suelo, y no lo vi.

En el follaje espeso
se insinuaba el convite de un ósculo divino.
Yo seguí mi camino
y no recibí el beso.

Hay una voz que dice: retorna, todavía
el ocaso está lejos; vuelve tu rostro, guía
tus pasos al sendero que rememoras; tente
y refresca tus labios en la sagrada fuente;
ve, descansa al abrigo
de aquel follaje amigo;
oye la serenata del ave melodiosa,
y en la piedra que alivia de cansancios, reposa;
ve que la noche tarda
y oculto entre las hojas hay un beso que aguarda...

Mas ¿para qué, si al fin de la carrera
hay un beso más hondo que me espera,
y una fuente más pura,
y un ave más hermosa que canta en la espesura
y otra piedra clemente
en que posar mañana la angustia de mi frente
y un nuevo sol que lanza
desde la altiva cumbre su rayo de esperanza?

Y mi afán repentino
se para vacilante en mitad del camino,
y vuelvo atrás los ojos, y sin saber por qué,
entre lo que recuerdo y entre lo que adivino
bajo el alucinante misterio vespertino,
sueño con ese viaje que nunca emprenderé.¹

A primera vista, el poema es una mezcla de idilio y elegía. De las diez estrofas, la segunda, la tercera, la cuarta, la quinta, la sexta y la séptima transcurren a la vez en tiempo pasado y en un entorno campestre, dotado de un manantial, un bosque, un pájaro cantor y una piedra en la cual tomar asiento, y presidido por el sol en todo lo alto. Con ello bastaría para leer el poema desde la perspectiva de un tópico literario, el llamado *locus amœnus*, cuyos orígenes remontan más allá del Edén bíblico y cuyo principal espacio de manifestación es la lírica pastoril, de los *Idilios* de Teócrito y las *Bucólicas* de Virgilio a las *Églogas* de Garcilaso. Ahora

1. Enrique González Martínez. "El retorno imposible". *Obras completas*. Edición de Antonio Castro Leal. México: El Colegio Nacional, 1971, pp. 209-210.

bien, como ya se ha señalado, el poema es igualmente una elegía: en él son expresados (más con desasosiego que con tristeza, justo es decirlo) episodios y paisajes de un sitio lejano y una edad ya vivida. Las estrofas primera, octava, novena y décima podrían leerse, a decir verdad, como una síntesis del poema, obviado el desarrollo que suponen las estrofas en pretérito. Pero lo cierto es que se trata de un poema complejo en que se combinan dos flujos discursivos en tiempos verbales diferentes: la calma pastoril implica cierta tristeza por un sitio que ya no existe o al cual está prohibido volver, mientras que la conciencia de semejante prohibición es expresada con dudas, aunque también con serenidad.

Al comenzar el poema, el “sueño” referido por el *yo* lírico se materializa en un paraíso clausurado: del viaje, aunque se anticipa que no habrá de ocurrir, se dice que tendría como destino un bosque. Los elementos del espacio idílico van encadenándose con toda nitidez: la “fuente” o manantial, origen de una “corriente”, riega una “fronda” de “follaje espeso”. Si bien canta un pájaro en el bosque, la fuente misma ya es “cantarina y jocunda”.

La ensoñación remite no sólo a un espacio, sino a un tiempo determinado. Ese tiempo se condensa en un día específico del pasado (“aquella tarde”) y contiene, por lo tanto, las rupturas que se habrían ido sucediendo ese día entre los elementos del bosque y el *yo* que los evoca. Fuente, pájaro, árbol, piedra y sol habrían fracasado, en efecto, en sus respectivos esfuerzos por atraer a quien, por su parte, va ignorándolos o rechazándolos. En el follaje “se insinuaba el convite de un ósculo divino”; luego, en el bosque parece tomar forma una suerte de incitación erótica, un beso que, sin embargo, por no tratarse de un beso humano, no puede sino inquietar al individuo que habría de recibirlo. La realidad excluye a la ensoñación: como el “viaje” no será emprendido nunca, tampoco el espacio en que ocurre podría existir en consecuencia (por más que haya existido en otro tiempo). ¿A qué

da forma o de qué cosa es nombre un sueño así, habida cuenta de que los placeres de un lugar tan agradable, al menos a primera vista, van siendo, en él, sistemáticamente abandonados?

El poema narra, por así decirlo, un viaje de ida, cuando el *yo* que toma la palabra en el texto fue separándose de un edén aparente, y aclara que ningún viaje de regreso al punto de partida tendrá lugar. En este punto conviene recordar un elemento de primerísima importancia para comprender la poesía de González Martínez: la recurrencia en su obra de la figura del *homo viator*, es decir: del sujeto representado como viajero en el viaje de la vida.² De ahí que la novena estrofa, penúltima del poema, resulte crucial: en ella, el *homo viator* explica su negativa, eligiendo el futuro por encima del pasado. Cinco estrofas habían ya desmontado y desmentido el “sueño”: el “pájaro en la fronda” y el sol habían sido ignorados; la piedra y la sombra del árbol, desdeñadas; el beso, rechazado. Es el tramo inicial del camino, es decir: el tramo inicial de la vida, lo que se busca explícitamente dejar atrás. No se trata, pues, ni de un alegato contra los placeres de la juventud ni de un elogio de la vejez; más bien, al representarse la vida como un “camino” que se ha recorrido a la “mitad”, el *homo viator* se detiene a comparar la “vida por vivir” con la “ya vivida” (para decirlo aprovechando un verso de Octavio Paz) y se queda con la primera, eligiendo la promesa del futuro por encima de la reiteración del pasado.

La dimensión estrictamente política de un poema como “El retorno imposible” se pone de manifiesto cuando es comparado con textos análogos que forman, por así decirlo, una pequeña tradición interior dentro del plano general de la poesía mexicana moderna. Pero antes debe advertirse que pocos temas recorren con tanta complejidad e intensidad la historia de la poesía como la ciudad, en su doble perfil de *civitas* y *urbs*. De la destrucción de Troya en Homero a la fundación de Alba Longa en Virgilio; de la destrucción de Cartago en el propio Virgilio al retorno a Lisboa en Camões; de la

2. Luis Vicente de Aguinaga. “Introducción”. Enrique González Martínez. *Señas a la distancia*. Ciento treinta poemas (1903-1952). Selección de Luis Vicente de Aguinaga y Ángel Ortuño. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 2011, pp. 9 y 12.

conquista de Jerusalén en el segundo libro de Samuel a la construcción del templo en el primer libro de los Reyes, y del espectáculo edificante de las ruinas de Itálica en la canción de Rodrigo Caro al de las ruinas de Roma en el soneto de Francisco de Quevedo, nada representa mejor a la ciudad espiritual como la ciudad material, al menos en los poemas épicos o líricos que dan solidez a la memoria humana.

En poesía, edificar o destruir una ciudad es tanto como tejer o destejer los vínculos de sumisión o libertad que hubieran encontrado espacio en ella. En otras palabras, erigir los edificios, trazar las calles y despejar las plazas de la *urbs* equivale a referirse a una *civitas*, a un modo de convivencia, incluso a una identidad social y a un sistema de gobierno. Evocar, por ejemplo, la destrucción de Cartago, tal como lo indicaba una convención lírica renacentista, era no sólo representar un paisaje, sino aludir al poder y esplendor de un tiempo ido, proyectando sobre determinado espacio el tópico del *tempus fugit* y haciendo ver que, a imagen de la majestad y gloria pasada de un reino como el cartaginés, todo en este mundo ha de desvanecerse.

Hace poco, en otro ensayo, el autor de las presentes notas intentó mostrar de qué manera el tópico del retorno imposible a la ciudad natal, según es expresado en poemas de Ramón López Velarde o Luis G. Urbina, desemboca en otro tópico no menos importante para la poesía mexicana del siglo xx, a saber: el del retorno traumático, ya no imaginario sino real, a esa misma ciudad amada y espantosa.³ En aquel trabajo se comentaba un poema como “Las ruinas de México” de José Emilio Pacheco a la luz de “La elegía del retorno” de Urbina y se relacionaba “El retorno maléfico” de López Velarde con “Vuelta” de Octavio Paz. Ahora importa incluir en ese grupo de poemas “El retorno imposible” de González Martínez (1871-1952), “A ver qué queda” de Alfredo R. Placencia (1873-1930) y “La vuelta a la aldea” de José Rosas Moreno (1838-1883).

En el poema de González Martínez, como ya se ha visto, el retorno al que se hace alusión está prohibido,

3. Luis Vicente de Aguinaga. “Paraíso en ruinas: el tópico del retorno en cuatro poetas mexicanos del siglo xx”. *Moenia*. Lugo: Universidad de Santiago de Compostela, vol. 16, 2011, pp. 327-341.

pero el poeta no dice a qué retorno esté refiriéndose, como no sea un retorno simbólico al nacimiento, la niñez y la primera juventud. Pero, desde la perspectiva de quien pretenda seguir las ramificaciones del poema o escucharlo en la caja de resonancia de otros poemas, las posibles reticencias de González Martínez quedan atrás cuando, en textos afines, otros poetas aclaran que todo retorno es un retorno al pueblo natal, y por lo tanto a los paisajes de la niñez, a los afectos y emociones de las primeras etapas de la vida. Es fundamental observar, pues, que González Martínez, en los mismos años que Urbina y López Velarde (Urbina publicó “La elegía del retorno” en un libro de 1916, “El retorno imposible” de González Martínez apareció en un libro de 1918 y “El retorno maléfico” de López Velarde consta en un libro de 1919), comprendió, como también comprendieron sus colegas, que volver al terruño es imposible, como no fuera en sueños, o tal vez ni siquiera en sueños.

Al referirse a los modernistas y postmodernistas latinoamericanos, estudiosos como Stephen Tapscott han visto en la persistencia del tema del retorno un fuerte indicio de construcción ideológica generacional, incluso un “patrón” de pensamiento. Se diría que los modernistas (herederos, en esto, de Charles Baudelaire) concibieron la vida moderna como un espacio de tensión entre *natura* y *cultura* en que la segunda, casi siempre identificada con la ciudad, termina imperando sobre la primera. En palabras de Tapscott, dicho patrón desemboca, por un lado, en la cuestión de la identidad cultural colectiva y, por el otro, en la cuestión de la identidad personal:

The pattern, adumbrated by the Modernist brotherhood, of exploring the tension between culture (historical and verbal) and nature (renewable in an unarticulated, continuous present tense) is likewise pervasive. One could simply track the thematic –as it turns from a question of cultural identity, through a question of personal identity, to issues of semiotics– in a sequence of poems involving a myth or situation of “return”: Julio Herrera y Reissig’s “El regreso”, Ramón López Velarde’s “El retorno maléfico”, James

4. Stephen Tapscott. *Twentieth-Century Latin American Poetry. A Bilingual Anthology*. Austin: University of Texas Press, Texas Pan American Series, p. 10.

Freyre's "Aeternum vale", Manuel Bandeira's re-creation of place in "Evocação do Recife", Rosario Castellanos' psychological reconstructions in "El retorno", Olga Orozco's story of failed repetition in "Miss Havisham", and, of course, Neruda's triumphant return to South America in *Alturas de Macchu Picchu*.⁴

Ahora bien, debe observarse que, al menos en el *corpus* que aquí se maneja, el simple tema del retorno es apenas una estación de paso rumbo a un tópico más definido: el del retorno al país o ciudad natal, y más aún: el del retorno frustrado a un pueblo casi siempre rural, nocionalmente opuesto a la vida en la ciudad moderna. El asunto que se quería destacar antes en poemas de Urbina y López Velarde, y que se quiere subrayar ahora en las obras de González Martínez, Placencia y Rosas Moreno, no es el mero retorno, sino un retorno presentado bajo las coordenadas manifiestas de la imposibilidad o el fracaso (el hecho de volver entendido más como un deseo que como una realidad, para decirlo con vocabulario cernudiano) y de la oposición entre *natura* y *cultura*, campo y ciudad, antigüedad y modernidad. Si el destierro en Urbina y los efectos de la guerra en López Velarde hacían difícil o inimaginable regresar a la ciudad o pueblo natal, en González Martínez, por añadidura, la imposibilidad aparecerá como el resultado de una elección ética.

En pocas palabras, el retorno es imposible para González Martínez porque una suerte de averiguación poética se lo ha hecho ver así. Es el poeta, en este sentido, quien renuncia *motu proprio* a viajar de regreso al complaciente paraíso de la memoria. Por ello, el desdén que González Martínez acaba manifestando por la naturaleza también es un desdén por el pasado. A lo que renuncia el *homo viator* es a la seducción del erotismo juvenil, esto es: a un espejismo, ya que tal *eros* únicamente podría vivirse como rememoración de una juventud cada vez más lejana. Contra la nostalgia, González Martínez asume la conciencia de la madurez. Las palabras de Félix de Azúa respecto a Baudelaire y su comprensión pionera de la ciudad como nueva

forma de la naturaleza parecen escritas pensando en “El retorno imposible”:

En la transposición de los valores, una Nueva Naturaleza, la metrópolis, ocupa el lugar de la antigua Tierra. El territorio aparece selvático y por conquistar: es caos, es inmensidad. Así como para Hölderlin la desaparición de los dioses antiguos era un enigma incomprensible, pero forzaba a los mortales a empuñar su destino como el de aquellos que “han llegado tarde” y están dirigidos a una labor más alta y peligrosa que la encomendada a los inmortales, así también para Baudelaire la Tierra, la Naturaleza, se han extinguido y frente a cualquier nostalgia propone la asunción radical, es decir, artística, en sí, del nuevo orden y de la Nueva Naturaleza: metrópolis, masa anónima, nihilismo. Él mismo definirá a la vieja naturaleza como “un montón de hortalizas sacralizadas”.⁵

En el poema de González Martínez, efectivamente, la naturaleza –identificada con el pasado– parece competir contra el porvenir, como si éste fuera una ciudad moderna: una “nueva naturaleza”. El futuro, en este sentido, alcanza la forma metafórica de una ciudad por construir. Octavio Paz atribuye a ese proceso de identificación un signo político, ya que dicha ciudad por construir no es otra cosa que una utopía:

Las utopías son los sueños de la razón... Cada época se identifica con una visión del tiempo y en la nuestra la presencia constante de las utopías revolucionarias delata el lugar privilegiado que tiene el futuro para nosotros. El pasado no es mejor que el presente: la perfección no está atrás de nosotros sino adelante, no es un paraíso abandonado sino un territorio que debemos colonizar, una ciudad que hay que construir.⁶

Las intuiciones políticas insinuadas en “El retorno imposible” deben calibrarse a la luz de lo expuesto por Paz. El “fin de la carrera” presentado por González Martínez (o, para decirlo de otro modo, la segunda mitad o el segmento de madurez de la vida) son comparables a esa “ciudad que hay que construir”. El poeta no sólo acierta cuando equipara el porvenir con la

5. Félix de Azúa. *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona: Anagrama (Argumentos), 1999, p. 153.

6. Octavio Paz. “Ruptura y convergencia”. *La otra voz*. Poesía y fin de siglo. México: Seix Barral (Biblioteca Breve), 1990, p. 34.

7. Michael Hamburger. *La verdad de la poesía*. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta. Trad. Miguel Ángel Flores y Mercedes Córdoba Madro. México: FCE (Lengua y Estudios Literarios), 1991, p. 89.

8. *Ibid.*, p. 90.

9. Antonio Saborit. "El trabajo literario y el presente inmediato: escritores y artistas en la década armada". Manuel Fernández Perera (coord.). *La literatura mexicana del siglo xx*. México: FCE-Conaculta- Universidad Veracruzana (Biblioteca Mexicana), 2008, p. 55.

utopía: también se queda con esta última y, al hacerlo, descarta cualquier posible alianza con el pasado.

González Martínez, evidentemente, ignora la noción misma de utopía. Lo mismo pasará con Alfredo R. Placencia; lo mismo habría ocurrido con José Rosas Moreno. Ello no impide que, cada uno a su manera, confirmen los tres el dictamen que Michael Hamburger emitirá en *La verdad de la poesía* muchos años más tarde: "La única constante en la actitud de los poetas romántico-simbolistas es su rechazo de la hechura misma de la civilización moderna".⁷

Rosas Moreno, el romántico, González Martínez, el simbolista, y Placencia, el posmodernista, comulgarán (inconscientemente, sin duda) con el principio moderno según el cual no hay presente habitable para la poesía. Recelosos del pasado y expulsados del presente, los poetas no pueden aspirar sino al refugio de un futuro incierto. Ese futuro, sin embargo, queda por inventar; es una ciudad, sí, pero una ciudad imaginaria, y su política es imposible porque imaginación y política son conceptos excluyentes entre sí:

De alguna forma, todos los poetas con actitudes romántico-simbolistas han sido políticos, en la medida en que sus valores surgen de la imaginación, y la imaginación es demasiado radical y utópica para ajustarse a imperativos políticos.⁸

En términos históricos, es indispensable situar a González Martínez en el contexto de la revolución mexicana, por lo menos en las condiciones más bien benignas en que se vivió la guerra civil en la capital del país. Antonio Saborit enfatiza el hecho de que, aun tras el paso de los ejércitos revolucionarios por la ciudad de México, ésta "parecía esencialmente la misma" en la segunda década del siglo xx que durante la dictadura de Porfirio Díaz".⁹ Tal pareciera que los movimientos artísticos de aquellos años existieron como una reacción contra la inmovilidad aparente de la ciudad:

La sublevación de la capital contra la misma capital, por designar o nombrar así —de manera provisional— la actitud de numerosos artistas e intelectuales avecindados en ella en contra de las atmósferas urbanas y el anquilosamiento social, político e intelectual de la minoría política, desde luego urbana, que por primera vez en la historia nacional reclamaba desde su apodo de ‘científicos’ la preponderancia de la razón en las decisiones del régimen; esa reacción de la capital contra la capital en persona es testimonio de otro tipo de aislamiento y parece como un espejismo que sólo podría derivarse de la rara entraña de esa sociedad mocha, rural, corporativa, caciquil, dictatorial y cruzada por las consecuencias de su misma apuesta a la modernidad. No son pocas las evidencias de tal aislamiento de la capital, y abundan precisamente entre quienes tuvieron la osadía y la juventud (y también la ambición) necesarias para erguirse librescamente en una República más bien bastante alejada de las letras y en la que sí, en cambio, la ignorancia y el analfabetismo eran los saldos menos crueles de su disparejo tejido social.¹⁰

Así las cosas, debe guardarse un mínimo de cautela para no dar por supuesto que González Martínez, en “El retorno imposible”, se manifestaba contra el México rural o lo apostaba todo en favor del México urbano. Más que decantarse por un presente directo, sin duda criticable pero en todo caso palpable y objetivo, el *homo viator* del poema se dirige sin tregua rumbo a un futuro ideal, nunca realizado. La subjetividad intransferible de la memoria infantil no es reemplazada por la materialidad eventual del tiempo presente, sino por otra subjetividad no menos absoluta: la de una plenitud y una madurez previstas en el horizonte, pero todavía no alcanzadas.

Es famoso el pasaje de las *Cartas a un joven poeta* en que Rainer Maria Rilke le hace ver a su interlocutor que, aun aislado en una celda y privado de toda experiencia, el verdadero poeta seguiría en contacto con la poesía gracias a la infancia, que la memoria resguarda como un tesoro.¹¹ ¿No es de semejante posesión de lo que, significativamente, González Martínez buscaba desprenderse al escribir un poema

10. *Ibid.*, p. 70.

11. Rainer Maria Rilke. *Cartas a un joven poeta*. Traducción de Ricardo Baeza. México: Ediciones Coyoacán (Reino Imaginario), 1995, p. 17.

como “El retorno imposible”? Otro poeta jalisciense, Alfredo R. Placencia, nacido apenas dos años después que González Martínez, parece haberse planteado un conflicto análogo en un poema de su libro *El paso del dolor* (1924):

Ponte a buscar los muros,
a ver qué queda.
Un terrón, cuando menos,
deberá haber quedado sobre la tierra.

Besa el terrón hallado.
Tu boca besa,
cuando el terrón besares,
las pisadas paternas,
todas ellas piadosas
y todas buenas.

Carga con tu desierto,
grita a la parentela.
Ponte a buscar los muros...
A ver qué queda.

Ve a buscar en seguida
la vieja puerta.
Alguna astilla leve
quedará, cuando menos, sobre la tierra.
Besa también la astilla.
Esa astilla te cuenta
cómo entraba a menudo,
como una abeja,
con sustento cargado, tu muerto padre
por esa puerta.
Ponte a buscarla, búscala,
a ver qué queda.

Busca el granado viejo,
de ramas como muertas,
que así, viejo y cansado,
daba las flores vírgenes y nuevas.
Y no te olvides de buscar el tronco,
a ver si queda,
del naranjo que, un día,
el buen viejo plantó sobre la puerta.

Fácil es que de aquello nada quede;
 pero tú siempre búscalos, poeta,
 y acarícialos y bésalos.
 Quién sabe
 si algo viva y lo encuentres.
 Dios lo quiera.¹²

Esos “muros” que ya no existen son, desde luego, una sinécdoque de la casa natal. El poema, en modo imperativo, apela siempre a un *tú* que, al final del texto, resulta ser el propio poeta. Cabe leer el texto, por lo tanto, como un arte poética: el poeta, vaciado de sí mismo hasta quedar “desierto”, no tiene otro deber que buscar, buscar entre las cosas muertas, con la esperanza de que algo viva todavía. Y todo, en efecto, parece haber muerto (los muros, la puerta y el árbol) pero en todo, al mismo tiempo, late una promesa, una esperanza, más que de resurrección, de reconciliación con lo real, con la materia tangible. Residuo último del edificio añorado, el “terrón” que halla el poeta en donde alguna vez estuvo la casa es una cristalización literal de la patria, o sea de la tierra paterna. Resulta significativo encontrar alusiones complementarias al padre y a la tierra natal en un poema varias décadas anterior, obra del también jalisciense José Rosas Moreno, cuyo asunto general aparece ya explícitamente condensado en el título, “La vuelta a la aldea”:

Ya el sol oculta su radiosa frente;
 melancólico brilla en occidente
 su tímido esplendor;
 ya en las selvas la noche inquieta vaga
 y entre las brisas lánguido se apaga
 el último cantar del ruiseñor.

¡Cuánto gozo escuchando embelesado
 ese tímido acento apasionado
 que en mi niñez oí!
 Al ver de lejos la arboleda umbrosa
 ¡cuál recuerdo, en la tarde silenciosa,
 la dicha que perdí!

12. Alfredo R. Placencia. “A ver qué queda”. *Poesía completa*. Edición de Ernesto Flores. México: FCE-Conaculta, 2011 (Col. Poesía) pp. 225-227.

Aquí, al son de las aguas bullidoras,
de mi dulce niñez las dulces horas
dichoso vi pasar,
y aquí mil veces, al morir el día
vine amante después de mi alegría
dulces sueños de amor a recordar.

Ese sauce, esa fuente, esa enramada,
de una efímera gloria ya eclipsada
mudos testigos son:
cada árbol, cada flor, guarda una historia
de amor y de placer, cuya memoria
entristece y halaga el corazón.

Aquí está la montaña, allí está el río;
a mi vista se extiende el bosque umbrío
donde mi dicha fue.
¡Cuántas veces aquí con mis pesares
vine a exhalar de amor tristes cantares!
¡Cuánto de amor lloré!

Acá la calle solitaria; en ella
de mi paso en los céspedes la huella
el tiempo ya borró.
Allá la casa, donde entrar solía
de mi padre en la dulce compañía.
¡Y hoy entro en su recinto sólo yo!

Desde esa fuente, por la vez primera,
una hermosa mañana, la ribera
a Laura vi cruzar,
y de aquella arboleda en la espesura,
una tarde de mayo, con ternura
una pálida flor me dio al pasar.

Todo era entonces para mí risueño;
mas la dicha en la vida es sólo un sueño,
y un sueño fue mi amor.
Cual eclipsa una nube al rey del día,
la desgracia eclipsó la dicha mía
en su primer fulgor.

Desatóse estruendoso el torbellino,
al fin airado me arrojó el destino
de mi natal ciudad.
Así cuando es feliz entre sus flores

¡ay! del nido en que canta sus amores
arroja al ruiseñor la tempestad.

Errante y sin amor siempre he vivido;
siempre errante en las sombras del olvido...
¡Cuán desgraciado soy!
Mas la suerte conmigo es hoy piadosa;
ha escuchado mi queja, cariñosa,
y aquí otra vez estoy.

No sé, ni espero, ni ambiciono nada;
triste suspira el alma destrozada
sus ilusiones ya:
mañana alumbrará la selva umbría
la luz del nuevo sol, y la alegría
¡jamás al corazón alumbrará!

Cual hoy, la tarde en que partí doliente,
triste el sol derramaba en occidente
su moribunda luz:
suspiraba la brisa en la laguna
y alumbraban los rayos de la luna
la solitaria cruz.

Tranquilo el río reflejaba el cielo,
y una nube pasaba en blando vuelo
cual pasa la ilusión;
cantaba el labrador en su cabaña,
y el eco repetía en la montaña
la misteriosa voz de la oración.

Aquí está la montaña, allí está el río...
Mas ¿dónde está mi fe? ¿Dónde, Dios mío,
dónde mi amor está?
Volvieron al vergel brisas y flores,
volvieron otra vez los ruiseñores...
Mi amor no volverá.

¿De qué me sirven, en mi amargo duelo,
de los bosques los lirios, y del cielo
el mágico arbol;
el rumor de los céfiros suaves
y el armonioso canto de las aves,
si ha muerto ya de mi esperanza el sol?

13. Debo la siguiente información a Irma Estela Guerra, especialista en la obra de Rosas Moreno: “La vuelta a la aldea” se publicó por vez primera en el tomo I del *Parnaso mexicano* (1885) y apareció después en *Ramo de violetas*, miscelánea de poemas del autor con prólogo de Ignacio Manuel Altamirano (México: Antigua Imprenta y Librería de Murguía, 1891). Yo transcribo la versión incluida por Juan Domingo Argüelles en *Dos siglos de poesía mexicana. Del XIX al fin del milenio: una antología*. México: Océano, 2001 (Col. Intemporales), pp. 74-76.

Del arroyo en las márgenes umbrías
no miro ahora, como en otros días,
a Laura sonreír.
¡Ay! En vano la busco, en vano lloro;
ardiente en vano su piedad imploro:
¡jamás ha de venir!¹³

El poema comienza en el atardecer, y éste cede poco a poco a la noche. Así las cosas, el texto, que debe ser entendido como un ejercicio nocturno de rememoración y conciencia reflexiva, también adquiere rasgos de sueño escrito. No está de más recordar que González Martínez da igualmente a su poema un rango de “sueño”.

“Atrás quedó la fuente / cantarina y jocunda”, escribía González Martínez. “Aquí, al son de las aguas bullidoras, / de mi niñez las dulces horas / dichoso vi pasar”, había dicho antes Rosas Moreno. Una fuente y otra parecen la misma. En todo caso, ambas deben comprenderse como figuras de un pasado remoto, metáforas de un origen que, aunque reconocible, parece ya inalcanzable de tan distante. La distancia, en todo caso, es el drama que Rosas Moreno expresa en “La vuelta a la aldea”: una *distancia* que, al teñirse de melancolía y conciencia de la separación, toma la forma específica del *distanciamiento*. Rosas Moreno ve un bosque, pero lo ve *de lejos*: “Al ver de lejos la arboleda umbrosa...”

Una de las reflexiones más profundas a que ha dado lugar la poesía moderna es, precisamente, la reflexión a propósito del distanciamiento. Piénsese, por ejemplo, en “Le cygne” de Baudelaire, poema en que la nostalgia por la ciudad perdida toma forma en esa misma ciudad, pasado el tiempo. Así, del objeto de la nostalgia cabe decir que no sólo es determinado espacio, sino también determinado tiempo. Todo paraíso perdido es, además de un lugar, una edad perdida, y remitirse a ella es chocar de golpe con la evidencia de su erosión, de su inevitable desvanecimiento. En el orden más amplio de la poesía contemporánea, dicha reflexión cobró incluso la forma de la implícita o soterrada polémica entre Paul Celan y Martin Heidegger cuando

el poeta visitó al filósofo en su cabaña de la Selva Negra. Más allá de las condicionantes personales e históricas que, hasta donde se sabe, tiñeron el encuentro Celan-Heidegger, la observación que hizo en su momento Gerhart Baumann es aplicable al conflicto interior que, a través del poema de Rosas Moreno, puede afirmarse que también atañe a los poemas de Placencia y González Martínez:

Lo que separaba a Celan de Heidegger, en última instancia, eran sus diferentes puntos de vista: Heidegger trataba de considerarlo todo con la mirada más amplia, prehistoria, condiciones y efectos como un complejo indivisible; para Celan todo se concentraba en un punto focal... El pensador confiaba en una lejanía clarificadora; el poeta insistía en la palabra inmediata.¹⁴

El viaje al pueblo natal pone a Rosas Moreno a oscilar entre lo diferido y lo inmediato, entre la deseada fusión con el objeto de su añoranza y el distanciamiento (no sólo espacial, sino temporal) que fatalmente los divide. Ahora bien, ese distanciamiento es también de signo estético y, más específicamente, poético. Nótese que la irrecuperable mujer amada, en “La vuelta a la aldea”, se llama Laura, como si de alguna forma se tratara de Laura de Noves, la “dama de pensamientos” de Petrarca. Téngase presente, por lo demás, el título con que fue publicado en un principio el *Cancionero* de Petrarca: *Rime in vita e rime in morte de Madonna Laura*. Dado lo anterior, si en la evocación de “Laura” se percibe una huella de petrarquismo, también puede interpretarse que, al ausentarse Laura, se ha perdido también un modelo, una forma de hacer poesía: la suya es, palabra por palabra, una “ciudad sin Laura”, para retomar, descontextualizándolo, el título de un poemario de Francisco Luis Bernárdez. La nostalgia de Rosas Moreno, en este sentido, es añoranza del padre (“Allá la casa, donde entrar solía / de mi padre en la dulce compañía”) pero también, con el padre, de los ancestros, incluso de los antepasados literarios.

14. Gerhart Baumann. Citado por Paulo Barone en “Presente y utopía: notas sobre Heidegger y Celan”. Gianni Vattimo (comp.). *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Trad. Víctor Magno Boyé. Barcelona: Gedisa, 1999 (Cla-De-Ma) p. 37.

En síntesis, ¿qué destacar en los poemas referidos de González Martínez, Placencia y Rosas Moreno? Primero que nada, que, al percibirse lejos del pueblo evocado, tanto en el tiempo como en el espacio, los poetas hablan de sí mismos como de personas angustiadas o desgraciadas. En segundo lugar, que, al referirse al paisaje, casa o pueblo natal, se refieren los tres a la niñez o la primera juventud. Y, en tercer lugar, que si González Martínez parece vincular esa tierra natal con cierto erotismo juvenil intangible y acaso trascendente, Placencia la relaciona directamente con la memoria del padre y Rosas Moreno con ambos, sensualidad juvenil y respeto por los ancestros combinados en una misma evocación melancólica. En los tres casos puede verificarse un mismo fenómeno recurrente, a saber: que la tierra natal aparece bajo la forma de un *locus amœnus* fracturado, arruinado, abandonado, corrompido en suma. En otras palabras, en el pueblo natal siempre falta alguien o algo, siempre un edificio ha sido destruido, profanado un santuario, desprovista de significación una experiencia.

En caso de que las anteriores conclusiones pudieran generalizarse a toda la poesía, justo sería decir que aquel viejo tópico del “menosprecio de corte y alabanza de aldea” (*id est*, la versión castellana del *beatus ille* horaciano) se vuelve inoperante conforme la modernidad se apodera de la lírica, que se radicaliza en todo caso y da lugar a un “menosprecio de corte y menosprecio de aldea”, es decir: a una ruptura simultánea con la ciudad y el campo, con *cultura* y *natura*, con la memoria y la utopía, con la madurez y la infancia. Para ello es indispensable que se mantenga una poderosa tensión emocional entre los poetas y los mitos asociados a la tierra natal, merced al hecho de que los terruños, en poesía, son espacios íntimos, mentales y subjetivos, no espacios públicos. Y, en la medida que gracias a dicha tensión la patria y el espacio público adquieren consistencia, todo lo anterior involucra un concepto muy nítido de *polis*, es decir: de ciudad

entendida como espacio material (*urbs*) y como espacio mental (*civitas*).

En último término, si el pueblo natal es el espacio de la infancia, el sitio desde donde la infancia es evocada no puede ser sino el territorio adulto de la conciencia y la interiorización del paso del tiempo, el envejecimiento e incluso la decrepitud, y ese territorio es el de la política, o sea el de la convivencia adulta en el espacio público. Si tal cosa existiera, la eventual “política de la poesía” debería plantearse fatalmente como una paradoja, ya que ningún poeta sería capaz de intervenir *como poeta* en el espacio público sin antes apropiarse de dicho espacio, que se vería transformado por ello. El espacio público, en este sentido, no existe para la poesía, que solamente lo representa distorsionado, alterado por la emoción, trastornado por el deseo, devastado por temores y angustias.