SOBRE POETAS MEXICANOS

Juan Pascual Gay*

RESUMEN: Tras una introducción sobre la ‘tradición de la ruptura’ en la literatura mexicana —referencia obligada a Paz y Rilke— se presenta este estudio sobre dos poetas mexicanos, Jorge Hernández Campos y Manuel Calvillo, quienes coincidieron en espacio, tiempo y gustos literarios.

ABSTRACT: Following an introduction on the ‘tradición de la ruptura’ (the tradition of rupture) in Mexican literature and quotes by Paz and Rilke, we present this study on two Mexican poets, Jorge Hernández Campos and Manuel Calvillo, who lived in the same place and time and shared literary tastes.

PALABRAS CLAVE: Jorge Hernández Campos, Manuel Calvillo, poetas mexicanos, tradición de la ruptura.

KEYWORDS: Jorge Hernández Campos, Manuel Calvillo, Mexican poets, tradition of rupture.

RECEPCIÓN: 5 de noviembre de 2007.

ACEPTACIÓN: 22 de mayo de 2008.

* Escritor.

SOBRE POETAS MEXICANOS

Hay en la historia de la literatura mexicana un grupo de poetas que por unos motivos u otros han quedado en los márgenes del interés de los investigadores, y no tanto porque su obra no amerite una reivindicación o un estudio que de alguna manera haga justicia a ese injusto olvido; un olvido injusto que, por otra parte, no deja de tener oscuras causas que comprometen y alcanzan también a quien se decide a desempolvar y esclarecer un panorama confuso no porque lo sea necesariamente. Así, junto con la desmemoria y el olvido, tan higiénicos por otro lado, determinados poetas, intelectuales, escritores —sin que necesariamente los términos signifiquen lo mismo o sean sinónimos— se han visto inmersos en una tan opaca como celosa conjura, que encima los ha condenado al destierro de aquellos círculos en los que se decide qué es literatura, se resuelve qué autor es académicamente correcto para unos fines académicamente correctos según unos criterios que nunca llegan a explicitarse del todo, como si la academia fuera una correa de transmisión de intereses que poco o nada tienen que ver con la literatura. De este modo, junto con la desmemoria se emplea la estrategia del silencio, como si lo nombrado no fuera, como si lo que no se recuerda o no se pronuncia no hubiera sido; como si lo que ya pasó no hubiera sido nunca. Y sin embargo, apelo a la paradoja de la literatura al lamentar el olvido de unos autores cuando aún no están del todo olvidados. Y no hablo de escritores ‘raros’ en el sentido de mostrar o exponer o descubrir genios ignorados. Sino, más bien, rescatar a esos escritores o, con menos pretensiones, llamar la atención sobre algunos poetas, quizás no del todo olvidados, que han contribuido, a veces decisivamente, a formar y construir lo que llamamos sabor de época y también tradi-

ción literaria. No me interesan en el panorama literario mexicano esos escritores que gozan de cierta rehabilitación literaria por su atrayente condición de bohemios, desagarrados, raros o excéntricos porque no son otra cosa que gentes cuyo modo ordinario y regular de vida acabó por llevarles al anonimato, la forma más inocua y verdadera de la rareza. Me interesan, por el contrario, en este mismo panorama, aquellos escritores raros no porque lo fueran sino porque otros así lo decidieron, y sin embargo nunca dejaron la literatura por marginal que fuera el espacio social o cultural al que se vieron relegados. De los dos poetas que comparo en este ensayo, Jorge Hernández Campos casi siempre ocupó espacios relevantes tanto en el panorama cultural como en el político mexicano, no así Manuel Calvillo quien, desde mediados de los sesenta, se vio expulsado por oscuras causas de los círculos intelectuales y literarios más reconocidos del país. Ambos poetas, sin embargo, tienen unas trayectorias literarias parecidas y ambos, como dice Paz, toman de manera decidida “la tradición de la ruptura”. Estas páginas quieren establecer la aportación de Calvillo y Hernández Campos a la tradición poética mexicana.

Retomo las frecuentadas y reiteradas palabras de Octavio Paz a propósito de la “idea de ‘tradición de la ruptura’” con la que se abre el prólogo a *Poesía en movimiento*:

Uno de nosotros observó que la idea de ‘tradición de la ruptura’ es contradictoria: si hay tradición, algo permanece (substancia o forma) y la cadena no se rompe, si hay ruptura, la tradición se quebranta e, inclusive, se extingue. Otro repuso que la tradición se preserva gracias a la ruptura: los cambios son su continuidad. Una tradición que se petrifica sólo prolonga a la muerte. Y más: transmite muerte. Réplica: el ejemplo de las sociedades tradicionales desmiente las supuestas virtudes vivificadoras de la ruptura. Nada cambia en ellas y, no obstante, la tradición está viva. Contestación: la tradición es una invención moderna [...] En un momento de la discusión surgió la verdadera divergencia. Alí Chumacero y José Emilio Pacheco sostuvieron que, al lado del criterio central de cambio, deberíamos tomar en cuenta otros valores: la dignidad estética, el decoro —en el sentido horaciano de la palabra—, la perfección. Aridjis y yo nos opusimos [...] A pesar de que Aridjis y yo queríamos un libro parcial,

nos inclinamos sin alegría. Esto explica la presencia de nombres que sólo de una manera tangencial pertenecen a la tradición del movimiento y la ruptura.¹

Más precisas, a la hora de fijar la idea rectora de Paz respecto de la tradición, son las palabras que aparecen en el prólogo al volumen IV de sus *Obras Completas*: “La literatura mexicana, como las otras, vive y sobrevive gracias a sucesivas negaciones e invenciones. Es una tradición, pero una tradición en perpetua crisis; para perdurar, necesita saltar, inventarse y ser siempre otra de la que fue.”² A continuación, Paz establece otra dicotomía que me parece relevante: la oposición entre obra abierta y obra cerrada. Lo abierto es la característica que mejor le conviene a la obra moderna: “El arte clásico fue cerrado; el barroco, hermético; el moderno es abierto. Desde el Romanticismo el arte quiere fundirse a la vida.”³ Así pues, poesía moderna y obra abierta son términos equivalentes; y entre lo abierto y lo cerrado se va fraguando eso que se llama tradición literaria, pero también entre las diferentes maneras de expresar eso que llama ‘lo abierto’. Para Paz, la tradición de la obra abierta en su sentido más general empieza con Tablada y, a continuación, enumera las características de esta estirpe de poesía: “Haikú y poesía ideográfica, humor y lirismo, el mundo natural y la ciudad, las mujeres y los viajes, los animales y las plantas, Buda y los insectos.”⁴ En Tablada, pues, en opinión de Octavio Paz, se inicia la tradición de la obra abierta y, por tanto, de la ruptura de la tradición en la medida que esa obra se opone a la cerrada; la poesía mexicana desde Tablada será una sucesión de rupturas situadas entre esos dos extremos, como una cuerda que se bambolea entre esas dos direcciones, que son lo abierto y lo cerrado, donde lo abierto es la expresión de la modernidad del arte mexicano irrumpiendo intermitentemente en el panorama cultural del siglo XX. Pero también habría

¹ Octavio Paz, “Poesía en movimiento”, en *Obras Completas. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, 1994, México, FCE, vol. 4, p. 115-6.

² *Ibid.* p. 23.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

que decir que, siempre según Paz, que lo ‘abierto’, además, no se limita a determinada expresión sino que es un concepto movable y proteico que se va enriqueciendo por medio de diferentes manifestaciones artísticas y literarias. Conviene reiterar que esta tendencia hacia lo abierto de la obra de arte tiene su origen, siempre según Paz, en el Romanticismo y que es precisamente ese movimiento o algunas características suyas las que de un modo u otro comienzan a dejar su impronta en la literatura mexicana, así como en otras literaturas de la lengua española, en un relación de conflicto y pugna con una tradición donde predominaba lo cerrado. Pero también habría que considerar, como me propongo en estas páginas, establecer dentro de un mismo autor esas oscilaciones entre obra abierta y obra cerrada que marcarían las etapas de ese autor o su evolución creadora y, al mismo tiempo, revelarían inercias, por un lado y, por otro, el proceso de maduración hasta llegar a la expresión más personal de ese poeta. Como también escribe Paz:

En el proceso literario intervienen tres circunstancias. Una es el lugar y el momento: la sociedad en donde se escribe la obra y para la que, en general, se escribe; otra es la aparición de un nuevo estilo o tendencia, casi siempre llegado de fuera y que transtorna a la tradición imperante, la contradice y pretende cambiarla; la última, la decisiva, es la acción de un escritor que recoge la nueva tendencia, la hace suya y crea con ella y a través de ella unas obras distintas y únicas. La literatura nace de la intersección de estos tres factores: los dos primeros son dados y pertenecen al curso natural de la historia; el tercero representa lo inesperado, el genio o el ingenio personal, aquello que transforma la repetición en invención y la sucesión en obra aislada y perdurable. Es el elemento creador de la historia: funda las tradiciones, las derriba, las resucita y, en suma, es un perpetuo recommienzo.⁵

La reflexión acerca de la naturaleza abierta o cerrada de la obra de arte la inicia Paz en *El laberinto de la soledad*, donde dice: “En los primeros versos de la *Octava Elegía de Duino*, Rilke dice que

⁵ *Ibid.*, p. 23.

la criatura —el ser en su inocencia animal— contempla lo Abierto, al contrario de nosotros, que jamás vemos hacia delante, hacia lo absoluto.”⁶ Estas primeras consideraciones de Paz en torno a lo abierto que aparecen en *El laberinto de la soledad* no están tanto encaminadas a comprender la tradición literaria mexicana, cuanto a esclarecer el ser mexicano o del mexicano; obedece a otro tipo de discurso que tiene así mismo su tradición dentro de la reflexión mexicana del siglo XX, la que Roger Bartra denomina *Anatomía del mexicano* donde “la cultura mexicana fue inventando la anatomía de un ser nacional cuya identidad se esfumaba cada vez que se quería definirlo, pero cuya presencia imaginaria ejerció una gran influencia en la configuración del poder político”;⁷ o como dice Guillermo Sheridan, “la pregunta fundacional del independiente siglo XIX, ‘¿qué es lo mexicano?’, se reformuló con fuerza, de manera por demás justificada, en el México posterior a la revolución”.⁸ Así, *El laberinto de la soledad* pertenece a esa clase de textos a la que también pertenecen *Unidad e imitación* de Antonio Caso, *La raza cósmica* de José Vasconcelos, *El mesías mexicano* de Anita Brenner, *Ontología del mexicano* de Emilio Uranga, entre otros, que trataban de responder a aquella pregunta sobre lo mexicano desde diferentes campos como la historia, la antropología, la arqueología, la filosofía. Por eso, el pensamiento paciano toma un sesgo que lo aleja de su interés específico en la literatura y en la tradición literaria y lo aboca a unos conceptos que se venían estableciendo en las páginas precedentes del ensayo: lo absoluto, la muerte, el territorio prenatal, el miedo... Pero a diferencia de las afirmaciones en torno a la tradición que presiden su prólogo a *Poesía en movimiento*, el poeta en este trabajo reduce la idea de lo ‘abierto’ y su presencia en la literatura mexicana e hispanoamericana; de hecho, dentro de lo abierto, señala dos acepciones posibles en relación con la muerte: ‘una hacia delante’, que para el mexicano sería la menos frecuente y aún una excepción en el panorama poético contemporáneo a la escritura de *El laberinto de la*

⁶ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, 1959, México, FCE, p. 55.

⁷ Roger Bartra, *Anatomía del mexicano*, 2005, México, Random House Mondadori, p. 11.

⁸ Guillermo Sheridan, *Paralelos y meridianos*, 2007, México, UNAM-Equilibrista, p. 127.

soledad; otra, ‘hacia atrás’, aquella que ve en la muerte una regresión a la nada, actitud encarnada, por ejemplo, por los Contemporáneos:

Así, frente a la muerte hay dos actitudes: una, hacia delante, que la concibe como creación; otra, de regreso, que se expresa como fascinación ante la nada o como nostalgia del limbo. Ningún poeta mexicano o hispanoamericano, con la excepción, acaso, de César Vallejo, se aproxima a la primera de estas dos concepciones. En cambio, dos poetas mexicanos, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, encarnan la segunda de estas dos direcciones. Si para Gorostiza la vida es una ‘muerte sin fin’, un continuo despeñarse en la nada, para Villaurrutia la vida no es más que ‘nostalgia de la muerte’.⁹

Paz advierte también en Rilke esa presencia de la muerte y en el mismo sentido que señala en los Contemporáneos: “Casi al mismo tiempo leíamos a Rilke, que veía a la muerte como una maduración interior; con él la muerte dejó de ser anónima y se convirtió en una creación espiritual: cada uno tenía, o debía tener, una muerte propia.”¹⁰ Quizás, en el caso de los Contemporáneos, se trate de una poesía que privilegia esa regresión hacia el limbo y la nada, pero también expresa la idea de lo ‘abierto’ por las razones expuestas por Paz, pero indudablemente esa idea de lo ‘abierto’ en el sentido más general que se inicia con Tablada tendrá su continuidad en la tradición poética mexicana posterior a los Contemporáneos. Si el término ‘ruptura’ que se opone y al mismo tiempo dota de sentido el de ‘tradición’ oculta sin desaparecerlo el término ‘abierto’, habría que pensar que la noción ‘abierto’ aplicada a una obra poética se actualiza mediante diferentes discursos y, en ocasiones, por medio de discursos poéticos opuestos entre sí. También habría que pensar en la posibilidad de que un mismo autor, a lo largo de su trayectoria poética, presente diferentes propuestas poéticas que, o bien muestran la variedad de las expresiones de lo ‘abierto’, o bien oscilan entre lo ‘abierto’ y lo ‘cerrado’. Por otro lado,

⁹ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, op. cit., p. 55-6.

¹⁰ O. Paz, “Reflejos: réplicas. Diálogos con Francisco de Quevedo”, en *Obras Completas. Miscelánea II*, 2001, México, FCE, vol. 14, p. 73.

convendría subrayar que las ideas de lo ‘abierto’ y lo ‘cerrado’, como las de ‘tradición’ y ruptura’, no son ideas estáticas sino dinámicas y que Paz, con el tiempo, las va afinando y enriqueciendo, también modificando aunque no las altere en lo sustancial. Las nociones de abierto y cerrado, si bien definen ciertas poéticas, sirven a su vez como ejes históricos en torno a los que se va construyendo la historia de la literatura y, desde luego, su forma más visible, la tradición literaria. En suma, se trata de rescatar el movimiento como el espacio desde donde pensar y también escribir la tradición poética mexicana:

Este libro está inspirado por una idea distinta: el paisaje también cambia, las obras no son nunca las mismas, los lectores son igualmente autores. Las obras que nos apasionan son aquellas que se transforman indefinidamente; los poemas que amamos son mecanismos de significaciones sucesivas —una arquitectura que sin cesar se deshace y se rehace, un organismo en perpetua rotación. No la belleza quieta sino las mutaciones, las transmutaciones. El poema no significa, pero engendra las significaciones: es el lenguaje en su forma más pura.

Movilidad del paisaje contemplado y movilidad del punto de vista.¹¹

Conviene retomar los versos de la *Octava Elegía de Duino*:

Con todos los ojos mira la criatura
Lo abierto. Sólo nuestros ojos se hallan
Como invertidos y colocados en torno por entero
Semejantes a trampas, alrededor de su salida libre.
Lo que está afuera lo conocemos solamente
Por el rostro del animal; pues ya el tierno niño
Lo viramos y lo obligamos, de modo que hacia atrás
Contemple formaciones, no lo abierto, aquello
Que en la faz del animal es tan profundo. Libre
De muerte.
A ella la miramos sólo nosotros; el libre animal
Tiene su morir siempre detrás

¹¹ O. Paz, “Poesía en movimiento”, en *op. cit.*, p. 114.

JUAN PASCUAL GAY

Y a Dios ante sí, y mientras se desplaza, anda entonces
Eternamente, así como fluyen las fuentes.

Nosotros jamás tenemos ni un solo día
El puro espacio ante nosotros, en el que las flores
Se abren infinitamente. Siempre es mundo
Y nunca el No-lugar sin negación: lo puro,
Lo incontrolado, eso que respira y
Se sabe infinitamente y no desea.¹²

Giorgio Agamben afirma que para Martin Heidegger “el desafío del curso 1929-30 es la definición del concepto de ‘abierto’ como uno de los nombres, o mejor dicho, el nombre *kat'exochen* del ser y del mundo”.¹³ Heidegger recurre a la elegía octava para reflexionar acerca del sentido de lo abierto del animal. La idea, al igual que en Paz, procedía de la *Octava elegía de Duino*, pero al asumirse como nombre del ser (“lo abierto hacia lo que todo ente es liberado... es el ser mismo”¹⁴), Heidegger altera conscientemente el término rilkeano. Como señala Agamben, el que ve lo abierto con todos sus ojos en la elegía de Rilke es el animal (“Con todos los ojos mira la criatura / lo abierto”), a diferencia del hombre, cuyos ojos aparecen del revés y colocados como ‘trampas’ en relación con lo abierto (“Sólo nuestros ojos se hallan / como invertidos y colocados en torno por entero / semejantes a trampas, alrededor de su salida libre”). De esta manera, mientras el hombre siempre está frente al mundo, tiene siempre ante sí al mundo y no accede nunca al espacio del afuera, el animal se mueve en lo abierto, en un ‘en ninguna parte sin nada’.¹⁵ Dicho de otra manera, el mundo es pura presencia para el hombre, mientras que para el animal es presente puro. Para Rilke, lo ‘abierto’ es lo que no cierra o impide el paso: por eso Paz establece una estrecha relación

30

¹² Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, 1991, Caracas, Monte Ávila editores, trad. Hanni Ossot, p. 79.

¹³ Giorgio Agamben, *Lo abierto. El hombre y el animal*, 2005, Valencia, Pre.textos, trad. Antonio Gimeno Cuspirena, p. 75.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

entre este concepto y el de tradición, pero también por eso lo vincula con la naturaleza de la poesía moderna en la medida que, desde el Romanticismo, esa poesía aparece completamente al ser: es decir, a aquello que es del ser en el concepto más general. Lo ‘abierto’, pues, no cierra porque no delimita y no delimita porque dentro de sí está libre de todo límite. Lo abierto es la totalidad de lo ilimitado y por ello el ser se resuelve en la totalidad de lo abierto. Murilo Cardoso de Castro señala que “la limitación dentro de lo ilimitado nace de la representación humana. Lo que se encuentra enfrente no le permite al hombre ser inmediatamente en lo abierto. En cierto modo, excluye al hombre del mundo y lo sitúa ante el mundo, siendo aquí ‘el mundo’ lo ente en su totalidad”.¹⁶ En una carta dirigida a un lector ruso, fechada el 25 de febrero de 1926, Rilke es más explícito respecto de aquello que entiende por ‘abierto’:

Usted debe entender el concepto de ‘abierto’, que he intentado proponer en esa elegía, de tal manera que el grado de conciencia del animal sitúa a éste en el mundo sin que tenga que enfrentarse permanentemente a él (como hacemos nosotros); el animal está en el mundo; nosotros estamos ante el mundo debido a ese curioso giro y a la intensificación que ha desarrollado nuestra conciencia [...] Con lo ‘abierto’ no me refiero por tanto a cielo, aire y espacio; para el que contempla y juzga éstos también son ‘objetos’ y en consecuencia ‘opacos’ y cerrados. El animal, la flor, son presumiblemente todo aquello sin darse cuenta y por eso tienen ante ellos y sobre ellos esa libertad indescriptiblemente abierta que tal vez sólo tenga equivalentes (muy pasajeros) en los primeros instantes de amor —cuando un ser humano ve en otro, en el amado, su propia amplitud— o en la exaltación hacia Dios.¹⁷

Rilke, en las palabras precedentes, establece que cuanto mayor es la conciencia de los seres, más excluidos del mundo se sienten; por eso el hombre está ‘ante el mundo’ o ‘frente al mundo’ y no se encuentra inscrito en lo abierto. Señala Agamben que Heidegger, en

¹⁶ Murilo Cardoso de Castro, www.filoinfo.bem-vindo.net

¹⁷ *Idem.*

el curso 1929-30, evoca explícitamente el problema de la diferencia entre el ambiente del animal y el mundo humano:

El animal está en efecto en relación con el medio ambiente en que encuentra su sustento, con su territorio de caza y con el grupo de sus semejantes, y lo está de una manera esencialmente diferente a la de la piedra con respecto al terreno en que reposa. En el círculo vital propio de la planta y del animal, encontramos el agitarse característico de una actividad con arreglo a la cual el viviente es inquietado, es decir, impulsado a abrirse en un entorno de excitabilidad, por razón de la cual incluye algo ajeno en el ámbito de su agitarse. Pero ninguna actividad ni ninguna excitabilidad de la planta o del animal pueden llevar nunca al viviente a lo libre de una manera tal que lo excitado pueda en algún caso dejar al excitante ‘ser’ aquello que es en cuanto excitante, por no hablar de aquello que es antes de la excitación y sin la excitación. Plantas y animales dependen de algo exterior a ellos, sin ‘ver’ nunca ni el afuera ni el adentro, es decir, sin ver nunca de hecho su ser desvelado en lo libre del ser. Una piedra (al igual que un avión) no puede nunca elevarse jubilosa hacia el sol y moverse como la alondra, y, sin embargo, tampoco la alondra ve lo abierto.¹⁸

32 No parece que Paz haya empleado el término ‘abierto’ en el sentido estricto en que lo emplea Rilke,¹⁹ mucho menos como lo entiende Heidegger: por el contrario, lo acomoda y lo adecua a su propio discurso para indagar en la comprensión de la tradición literaria como una forma visible de la historia de la cultura. Quizás Octavio Paz rescata de la reconquista de lo ‘abierto’ a la que tiende la reflexión poética de Rilke esa tendencia panteísta que, en Alemania, se fue transmitiendo gracias a los poetas y los místicos especulativos y que tiene en el movimiento romántico su espacio privilegiado. Pero Agamben propone una exégesis relevante de las palabras anteriores de Heidegger:

¹⁸ G. Agamben, *op. cit.*, p. 76-7.

¹⁹ Es difícil establecer con precisión cuándo empieza a circular la obra de Rilke en México. En todo caso, la *Tercera Elegía de Duino* fue traducida directamente del alemán por Ángela Selhe y Bernardo Ortiz de Montellano y apareció en *Letras de México*, 6 (III) 13 (15 de enero de 1942), p. 5. En marzo de ese año y en el número 15 de la misma revista, apareció una versión de José Luis Martínez de *Oración por los insomnes*.

La alondra (el símbolo, en nuestra tradición poética, del más puro impulso amoroso –piénsese en la *lauzeta* de Bernart de Ventadorn–) no ve lo abierto, porque en el momento mismo en que se lanza con mayor abandono hacia el sol, permanece ciega a él, no puede desvelarlo nunca en cuanto ente y ni siquiera referirse de alguna manera a su estar oculto [...] Y precisamente porque, en la poesía de Rilke, “el límite esencial entre el enigma de lo viviente y el enigma de lo que es histórico” no es contrastado ni tematizado, la palabra poética se mantiene aquí más acá de una “decisión capaz de fundar la historia”, expuesta constantemente al peligro de una “ilimitada e infundada antropomorfización del animal” que pone sin más a este último por encima del hombre y hace de él, en cierto sentido, un ‘superhombre’.²⁰

Heidegger sitúa el problema en la noción del límite entre lo humano y lo animal, reparo que retoma a su vez Agamben. Pero quisiera subrayar una consecuencia que desprende Heidegger de los versos de Rilke y que me parece particularmente relevante: “la palabra poética se mantiene aquí más acá de una ‘decisión capaz de fundar la historia’”; significativo para los dos poetas que estudio a continuación, Manuel Calvillo y Jorge Hernández Campos; e importante para cierta corriente de la tradición poética mexicana del siglo XX de la que forman parte. Se trata de una tradición o, por lo menos, de la expresión de parte de esa tradición, si se atiende a los temas, formas e imágenes, que acaso se remonte a algunos poetas de la generación de *Taller*, específicamente del grupo de *Taller poético*, como Alberto Quintero Álvarez, poeta inmediatamente anterior a los estudiados si no en razón de la edad en sentido estricto, sí en razón de su actividad literaria. Quintero Álvarez, prematuramente desaparecido, ha dejado unos libritos de poesía en los que sobresale el paisaje, la naturaleza y la tierra; un paisaje exterior sobre el que se proyecta el paisaje interior del poeta a partir de una actitud ensimismada y melancólica que recuerda mucho algunas expresiones de clara filiación romántica. Quintero Álvarez es autor de una poesía a la vez abierta y no abierta que tiene su origen en un aturdimiento interior que resulta una apertura más intensa y arreba-

²⁰ Agamben, *op. cit.*, p. 77.

JUAN PASCUAL GAY

tadora que cualquier otro conocimiento, pero al no poder desvelar el motivo de esa apertura está cerrado en una perfecta opacidad.

Y obra abierta es lo que nos ofrece la poesía de Jorge Hernández Campos. Poeta jalisciense, nacido en 1921, ha desempeñado a lo largo de su vida una intensa actividad literaria y cultural que se orienta tanto al periodismo como a la narración y la poesía. Su obra no es particularmente prolija y se agrupa en unos pocos títulos. Tiene una novela, *El vals*, La novela del sábado, Madrid, 1956; y cinco libros de poesía: *La parábola del terrón*, Firmamento, 1945; *A quien corresponda*, UNAM, 1961; *La experiencia*, FCE, 1986; *El presidente* (plaqueta), El Tucán de Virginia, Vita Nuova, 1992; y, finalmente, *Sin título*, Joaquín Mortiz, México, 2001, que, además, ganó el premio Nacional de poesía de Aguascalientes en ese mismo año. Como traductor, destaca su contribución al italiano de *Poesía indígena*, de Ángel María Garibay, en colaboración con Ugo Liberatore, Parma, Guanda, 1960.

Octavio Paz, también en el prólogo a *Poesía en movimiento*, señala que con Jorge Hernández Campos, del mismo modo que con Manuel Calvillo, la poesía mexicana regresa a la tradición de la ruptura. Refiere Paz, al escribir esas páginas, que

34

Jorge Hernández Campos es autor de un delgado libro (*A quien corresponda*, 1961) que contiene varios poemas nada desdeñables y uno notable: *El Presidente*. Algunos de los *Poemas proletarios* de Novo habían sido una denuncia de la Revolución hecha gobierno y de los poetas y pintores del llamado ‘realismo social’. El de Hernández Campos, no menos feroz, es más concentrado y, al mismo tiempo, más amplio. No es sátira: participa de la imprecación y de la épica, de la energía y de la historia. Nada de prédicas ni de moral. La realidad sufrida y asumida, no vista desde el balcón sin riesgo de los buenos sentimientos. En su centro, un mito, sombrío y sórdido. Este poema es, otra vez, ruptura y comienzo.²¹

Sabemos, sin embargo, que *A quien corresponda* no fue el primer poemario de Hernández Campos, sino el segundo; y que el primero se

²¹ O. Paz, “Poesía en movimiento”, en *op. cit.*, p. 127-8.

titula *La parábola del terrón*, de 1945, el mismo año en que publicó su novela *El vals*. La poesía de Hernández Campos muestra una fractura entre sus primeros libros (*La palabra del terrón (y otros poemas)* y *A quien corresponda*) y los últimos (*La experiencia* y *Sin título*). Habría que decir que no deja de ser significativo que el libro *La experiencia* incluya todos los poemas que habían conformado *A quien corresponda*. La decisión del autor de incluir todas las composiciones de éste en aquél revela a las claras su voluntad de mostrar ese cambio poético que oscila entre una poesía personal e intimista y una poesía de tema social y política que, quizás, es la más recordada. Lo notable es que el cambio de tema y tono se produce en el último poema de *A quien corresponda*, uno de sus poemas más recordados: 'El presidente'. Julio Hubard, al recordar, con motivo de su muerte, la trayectoria literaria de Jorge Hernández Campos, escribe "A ello debemos al menos dos portentosos poemas: 'El presidente' y 'Padre, Poder' (ambos en *La experiencia*). Su poesía podrá ser escasa, pero es extraordinariamente alta. Nunca será un poeta popular, y tal vez mejor."²² Sin embargo, a pesar de tales poemas, me interesa subrayar la primera época poética de Hernández Campos. El cambio en el tema y el tono que delata la irrupción del poema 'El presidente' no sólo obedece a una nueva poética sino al abandono de una poesía que le había acompañado desde su adolescencia y que era común a otros poetas de su generación. José Luis Martínez menciona a otros escritores cercanos al joven Jorge Hernández Campos; una cercanía que se debe más a la edad que a sus intereses poéticos y literarios:

Entre los nuevos poetas que recientemente han iniciado su obra se han distinguido: José Cárdenas Peña, autor de hermosas elegías amorosas, Alberto Monterde, Miguel Guardia, Roberto Cabral del Hoyo, Jorge Hernández Campos, Emilio Carballido y Antonio Alatorre, cuyos primeros poemas no permiten aún determinar el curso que seguirá su obra; Miguel Castro Ruiz, Alfonso Rubio y Rubio y Francisco Alday, dados a conocer por la revista *Viñetas de literatura Michoacana* y por

²² Julio Hubard, "In memoriam. Jorge Hernández Campos (1919-2004)", en *Letras Libres*, n° 64, 2004, p. 102.

Ábside; Rubén Bonifaz Nuño, uno de los más valiosos y mejor dotados, y Celedonio Serrano Martínez, autor de un corrido de inspiración revolucionaria, *El coyote* (1949), cuya soltura, agudeza popular y gracia lírica lo hacen uno de los más logrados en el género.²³

Como señalaba Octavio Paz, un cambio análogo en los intereses poéticos se advierte en la evolución del potosino Manuel Calvillo (1918), tres años mayor que el jalisciense Hernández Campos. La primera referencia crítica significativa a la poesía de Calvillo aparece en el prólogo a *Poesía en movimiento*, la antología de Paz, publicada en 1966. Allí se dice que:

Con Manuel Calvillo y Jorge Hernández Campos regresamos a la tradición de la ruptura. Si olvido sus ensayos juveniles, Manuel Calvillo ha escrito hasta ahora sólo un poema: *El libro del emigrante*. Es un poema extenso y que aún no ha sido publicado completo. Historia de una apuesta, no aquí ni ahora sino en una vertiginosa sucesión de lugares y tiempos. Historia con muchos cuerpos y un solo personaje deshabitado. Los nombres y el nombre. Poema de la dispersión y la unidad, búsqueda de la identidad. Lenguaje en movimiento.²⁴

36 Las palabras de Paz son equívocas: propiamente esos ‘ensayos juveniles’ son los que se recogen bajo los títulos *Primeros poemas* y el más maduro *Estancia en la voz*; sin embargo, esa denominación (‘ensayos juveniles’) no le conviene de ningún modo a su siguiente poemario, *Primera vigilia terrestre*, escrito a los treinta y cinco años. Manuel Calvillo, como también señala Paz, es autor de una obra breve, pero de alto significado poético; dueño de cuatro libros o, más propiamente, cuatro conjuntos poéticos: *Primeros poemas* (1940-1942), *Estancia en la voz* (1942), *Primera vigilia terrestre* (1953) y *Libro del emigrante* (1957-1983). Su obra ha sido recogida por su hijo Tomás Calvillo bajo el título poco afortunado de *Poesía 1940-1971*.²⁵ Y digo

²³ José Luis Martínez, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, 1990, México, CNCA, p. 95.

²⁴ O. Paz, “Poesía en movimiento”, en *op. cit.*, p. 127.

²⁵ Manuel Calvillo, *Poesía 1940-1971*, 1997, México, CNCA, pról. y ed. Tomás Calvillo.

poco afortunado porque el título pretende abarcar los años de la producción poética de Manuel Calvillo: 1940-1971; pero el editor equivoca la fecha última ya que, si bien es cierto que *Libro del emigrante* es un poemario confeccionado a partir de diferentes fragmentos que se fueron acumulando con el transcurso del tiempo, el último de ellos, titulado “De la epístola III”, data de 1983. La confusión se debe a que en 1971 se publicó una primera versión de *Libro del emigrante* que recogía desde el titulado ‘Primer fragmento’ hasta la sección denominada ‘Apuntes’, penúltimo segmento del largo poema que se cierra en 1983 con la añadidura de “De la epístola III”. De esta manera, hubiera sido más preciso titular la recopilación: *Poesía 1940-1983*.

José Luis Martínez sitúa a un Manuel Calvillo, ‘lleno de sensibilidad y ternura’, en el ámbito de influencia de la promoción literaria formada por Alí Chumacero, Jorge González Durán, Bernardo Casanueva Mazo y Alfredo Cardona Peña. Lo dos primeros destacaron como promotores culturales al frente de la revista *Tierra nueva*.²⁶ Más explícitas son, sin embargo, las palabras del crítico referidas al poemario *Estancia en la voz* de Calvillo:

Otros jóvenes, recientes en la poesía, ofrecieron sus primeros libros. A Bernardo Casanueva se le debe *En la cuarta vigilia* con poemas llenos de un erotismo derivado a un contenido más complacido en el espíritu que en la carne. Ciertas características construcciones, ciertos temas y formas de soluciones retóricas, confesaban en esa poesía la amistad con algunos de nuestros grandes poetas actuales que, más que la simple imitación, muestra una proximidad espiritual. Otro tanto ocurre con la poesía que, en su primera entrega, nos ofreció Manuel Calvillo en un cuaderno titulado *Estancia en la voz*, pero que, contrariamente a Casanueva, se entregaba a un erotismo pleno en un lenguaje de una peculiar sensibilidad para la naturaleza y las imágenes de la niñez.²⁷

Tiene razón Martínez al afirmar que el libro referido es la primera entrega poética del autor puesto que los poemas anteriores habían

²⁶ J. L. Martínez, *op. cit.*, p. 92.

²⁷ *Ibid.*, p. 137.

aparecido en publicaciones periódicas. José Luis Martínez señala con acierto que el tono de los primeros poemas de Calvillo tienen muchas similitudes con los ofrecidos por otros poetas contemporáneos suyos; entre esas similitudes sobresale la sensualidad y el erotismo que lo acercan a la poesía de Hernández Campos. Lo que me interesa notar es que ambos poetas tuvieron una evolución similar no sólo en cuanto a los temas y al tono de su poesía, sino también coincidieron en los años en que su poesía se transforma decisivamente para perseguir otros intereses. En un caso y otro puede hablarse de dos etapas claramente diferenciadas: la primera aglutinaría la obra escrita hasta principio de la década del sesenta; mientras que la segunda estaría acotada desde entonces hasta el final de su obra poética, una obra poética que corrió una suerte distinta debido a diferentes circunstancias.

En el caso de Manuel Calvillo, porque desde 1983 decidió, hasta donde hay noticia, guardar silencio; por su parte, Hernández Campos siguió escribiendo hasta el 2001, año en que ganó el premio nacional de poesía Aguascalientes con su último libro *Sin título*, y falleció en 2004. Pero no podemos pensar únicamente en una influencia recíproca desde la distancia o desde un desconocimiento mutuo que remitiría la responsabilidad de esas coincidencias a un ambiente de época o a una convención literaria. En concreto, el “Fondo Manuel Calvillo” de la Biblioteca Rafael Montejano y Aguiñaga de El Colegio de San Luis A. C. cataloga diferentes textos de Jorge Hernández Campos: el poemario *A quien corresponda*, Imprenta Universitaria, 1961; y las traducciones de *Autobiografía* de R. G. Collingwood, México, 1953; y *El estilo literario*, J. Middleton Murry, FCE, México, 1951. El asunto es relevante no sólo porque Calvillo demuestra su interés en la poesía de Hernández Campos sino porque *A quien corresponda*, como ya se ha dicho, es el poemario donde se produce la ruptura poética del jalisciense respecto de su itinerario anterior y a partir de éste comienza su propuesta poética más personal; pero también porque los años en que se gesta *A quien corresponda* coinciden con aquéllos en que Calvillo comienza a cultivar su poesía más depurada, como prueba la publicación, en 1957, de ‘Primer fragmento’ perteneciente a *Libro del emigrante*. En cuanto a las traducciones, merece reseñarse

el libro titulado *El estilo literario* de Middleton Murry. Se trata de un librito publicado por el Fondo de Cultura Económica dentro de su colección 'Breviarios' que ofrece un interesante índice, revelador del espíritu crítico anglosajón que anima sus páginas, donde se pueden leer algunos pasajes relevantes que nos acercan a la poética de Manuel Calvillo: "El gran escritor realista es de la misma naturaleza y cultiva la misma actividad que el gran escritor romántico. La diferencia está en que el realista elige su asunto de la vida diaria, y el romántico de una imaginaria continuación de la vida en el pasado (que es historia) o en un mundo puramente ideal."²⁸ Esto es precisamente lo que acometerá Calvillo en su poema *Libro del emigrante*: un formidable *collage* compuesto por el yo poético a partir de su presencia en tiempos y espacios significativos para la historia de Occidente. En el caso del volumen *Autobiografía* de Collingwood, quizás tanto Hernández Campos como Calvillo se sintieron conmovidos por un pensamiento que reconoció en el 'humanismo' su origen y su encomienda a contrapelo de los sistemas y las propuestas filosóficas contemporáneas; quizás, más allá del pensamiento mismo, encontraron su magisterio en una vida que no se plegó ni a las circunstancias ni a los intereses de otros; quizás se sintieron cautivados por esas palabras que abren el 'Prefacio' de *Autobiografía*: "La autobiografía de un hombre cuyo oficio es pensar debiera ser la historia de su pensamiento."²⁹ En el caso de Manuel Calvillo, acaso la lectura del libro de Collingwood, si no le descubrió la importancia de la historia, al menos le ratificó su relevancia no sólo dentro de los procesos de pensamiento colectivos sino también en los individuales, asunto que más tarde retoma en su poesía. Así, al referirse el inglés a su lectura de los *Principia* de Descartes, deja escrito:

Me permitió entrar en el secreto de lo que los libros modernos habían estado ocultándome: que las ciencias naturales tienen una historia

²⁸ J. Middleton Murry, *El estilo literario*, 1951, México, FCE, trad. Jorge Hernández Campos, p. 35.

²⁹ R. G. Collingwood, *Autobiografía*, 1953, México, FCE, trad. Jorge Hernández Campos, s. p.

propia y que las doctrinas que enseñan sobre cualquier punto, en cualquier punto dado, no se han alcanzado gracias a algún descubridor que penetra la verdad después de siglos de error, sino por la modificación gradual de doctrinas mantenidas antes y que, a menos que se detenga el pensamiento, serán modificadas también de la misma manera. No diré que esto se me presentó con tal claridad a edad tan tierna; pero al menos, gracias a la lectura de ese libro, me di cuenta de que la ciencia no es tanto una acumulación de verdades comprobadas sucesivamente, como un organismo que en el curso de su historia sufre alteraciones más o menos continuas en cada una de sus partes.³⁰

La propuesta poética de Manuel Calvillo de la historia como un discurso sin solución de continuidad comienza a tomar forma en la década de los cincuenta; Jorge Hernández Campos, por su parte, se conforma más bien con poetizar determinados acontecimientos o hechos históricos antes que una idea de historia o de la historia, pero al igual que Calvillo, su interés poético por la historia se fragua en la misma década.

Cabe situar la ruptura poética en las respectivas trayectorias a mediados de los años cincuenta, en el primer caso, y a principios de los sesenta en el segundo. En el libro *Primera vigilia terrestre*, de 1953, Manuel Calvillo comienza a mostrar un cambio en sus intereses literarios hasta encontrar una nueva poética, como atestigua el *Libro del emigrante*, ese extenso poema escrito entre 1957 y 1983, que si bien lo acerca a la tradición que se remonta a la generación de los Contemporáneos en lo que se refiere a las formas poéticas, paradójicamente lo aleja de ella en cuanto a los temas. Algo parecido sucede con Jorge Hernández Campos, quien muestra definitivamente su cambio de poética en *La experiencia* (1986), en concreto, en la segunda sección de este poemario que se inicia con “El día de muertos y el cadáver de Pasolini (un poema encontrado)”, puesto que la primera es la repetición en el mismo orden de aparición de los poemas que ya había publicado en 1961 bajo el nombre de *A quien corresponda*: “Vuelve flecha de amor...”, “Aria”, “Calle blanca, puerta oscura”...,

³⁰ *Ibid.*, p. 9-10.

“La golondrina”, “Del ciego cantar”, “Albada”, “Vals de perfección”, “Eurídice”, “Junto al Leteo”, “El sepulcro de Xavier Villaurrutia”, “Tú eres piedra”, “La sobremesa”, “Diciembre” y “El presidente”. Pero es precisamente en el último poema de *A quien corresponda* (1961), el denominado “El presidente”, donde el jalisciense muestra sus nuevas inquietudes poéticas y adelanta su voz más madura que se recoge en la segunda parte de *La experiencia* y en su último libro *Sin título*. De hecho, Hernández Campos debía ser bastante consciente del nuevo rumbo que tomaba su poesía al titular el poemario con la cortesía ‘A quien corresponda’: fórmula que se emplea al dirigir una misiva de carácter oficial donde el destinatario se destaca más por su función pública o administrativa que por la posible relación personal que tenga con el emisor de la carta u oficio, lenguaje con el que debía estar más que familiarizado debido a su desempeño en cargos administrativos y oficiales como promotor y fundador del Museo Nacional de San Carlos y funcionario al frente del Museo Nacional de Arte o del Departamento de Artes Plásticas, además de sus actividades en diferentes puestos diplomáticos. Pero también el encabezado ‘A quien corresponda’, una vez desautomatizado como fórmula de cortesía, remite a la libertad del lector a la hora de elegir el carácter del poema que más le conviene. Esta alusión a la libertad de elección del destinatario es la que permite colegir el grado de conciencia del poeta respecto del significado de *A quien corresponda* dentro de su trayectoria poética personal, porque es manifiesto el cambio profundo que se produce entre los primeros catorce poemas y el último y que, sin duda, no se le escapó al autor. Es precisamente este último, ‘El presidente’, el que marcará la pauta de sus poemas y poemarios posteriores.

Aquello que me interesa resaltar de estos dos autores es tanto las similitudes que se encuentran en sus primeros libros y poemas como el hecho de que su ruptura puede situarse en un tiempo coincidente, la década de los cincuenta; una ruptura, además, que les llevará a entender la poesía como un ejercicio al servicio de algo más que sus propias sensibilidades, intimidades y personalidades. En el caso de Manuel Calvillo, su poesía última estará firmemente anclada en el interés por la historia y la capacidad de transitar desde la poesía, a través del *collage*

y la palabra poética, por diferentes geografías y tiempos, constituyéndose en una estrategia de evasión de la realidad circundante y al mismo tiempo de exploración de las circunstancias del presente de la escritura; en el caso de Hernández Campos, la poesía se convertirá en un arma formidable al servicio de las causas sociales y políticas cada vez más alejada de una intimidad que alguna vez le cobijó, aunque en su último libro, *Sin título*, retoma algo del intimismo que había caracterizado su poesía primera. En uno y otro caso el discurso poético se convirtió en un lenguaje que fue abandonando su primera morada para dejar de ser un fin en sí mismo, en la medida que lo es una poesía ensimismada y en la que el sujeto poético se vuelve hacia sí mismo, y voltear hacia una realidad y un entorno que exigió el verso si no para someterlos y transformarlos, por lo menos para entenderlos.

Así pues, Manuel Calvillo y Jorge Hernández Campos ofrecen una evolución poética similar: desde una poesía personal e íntima transitan hacia una nueva propuesta poética más o menos por los mismo años, la década de los cincuenta. La primera etapa de la poesía de ambos autores se destaca por el cultivo de formas y temas comunes. Son poemas de juventud en los que predominan el verso libre y las estrofas —cuando no se trata de tiradas de versos— que no obedecen a estructuras tradicionales. Por otro lado, se trata de una poesía firmemente anclada en el paisaje natural como proyección del mundo interior del poeta; es una inercia romántica, pero una inercia que había sido impulsada por algunos poetas de *Taller*, como ya dije, lo que sitúa a estos poetas dentro de una tradición poética definida; y, por último, utilizan unas imágenes que acercan la poesía a esa inclinación hacia lo ‘abierto’ que postulaba Rilke en los primeros versos de su Octava Elegía.

La primera sección del primer poema conocido de Manuel Calvillo, titulado ‘Del amor hallado’, dice así:

De tus lazos, Amor, estoy ceñido,
Y angustiado de júbilo.

La virtud remozada del instante
Se da a mi voz en soledad.

¡Amor, oh claro Amor sin límites
y de cálidas manos presentidas,
estoy en ti y en tu profunda música!

Intenso, los orígenes asciendes
De tu llamada perfecta.

Y cultivas los labios
De una voz imprevista y subyugada.

¡Ah, tu afluencia indecible!

Mis palabras te velan.³¹

En el primer poema de Jorge Hernández Campos recogido en el volumen *La parábola del terrón (y otros poemas)* se lee:

Del antaño maizal traje un pedruzco
Pluvial en su dureza y desnudo.

Si lo ahondo por un lado

Podrá de cierto
Nacer el agua en él.

Si lo pongo de almohada

Mis pétreos sueños
Alzarán por el aire
Los diez dedos.

Si rostro le doy a semejanza

De la lluvia,
Habrá amapolas
Para el fervor visible
De tu casa.

Y si lo pulo por un lado

Haré un espejo
Que refleje lo raro
de mi sonrisa.³²

³¹ Manuel Calvillo, "Primeros poemas. 1940-1942", en *Poesía 1940-1971*, 1997, México, CNCA, p. 17.

³² Jorge Hernández Campos, *La parábola del terrón (y otros poemas)*, 1945, México, Sociedad Cervantista de México, p. 9.

Formalmente, los poemas son distintos: el primero se articula a partir del terceto en el que convergen los pareados anteriores y posteriores de manera simétrica, vendría a ser como el gozne del poema; mientras que el segundo se construye a partir de paralelismos sintácticos introducidos por la condicional ‘si...’. Pero los dos poemas hablan de la sensualidad que despierta el amor juvenil; explícito en el caso del poema de Calvillo (‘¡Amor, oh claro amor’). Uno y otro muestran la proyección del yo poético hacia un más allá sin límites: en el caso de Calvillo se trata de un espacio ingravido y sutil (“¡Amor, oh claro amor sin límites / y de claras manos presentidas”); Hernández Campos, por su parte, ofrece una proyección de la subjetividad hacia un espacio natural en sus manifestaciones aéreas, terrestres y acuáticas (‘agua’, ‘aire’, ‘amapolas’). Estos ejemplos se repiten en sus primeros poemas. El yo poético se vuelca sobre lo abierto, intenta salir de su ensimismamiento o aturdimiento, pero sigue sin embargo tan cerrado en sí mismo como al principio. La tendencia del yo poético hacia lo abierto se traduce en un impulso que trata de apropiarse de ese espacio pero el impulso mismo tiene desde el principio su propio límite: el yo del poeta.

Más adelante, esa vinculación o tendencia hacia lo abierto en ambos poetas se va matizando hasta utilizar en su poesía la imagen del ave o pájaro que enfrenta lo abierto con sus ojos abiertos. Se lee en el poema “De cinco variaciones en tiempos de amor” de Manuel Calvillo:

Tus últimas palabras anudan débilmente
La frase del poema, y yo te amo
Cuando el paisaje crece
A miradas de pájaros veloces.
[...]
Bordear el mar de huellas ágiles
Ya cuando el alba anuncie sus gaviotas lejanas.³³

³³ M. Calvillo, *op. cit.*, p. 20-1.

El libro *Estancia en la voz* de 1945 encierra alusiones a la presencia de las aves o a su ausencia, aunque esa ausencia que delatan algunos vestigios es siempre inquietante:

Y, entonces, encontraba un lápiz, páginas,
Piedras limpias o refugios aéreos
Y los nidos vacíos, las palabras.
¿No me recuerda nadie?
-Tal vez mi madre, levemente, ahora,
Abandonado niño en las miradas.³⁴

Pero es al final de este poemario donde se nombra a un ave que reaparecerá en su poesía posterior, el albatros:

Este agudo invisible de la piel
Donde las cosas yacen sin nombrarlas;
Su olor mojado, sus hinchidas márgenes
Donde gritan albatros desprendidos
Sobre el vapor yodado de las algas
Y un navegable estruendo hacia la noche.³⁵

En el libro de 1953, *Primera vigilia terrestre*, se lee:

No el vuelo del albatros
Sino el centauro y su pezuña cruenta;
En la codicia funeral del sueño
Dando voces de muerte
Venías, despiadado, en tu hermosura
Escalando el insomnio.³⁶

El albatros en la poesía de Manuel Calvillo simboliza la libertad y el estar en el mundo; ave marina que sobrevuela los océanos y sus costas encarna el espíritu de esa criatura rilkeana que “con todos los

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ *Ibid.*, p. 38.

³⁶ *Ibid.*, p. 51.

JUAN PASCUAL GAY

ojos mira lo abierto”; seguramente como reminiscencia de la lectura precoz y asombrada del *Ulises* de James Joyce que tanto habría de marcarle en adelante. Frente al albatros sitúa Calvillo otros seres que por estar cargados de memoria e historia representan la imposibilidad de salir hacia lo abierto, la reclusión en lo cerrado, como el ‘centauro’ de los versos anteriores o más claramente las aves agoreras como antítesis del albatros:

Tal del fuego nocturno en las señales,
Tal el ave funesta te auguró
Entre los tuyos y como ellos pálido
De armadura lucientes.³⁷

A diferencia de Calvillo, Hernández Campos no utiliza las criaturas aéreas para enfrentarlas a otras criaturas llenándolas así de un simbolismo particular sino que, al contrario de lo que hace Calvillo, su simbolismo habitualmente tiende hacia lo abierto o hacia la expresión de lo abierto. Desde el principio, emplea Hernández Campos estas imágenes que privilegian el vuelo, el aire y los pájaros. Dice el poema II de *La parábola del terrón (y otros poemas)*:

46

Una puerta entreabierta fue mi lengua,
Un fantasma de pájaro mi habla,
Y alguien que canta adentro
Y muere afuera
Apareció, poeta, en la herradura
De mi mano y mano.³⁸

En el número VI utiliza la metonimia y la referencia directa:

Poesía es la voz con que yo nombro a un viento,
A un corazón sin pátina,
A un ala que va lejos.

³⁷ *Idem.*

³⁸ J. Hernández Campos, *op. cit.*, p. 10.

A un color tan hondo que vuela en la mirada
Una jornada antigua
Sobre un pájaro ardiendo.³⁹

Y vuelve el poeta sobre la imagen aérea en el poema siguiente:

A veces...
Y alza el polvo su espuma mortecina
Por ágiles pilares sostenida
Y los lívidos pájaros del aire
Zambullen en la hierba el vocerío.⁴⁰

Pero es en el poemario *A quien corresponda* donde Hernández Campos afina el empleo de la imagen del pájaro situándolo en un lugar central de su poesía. El cuarto poema se titula elocuentemente ‘La golondrina’ que reescribe a su vez la famosa rima del romántico español Gustavo Adolfo Bécquer y donde el tiempo cíclico que caracterizaba el poema del español se rompe para que la reflexión sobre el paso del tiempo y la muerte adquiera todo su protagonismo:

Vi la ciudad y los puentes y en el aire
Pájaros ázimos.
¡Hosanna! Ya volvió
la golondrina, mi esperanza, y revistió
su fortaleza y se ciñó de hermosura.
Danza la vida, haré el elogio de la muerte:
Yo no resurjo del sudario, yo me arrastro
Con los soldados en el lodo...
[...]
¿Golondrina!
...y nadie vuelve, el tercio día ni jamás.⁴¹

³⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁴¹ J. Hernández Campos, *A quien corresponda*, 1961, México, Imprenta Universitaria, s. p.

JUAN PASCUAL GAY

Otros dos poemas, ‘La sobremesa’ y ‘Diciembre’, aluden a los pájaros, pero estas dos referencias buscan más la degradación del espacio donde se sitúa el yo poético (“Ni tan delicado como el piar de los gorriones / en el estercolero”) o una nota de color costumbrista (“Los pájaros picotean entre los jarros / volcados, el cesto del pan y las botellas”) que mostrar esa tendencia hacia la comunión con la naturaleza de los ejemplos anteriores. Y sin embargo, hay una mención explícita a la ‘alondra’ en el poema ‘Eurídice’ que recupera todo su simbolismo y al mismo tiempo sitúa esa tradición mística que mora en la palabra en lo ‘abierto’ de la tradición a la que corresponde la poesía de Hernández Campos:

En el otoño la veía
Pensativa por el viñedo;
En los racimos gorjeaban
Alondras grises; de la aldea
Su aroma alzaban los oficios.⁴²

Aunque en este uso de la ‘alondra’, lejos de mostrar el amor carnal o la sensualidad del amor o su espiritualidad, se privilegia la certeza de lo efímero del amor en la presencia constante de la muerte que siempre acompaña a la amada:

Y precediéndola, cortesana, hermosa, amigos míos,
¡la Muerte! Arrebuja en pieles sanguinolentas, vi la Muerte:
el puñal en el muslo, el carbúnclo en el pómulo, le indicaba
el camino.⁴³

Manuel Calvillo y Jorge Hernández Campos son dos poetas que han tenido una evolución poética análoga. La primera parte de su itinerario poético está marcada por la irrupción del amor y la sensualidad que acompaña al descubrimiento del propio cuerpo y del cuerpo del otro y, al mismo tiempo, ese descubrimiento encuentra su cauce de presen-

⁴² *Ibid.*, s. p.

⁴³ *Ibid.*, s. p.

tación privilegiada en imágenes terrestres y aéreas. Se trata de una poesía intimista, ensimismada en ambos casos, que proyecta hacia el paisaje en torno ese aturdimiento esencial de filiación romántica. No es casual que los pájaros o las aves adquieran un claro significado en la medida que son criaturas que desconocen los límites espaciales; ese significado que remite a la conciencia no ya de estar en el mundo sino de ser el mundo, retomando de este modo la idea rilkeana no ya de estar frente a lo otro sino participar del ser del otro. Más tarde, en sus últimos libros, tanto Calvillo como Hernández Campos escribirán una poesía en la que la historia será la protagonista indiscutible, aunque también en esta nueva orientación los dos poetas muestran algunas diferencias: Calvillo con una preocupación poética por la historia en general como espacio natural del hombre, Hernández Campos con un interés menos abstracto que Calvillo por hechos históricos, pero con una preocupación social más pronunciada, darán una nueva dimensión a ese concepto de lo ‘abierto’ que había subrayado Paz. La poética de uno y otro, así como sus preocupaciones literarias posteriores, dan una vez más la razón a Octavio Paz al presentarlos en el prólogo de *Poesía en movimiento* como un regreso a la ‘tradición de la ruptura’. Paz sitúa la ruptura de estos dos poetas en la segunda etapa poética de ambos y en algo tiene razón, pero quisiera subrayar que la primera etapa, aquella en la que destaca el paisaje más que la naturaleza, supone ya la asunción de una tradición que apenas había tenido recorrido en la poesía mexicana y que ambos contribuyen a ensanchar más, a dilatar sin restricciones, y que problematiza la idea de obra ‘abierta’ que Paz percibe en la poesía mexicana desde Tablada.