



Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANIDADES

**EL TIEMPO EN LA POESÍA DE
JAIME SABINES**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN LETRAS HISPÁNICAS
P R E S E N T A

CÉSAR BONILLA BONILLA

MATRICULA: 94220272

ASESOR:

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

LECTORES:

DR. ALEJANDRO HIGASHI

PROF. ROBERTO GÓMEZ BELTRÁN



MÉXICO DF. 2006.

Agradecimientos:

A Doña luz: mi madre que es un racimo, un ramo,
un bosque, un campo sembrado, un río. Todo igual
a su nombre; lucero, lucha viejita sin años que
siempre me enseñó a levantarme temprano
para esperar la vida.

A Elisa por su infinito amor y confianza en mí.

A Norma mi eterna amiga y confidente.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. DIFERENCIAS Y SEMEJANZAS ENTRE PARRA Y SABINES.....	9
1.1 Coordinadas históricas.....	9
1.2 Rasgos filosóficos.....	13
1.3 Configuración del “yo poético”.....	15
1.4 Lenguaje y estrategias de comunicación.....	22
1.4.1 La sintaxis.....	27
1.4.2 El ritmo.....	28
1.5 Bases poéticas.....	31
1.6 La función paródica.....	32
1.7 Rasgo conversacional.....	35
II. EL TIEMPO EN LA POESÍA DE JAIME SABINES.....	44
2.1 Tiempo como sinónimo de muerte.....	44
2.2 Muerte y vida como sinónimo del tiempo.....	50
2.3 Tiempo y otredad.....	60
2.4 El tiempo como recurso sintáctico y discursivo.....	74
2.5. Tiempo como eje temático.....	83
III ADÁN Y EVA ENTRE EL TIEMPO MÍTICO Y EL TIEMPO COTIDIANO...	89
CONCLUSIÓN.....	104
BIBLIOGRAFÍA.....	110

INTRODUCCIÓN

En la presente investigación, nos enfocamos fundamentalmente en dos aspectos. El lector que se acerque a la obra de Jaime Sabines se encontrará con un contenido poético o temático y una estructura textual. Estos elementos se deben analizar en conjunto para comprender la verdadera dimensión que alcanza la obra del poeta. Cabe afirmar que nuestra intención en esta investigación no se limita al aspecto biográfico, pues sobre la vida de Jaime Sabines existen varios estudios¹. Nuestro propósito es otro. Si bien es cierto que es importante la biografía, y aún hay mucho que escribir sobre la vida de tan notable poeta, es poco lo que se ha dicho sobre la construcción poética, estilo y argumentos literarios de su obra.

Tanto en los poemas métricos como en los poemas en prosa, las estructuras se apoyan sobre una idea dominante que se ciñe al tiempo. En consecuencia, la obra gana equilibrio, identidad y armonía, gracias a este eje temático; por lo tanto, se obtiene una unidad interna. Nuestra intención es estudiar cómo se desarrolla y manifiesta en su universo creativo dicha concepción. Sin duda, son dignos de análisis temas concretos; por ejemplo, la influencia de la *Biblia*, la importancia de la provincia y la ciudad; incluso la

¹ : *Homenaje a Jaime Sabines*, (DDF., 1997), *La poesía en el corazón del hombre, Jaime Sabines en sus sesenta años*, (UNAM/INBA, 1987), Carla Zarebeska, *Jaime Sabines, algo de su vida*, Tronix, México 1994. También se han realizado algunas entrevistas que amplían su biografía: Efraín Bartolomé, “La poesía es vida, no se inventa. Conversación con Jaime Sabines a sus setenta años” en *Tierra Adentro*, México, núm. 78, 1996. Elva Macías, “Jaime Sabines. El olvido es la sobrevivencia”, *Periódico de poesía*, UNAM/INBA, 1993, Cristina Pacheco, “La poesía donde todos bebemos” *Siempre!*, 1984, Elena Poniatowska, “Entrevista a Jaime Sabines”, *Novedades*, 1968. Estos estudios se ven reforzados con las investigaciones que se hacen en torno al corpus poético: Esther Hernández Palacios, *La poesía de Jaime Sabines; análisis poético estructural de “algo sobre la muerte del mayor Sabines”* Universidad Veracruzana, 1984, y las tesis de María Guadalupe Flores Liera, *Los sagrado en la poesía de Jaime Sabines* UNAM, México, 1990, así como el análisis de Beatriz Barrera Parrilla, *Introducción a la imagen del cuerpo en la poética de Jaime Sabines* SRE, México, 2001. Además de muchos artículos y reseñas en libros, periódicos y revistas. Todas estas investigaciones se localizan en el trabajo de Mónica Mansour, *Uno es el poeta. Jaime Sabines y sus críticos*, SEP, México, 1988.

proyección literaria de Ramón López Velarde como un antecedente inmediato del poeta en turno; pero consideramos que es necesario abordar la obra desde el eje temático que abriga el tiempo, pues a través de esta perspectiva sobresale su fundamento filosófico e histórico, y se refuerza su identidad poética.

En el primer capítulo, incluimos parte del panorama latinoamericano en el que surge su obra. Por ello, es indispensable hacer un corte temporal; estamos hablando de finales de los 40 y principios de los 50. Una figura despunta y marca esta época, Nicanor Parra y su antipoesía. La ineludible presencia de este poeta en ámbito latinoamericana nos obliga a realizar un análisis comparativo con la obra de Sábines, para establecer, desde esta perspectiva, las semejanzas y diferencias que existen entre ambos poetas. Así mismo, nos interesa resaltar las cualidades estéticas que distinguen a nuestro poeta, pero también localizar elementos que lo asocian con otros poetas, y, que por lo tanto, lo ubican dentro de una corriente literaria; el neorrealismo².

Por otra parte, en el último capítulo analizamos el poemario *Adán y Eva* en donde intentamos demostrar cómo Sábines sintetiza su concepción del tiempo que se proyecta en dos direcciones: un tiempo mítico, eterno, que no brinda ninguna certeza, y que tiene una escasa relación con el ser humano, pero que representa una posibilidad de explicar su origen y una esperanza de expiación. Por otra parte, el tiempo cotidiano, él de todos los días, él que da cuenta de la existencia humana; de sus angustias, de sus placeres, de todo lo que tiene que ver con la vida en su más amplio sentido, y que es, precisamente, el tiempo que le interesa a Sábines. Además, nuestro poeta

² Norma Klahn, "Jaime Sábines y la retórica de la poesía conversacional", *Lugar de encuentro. ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, México, Katún, 1987, pp. 91-111.

experimenta en este poema con recursos narratológicos, los personajes y el diálogo directo, incluso la descripción de las diversas atmósferas construidas por cada uno de los versos, le dan vida propia al trabajo analizado, como si estos factores se revelaran ante el lector, pues no aceptan camisa de fuerza que limite sus estructuras, por ende se torna casi imposible una clasificación precisa. En resumen, aún no se tiene claro si se trata de poema en prosa o prosa poética.

El poeta fija su trinchera sin ambigüedades; desarrolla su posición y sus preocupaciones sobre una hoja en blanco; su pluma le permite escribir *Horas* (1950). Desde este poemario, Sabines subraya a través de una clara reflexión la inconsistencia del ser humano, de su vivir temporal. Esta vivencia humana angustiada surge constantemente, incluso apunta otros temas como el amor, lo religioso, la soledad, que aparecen como argumentos que podrían engañar al lector al hacerles creer que son fundamentales, y no son más que elementos auxiliares. En consecuencia, se puede decir que en los poemas de Jaime Sabines todos estos elementos temáticos conforman lo que llamamos la materia de su obra poética, desde la cual despliega su tema central, el del tiempo:

En las hojas del tiempo
esa gota del día
resbala, tiembla³

[El día]

Diariamente se levantan los montes el cielo se ilumina.

[El llanto fracasado]

³ Jaime Sabines, *Recuento de poemas 1950-1993*, Joaquín Mortiz, México, 1997, p. 9. (todas las citas de los poemas son tomadas de esta edición, en adelante sólo citaré entre corchetes el nombre del poema).

Y, como el tiempo es medida de movimiento, y, a su vez, éste es sinónimo de vida, el que más le importa a Jaime Sabines es el movimiento y el tiempo humano; un tiempo que pasa de forma tan ágil que difícilmente podemos percibirlo:

Pasa el lunes y pasa el martes
y pasa el miércoles y el jueves y el viernes
y el sábado y el domingo,
y otra vez el lunes y el martes
y la gotera de los días sobre la cama donde se quiere
dormir,
la estúpida gota del tiempo cayendo sobre el corazón
aturdido,
la vida pasando como estas palabras:
lunes, martes, miércoles,
enero, febrero, diciembre, otro otoño, otra vida.
[Pasa el lunes]

Es necesario investigar como el término tiempo dentro del pensamiento de Jaime Sabines es trascendente. Verdad innegable, el tiempo del ser humano concluye cuando llega la muerte final. Por muy acostumbrado que esté, para él, es decir, para el hombre, la muerte es un suceso oculto, espantosamente extraño e inesperado en sus quehaceres cotidianos. Más aún, para el hombre que tiene clara conciencia de sí, como un ser abierto a lo inmortal e infinito:

Dice Rubén que quiere la eternidad, que pelea por esa memoria de los hombres para un siglo, o dos, o veinte. Y yo pienso que esa eternidad no es más que una prolongación, menguada y pobre, de nuestra existencia.

[Dice Rubén que quiere la eternidad]

A partir de que el espíritu humano se sabe temporal y está abierto a lo infinito, se establece una dialéctica y una paradoja en esas dos realidades, sin duda ha surgido la angustia en la conciencia, y de ahí la trascendencia en los poemas sabineanos. No hay un espíritu que no piense con frecuencia en su flaqueza existencial y en la lucha terrible entre el ideal del hombre y la realidad concreta, entre la luz y la sombra, entre lo eterno y el tiempo, entre la vida y la muerte. No hay espíritu que no haya intentado reflexionar en el misterio de estos dualismos y en la manera de pretender armonizarlos. Jaime Sabines trata estos temas de una manera profunda sin que esto sirva de obstáculo a la sencillez formal. Las mismas cosas no humanas, los pájaros, los árboles, los animales, etc., funcionan como analogía al tema del tiempo:

Las plantas crecen de un día a otro. Es la tierra la que
Crece; se hace blanda, verde, flexible, el terrón enmohe-
cido, la costra de los viejos árboles, se desprende, regresa.
[Adán y Eva. III]

– ¿Qué es el canto de los pájaros, Adán?

–Son los pájaros mismos que se hacen aire. Cantar es
derramarse en gotas de aire, en hilos de aire, temblar.

–Tú estás cantando siempre sin darte cuenta. Eres igual
que el agua. Tampoco las piedras se dan cuenta, y su cal si-
lenciosa se reúne y canta silenciosamente.

[Adán y Eva. VII]

De esto se desprende una segunda cuestión: ¿es posible una explicación al interior de una obra poética? En la respuesta, podemos incluir también a la religión, a la filosofía y a las artes en general. Debido a que el filósofo, como el poeta y el hombre de fe, enlazan su conocimiento y lo elevan en una visión total, única y abstracta. Estos hombres pueden proyectar su

mirada a categorías más altas y significados más profundos de las cosas que el resto de los hombres. Es decir, en la expresión religiosa de un místico, en la expresión genial de un poeta o un pintor hay algo oculto o secreto que es necesario descubrir, ya que, en toda obra genial, siempre hay una idea unificadora entre el hombre y la vida; que da luz, dirección y firmeza a la actividad humana; lo que llamamos ideas universales de validez absoluta.

Hemos intentado explicar que tanto los poetas, como los filósofos y los místicos, aunque su estudio sea aparentemente insustancial, y que sólo parece se limitan a estudiar la experiencia concreta, conciben una idea profunda que necesita interpretarse más allá de un primer plano, pero cuando un poeta verdadero alcanza a contemplar en las cosas el sentido último del mundo y lo transmite al lector, logra:

Un puente que se tiende de una soledad a otra. Todo arte verdadero no es más que un intento de comunicación humana. Estamos dormidos, vivimos en un sueño y sólo por momentos, en el momento de la creación, en el instante del despertar y la lucidez, somos los otros... Hablo de la soledad real que es la soledad metafísica.⁴

En la obra poética de Sabines hay pensamientos abstractos totales y una visión de la vida de dimensión universal que el poeta transmite a sus lectores; pero esta visión no se alcanza en un sólo poema, y, por supuesto, ni en la sola lectura del mismo. Resulta, pues, imposible concentrar la concepción de la vida en unas cuantas estrofas; tampoco sirve de mucho entender un poema con una lectura aislada, porque un poema no es más que una parte de una gran totalidad.

⁴ Roberto Venegas, "Jaime Sabines una entrevista", *Diorema de cultura*, 18 de enero 1970; reprod. Mónica Mansour, *Uno es el poeta. Jaime Sabines y sus críticos*, SEP, México, 1988, p. 223.

Para concluir estas líneas, se necesita agregar que en los conceptos sobre el hombre y la vida, más o menos eternos, más o menos de validez absoluta, y en la experiencia poética, hay cierto desplazamiento o movilidad, ya que todo poeta crea su obra en una época determinada y en un espacio concreto. Así, la creación de una obra poética también es temporal-espacial; es decir, contiene un cierto aspecto de relatividad. Y, en este carácter relativo, tienen origen dos cosas muy similares entre sí: “que la experiencia poética se encuentra condicionada por el factor temporal y que la obra poética tiene que ser testimonio de ese factor cosmológico; aunque a su vez la misma obra de arte sea la encargada de generar y caracterizar la época”⁵

Cabe entonces hacer esta pregunta ¿la poesía de Jaime Sabines es únicamente testimonial? En casi toda su obra, lo primero que salta a la vista es la experiencia más fácil e inmediata. Por ello, la crítica hace un análisis sobre lo cotidiano y anecdótico de su obra y destaca los temas de: los niños, el calor, Dios, Cuba, México, Buda, los domingos, la iglesia, la mujer, etc., considerando que su temática se reduce simplemente a todo lo que rodea al poeta y al hombre:

No hay lugar para la desesperación, ni para la fatiga, ni para la alegría. Pendiente sólo de la pierna que duele, de la hora de ir al trabajo, de la acidez, del dinero gastado de la hora de acostarse; se resucita a veces, por un momento, con el juego del hijo, con el relámpago del deseo.

[Así como este anochecer me siento]

⁵ Una Catedral de la Edad Media no sólo reproduce la realidad medieval en forma artística, sino que también la produce artísticamente. Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es “expresión de la realidad, pero, simultáneamente crea la realidad. Una realidad que no existe fuera de la obra o antes de ella, sino precisamente sólo en la obra” [Karel Kosik, *Dialéctica de lo concreto*, trad. a Sánchez Vázquez, Grijalbo, México, 1967, p. 143].

El problema no está en dicha afirmación, sino en el carácter de la crítica que injustamente se esfuerza en limitar su poética, a esa sencillez de conceptos estéticos. Además, este tipo de análisis disminuye la posibilidad de estudiar aspectos más relevantes que contenga la obra.

El pensamiento del tiempo y la preocupación existencial conforman para el hombre un pensamiento siempre actual. Estos conceptos, en Sábines, son tan vigentes y tan humanos como la cotidianidad, a tal grado que se confunden y se combinan con otros temas dando como resultado un testimonio más alto y una visión más trascendente del ser humano y de la vida misma. Estudiar y leer la obra de Sábines bajo estas preocupaciones estéticas se torna en una necesidad a satisfacer, misma que analizaremos dentro de esta investigación. Por lo demás, se trata de un asunto apenas tocado en las páginas escritas a propósito de su poesía. Nuestro análisis no sigue un patrón estrictamente establecido, sólo intenta abarcar la temática, la técnica, y hacer unos comentarios, que sin duda, constituyen la parte más controvertida del trabajo.

Expuestos los temas a tratar en esta investigación y para concluir esta introducción, sólo resta decir que la creación literaria de Jaime Sábines desemboca en una poesía circunscrita al pensamiento filosófico elevado, lo que ha propiciado el interés de algunos especialistas por darle el justo valor a la obra de un poeta que poco a poco va ocupando el verdadero lugar que tiene dentro de la poesía latinoamericana, y, porque no decirlo, también universal.

I. DIFERENCIAS Y SEMEJANZAS ENTRE PARRA Y SABINES

Sabines no está solo en el panorama de las letras hispanoamericanas como el gran innovador que es, para la crítica, otro poeta llegó antes; Nicanor Parra, también es sinónimo de calidad artística. Consideramos importante establecer un parangón y una diferenciación entre las plumas de estos poetas, pues se establece entre ellos un puente comunicativo, como demostraremos más adelante, en sus poéticas.

Al analizar cada uno de los elementos que unen y separan a Parra y a Sabines como poetas, perseguimos ubicarlos en su marco histórico y cultural. Esto permitirá encontrar los lazos que los vinculan con las corrientes antipoéticas, sus fuentes filosóficas; pero, sobre todo, hará posible revisar cada uno de los recursos de retórica coloquial presentes en ambas poéticas. Luego, desde este contexto, podremos examinar también con mayor claridad la poética del tiempo en Sabines y precisar su sentido.

1.1 Coordenadas históricas

El primer punto de contacto entre estos dos poetas surge cuando ambos publican su obra más importante en la década de los cincuenta.⁶ Parra (*Poemas y antipoemas*, de 1954), y Sabines (*Tarumba*, de 1956). Sin embargo, la crítica argumenta y distingue a Nicanor Parra como el iniciador de la

⁶ Aunque ya habían publicado anteriormente; Sabines: *Horla* de 1950, *La señal* de 1951, y *Adán y Eva* de 1952. Mientras que Parra publica su primer poemario, *Cancionero sin nombre* en 1937, bajo la influencia de García Lorca. En 1942 aparecen los poemas “Sinfonía de cuna”, “Hay un día feliz”, “Es olvido” y “Se canta al mar” que constituyen posteriormente la primera parte de *Poemas y antipoemas*, la obra que le da fama. [Cf. René de Costa, “Para una poética de la antipoesía”, *Revista chilena de literatura*, núm. 32, Santiago de Chile, 1988, pp. 10-19]

corriente neorrealista que aparece en Hispanoamérica.⁷ René de Costa marca como acontecimiento fundamental la aparición de *Poemas y antipoemas* en 1954:

Hay sucesos que marcan época; que dividen la historia en un antes y un después. Año divisorio en la pequeña historia de nuestra literatura es 1954. Aparece entonces un libro que acomete uno de los retos más antiguos de la poesía escrita: su oralidad. El libro de un autor novel; Nicanor Parra, (*Poemas y antipoemas*), y el reto es la poesía “hablada”, conversacional, al alcance un gran público.⁸

Algo parecido sucedió cuando Rubén Darío publicó *Azul* en 1888, año que también se señaló como surgimiento del modernismo. Cabe aclarar que el impacto que tienen algunos libros en su aparición o la importancia de los autores, hacen olvidar que las corrientes literarias son procesos evolutivos dinámicos de ruptura y continuidad con el movimiento anterior. En el caso del modernismo, mucho tiempo se soslayó la importancia de la obra de José Asunción Silva, Julián del Casal y del mismo Gutiérrez Najera por considerarlos como premodernistas.⁹

Sabines corre la misma suerte que estos poetas. Nicanor Parra se planta como piedra angular de la nueva tendencia poética en Hispanoamérica. Sin embargo, esto no origina un distanciamiento entre ambas poéticas, al contrario,

⁷ La mayoría de los estudios analizados para este capítulo coinciden en este punto [Cf. Norma Klahn, “Jaime Sabines y la retórica conversacional”, *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, Katún, México, 1987. / Andrew P. Debicki, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Punto de vista, perspectiva, experiencia*. Gredos, Madrid, 1976. / Ángel Flores, Dante Medina (comp.) *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*, Edug, México, 1991 / Mario Benedetti, *Los poetas comunicantes*, Marcha, México, 1981 / René de Costa *Op. cit.*]

⁸ René de Costa, *Op. cit.*, p. 9.

⁹ Estudios más recientes han dividido al modernismo en dos etapas con tres generaciones, los poetas mencionados pertenecen a la primera generación [Cf. Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana, la colonia, cien años de república*, FCE., México, 1995, pp. 352-369].

existen muchos puntos de concordancia que los vincula, pero también hay diferencias que remarcan su estilo y estética personal. A su vez, la poesía hispanoamericana de los cincuenta está marcada por la ineludible realidad histórica, política y social; razón por lo que se le ha denominado neorrealista. Los poetas tienen que responder a una sensibilidad enmarcada por las guerras, la rápida modernización, la cultura de masas y el consumismo. Este escenario impone una conciencia de la realidad que nutre su poesía y una nueva visión que los separa de la generación anterior. Dice Norma Klahn al respecto:

Hablan de lo cotidiano, de experiencias reconocibles, la soledad se convierte en uno de los motivos reiterativos de esta poesía. El sujeto se constituye como solo y angustiado, como partícipe aislado en un mundo impersonal. La soledad, el escepticismo, la amargura, serán motivos reiterativos que conforman una postura de rebeldía ante la realidad que les toca vivir; como testigos desencantados, inconformes, comunican su terrible soledad.¹⁰

Quién haya leído los poemas de Sábines, descubrirá esta realidad esencial, la experiencia que expresa el poeta a través de su pluma, enseña que en el proceso de escribir; pero sobre todo, en el de vivir estamos solos.

Lento, amargo animal
que soy, que he sido,
amargo desde el nudo de polvo y agua y viento
que en la primera generación del hombre pedía a Dios.

Amargos como esos minerales amargos
que en las noches de exacta soledad
—maldita y arruinada soledad

¹⁰ Norma Klahn, *Op. cit.* p. 102.

sin uno mismo—
trepan a la garganta
y, costras de silencio,
asfixian, matan, resucitan.

[Lento, amargo animal]

Mientras que Parra, con razones aparentemente incontrovertibles y evidentes, hace que cada lector experimente la angustia, la soledad, incluso el dolor:

VII

Queda de manifiesto
Que no hay habitantes en la luna

Que las sillas son mesas
Que las mariposas son flores en movimiento
Perpetuo.

Que la verdad es un error colectivo
Que el espíritu muere con el cuerpo
Queda de manifiesto
Que las arrugas no son cicatrices

VIII

Cada vez que por una u otra razón
He debido bajar
De mi pequeña torre de tablas
He regresado tiritando de frío
De soledad
De miedo

De dolor.¹¹

¹¹ Nicanor Parra, *Antipoemas*, (antología 1944/1969), Seix Barral, Barcelona, 1972, p.231. (todas las citas de los poemas son tomadas de esta edición, en adelante sólo citaré el nombre del poema).

En realidad, tanto Parra como Sabines logran plasmar una visión personal del mundo en los poemas ya citados. A través de la escritura de estos poetas, se asoma ese mundo que ha sacudido las entrañas de sus lectores. Indudablemente ambos han sido perturbados por las experiencias que, sin duda, les heredó la vida. Por ello, Sabines compone su obra con tal penetración, con tal disimulo y engañosa naturalidad, que ese dolor, esa soledad y esa angustia las vuelve cotidianas y cercanas.

1.2 Rasgos filosóficos

Otro elemento que vincula y, hasta cierto punto, define las poéticas de Sabines y Parra es la filosofía existencialista, específicamente, la corriente desarrollada por Kierkegaard y Heidegger. Dirección del existencialismo que tiene como fundamento “la imposibilidad de lo posible”, y que se difundió como “filosofía negativa”, “filosofía de la angustia” o “del peligro o fracaso”,¹² definición no del todo válida porque los poetas, sólo se apoyan en ciertos aspectos existencialistas. Sin embargo, de esta idea corriente, surge más tarde el uso común del término que se aplica no sólo a ciertas tendencias literarias y artísticas, sino también a costumbres, actitudes y hasta maneras de vestir, por lo tanto, de vivir. Norberto Bobbio argumenta que:

Este uso común, aún cuando no sea el propio de la noción corriente que lo ha hecho nacer, sirve para llamar la atención, con fines polémicos, sobre los aspectos más desfavorables, negativos y

¹² Tomando la ecuación literalmente sería una contradicción en los términos, en el caso de que aquí ‘posibilidad’ no significara “comprensión”; en este sentido lo posible es la comprensión de esta ‘imposibilidad’. [Cf. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, FCE, México, 1963, p.492].

desconcertantes de la vida humana. La alternativa que propone el existencialismo tiende, en efecto, a subrayar los hechos humanos menos respetables y más tristes, pecaminosos y dolorosos, como también las incertidumbres de las empresas, buenos o malos, y la ambigüedad del bien mismo, que puede dar lugar a su contrario. De manera análoga, actitudes, costumbres, formas de vestir, son llamadas “existencialistas” en la medida en que pretenden ser formas de protesta contra el optimismo superficial y la respetabilidad burguesa de la sociedad contemporánea.¹³

Si bien es cierto que únicamente se filtraron algunos aspectos del existencialismo en la literatura, también es innegable su presencia como temas o asuntos poéticos; o, bien, como un tipo de expresión muy semejante a dicha filosofía. Esta expresión le permite tanto a Parra como a Sábines construir no sólo su expresión literaria; sino también, una crítica sórdida de lo que los ojos físicos y los ojos del alma descubren:

Los días inútiles son como una costra
de mugre sobre el alma.
hay una asfixia lenta que sonrío,
que olvida, que se calla.
¿Quién me pone estos sapos en el pecho
cuando no digo nada?
Hay un idiota como yo andando,
platicando con gentes y fantasmas,
echándose en el lodo y escarbando
la mierda de la fama.
Puerco de hocico que recita versos
en fiestas familiares, donde mujeres sabias
hablan de amor, de guerra,
resuelven la esperanza.
[Los días inútiles]

Jaime Sábines

¹³ Norberto Bobbio, *el existencialismo. Ensayo de interpretación*, FCE, México, 1983, p.47.

Ya que nosotros mismos no somos más que seres
(como el Dios mismo no es otra cosa que Dios)
ya que no hablamos para ser escuchados
sino para que los demás hablen
y el eco es anterior a las voces que lo producen;
ya que ni si quiera tenemos el consuelo de un caos
en el jardín que bosteza y que se llena de aire,
en rompecabezas que es preciso resolver antes de morir.

[Sólo para piano]

Nicanor Parra

De esta manera, cada palabra, cada imagen y metáfora; tienen un sabor cotidiano, se pueden ver, pero sobre todo, se sienten, por lo tanto, son experimentales. La poesía de lo esencial cotidiano bajo esta perspectiva invade. En el siguiente apartado, se argumentará, cómo estos dos poetas logran acercarse a los diversos lectores.

1.3 Configuración del “yo poético”

Como consecuencia del contexto histórico-cultural, Parra y Sabines redefinen su postura ante la sociedad. A diferencia de sus antecesores, su generación “rechaza la imagen del poeta excepcional, visionario, distanciado de la realidad circundante para construir un hablante con las características del hombre común”¹⁴

Éste es el rasgo que radicalmente los distingue; la necesidad que tienen de configurar un sujeto lírico concreto, articulado en el presente, arraigado en el

¹⁴ Norma Klahn, *Op. cit.*, p.97.

mundo, un testigo o cronista con conciencia crítica de su época, y con capacidad de reconocer sus limitaciones:

Se dice, se rumora, afirman los salones, en las fiestas alguien o algunos enterados, que Jaime Sabines es un gran poeta. O cuando menos un buen poeta. O un poeta decente, valioso. O simplemente, pero realmente, un poeta.

Le llega la noticia a Jaime y éste se alegra: ¡qué maravilla! ¡Soy un poeta! ¡Soy un poeta importante! ¡Soy un gran poeta!

Convencido, sale a la calle, o llega a la casa, convencido. Pero en la calle nadie, y en la casa menos: nadie se da cuenta que es un poeta. ¿Porqué los poetas no tienen una estrella en la frente, o un resplandor visible, o un rayo que le salga de las orejas?

¡Dios mío!, dice Jaime. Tengo que ser papá o marido o trabajar en la fábrica como otro cualquiera, o andar, como cualquiera, de peatón.

¡Eso es!, dice Jaime. No soy un poeta: soy un peatón.

Y esta vez se queda echado en la cama con una alegría dulce y tranquila.

[El peatón]

Jaime Sabines

Señoras y señores
esta es nuestra última palabra.
-nuestra primera y última palabra-
los poetas bajaron del Olimpo.

Para nuestros mayores
la poesía fue un objeto de lujo
pero para nosotros
es un artículo de primera necesidad:
no podemos vivir sin poesía.

A diferencia de nuestros mayores
-y esto lo digo con todo respeto-
nosotros sostenemos
que el poeta no es un alquimista
el poeta es un hombre como todos
un albañil que construye su muro:
un constructor de puertas y ventanas.

[Manifiesto]

Nicanor Parra

Se hace evidente, en estos poemas, la intención que muestran Parra y Sabines de renunciar a la imagen del poeta como un ser iluminado, perteneciente a una élite. Ambos tratan de construir el perfil de un “yo lírico” con cualidades de hombre común y corriente, que les permita recuperar un lugar entre sus semejantes. Además, Sabines reafirma su postura en varias declaraciones; citamos algunos ejemplos que consideramos pertinentes para confirmar lo antes dicho: “el poeta es un hombre más, común y corriente. Jamás debe sentirse un ente superior aunque se encuentre entre inteligentes podridos o imbéciles de buena voluntad”¹⁵. En otra ocasión señala: “No quieras verme como un poeta. Soy simplemente un hombre que tiene lo que la vida le da: alegrías, esperanzas, dolores, amor, me da lo mismo que le da a todo el mundo. Con esto quiero decirte que no hay diferencia entre el poeta y el hombre común”.¹⁶

¹⁵ *Ibíd.*, p.109.

¹⁶ Cristina Pacheco: “La poesía, donde todos bebemos”, *Siempre!*, México, 25 de enero de 1984; reprod. Mónica Mansour, *Uno es el poeta. Jaime Sabines y sus críticos*, SEP, México, 1988, p. 388.

Mario Rodríguez Fernández define este proceso como: “desacralización del yo poético” y considera que:

En la generación anterior, el yo lírico aparecía revestido de una solemnidad y de un prestigio casi mítico. Se trataba de un hablante lírico que se veía así mismo como un sujeto trascendental y como depositario del anhelo metafísico propio de la creación poética. Este tipo de héroe lírico experimenta, en la siguiente generación, una reducción básica. Se trata de alguien absolutamente lejano de la trascendencia metafísica, es un ser concreto con orígenes muy claros, es decir, ya no se trata de un ente indefinido históricamente cuya única determinación es su capacidad de sufrimiento y de anhelo de lo absoluto. Sino de un sujeto histórico capaz de analizar su situación vital. Esta reducción del creador desde los ámbitos de lo solemne y lo sagrado (y por lo tanto desde lo intemporal) a lo cotidiano y trivial (y por lo tanto a la historia), es una labor desmitificadora que se refleja naturalmente en la concepción de la poesía.¹⁷

El poeta deja de ponerse por encima de su realidad y baja a la tierra; incluso, el acercamiento se instaura como un recurso estilístico más. Pero no sólo eso, sino que además, intenta identificarse con el sujeto lírico; es decir, como ente social. El poeta trata de fusionarse con el “yo lírico” mediante su presencia dentro del discurso poético. Al humanizar o personalizar al poema, establece un vínculo explícito entre el texto y una situación concreta. Norma Klahn considera que tal procedimiento de desdoblamiento o proyección del sujeto poético “Convierte al lector en cómplice con posibilidad de identificarse con el hablante o interlocutor compartiendo así sus frustraciones, tensiones,

¹⁷ Mario Rodríguez Fernández, “Nicanor Parra, destructor de mitos” en Ángel Flores/ Dante Medina (comp.), *aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*, Edug, México, 1991, p. 49.

alegrías, deseos, tristezas, esperanzas, rabias y placeres, por lo tanto, el poeta es un ser de carne y hueso, no un Dios”.¹⁸

Los que tenemos frío de verdad,
los que estamos solos por todas partes,
los sin nadie.
Los que no pueden dejar de destruirse,
ésos no importan, no vale nada, nada,
que de una vez se vayan, que se mueran pronto.
A ver si es cierto: muérete.
¡Muérete, Jaime, muérete!
[Así es]

Jaime Sabines

Por medio de este recurso, el “yo lírico” se introduce en sí mismo para reconocerse y explorar el subconsciente¹⁹: Sabines utiliza esta estrategia para lograr el efecto de quedar incluido con los hombres desprotegidos o marginados: “Los que tenemos frío de verdad, / los que estamos solos por todas partes”. Así, logra una catarsis con el lector, un reconocimiento, y una realización que lo forja como un hombre de carne y hueso.

Dueño de su discurso y pleno de conciencia, recurre al apóstrofe para personalizar el discurso, pero con la intención de interpelar a Jaime el poeta “A ver si es cierto: muérete. / ¡Muérete, Jaime muérete!”. La imagen de éste “Jaime–poeta” es todavía la del poeta trascendental que se siente con mayor capacidad de sufrimiento. Finalmente, Sabines procura distanciarse de los

¹⁸ Norma Klahn, *Op. cit.*, p.105.

¹⁹ Es preciso definir, entonces, el concepto de introspección. De acuerdo con Octavio Paz es “una invención cristiana que termina siempre con un juicio moral, no sobre los otros sino sobre uno mismo. El examen de conciencia consiste en ponerse en el lugar de los otros. Es una tentativa por reconocernos en el otro y, así, recobrarlos a nosotros mismos”. [Octavio Paz, *Claude Lévi – Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz, México, 1967, p.92.]

poetas, y, como hombre común y corriente, protesta por su muerte fingida. Cabe señalar, no protesta por desdeñar al poeta, sino por una muerte hueca, inexistente:

Poetas, mentirosos, ustedes no se mueren nunca.
Con su pequeña muerte andan por todas partes
y la lucen, la lloran, le ponen flores,
se la enseñan a los pobres, a los humildes, a los que
tienen esperanza.

[Así es]

Por su parte, Nicanor Parra no incluye ni su nombre, ni su apellido en sus poemas, salvo en los títulos de dos poemarios; *Chistes Par[r]a desorientar a la [policía] poesía*, (1983); y *Hojas de Parra* (1985), pero sólo están como un juego de palabras sin ser un recurso estilístico dentro de algún poema. A pesar de esto, obtiene la misma reacción al utilizar dicho procedimiento:

Quienes son mis amigos
los enfermos
 los débiles
 los pobres de espíritu
los que no tienen donde caerse muertos
los ancianos
 los niños
 las madres solteras
-los estudiantes no porque son revoltosos-
los campesinos porque son humildes
los pescadores
 porque me recuerda
a los santos apóstoles de Cristo
los que no conocieron a su padre
los que perdieron como yo a su madre

[XXXII]

Nicanor Parra

Al igual que el poema ya analizado de Sabines, Nicanor Parra, o, para ser más precisos, su “yo lírico”, desde el primer verso, se suma al grupo de los hombres marginados para generar una complicidad con el lector: “Quiénes son mis amigos/los enfermos/ los débiles”. Después se involucra dentro del discurso para reforzar su identificación con el interlocutor: “Los que perdieron como yo a su madre.” Aunque no introduce su nombre en el discurso poético; casi siempre hay un referente real de su persona o de alguna actividad que lo caracteriza, y, a través de una descripción detallada e hiperbólica logra la personalización de sus poemas:

De estatura mediana,
con una voz ni delgada ni gruesa,
hijo mayor de profesor primario
y de una modista de trastienda;
flaco de nacimiento
aunque devoto de la buena mesa;
de mejillas escuálidas
y de más bien abundantes orejas;
con un rostro cuadrado
en que los ojos se abren apenas
y una nariz de boxeador mulato...

[Epitafio]

Considerad muchachos
este gabán de fraile mendicante:
soy profesor en un liceo obscuro,
he perdido la voz haciendo clases.
(Después de todo o nada
hago cuarenta horas semanales)

¿Qué les dice mi cara abofeteada?
¡verdad que inspira lástima mirarme!
Y que les sugiere estos zapatos de cura
que envejecieron sin arte ni parte
(...)

Sin embargo yo fui tal como ustedes,
joven, lleno de bellos ideales,
soñé fundiendo el cobre
y limando las caras del diamante:
aquí me tienen hoy
detrás de este mesón inconfortable
embrutecido por el sonsonete
de las quinientas horas semanales.

[Autorretrato]

Debe hacerse hincapié, que como recurso, el desdoblamiento o proyección del “yo lírico” no es exclusivo de esta generación; pero, también es cierto, que estos poetas se encargan de configurar un sujeto lírico alejado de toda grandeza. En consecuencia, es un elemento que constituye una de las principales características de ambos universos literarios.

1.4 Lenguaje y estrategias de comunicación

Una vez establecida la imagen del sujeto lírico con características de hombre común, el siguiente paso es encontrar un lenguaje que transmita y recupere la realidad en el poema. Un lenguaje que sea, al mismo tiempo, experiencia real, histórica y terrestre del hombre en situación concreta. En fin, un lenguaje que genere una dialéctica entre la poesía y la vida real.

A propósito del lenguaje, Mario Rodríguez Fernández considera que el hecho de incluir términos hasta ese momento excluidos del lenguaje poético; es continuar con el proceso de desacralización que inició con el hablante lírico, y que pretende abarcar toda la función poética. Al respecto señala que:

La justificación que tiene Parra y su generación para utilizar este lenguaje es que “el cielo se esta cayendo a pedazos”. Con ello se pone de manifiesto que el lenguaje solemne y elevado no tiene razón de ser en medio del derrumbamiento del mundo y de los valores supremos. Es necesario, entonces, buscar una lengua poética que traduzca auténticamente la condición de lo contemporáneo, y, nada más evidente, que dicha lengua es la de todos los días. Por ello es que introducen giros coloquiales, modismos populares y en fin la nadadura viva y encabritada del lenguaje hablado. Con ello se consigue dar cumplimiento a uno de los fundamentos que sustentan esta poesía: la comunicación inmediata y real con el lector.²⁰

Al rechazar el carácter de una lengua especial para la poesía, los poetas neorrealistas refuerzan la intención de distanciarse de la generación anterior que atribuían al poema un lenguaje claramente distinto del común por su ritmo fónico y léxico particular. Ante estas nuevas condiciones, José Miguel Ibáñez considera que el concepto de lo poético ya no residirá en lo “literario” en el ornamento del decir culto, sino que:

En una virtud más interior, también verbal, sin duda, que resista los despojos y austeridades de la prosa desnuda. Se devuelve así a la poesía una aparente claridad, una luz natural, en contraste con el hermetismo de la poesía precedente. El secreto de esta poesía

²⁰ Mario, Rodríguez, Fernández, *Op. cit.*, p. 51.

reside en un soplo poético que, en vez de refugiarse en las tinieblas del lenguaje o en los medios obviamente literarios, prescinde de ellos para remontar corrientes, matices, gracias más sutiles e invisibles de la palabra. Bajo la superficie del decir coloquial hay una precisa intención creadora, sin la cual los materiales de la charla serían sólo eso, y no poesía.²¹

Así, ya no estamos frente a un simple proceso de prosaísmo o coloquialismo en la poesía; al contrario, con este intento de imitar los mecanismos aparentes de la narración, se busca, de acuerdo con el mismo José Miguel Ibáñez:

Una purificación del significado poético, una nueva e inexcusable purificación del dialecto de la tribu, mistificado hasta la banalidad en la juntura azarosa de palabras e imágenes, en la sugerencia de profundidades que a menudo no existen o son inverificables en la objetividad del lenguaje. Esta purificación consiste en escribir poemas que sean experiencias. Que no transpongan la realidad en el juego de espejos de la palabra, sino que la recobren tal cual es en el lenguaje. De allí su hostilidad sistemática hacia el símbolo, la alegoría, y en general lo que llamaríamos poderes oblicuos o evasivos de la palabra, en beneficio de su poder connotativo directo.²²

Sabines y Parra recurren a distintas estrategias textuales para lograr el efecto de prosaísmo en su poesía. El más destacado y al que todos los especialistas hacen referencia, es precisamente, el lenguaje directo. Es decir, la intención es evitar o suprimir la metáfora para establecer como órgano rector

²¹ José Miguel Ibáñez, “prosaísmo, experiencia existencial y sentido religioso de la antipoesía”, en Ángel Flores / Dante Medina, (comp.), *Op. cit.*, p.135.

²² *Ibíd.*, p.133.

de su poesía a la imagen concreta (construida de un lenguaje coloquial) con la cual se puede restablecer la conexión con la vida inmediata, o, por lo menos, recrear las vivencias diarias. Ambos recuperan la esencia de una existencia no retórica, más bien vivencial y sin grandes alardes; por lo tanto, en los poemas analizados se proyecta un homenaje, real, tangente a la cotidianidad:

Con la flor del domingo ensartada en el pelo, pasean
en la alameda antigua. La ropa limpia, el baño reciente, pei-
nadas y planchadas, caminan, por entre los niños y los glo-
bos, y charlan y hacen amistades, y hasta escuchan la música
que en el quiosco de la Alameda de Santa María reúne a los
sobrevivientes de la semana.

[Con la flor del domingo]

Jaime Sabines

Aunque, hasta cierto punto, son palabras agresivas extraídas del “habla cotidiana”, Sabines las emplea para huir o evitar encontrarse con ese lenguaje adornado de metáforas o imágenes abstractas, difíciles muchas veces de comprender. Además, le permiten eliminar adjetivos innecesarios e inoportunos que por lo general no registramos el resto de los mortales. Con argumentos casi idénticos, Parra elabora todo un recurso literario que se registra en los causes del “poema-vivencial” o en los parámetros del “poema-realidad”.

En realidad no hay adjetivos
ni conjunciones ni preposiciones
¿quién ha visto jamás una Y
fuera de la Gramática de Bello?
en la realidad hay sólo acciones y cosas
un hombre bailando con una mujer
una mujer amamantando a su nene

un funeral – un árbol – una vaca
la interjección la pone el sujeto
el adverbio lo pone el profesor
y el verbo ser es una alucinación del filósofo.

[XX]

Nicanor Parra

Al analizar el léxico utilizado por ambos poetas, se comprueba que, para ellos, no existe ninguna limitación, pues lo mismo usan un “lenguaje elevado escrito con tintes académicos” propio de la poesía, así como una forma de expresión aparentemente vulgar, incluso obscena o simplemente agresiva. Esta al ser incluida en la categoría poética, adquiere una poderosa relevancia, y vuelve a cada una de las palabras en un ser único e insustituible:

Mi padre tiene el ganglio más hermoso del cáncer
en la raíz del cuello, sobre la subclavia,
tubérculo del bueno de Dios,
ampolleta de la buena muerte,
y yo mando a la chingada a todos los soles del mundo.
El señor Cáncer, El Señor Pendejo,
es sólo un instrumento en las manos oscuras
de los dulces personajes que hacen la vida.

[Algo sobre la muerte del Mayor Sabines]

Jaime Sabines

Sabines evoca la muerte con adjetivos inesperados. La expiración bajo su pluma y anidada en el cuerpo de su padre, ya no es la misma, por lo que se inaugura una nueva y digna forma de morir. Debemos remarcar, que la dominante coherencia de un lenguaje crudo refuerza la intención y la originalidad del poema. Por lo tanto, el poeta ha encontrado un nuevo cauce de

palabras para expresarse y hacer de la poesía hispanoamericana una poderosa arma en contra de todo convencionalismo literario. Ahora analicemos lo argumentado creativamente por Nicanor Parra:

Una vez hice eyacular diecisiete veces consecutivas
a una empleada doméstica
con una verga de padre y señor mío
que las colegialas adivinan de lejos.

[XXII]

Nicanor Parra

Es claro, como Nicanor Parra con un lenguaje altisonante, al que consideran algunas señoras de la alta sociedad jamás debe hacerse creación literaria, se burla de esa doble moral, conjuga cierto léxico de tintes religiosos con algo tan cotidiano como eyacular, y deja escrito un testimonio literario singular, la antipoesía.

1.4.1 La sintaxis

Observemos como, la sintaxis es también un recurso fundamental para conseguir el efecto de prosaísmo en su poesía. La oración para ellos es la unidad poética; su función es principalmente enunciativa y neutra. Ambos poetas intentan desplazar al hipérbaton, que es el que facilita la construcción regida por el ritmo y la consecución de la rima (propios de la poesía tradicional). Por lo tanto, predomina el orden de las palabras en sujeto, verbo y predicado. Con Parra, sabemos que: “el autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos.” Mientras que Sabines advierte: “Los amorosos juegan a coger el agua.” En casi toda su obra, estos poetas evitan

cualquier alteración gramatical u orden demasiado artificial en sus versos, y, privilegian el empleo de una sintaxis aparentemente normal. Sin embargo, en nuestro estudio no agotamos este tema. Por lo tanto, proponemos atenderlo más detenidamente en un análisis posterior.

1.4.2 El ritmo

En cuanto al ritmo, tanto Sabines como Parra tratan de romper con la unidad rítmica del poema tradicional. Su intención es asemejarlo a la irregularidad de la prosa, lo que no significa su negación, al contrario, ensayan un patrón rítmico que no siempre coincide con la unidad métrica y sintáctica, pero que brinda una mayor libertad en la elección del léxico:

Mil novecientos treinta. Aquí empieza una época
Con el incendio del dirigible R 101 que se precipita a tierra
envuelto en negras ráfagas de humo
y en llamas que se ven desde el otro lado del canal
yo no ofrezco nada especial, yo no formulo hipótesis
yo sólo soy una cámara fotográfica que se pasea por el desierto.

[Mil novecientos treinta]

Nicanor Parra

Dice el radio que los Estados Unidos le piden explicaciones a México por eso de su apoyo moral a Cuba. Hoy, 8 de julio de 1960.
¡Qué pequeño gran país estos Estados Unidos! ¡Cómo han crecido y crecido para hacerse pequeños! Acorralados por todas partes, no saben qué hacer, y cuando hacen algo lo hacen con torpeza. Dan de manotazos tontamente, se ponen serios, amenazan; o sonrían, halagan para atraerse simpatías.

[Dice el radio que los Estados Unidos]

Jaime Sabines

Estos poemas parecen insubstanciales, pues, a simple vista, escapan de los parámetros que registran las obras poéticas; no respetan los contenidos, ni las estructuras convencionales. En fin, “están al borde del fracaso”, parecen caer en la pura y simple prosa, sin tener la menor esencia poética; incluso, algunos versos sólo son noticias periodísticas. Es aquí donde se comprueba, una vez más, la fuerza de la palabra; por ejemplo, si combinamos esas “noticias” con otros versos, los poemas adquieren el efecto total de la poesía; la cual reside precisamente en el todo, y, no en cada uno de sus líneas versales. Así, pues, esta técnica escrita bajo los parámetros del prosaísmo constituye la base estructural de Parra y Sábines. Sin embargo, esto no quiere decir que se hayan alejado, o que no cultiven las formas clásicas de la lírica. Por ejemplo, Sábines en la primera parte de “Algo sobre la muerte del Mayor Sábines”, utiliza cinco sonetos que remarcan la temática total del poema:

Morir es retirarse, hacerse a un lado,
ocultarse un momento, estarse quieto,
pasar el aire de una orilla a nado
y estar en todas partes en secreto.

Morir es olvidar, ser olvidado
refugiarse desnudo en el discreto
calor de Dios, y en su cerrado
puño, crecer igual que un feto.

Morir es esconderse bocabajo
hacia el humo y el hueso y la caliza
y hacerse tierra y tierra con trabajo.

Apagarse es morir, lento y aprisa
tomar la eternidad como a destajo
y repartir el alma en la ceniza.

[XII]

Sin la intención de hacer un análisis métrico-estilístico, señalamos únicamente que cuatro sonetos de este poema, adoptan uno de los esquemas más tradicionales, es decir, tanto los cuartetos como los tercetos son de rima total cruzada, formando la siguiente combinación: ABAB – ABAB – CDC – DCD. La variante más destacable, es que no mantiene una regularidad métrica, y, el cuarto soneto sólo tiene una rima parcial.

En el caso de Parra, no es tan evidente su incursión en los géneros líricos clásicos. Como ya lo hemos señalado, a pesar de que la mayoría de sus poemas son estróficos, muchos carecen de regularidad rítmica, métrica, y, no cuentan con ningún tipo de rima. Salvo *La cueca larga*, que es un tipo de poesía popular con forma de seguidilla simple, la cual está constituida por estrofas de cuatro versos de arte menor, en donde, los versos primero y tercero son heptasílabos, y, el segundo y cuarto pentasílabos:²³

Catre de bronce, mi alma
si fuera cierto
me cortara las venas
me caigo muerto.

Muerto me caigo, doce
y una son trece
esta es la cueca larga
de los Meneses.

De los Meneses, sí
catorce, quince
esos ñatos que bailan
son unos lince.

[La cueca larga]

²³ *Coplas de Navidad (antivillancicos)*, junto con otros poemas cuentan con algunas de estas características; sin embargo, no los incluimos para no extenderme y por no ser este el propósito de nuestra investigación.

La modificación que Parra hace a este tipo de coplas, es combinar los heptasílabos con rima parcial, y, los pentasílabos con rima total. De esta manera, logra abolir los convencionalismos poéticos, e, instaura una nueva forma de expresar la poesía; misma que se inserta, de una vez y para siempre, en los anales literarios hispanoamericanos.

1.5 Bases poéticas

Las teorías poéticas, constituyen otro vínculo entre Parra y Sábines, Ignacio Valente considera que la “New poetry” norteamericana, es la base de la nueva poesía en Hispanoamérica; pues, a pesar de ser: “más pobre en giros conceptuales o juegos de la razón, es más rica en recursos sensoriales”. Además, dicha forma tiene como norma principal, la libertad de decirlo todo; con la condición de que se plasmen las experiencias reales de la vida.²⁴ Así mismo; Norma Klahn señala la innegable influencia de T.S. Eliot y de Ezra Pound, en la poesía hispanoamericana de esa época. Principalmente, sobre el uso del lenguaje cotidiano, y, el concepto de poesía integradora.²⁵ El resultado generó una poesía: “austera, directa, libre de babosa emoción con un lenguaje más cercano al hueso”²⁶. Una poesía que está en contra de la simple ornamentación, que enuncia su verdad sin necesidad de una excesiva retórica, una defensa del lenguaje que le permite al individuo ser él mismo.

²⁴ Cf. Ignacio Valente, “Los grandes de Chile” en Ángel Flores/Dante Medina, (comp.), *Op. cit.*, p.40.

²⁵ Cf. Norma Klahn, *Op. cit.*, p.94.

²⁶ Ezra Pound, *El arte de la poesía*, Joaquín Mortiz, México, 1978, p.20.

1.6 La función paródica

El juego de la parodia establece un doble enlace entre Parra y Sábines: en primera, porque en ambos se registra la misma intención agresiva, y, en segunda, porque los textos parodiados son los mismos; la Biblia junto con otros textos religiosos. Pero antes de continuar con nuestro análisis; conviene detenernos a revisar el concepto de Linda Hutcheon sobre la parodia, a la que define como:

Una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. Este señalamiento de diferencia determina las distinciones entre la parodia y otras modalidades intertextuales donde, al contrario de las estructuras desdoblantes se resalta la semejanza de los textos superpuestos. Finalmente insistir en el hecho de que el “blanco” apuntado por la parodia es siempre otro texto o una serie de convenciones literarias.²⁷

De acuerdo con el concepto de Hutcheon; podemos observar la presencia indiscutible de la Biblia, además de otros textos religiosos, como elementos parodiados en la obra de ambos poetas. Lo anterior, también indica que la religión permea su poesía; aunque, en cada uno con distinto sentido. El chiapaneco no tiene ningún problema al declararlo abiertamente:

²⁷ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en María Christen Florencia, James Valender, *et al*, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM, México, 1992, p.177.

El único libro que me ha durado por muchos años es la Biblia, pero no la católica – que es abominable – sino la traducida por Casiodoro Reyna y Cipriano de Valera. En ella leo el Eclesiastés, leo Job y a Ezequiel, a Isaías, que habla del dolor y la impotencia humana. En la Biblia no busqué sabiduría sino consuelo, solidaridad. Fue mi padre quien me descubrió la Biblia: fue a él a quién primero oí decir: “Recuerden que todo es vanidad de vanidades, que polvo somos y en polvo nos convertiremos”. Es cierto: nada importa.²⁸

Parra, por su parte, elabora la parodia dentro de su misma poesía, y, no como un tema tratado directamente. Este escritor estructura su forma de expresión usando el sarcasmo o la blasfemia; recursos que reflejan un modo específico de experiencia religiosa. A este respecto José Miguel Ibáñez señala lo siguiente:

El sentido de la culpa moral, que tanto pesa en su poesía, roza continuamente la esfera de lo religioso. No se trata, en modo alguno, de la conducta que llamamos fe. Pero, entre las muchas maneras de creer, hay algunas que merecen llamarse “religiosas” porque plantean el dilema en una forma tan abrupta, tan descalificadora de los sucedáneos de fe o de las consolaciones agnósticas, que no permiten hacerse ninguna ilusión sobre posibles sentidos irreligiosos de la vida.²⁹

Hemos visto como la parodia, en ambos poetas, está ligada directamente con el tema religioso. La diferencia radica en la forma como cada uno la emplea, y, el propósito o fin estético que cada quien pretenda alcanzar. Por ejemplo, Sabines trabaja más el tema religioso sin buscar un fin paródico³⁰,

²⁸ Jaime Sabines en la entrevista citada con Cristina Pacheco, reprod. Manssur, *Op. cit.*, p.392.

²⁹ José Miguel Ibáñez, *Op. cit.*, p.140.

³⁰ Un ejemplo de tema religioso no parodiado es el poemario *Adán y Eva*, que más bien se encuentra dentro de la modalidad de adaptación. Remito al concepto de intertextualidad que lo define como adaptación o modificación de una obra literaria para acomodarla a un público lector distinto de para quien fue concebido. Transformación de una obra de un género a otro. A diferencia de la parodia, la adaptación trata de resaltar las semejanzas entre los textos superpuestos. [Cf. Ángel Marchese, Joaquín Forradillas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1986, p.18.]

aunque cuando lo hace, logra combinar un tono de pesadumbre y desaliento con ese efecto irónico que imprime a ciertos poemas.

Pero nací también (porque nací)
al sexto sol del día,
en el último vientre de mi madre.
(Mi madre es mujer
y no tuvo ningún que ver con Dios.)
Hasta agotar sus senos me desprendí
(leche de flor bebí)
Mi padre me dijo: levántate y anda
a la escuela. (...)

Que todos mueran a tiempo, señor,
que gocen, que sufran hoy.

Desampárame, señor,
que no sepa quién soy.

Levanta las estrellas
y acuesta el reloj.
...y fue en el día último cuando se hizo Dios.

[La Tovarich]

A pesar de no utilizar con frecuencia este género analizado, cuando lo emplea, no le resta calidad a su creación poética, por el contrario, Sábines cumple su intención paródica, manteniendo el tono de amargura y desencanto que lo caracteriza.

En el caso del chileno, la parodia es fundamental en su obra, porque abarca textos periodísticos, científicos, y, por supuesto, religiosos:

inhibir un grito de desesperación. El ser humano clama por recuperar su esencia, articula una exclamación de socorro; así como demanda un diálogo que abarque los cinco sentidos. Y, es que el progreso en el arte, en la ciencia, incluso en la solidaridad humana; ha caminado después de apoyarse en la palabra, en la conversación.

No cabe duda, Parra y Sabines lo saben, han hablado, han convulsionado el ojo clínico de quien busca complacencias en cada verso; en cada poema ligero, o, repleto de lugares comunes. Sobre todo, han hecho escuchar, y, al mismo tiempo, han despertado los murmullos del mundo entero; colocando la palabra y la razón de los mismos lugares comunes, en los labios de esos lectores mudos o indiferentes ante la creación artística. Al mismo tiempo, han impreso un rasgo conversacional que los emparenta y los liga con otras plumas innovadoras; como las de César Vallejo en *Poemas humanos*; o, como la de Neruda en *Residencia en la tierra*, por citar sólo dos ejemplos. Estos poetas han entablado una charla sincera, adulta, sin ambigüedades, con cada uno de sus lectores.

Al identificar este rasgo conversacional en ambos poetas, se logra construir un puente capaz de vincular el universo estructural que conforma sus obras. Para confirmar esta reflexión, es necesario apoyarse en los términos empleados por los versados en la materia; sobre la técnica a la que se ciñe cada una de las propuestas artísticas presentadas. Norma Klahn argumenta que la obra de Sabines es de manufactura conversacional.³¹ Por su parte, René de Costas denominó a la poesía del chileno, bajo el calificativo de antipoesía dialogística.³² Ambos críticos bien pudieron designar la obra de

³¹ Norma Klan, *Op. cit.*, p. 91.

³² René de Costa, *Op. cit.* p. 14

estos poetas bajo la misma expresión; pues, de cualquier manera establecen un estrecho lazo comunicativo con los lectores.

Con respecto a este eje analítico; Beatriz Barrera Parrilla, elabora una investigación extenuante sobre los rasgos conversacionales que encontró en la poesía de Jaime Sabines³³. Empleamos los mismos recursos para escudriñar la poesía de Nicanor Parra, y así, confirmar, o, desechar el argumento de que ambos, tienen similitudes a causa de ese carácter conversacional que les permite acercarse a sus interlocutores.

Beatriz Barrera considera como primer punto, la presencia de los lectores, engranaje sin el cual no se articularía ninguna obra. Estos, establecen todo criterio para denigrar, o, de plano, encumbrar los géneros poéticos. Esté o no implícita la presencia de los mismos, son ese sujeto lírico que aparece en la poesía, expresado, regularmente, en segunda persona. Por consiguiente, se sostiene una conversación, entre el emisor, y, obviamente, un o una serie de receptores.

Asimismo, en la obra de Sabines el “yo lírico” al comunicarse en primera persona, se dirige de manera directa y casi inmediata con el lector en turno; quien muchas veces está inserto dentro del mismo poema. Por ejemplo, en el poema “otra carta”: “Siempre estás a mi lado y yo te lo agradezco”, obsérvese como el “yo lírico” se dirige a alguien con quien plática; el destinatario puede ser incluso Dios: “quiero apoyar mi cabeza / en tus manos, señor”. Con un estilo espontáneo y franco, el poeta tiene el potencial de introducir sin intermediarios a personajes de esta envergadura, o, a otros en la situación

³³ Beatriz Barrera Parrilla, *introducción a la imagen del cuerpo en la poética de Jaime Sabines* (Tesis doctoral) SRE, México, 2002, pp. 47-54. Para no duplicar la información resaltada, omito el análisis sobre Sabines y sólo remito a esta misma fuente. La autora argumenta que su trabajo lo apoyo en el estudio de Catherine Kerbrat —Orecchioni, *Les interactions verbales*.

vivida; justo en el momento, y, en la hora, en la que se producen los actos expresados en el discurso poético.

Algo como lectores nos hace sentir que, gracias a Sabines, no hay discernimientos triviales o despiadados que no sean dignos de tomarse en cuenta. Es así, como el ser humano debe descubrir que puede y debe conversar en cualquier tono; incluso, en un tono inapropiado como lo hace el mismo Sabines, aunque otros poetas como Nandino, intentan persuadirlo³⁴.

Sabines y Nicanor Parra, le cantan a las injusticias de la vida, pero el primero, a diferencia del segundo, le escribe a todo aquello que conforma y se observa desde el interior del alma, del corazón, del espíritu. Este poeta no tiene porque gritar, muy al contrario, su voz articula un argumento poético confidencial, en forma de un mormullo sutil. Su “yo lírico” platica sin desenfados, elige y se da el lujo de despreciar aquellos recursos retóricos complicados, muchas veces ininteligibles; cada una de sus palabras y de sus silencios están cargados de significados, no es necesario para él, el bien decir. Sus palabras despiertan los sentidos, se hacen más patentes, más visibles, incluso, se registran en nuestros labios de manera vivencial. Su tono amoroso lo podemos oler, palpar, hasta su tono lastimero deja huellas en el alma, sin temor de quedar infectado por el virus de lo cursi.

Parra y Sabines, le hablan de manera directa al lector, pero con diversas búsquedas estéticas, aunque, no por ello, se pasan ante la confrontación o el silencio, por el contrario, buscan constantemente la posibilidad del dialogo con

³⁴ En una carta reseña que dirige Elías Nandino a Jaime Sabines le recomienda y señala que: “Su poesía es directa, limpia (agua fresca de cántaro), íntegra, sencilla, honda. Si es así, ¿para que entonces recurrir a palabras procaces? Existen, pero para otro uso, mas nunca para la poesía. No las use. Cuando se está gozando una catarsis con su poema, son como una pedrada en un espejo”. [Elías, Nandino, “carta reseña de Tarumba” reprod. Manssur, *Op. cit.*, p.110.]

los diversos lectores en turno y de esta forma, quitarle el tono académico, y, hasta cierto punto, serio a la poesía.

Para los puristas de la lengua, estos intentos son, sin duda, siempre aterradores, pues nadie en su sano juicio debe atentar contra el bien decir, ni contra lo “racionalmente aceptado”. Censores ciegos, que no alcanzan a vislumbrar, ni a escuchar cuando se producen esos momentos revolucionarios; los cuales constituyen el centro vital de la mayoría de éxitos morales e intelectuales. Innovaciones capaces de romper las ataduras convencionales del pasado e inaugurar un presente que postule una voz propia y nueva. Una palabra nueva, en correspondencia también, con un observador o espectador obligado a ir más allá de sus propias capacidades intelectuales.

Nicanor Parra, como lo apuntamos párrafos arriba, es ejemplo de ello. Su poesía la finca en un lenguaje irreverente; a diferencia de Sábines, quien articula esa palabra que acaricia el alma. Ambos, trabajan el discurso académico e intentan sacarlo del ámbito establecido para otorgarle un nuevo valor, pero, no por ello, menos consistente. En suma, inauguran y continúan “el deterioro general de los valores”, es decir, de esos recursos estilísticos que difícilmente utiliza un poeta de los llamados “serios”, para tratar, sin desenfado, regresarle el sentido poético. Así, la poesía bajo la pluma de estos autores, se convierte en una afirmación de la “auto-conciencia” con la cual pretenden dialogar con el lector no para que éste solamente escuche, sino para que también hable.

En consecuencia, se traza una ruptura con las corrientes antecesoras, pero con la comunidad se fortalece el vínculo de comunicación; a pesar de la rebeldía y la agresividad de su palabra.³⁵

Vale la pena preguntar entonces; ¿Realmente se establece un diálogo entre poeta y lector? En el caso de estos poetas; si verdaderamente no convergen la mente de un receptor (el ser que lee) con la de un emisor (quien articula el discurso poético), la conciencia, entendida como proyecto, no encontrará un cauce firme; por lo tanto, quedará automáticamente fragmentada.

Para que esto no suceda, el poeta deberá echar mano de todos sus recursos expresivos, tal como lo hacen Parra y Sabines; quienes juegan con el espacio del poema. Parra más acentuado, usa frases de ocasión, palabras altisonantes, lugares, aparentemente, comunes, los nombres con los que una persona llama a las cosas en un día común, en una hora cualquiera. Por su parte, Sabines atenúa su irreverencia ante los preceptos tradicionales, por ello, cuando escribe parece que el lector se encuentra ante un murmullo; mientras Parra, declara abiertamente su inclinación por la desmitificación de la palabra, de ahí, la antipoesía.

Una vez andando
por un parque inglés
con un angelórum
sin querer me hallé.
(Sinfonía de cuna)

Nicanor Parra

³⁵ Para Susan Sontag este rompimiento e innovación literaria se establece cuando la auto-conciencia individual, es decir, la autoconciencia del artista deja de estar en armonía con su la auto-conciencia de su comunidad. No contradecimos este aspecto, nos parece ver que con Sabines y Nicanor Parra sucede todo lo contrario, pues el primero a través de un susurro y el segundo con un grito conversan con sus lectores. Susan Sontag, *Aproximación a Artaud*, Lumen, España, 1976, p. 10.

Al continuar la lectura de este poema, descubrimos como el “yo lírico” desmitifica la imagen de un ángel, con palabras que reflejan un humor irreverente, dirigido, incluso, contra el mismo lector; a quien compara con el espíritu celeste “...feo como usted”. Ya no se rinde pleitesía a nadie, al contrario, se busca dibujar por medio de la palabra una sátira que atente contra las normas establecidas, contra la modernidad. Una poesía construida mediante imágenes que provocan una especie de risa en común; que anula ritos de cortesía vanos y apuesta por un dialogo franco con el lector.

Parra y Sabines, logran lo que Mario Benedetti exige al escritor y al lector cuando habla de una revolución posible; propiciar que ambos sean participativos, y, evitar una simple relación de complicidad³⁶. Es cierto, cuando se buscan exclusivamente complicidades, se pretende establecer sólo una especie de sumisión, al estar de acuerdo sólo con una minoría, además se acaba por ser elitista. Entonces, podemos argumentar que; el lenguaje de la confidencia no es para un lector cualquiera, pues se tiende a establecer una expresión cifrada, repleta de misterio y de oscuridades. Pero Sabines, al utilizar esos lugares comunes, esas frases un tanto domingueras, clisés, poemas con asonancias, entre otros recursos, logra que el descifrador tradicional también se conmueva y participe de su argumento poético. Por su parte, Parra, desde el primer poema que abre su libro *Antipoesía*, reta al lector y le obliga que lo aseche constantemente, incluso, en numerosos poemas cuestiona a su sociedad, pero también al hablar en primera persona, se cuestiona así mismo. Además, el trabajar con lugares comunes, con frases hechas, coloquialismos,

³⁶ Ver Mario Benedetti, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Nueva imagen, Argentina, 1974, pp.101-107

provoca una especie de charla con su lector. De esta manera, ambos escritores hacen y promueven la revolución posible

Sabines no es muy propenso a jugar con el espacio, aunque de cierta forma, se advierte que sus versos están escritos de primera intención, elaborados con desparpajo, con toda la tranquilidad del mundo, como si al poeta no le importaran los resultados obtenidos, ni quedar bien con nadie. En contraste, Parra juega con los espacios de manera más obvia, acomodando sus versos de forma distinta; como si de pronto nos recordara los caligramas de Apollinaire, sin que esto mengue su capacidad creativa, al contrario la hace más patente:

A ver a ver
tú que eres tan diablito ven para acá
¿hay o no hay libertad de expresión
en este país...?
-Hay
ay
áááy!

Probablemente, el juego de espacios propuesto por Nicanor Parra se haga más evidente en otros poemas, como “la batalla campal”, o, en algún otro, como “de artefactos”, pero con el poema “sinfonía de cuna” quisimos subrayar el uso del humor, el cual puede teñirse de sarcasmo. En este poema, es evidente que alguien pregunta; quién contesta acomoda sus palabras para enfatizar su expresión, y, exponer con certeza la nula existencia de libertad de expresión. Parra, levanta su voz en torno a los temas sociales, de forma crítica y subversiva; obliga al lector estar atento a cada palabra que el “yo lírico” emita.

Tal parece que la relación espacio-escritura, emisor-receptor, conforman uno de los temas capitales de Parra y Sabines, en cuanto reafirman la estética amorosa o contestataria, según sea el caso. Los lectores tienen la posibilidad de entablar el diálogo con cada uno de los poemas, o, indiferentes callar para siempre. Así, bajo la pluma de estos poetas, las palabras y el pensamiento vivo ya no se fosilizan en los labios de un lector indiferente; el material orgánico y sensorial de la experiencia está activo y enérgico, desplegando todo su valor expresivo, de manera frontal captura todo lo que vivimos.

II EL TIEMPO EN LA POESÍA DE JAIME SABINES

2.1 Tiempo como sinónimo de muerte

El primer concepto de tiempo presente en la poesía de Jaime Sabines es el que representa sencillamente el principio y fin de las cosas; es decir, esta idea de tiempo, equivale en última instancia al concepto de muerte. Aunque, esta es la idea más clara, no significa que sea la más honda, ni la más esencial. Para el poeta la temporalidad humana es un proceso evolutivo que degenera en un mal supremo, capaz de atemorizar e inquietar al hombre; el adiós a la vida:

Es un temor de algo, de cualquier cosa, de todo
Se amanece con miedo.
El miedo anda bajo la piel, recorre el cuerpo
como una culebra.
No se quisiera hablar, mirar, moverse.
Se es frágil como una lamina de aire.
Vecino de la muerte a todas horas,
hay que cerrar los ojos, defenderse.
Se está enfermo de miedo como de paludismo,
Alguien se refugia en las pequeñas cosas,
los libros, el café, las amistades,
busca paz en la hembra,
reposa en la esperanza,
pero no puede huir, es imposible:
amarrado a sus huesos,
atado a su morir como a su vida.

[Es un temor de algo]

Bajo este primer concepto, todo se presenta mediante la forma y la mirada de un ser mortal; incluyendo árboles, animales, plantas, hasta el amor.

El ser humano, hasta donde sabemos, es el único que tiene conciencia de la finitud de la vida; aunque esto no implica que pueda dar una explicación certera acerca del misterio de la muerte. Sólo tiene el consuelo de poder presentirla:

Va a venir, yo sé que vendrá, caerá del techo como un
manejo de arañas negras, la hora del horror sobre la es-
palda del paralítico, el roce de la serpiente en la nuca
del ciego.

[Va venir, yo sé que vendrá]

Cuando su presencia ya es inevitable; el poeta opta por describirla en los términos más sencillos, e, incluso de manera primitiva:

Eva ya no esta. De un momento a otro dejó de hablar. Se
quedó quieta y dura. En un principio pensé que dormía.
Más tarde la toque y no tenía calor. La moví, le hablé. La
dejé allí tirada.

Pasaron varios días y no se levantó. Empezó a oler mal.
Se estaba pudriendo como la fruta, y tenía moscas y hor-
migas. Estaba muy fea.

[Adán y Eva XIII]

Sabines también recurre a la imagen clásica de la fluencia del agua, como metáfora del transcurrir temporal; sucesión ineludible que lleva al hombre hacia la muerte final. Heráclito, San Agustín, Jorge Manrique, Machado, entre otros grandes poetas y filósofos; han contribuido a la permanencia y vitalidad de

esta insustituible imagen; la propuesta de nuestro poeta, no mengua en calidad, al contrario, la fortalece:

Agua del tiempo que corre, muerte abajo,
tumba abajo, no volverá.

[Mi corazón me recuerda]

¡Qué expresión más eficaz!, ¡qué manera de evocar con sencillez las diversas facetas de la muerte! La voz lírica, exclama con un tono de angustia y melancolía, el dolor que causa al hombre saber acerca de la finitud de su espíritu:

Soy exacto en el contorno de todas las cosas,
aunque a veces sólo sé que soy un hombre,
este hombre, esta limitación.

[Al pie del día]

La innovación de Sábines a esta metáfora clásica, es considerar al ser humano constituido en esencia de agua; es decir, toma la forma de un cuerpo existencialmente limitado por el tiempo

Agua soy que tiene cuerpo,
la tierra la beberá.

[Mi corazón me recuerda]

En la producción poética de Jaime Sábines, la fluencia del agua no es la única imagen temporal del ser. En *Yuria*, hay un poema donde el símbolo del tiempo es el viento que arrasa con la vida:

¡Abajo! Viene el viento furioso arrebatando, la cuchilla,
la ola de la muerte, ¡abajo, a tierra!, dejar pasar la llama que
tiene pies de vidrio, los desbocados caballos de fuego, el
huracán de la ceniza, el sigilosos frío que desciende hasta el
corazón de la roca, ¡abajo! ¡hacia la tierra caliente, la pa-
loma que nos ampara bajo el musgo!

[¡Abajo! Viene el viento furioso]

En un poema de *Tarumba*, Sábines también conjuga dos fluencias físicas como imagen del tiempo: la lluvia que humedece, alegra y genera la vida; y el viento que devasta y pone fin a la existencia:

ayúdame a llover yo mismo sobre mi corazón
para que crezca como la planta del chayote
o como la yerbabuena.

¡Amo tanto la luz adolescente
de esta mañana
y su tierna humedad!

¡Ayúdame, Tarumba, a no morirme,
a que el viento no desate mis hojas
ni me arranque de esta tierra alegre!

[La primera lluvia del año]

Otra imagen clásica de la temporalidad humana; es, sin duda, el transcurrir de los días. En “A medianoche”, el poeta sintetiza este símbolo mediante una expresión capaz de recoger el vértigo que el hombre siente por el inexorable paso del tiempo:

A medianoche, a punto de terminar agosto, pienso con
tristeza en las hojas que caen de los calendarios incesante-
mente. Me siento el árbol de los calendarios.

[A medianoche]

El sujeto lírico, recurre a una pregunta retórica, formulada en un tono de aflicción y melancolía, delibera sobre la forma como puede nombrarse a la persona que pierde el tiempo, pero la angustia es más grande cuando se cuestiona, cómo autonombrarse si él mismo es ese tiempo que al transcurrir se degrada inevitablemente:

Cada día, hijo mío, que se va para siempre, me deja preguntándome: si es huérfano el que pierde un padre, si es viudo el que ha perdido la esposa, ¿cómo se llama el que pierde un hijo? ¿Cómo, el que pierde el tiempo? Y si yo mismo soy el tiempo ¿cómo he de llamarme, si me pierdo a mí mismo?

El mismo poema; permite a Sábines exponer con gran claridad y exactitud su concepto de tiempo como fin de la vida:

El día y la noche, no el lunes ni el martes, ni agosto ni septiembre; el día y la noche son la única medida de nuestra duración. Existir es durar, abrir los ojos y cerrarlos.

Sin duda, se puede apreciar en la actitud del poeta, un dejo de amargura ante el hecho mortal que físicamente lo arrancará de la tierra. Por lo tanto, la existencia humana se ve reducida a un simple transcurrir del tiempo; acotada siempre a un principio e inevitablemente a un fin. Nadie, absolutamente nadie, que se precie de ser conciencia, y, se sepa tiempo logrará traspasar esos límites.

Sábines, al tomar como referencia argumentativa la fugacidad del ser bajo un aparente prosaísmo que ya hemos analizado, se emparenta, gracias a

la fuerza de su expresión y a su capacidad creativa, así como al uso magistral del lenguaje, con aquellos grandes innovadores de la poesía; pues, éstos siempre han tomado como tema universal, la brevedad del hombre sobre la tierra. Valga para ilustrar lo antes dicho, la lectura de Quevedo; recordemos una de sus estrofas:

Ya formidable y espantoso suena
dentro del corazón el postrer día,
y la última hora, negra y fría,
se acerca, de temor y sombras llena³⁷

[Del soneto conoce la diligencia con que se acerca la muerte...]

Evidentemente, el que más fuerza de expresión alcanza hasta convertirse en inmortal, es el siguiente terceto:

Ya no es ayer, mañana no ha llegado;
Hoy pasa y es, y fue, con movimiento,
Que a la muerte me lleva despeñado.³⁸

[Significase propia brevedad de la vida...]

Un punto de referencia indispensable en el tema de la temporalidad humana, es Jorge Manrique y sus *Coplas a la muerte de su padre*. Su hondura de pensamiento y su pureza de forma, consagraron a las coplas como una de las más bellas expresiones de la poesía lírica universal. He aquí un ejemplo:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu' es el morir;

³⁷ Francisco de Quevedo, *Poesía Varia*, Rei, México, 1990, p. 171.

³⁸ *Ibíd.*, p.160.

allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir;

allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e más chicos;

allegados son iguales
los que viven por sus manos
e los ricos.³⁹

Sirvan estos ejemplos para confirmar la preocupación del poeta chiapaneco, por los problemas fundamentales del hombre, y, corroborar que su obra se inserta dentro de una larga tradición poética, donde la temporalidad del ser, es el tema principal en la obra de los grandes autores.

2.2 Muerte y vida como sinónimo del tiempo

Uno de los filósofos que ha tratado con más profundidad el tema del tiempo es Heidegger. Particularmente, en el *Ser y el tiempo*, habla del hombre como un ser para la muerte, como una existencia trágica, que vive para morir. Rechaza la idea de que la muerte final sea lo esencial de la vida; al contrario, la muerte última no determina lo temporal humano, sino, más bien, lo esencial de la existencia es su morir permanente. Por lo tanto, para este filósofo, hay otra idea del tiempo más esencial, en donde lo primario, no está en el hecho de la muerte última, ni en el caminar hacia ese final. Lo esencial, según Heidegger, es

³⁹ Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, Castalia, Madrid, 1988, p.48.

confirmar que la existencia del ser se encuentra insertada en el tiempo, por lo consiguiente, su muerte es un proceso continuo relacionado al tiempo:

Ninguno de estos modos del finar caracteriza adecuadamente la muerte como fin del “ser ahí”. Si se comprendiese el morir como un “haber llegado al fin” en un sentido del finar de la forma expuesta, se tomaría al “ser ahí” por algo “ante los ojos” o “a la mano”. En la muerte, ni ha llegado el “ser ahí” a su plenitud, ni ha desaparecido simplemente, ni menos está “concluido” o está totalmente a nuestra disposición como algo “a la mano”.

Así como, antes bien, el “ser ahí” es constantemente, mientras es, ya su “aún no”, así es también ya siempre su fin. El finar mentado con la muerte no significa un “haber llegado al fin” el “ser ahí”, sino un “ser relativamente al fin” de este ente. La muerte es un modo de ser que el “ser ahí” toma sobre sí tan pronto como es. “Tan pronto como un hombre entra a la vida, es ya bastante viejo para morir”.⁴⁰

Incluimos este concepto de muerte continua en nuestro análisis, porque consideramos, que en la obra de Jaime Sabines no sólo esta presente la doble noción: vida-muerte final, vida-camino a hacia la muerte; sino también, la idea de vida-muerte constante; es un elemento temático fundamental en su labor poética:

Éste que soy a veces,
sangre distinta,
misterio ajeno dentro de mi vida.
Éste que fui, prestado
a la eternidad
cuando nací moría.

[Sombra. No sé. La sombra]

⁴⁰ Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1971, p.268.

Gracias al ejemplo anterior y a la referencia apuntada, podemos confirmar lo antes dicho. Sabines tiene muy presente la noción del constante cambio del ser, el continuo proceso de que el ser surge hacia un nuevo ser, por tanto, está en un incesante salir de una forma para entrar a otra. De acuerdo con Aristóteles; es en esta dinámica natural donde se funda el tiempo, pues a decir del filósofo se evidencia: “el número de los cambios del ser. El tiempo real se funda sobre el andar discontinuo de las cosas temporales; cuando canjean sus formas”.⁴¹

El ser dice Heidegger: “<sale> de una forma para <entrar> en otra forma. El ser sale de un ‘ahora’ para entrar en otro ‘ahora’, y en otro ‘ahora’, sin terminar el camino”.⁴² El ser, por lo tanto, está constantemente renovándose.

Puede funcionar como ejemplo de este concepto, uno de los poemas contenidos en *Yuria*

Yo me multiplico incansablemente. Estreno manos y bocas
todos los días, cambio de piel, de ojos y de lengua, y me
pongo un alma cada vez que es preciso.

Desde el amanecer hasta la noche la luz es distinta y se le
llama día, así me llaman Jaime. Pero yo duro también en la
oscuridad, más allá del momento impenetrable en que
hago recuento de mis estrellas.

[En el saco de mi corazón]

El poema ilustra ese otro concepto del tiempo en Sabines; donde la existencia temporal no es una línea que corra desde un “ahora” a otro “ahora”,

⁴¹ Aristóteles, *Metafísica*, Porrúa, México, 1980, p.86.

⁴² Martín Heidegger, *Op. cit*, p.456.

desde el “ahora” presente al “ahora” futuro; por el contrario, la línea se desliza desde el ser a su “ahora”.

En otras palabras, cada acto o acción de vida del hombre tiene un final en sí mismo; un continuo aniquilamiento en cada radio de vida, que inevitable e invariablemente nos lleva a otro “ahora” presente. En fin, eso es el ser, un entrar y salir de una existencia a otra, un dejar de existir para seguir existiendo. O bien, podríamos decir, más específicamente, que la existencia es una sucesión constante de muertes y nacimientos. Como lo expresa Jaime Sabines en otro poema:

Todas las voces sepultadas en el enorme panteón del
aire que rodea la tierra
revivirán de pronto para decir que el hombre sólo es eso,
un sonido extinguiéndose, una risa, un lamento,
penetrando en su muerte como en su crecimiento.

Esqueleto de una sombra,
estructura de un vuelo,
rastros de una piedra en el agua.

[Todas las voces sepultadas]

Es importante resaltar como en este poema se entrelazan los elementos que constituyen al ser. La vida, expresada en “una risa” o en la imagen abstracta de una “estructura de un vuelo”. Mientras la muerte es; “un sonido extinguiéndose”, el “esqueleto de una sombra” o, el “rastros de una piedra en el agua”. Con estos ejemplos, confirmamos la presencia indispensable de dos aspectos que rigen el universo del ser; vida y muerte sucediéndose continuamente. En palabras del poeta el ser es “sólo eso”: un sonido

extinguiéndose, una risa, un lamento, penetrando en su muerte como en su crecimiento.

Ya en 1952, el poeta chiapaneco había expuesto esta idea del tiempo en su poemario *Adán y Eva*. La afirmación de la vida a través de la muerte; la existencia, no exclusiva del ser humano, se traslada desde el ser a su “ahora” para no acabar nunca:

-¿Has visto como crecen las plantas? Al lugar en que cae la semilla acude el agua: es el agua la que germina, sube al sol. Por el tronco, por las ramas, el agua asciende al aire, como cuando te quedas viendo al cielo del mediodía y tus ojos empiezan a evaporarse.

Las plantas crecen de un día a otro. Es la tierra la que crece; se hace blanda, verde, flexible. El terrón enmohecido, la costra de los viejos árboles, se desprende, regresa.

¿Lo has visto? Las plantas caminan en el tiempo, no de un lugar a otro: de una hora a otra hora. Esto puedes sentirlo cuando te extiendes sobre la tierra, boca arriba, y tu pelo penetra como un manojo de raíces, y toda tú eres un tronco caído.

[Adán y Eva III]

La expresividad de esta imagen, incluye dos de los elementos cósmicos más importantes para los griegos, a Sábines le sirven para corroborar la noción del tiempo. En la primera estrofa, mediante un proceso isotópico que abarca las palabras germina, sube, asciende y tiende a evaporarse, el poeta sugiere movimiento, y, por lo tanto, el transcurrir del tiempo. Con estas palabras, el “yo lírico” señala como el ser (el agua) pasa de un “ahora” a otro “ahora” expresados por cada uno de estos términos. En la segunda estrofa, el proceso es el mismo. Los constantes cambios de forma sufridos por la tierra hacen

patente la presencia del tiempo real. La descripción es, la de un ser que está renovándose, inicia con la observación de “la tierra que crece”; luego, señala algunas de las características de la misma durante su siguiente estancia: “se hace blanda, verde, flexible”. Y, finalmente, con la imagen de un árbol viejo sentencia este proceso de nunca acabar. En consecuencia, “la costra de los viejos árboles, se desprende, regresa”. Por último, la tercera estrofa refuerza esta idea filosófica del tiempo; la planta, como símbolo concreto del ser, tiene la cualidad de trasladarse en el tiempo: “las plantas caminan en el tiempo, no de un lugar a otro: de una hora a otra hora”. Convierte al hombre en testigo: “¿lo has visto?” Y actor de esta inagotable regeneración existencial: “esto puedes sentirlo cuando te extiendes sobre la tierra”.

Existen otros símbolos clásicos en la sucesión constante de muertes y nacimientos en la vida del hombre; el anochecer y el amanecer. Ambas, someten al alma a esta doble vertiente del fluir de la vida, y, la sitúan dentro de la experiencia del tiempo mundano.

Primero, la noche se carga semánticamente de símbolos que aluden a la muerte; por ejemplo, los colores de luto, el misterio y el temor a lo desconocido:

La noche que fue ayer fue de magia. En la noche hay
tambores, y los animales duermen con el olfato abierto como un ojo. No hay nadie en el aire. Las hojas y las plumas se reúnen en las ramas, en el suelo, y alguien las mueve a veces y callan. Trapos negros, voces negras, espesos y negros silencios, flotan y se arrastran, y la tierra se pone su rostro negro y hacen gestos a las estrellas.

Cuando pasa el miedo junto a ellos, los corazones golpean fuerte, fuerte, y los ojos advierten que las cosas se mueven eternamente en su mismo lugar.

[Adán y Eva II]

Más explícitamente se puede observar la relación de la muerte con la noche en uno de los *Poemas sueltos*:

Con los nervios saliéndome del cuerpo como hilachas,
como las fibras de una escoba vieja,
y arrastrando en el suelo, jalando todavía
el fardo de mi alma,
cansado, todo, más que mis propias piernas,
hastiado de usar mi corazón del diario,
estoy sobre esta cama y a estas horas
esperando el derrumbe,
la inminente caída que ha de sepultarme.

[Con los nervios saliéndome del cuerpo]

Aunque la noche no aparece explícitamente, hay elementos que aluden su presencia: “estoy sobre esta cama y a estas horas/ esperando el derrumbe”. Y, más adelante, entre paréntesis, lo confirma “... cerrar los ojos como para dormir/ y no mover ni una hoja de tu cuerpo”. Noche y muerte entrelazadas en esta imagen, apoyadas, también con la siguiente estrofa:

Mañana te has de levantar de nuevo
a caminar entre las gentes.
Y amarás el sol y el frío,
los automóviles, los trenes,
las casas de moda, y los establos.

Cada una de las palabras que contiene esta citada estrofa, describe el amanecer, como la resurrección. En consecuencia, considera al sueño como un lapso de muerte, es, precisamente, así como surge la oportunidad de amar la vida cotidiana y de admirarla como si fuera un recién nacido. Por lo tanto, nada

se observa con un aspecto amargo o positivo, sino como una bifurcación vivencial de ambos conceptos, pues, mientras haya conciencia y movimiento habrá posibilidades de vivir como el ser humano lo prefiera.

“Mañana te has de levantar de nuevo” es la expresión poética que confirma este juego entre el día y la noche, entre la vida y la muerte, entre la luz y las tinieblas; finalmente esa es la particularidad de la existencia. Morimos constantemente para volver a nacer en cada rincón, en cada espacio, en cada momento.

Ligado a este concepto de dualidad en la existencia, Heidegger expone su tesis sobre la interpretación vulgar del tiempo, la cual define como:

La secuencia de los ahoras resulta aprehendida como algo de alguna manera ‘ante los ojos’, pues ella misma entra ‘en el tiempo’. Decimos: en cada ahora es un ahora ahora, por tanto presente constantemente como el mismo, aun cuando en cada ahora desaparezca otro que ha venido.⁴³

Si únicamente tomamos en cuenta la extinción constante de la vida, que cada nuevo instante de vida destruye al anterior; o, en palabras de Heidegger: “la secuencia de los ahoras es ininterrumpida y sin agujeros”⁴⁴ tendríamos sólo una visión angustiante del tiempo.

Pero la vida no es sólo muerte. En cada instante de vida se repiten dos actos: nacimiento y muerte. Y, es precisamente en esta repetición donde se acrecienta la esperanza del hombre.

El día representa esta posibilidad de renacer o resucitar e inhibe de cierta forma la preocupación por el paso del tiempo:

⁴³ *Ibíd.*, p.456.

⁴⁴ *Loc. cit.*

Me alegro de que el sol haya salido después de tantas horas: me alegro de que los árboles se estiren como quien sale de la cama; me alegro de que los carros tengan gasolina y yo tenga amor; me alegro de que éste sea el día 26 del mes, me alegro de que no nos hayamos muerto.

[Me alegro de que el sol haya salido]

El tono de este poema es evidentemente de júbilo; a pesar de que no sea explícita la presencia del amanecer; se infiere su presencia en la descripción de actividades que son propias de esta parte del día. Por lo tanto, la expresión poética de Sábines no siempre se rige bajo el sabor amargo, de desencanto; también existen rostros de una felicidad contundente. Después de que “no nos hayamos muerto”, se impone la oportunidad de retornar felices a la vida, sin inquietarnos por el transcurrir del tiempo. He aquí otro ejemplo de este pensamiento:

¡Qué alegría del cuerpo liberado, Tarumba,
en el amanecer después de la lluvia,
con el manso estar del aire penetrándote
y a la mano de tus ojos el cerro con nubes”.

Gozosa piel, hora temprana,
luz tierna sonando como campana.

[¡Qué alegría del cuerpo liberado]

Un aspecto más mencionado por Heidegger sobre los “ahoras” en su concepto vulgar del tiempo es:

Los ahora son, por ende, también en cierto modo implícitamente “ante los ojos”, es decir, hacen frente los entes y también el ahora. Aun

cuando no se dice expresamente que los ahora sean “ante los ojos” como las cosas, se los “ve” ontológicamente, sin embargo, dentro del horizonte de la idea del “ser ante los ojos”.⁴⁵

El ser humano debe activar su tiempo en el justo momento; eso es lo importante de esta idea. Por ello, el filósofo pone de manifiesto, que los “ahoras” a pesar de no tener una presencia concreta “ante los ojos” como las cosas o los entes; sí cuentan con una existencia ontológica percibida fundamentalmente en el llamado tiempo mundano. Es decir, el “tiempo de los ahora” es “visto” de tal modo en el uso del reloj. Ante lo dicho, podemos señalar entonces; que el tiempo también posee la cualidad de presencia ontológica; y, por consiguiente, dentro de cada una de estas unidades “extáticas” de tiempo llamadas “ahoras” tienen existencia las cosas y los entes.

Once y cuarto es un poema que puede adaptarse claramente como ejemplo de este pensamiento:

Once y cuarto. Apenas el sol. La música en la radio, el frío en los pies; ¡Qué bien una taza de café, un cigarro, el corazón vacío! Sin temas, sin asuntos, sin palabras. Las palabras como las moscas. Hoy es 12 de julio, viernes de la semana; mañana es sábado, pasado mañana domingo. ¿Cuándo nos olvidaremos de contar los días, de nombrarlos?

[Once y cuarto]

Ciertamente este poema es una posible expresión del concepto vulgar del tiempo; porque sólo en él hay la necesidad de dividirlo con mayor precisión. En el poema se puede observar esta detallada exactitud de cada “ahora” a

⁴⁵ *Ibíd.*, p.455.

través de los deícticos del tiempo: “once y cuarto”, “hoy es 12 de julio”, “viernes de la semana”. Pero además, por medio de una descripción, las cosas y los entes confirman su existencia dentro de cada ahora: “Apenas el sol, la música en la radio, el frío en los pies. ¡Qué bien una taza de café, un cigarro, el corazón vacío!”. Finalmente queda la posibilidad de concebir otra noción del tiempo: “Mañana Pedro, pasado mañana Carlos, ayer fue María, antier lucero; dentro de poco amanecerán Estrella, Jabalí, Venado, Esmeralda, Cedro, Yerbabuena; nunca el mismo nombre para la luz distinta”.

No se puede negar que la poesía de Sabines es popular en su forma, en el verso, en la rima, en los signos lingüísticos y en sus imágenes. Pero, también es innegable, que dentro de esta forma sencilla esta la idea trascendental de muerte-resurrección.

2.3 Tiempo y otredad

Nuestro análisis ha partido de la idea del tiempo como límite del existir, y ha pasado a un concepto más profundo: vida-muerte continua. Pero aun hay otra idea del tiempo.

Heidegger, considera que la existencia del hombre es “salir” de sí mismo, “estar ahí” “estar fuera”. Es decir, la existencia del hombre es un salir permanente desde su ser a otro ser; desde una “estancia” a otra “estancia”.⁴⁶

Estamos, ahora, frente a un tema fundamental de filosofía; la alteridad. No es una cuestión moderna descubierta por Heidegger. La preocupación por el devenir metafísico la podemos rastrear desde los orígenes de la filosofía. En particular, Heráclito es uno de los primeros y el que conserva mayor vigencia:

⁴⁶ *Ibíd.*, p.310.

Aun los que se bañan en los mismos ríos
Se bañan en diversas aguas...
En los mismos ríos nos bañamos y no nos
Bañamos en los mismos, y parecidamente
Somos y no somos...
Las aguas pasan, y aun nosotros mismos
Somos ya otros.⁴⁷

Sabines expresa su preocupación por la alteridad personal en un poema de *Horas*, de 1950:

Lento, amargo animal
que soy, que he sido,
amargo desde el nudo de polvo y agua y viento
que en la primera generación del hombre pedía a Dios.

Amargo como esos minerales amargos
que en las noches de exacta soledad
-maldita y arruinada soledad
sin uno mismo-
trepan a la garganta
y, costras de silencio,
asfixian, matan, resucitan.

[Lento, Amargo animal]

Sabines no concibe la alteridad humana como una proyección a futuro. No representa el anhelo de ser una categoría superior; de tratar de alcanzar algo perfecto. Al contrario, la alteridad la representan elementos hallados desde los orígenes de la humanidad, y, que indudablemente constituyen, hasta ahora, parte fundamental de nuestro.

⁴⁷ Heráclito, “fragmentos”, en *Los presocráticos*, FCE, México, 1980, p.240.

Consciente de ser el resultado de un proceso evolutivo, el “yo poético” se identifica con estos elementos que considera lo anteceden y conforman, pero a su vez, proceden de tiempos inmemorables para él:

Amargo como esa voz amarga
prenatal, presubstancial, que dijo
nuestra palabra, que anduvo nuestro camino,
que murió nuestra muerte,
y que en todo momento descubrimos.

Amargo desde dentro,
desde lo que no soy,
-mi piel como mi lengua-
desde el primer viviente,
anuncio y profecía.

Lento desde hace siglos,
remoto –nada hay detrás-
lejano, lejos desconocido.

Y, no pueden faltar los términos bíblicos para expresar también esta idea:

¿En donde estamos, desde hace tantos siglos, llamándonos
con tantos nombres Eva y Adán? He aquí que nos acostamos
sobre la hierva del lecho, en el aire violento de las ventanas
cerradas, bajo todas las estrellas del cuarto a oscuras.

[¿Es que hacemos las cosas]

El concepto de alteridad, genera en ocasiones, diversas confusiones, para evitarlo, Xavier Zubiri trata de definirlo como:

El ámbito de las esencias específicas, donde no sólo hay orden, sino que una “génesis esencial”. Esta génesis no consiste en el mero hecho de que unas especies estén producidas por otras. Esto podría ser una “generación equivocada”. Pero no se trata de esto, sino de todo lo contrario. La originación, en efecto, tiene, ante todo, un carácter “sistemático”. Cada esencia específica surge no de otra cualquiera sino de una o varias especies perfectamente determinadas y en un preciso momento del tiempo. Cada esencia específica tiene una intrínseca “potencialidad evolutiva”. Es para mí un concepto metafísico y no meramente biológico.

Por lo tanto, la metafísica de las esencias específicas es una metafísica genética. Es decir, frente a la idea clásica de la perdurabilidad de la esencia, hay que afirmar la idea de una evolución esencial en la línea de lo específico.⁴⁸

A excepción de los poemas anteriores, que de cierta manera coinciden, tanto en lo biológico como en lo metafísico, con el concepto creado por Zubiri de “evolución esencial”. La producción poética de Jaime Sabines no responde a este pensamiento de alteridad evolutiva.

Aquí, cabe hacer una distinción entre dos términos fundamentales para nuestro análisis: alteridad y otredad. El primero, evidentemente se refiere a ese proceso evolutivo mencionado por Zubiri, el cual se basa en la idea platónica de la constancia y el cambio: “El hombre, en tanto que sujeto individual está sometido al tiempo, al cambio y al espacio; por eso, siempre aspira a un yo superior, ideal, perfecto, al cual se encamina constantemente”⁴⁹.

Por otra parte, en su concepto vulgar del tiempo, Heidegger menciona que en cada unidad de tiempo llamada “ahora” tienen existencia las cosas y los entes; siendo así, deducimos lo siguiente: en cada “ahora” nace una

⁴⁸ Xavier Zubiri, *Sobre la esencia*, sociedad de estudios y publicaciones, Madrid, 1962, p.256.

⁴⁹ Gregorio Kaminsky “el tiempo en la filosofía” en Fanny Blanck de Cereijido, (comp.) *Del tiempo*, Folios ediciones, México, 1983, p.134.

interrelación entre las cosas y el hombre; dando como resultado su autoconciencia. Por lo tanto, la otredad surge de la relación del hombre con lo otro, con lo distinto, o con él mismo; pero siempre dentro de una simultaneidad temporal.

En términos lingüísticos, esto significa que la alteridad es exclusivamente la relación del ser con su “ser posible o potencial”, el cual, se inserta en las coordenadas del eje diacrónico del tiempo. Mientras, la otredad, es el vínculo que existe entre el ser, los entes o cosas, y también su propio yo; pero establecido dentro del plano sincrónico del tiempo. Hay muchos poemas de Jaime Sabines vinculados esta idea. He aquí un ejemplo:

Jaime, Carlos, Manuel, Pedro, Gilberto,
tengo todos los nombres de los hombres,
entiendo por garote, cuasimodo, rododendro,
paloagrio y aceite,
azufre, pedernal, gato pómez, rastrojo...

Si alguien se queja en algún lado,
si alguien mata,
si alguien es muerto,
si alguien ama hasta quedarse mudo,
si alguien se duele o goza de algún modo,
estoy, no cabe duda, soy yo en algún momento.

[Jaime, Carlos]

La otredad no es sinónimo de contrario, de diferente, es de igual forma, la posibilidad de identificarse con el otro, de compartir ciertas vivencias como el amor, el odio, el júbilo, la angustia; que permiten reconocerse en el otro para recobrar así mismo. El poema ejemplifica claramente este aspecto; el “yo lírico” no sólo se reconoce en los otros, sino, además, al incluirse en la lista de

nombres participa en las acciones descritas en la segunda estrofa, para culminar con la fuerza del último verso que exclama: “soy yo en algún momento”, el cual se puede entender como un: “soy yo en los otros”.

Este mismo poema, confirma las diferencias señaladas entre otredad y alteridad. En primera, porque no se ve ningún propósito de expresar el anhelo de alcanzar al “yo perfecto” o “ideal”. O bien, tampoco se observa la necesidad, de que el “yo lírico” intente elevarse ópticamente para alejarse del “yo” de “ahora” por el deseo de acercarse al “yo superior”. En segunda, la conjugación de los verbos en presente sugiere una sincronía en los tiempos del poema que inhiben cualquier intención de evolución esencial: “mata, es muerto, ama, estoy, soy”.

Es necesario señalar también, la posibilidad de clasificar dos formas de otredad; una, que podría llamarse la otredad del ser y, es precisamente la que parte del ser mismo. Es decir, el dualismo aquí puede darse entre el ser y su conciencia, o bien, entre el alma y el cuerpo. El siguiente poema es un ejemplo de esto último:

Alma mía, cosechadora de lo que siembro con el sudor de mi frente, con el frío sudor de mi frente, ¿puedes decirme a qué horas nos encontramos, en qué sitio desierto vamos a vernos?

El diablo no hace caso de mis citas, y Dios es sordo desde hace tiempo: ven tú, alma mía, testigo mío, dame todo lo que no tienes en tus manos, lo que no te pertenece, tu sonrisa, tus lágrimas.

¿Qué voy hacer con ello? Nada. Quisiera echarte gasolina encima y prenderte fuego, alma mía. Para recuperarme.

[¿Tiene uno como la naturaleza]

Aquí, el alma representa la otredad, el ser desamparado invoca su presencia para tratar de recuperar sus vivencias de las que poco a poco se ha ido apoderando su alma: “cosechadora de lo que siembro con el sudor de mi frente”. Al final, la intención es eliminar al otro (el alma) para nuevamente reconocerse así mismo: “quisiera echarte gasolina encima y prenderte fuego, alma mía para recuperarme”.

En ocasiones, el cuerpo resulta extraño al ser y a la propia conciencia; en particular, cuando tiene reacciones producidas por factores externos que ocasionalmente se apoderan de él, a tal grado, que se percibe al organismo, como algo ajeno o extraño a la existencia:

Ahora tengo sed. Estoy golpeado y seco. Me duele.
Tengo la cabeza podrida. No hay una parte mía que no esté peleando con otra. Quiero cerrar mis manos. ¡Qué diferente de mí es todo esto!
Esto es ser otro, otro Adán. Está pasando sobre mí y me duele.
[Adán y Eva XI]

El dualismo es más íntimo y más profundo por la franca oposición dada entre el ser y su cuerpo. La causa de esta escisión, es una enfermedad que lentamente ha ido penetrando cada parte del cuerpo hasta arrancarlo con violencia; a pesar de tener, todavía, ambas partes la conciencia de unicidad:

Me duele el cuerpo, me arden los ojos, parece que estuviera quemándome. Mi agua esta hirviendo dentro de mí. Y un viento frío bajo mi piel anda aprisa, frío y termina empujándome la quijada hacia arriba con golpes menudos e incesantes.

Ya se ha establecido que la diferencia entre la alteridad y otredad es con relación al tiempo. La primera, es privativa de un tiempo progresivo; mientras la segunda, tiene la cualidad de operar tanto en la evolución como en la simultaneidad temporal. En otras palabras, la otredad no es una relación estática con lo otro; sino que hay un dinamismo observable en los cambios de dicha relación:

La enfermedad viene de lejos,
viene sombríamente
subiendo a nuestro cuerpo
como a un monte, con un espeso
viento, con un duro paso seco
viene subiendo
a nuestro viejo cuerpo
como a una casa en ruinas
de noche, con miedo.

[La enfermedad viene de lejos]

Para Sábines, la enfermedad es una expresión de esa otredad formal, pues, se funda en la relación del ser con algo que no proviene de él. Es algo extraño que invade lentamente al cuerpo. En el poema se puede observar claramente este proceso: primero, acorrala al organismo, ocupa sus espacios y le provoca un gran temor:

La enfermedad llega al terreno
en que estamos y vemos
y nos rodea en silencio
y allí se esta mordiendo
raíces, bulbos, yemas,
y escupe, escupe, escupe,
traga veneno.

Luego, mediante una serie de imágenes lúgubres, describe como la enfermedad se apodera del cuerpo hasta paulatinamente degradarlo:

La enfermedad agarra nuestro cuerpo,
unta leche de sapo dulce,
soba como un abuelo,
calienta saliva y sebo.
Víbora mansa torcida
al cuello,
cangrejo de la rodilla,
alacrán del pelo,
duele, pica, suda,
pasta de estiércol.

La consecuencia de este proceso es la producción de dos otredades. Una, es la enfermedad que mantiene su cualidad abstracta y sólo manifiesta su presencia por medio de otras cosas (duele, pica, suda). La otra, es el cuerpo anterior a la enfermedad, y, que en este “ahora” se separa de la conciencia para presentarse como algo ajeno y distante al ser:

Costra del lecho,
el cuerpo, el otro cuerpo,
el que se tuvo antes,
se está quieto,
caracol vacío,
patio sin nadie, convento
de sombras y ecos.

A partir de aquí, confirmamos la relación del ser con la otredad a través del tiempo; la cual se enfatiza con la epíforización de la palabra “subiendo”,

presente en varios versos, y encargada, a la par, de desplegar una acción continúa sin conclusión:

La enfermedad está subiendo
un pozo negro
lentamente, por años,
como la voz de un muerto.
Cuatro patas, el silencio
de un gato, subiendo.
Sobre el tronco de una niña
las manos de un ciego,
torpes subiendo.

Para reafirmar esta noción de enfermedad como otredad formal; es pertinente citar lo expresado por Emmanuel Levinas con respecto al dolor o sufrimiento físico:⁵⁰

Es eso otro que no posee ese existir como el sujeto lo posee; su poder sobre mi existir es misterioso; no ya desconocido sino incognoscible, refractario a toda luz. Pero esto es precisamente lo que nos indica que lo otro no es de ningún modo un otro yo, un otro –sí mismo- que participe conmigo en una existencia común. La relación con eso otro no es una relación idílica, y armoniosa de comunión ni una empatía mediante la cual podamos ponernos en su lugar; le reconocemos como semejante a nosotros y al mismo tiempo exterior; la relación con otro es una relación con un Misterio.⁵¹

Queda claro; para Levinas la relación entre el ser y el dolor físico es de confrontación. Sin embargo, agrega que un cierto grado de dolor físico conlleva

⁵⁰ El dolor físico es un concepto más amplio que la enfermedad, puesto que éste puede ser producido por cualquier otra causa (accidente, tortura, etc.) y por lo tanto, la enfermedad sólo sería un posible factor de dolor físico.

⁵¹ Emmanuel Levinas, *El tiempo y el otro*, Paídos I.C.E./ U.A.B., Barcelona, 1993, p.116.

inevitablemente a una relación con la muerte. Y, a la vez, representa la única y verdadera forma de otredad:

La otredad no puede tratarse de un conocimiento, ya que, mediante el conocimiento; el objeto resulta –se quiera o no- absorbido por el sujeto y la dualidad desaparece. No puede ser tampoco un éxtasis, pues, en el éxtasis, el sujeto es absorbido en el objeto y retorna a su unidad. Todas estas relaciones conducen a la desaparición de lo otro. Por ello, la muerte es la única forma de otredad porque es un misterio que no necesariamente significa nada, sino que es un objeto que se prolonga hacia una incógnita no susceptible de traducción en términos de luz, es decir, escapa a toda comprensión, o bien, es refractaria a esa intimidad del yo consigo mismo a la que remiten todas nuestras experiencias.⁵²

Sabines se instala en la línea divisoria de este concepto; es decir, coincide en considerar a la muerte como la más profunda esencia de otredad; porque para el hombre es una incógnita indescifrable, y, un ente imposible de describir: “¿por qué rendija se cuela el aire de la muerte? ¿Qué hongo de las paredes, qué sustancia ascendente del corazón de la tierra es la muerte?” [Doña luz XXI]. Pero, también no renuncia a las demás formas de otredad, pues, aparte de demostrar su existencia temporal arrojan cierta luz al conocimiento del ser mismo.

La forma más clásica y concreta de otredad formal para el hombre, como género, es sin duda, la mujer. Al respecto Octavio Paz, señala que: “la mujer siempre ha sido para el hombre lo ‘otro’, su contrario y complemento”⁵³. Basado en un tema bíblico, Sabines sintetiza perfectamente este concepto de otredad en su poemario *Adán y Eva*:

⁵² *Ibíd.*, p.77.

⁵³ Octavio paz, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1964, p.63.

-Ayer estuve observando a los animales y me puse a pensar en ti. Las hembras son más tersas, más suaves y más dañinas. Antes de entregarse maltratan al macho, o huyen, se defienden. ¿Por qué? Te he visto a ti también, como las palomas, enardeciéndote cuando yo estoy tranquilo. ¿Es que tu sangre y la mía se encienden a diferentes horas?

Ahora que estás dormida debías responderme. Tu respiración es tranquila y tienes el rostro desatado y los labios abiertos. Podrías decirlo todo sin aflicción, sin risas.

¿Es que somos distintos? ¿No te hicieron, pues, de mí costado, no me dueles?

Nosotros nos salvamos de la muerte. ¿Por qué? Todas las noches nos salvamos. Quedamos juntos, en nuestros brazos, y yo empiezo a crecer como el día.

Algo he de andar buscando en ti, algo mío que tú eres y que no has de darme nunca.

¿Por qué nos separaron? Me haces falta para andar, para ver, como un tercer ojo, como otro pie que sólo yo sé que tuve.

[Adán y Eva IV]

Es interesante ver como el “yo poético” describe los cambios sufridos en la relación. Hay una vaga conciencia de que ambos formaban parte de un solo ser. La serie de preguntas retóricas siguieron que la mujer procede del hombre. No obstante, resultan tan extraños algunos comportamientos de ella; a tal grado de percibirla como algo totalmente opuesto a él.

El tiempo es la base para llegar a conocer las afinidades y diferencias que permiten establecer el vínculo con la otredad. En *Adán y Eva*, Sabines desarrolla esta idea. El primer poema, inicia con la siguiente expresión: “no nos

conocíamos” y hace una breve descripción del amanecer. Enseguida, se intercalan poemas con palabras, tanto la admiración por el descubrimiento de las cosas, como por la evolución experimentada en su existencia temporal:

-Mira, ésta es nuestra casa, éste nuestro techo. Contra la lluvia, contra el sol, contra la noche, la hice. La cueva no se mueve y siempre hay animales que quieren entrar. Aquí es distinto nosotros también somos distintos.

-¿Distintos porque nos defendemos, Adán? Creo que somos más débiles.

-somos distintos porque queremos cambiar. Somos mejores.

- A mí no me gusta ser mejor. Creo que estamos perdiendo algo. Nos estamos apartando del viento. Entre todos los de la tierra vamos a ser extraños. Recuerdo la primera piel que me echaste encima: me quitaste mi piel, la hiciste inútil. Vamos a terminar por ser distintos de las estrellas y ya no entenderemos a los árboles.

[Adán y Eva V]

El poema pone en tela de juicio la idea de progreso. Y, más bien, lo define como algo negativo que traerá como consecuencia el rechazo y separación con los demás seres del mundo. Por último, la inevitable muerte, confirma la necesidad de la presencia del otro como parte esencial para la persistencia y el reconocimiento de la propia existencia:

Ha, tú, guardadora del mundo, dormida, preñada de la muerte, quieta. ¡Qué inútil es hablarte, hablarme!

Hombre solo soy, quedé. Quedé manco, podado; a mi mitad quedé.

Aquí me muero. Porque los ojos de la muerte me han visto y giran alrededor cazándome, llevándome. Aquí me callo. De aquí no me muevo.

[Adán y Eva XIV]

Con este ejemplo, puede comprenderse la relación tiempo-muerte, vida-tiempo anidada en el cuerpo humano; junto a la necesidad que se tiene de contar con el otro. El “yo lírico”, le habla indefenso y sin intermediarios a esa guardadora del mundo, mientras advierte su abandono. El progreso embrutece a multitudes anónimas ignoradas en este poema. Enfatiza con toda su gama de secuelas técnicas e industriales; con todos sus silencios y sigilos, la soledad y mutilación de los individuos. Además, ante esta evidente apatía de los demás, así como a la falta del otro, desde su abandono y anquilosamiento, el “yo lírico” cifra con su canto una barricada construida con su resistencia en contra de la partida final.

De esta forma, el tiempo como eje temático y como recurso sintáctico, lo demostraremos más adelante, dentro del universo poético de Sábines implica; la posibilidad de poner de relieve la figura sentida y palpable de la expiración. Aunque también, de acuerdo con el siguiente apartado, sirve para edificar una poesía elaborada con los recursos estilísticos más tradicionales de la lírica universal, la cual, despliega a su vez, una gama de imágenes contundentes disparadas de manera intensa que buscan como blanco cada uno de los rincones de la vida cotidiana estrictamente moderna.

2.4 El tiempo como recurso sintáctico y discursivo

Debemos hacer hincapié sobre ese tiempo que hace sentir una muerte inevitable, ruda, vivida en carne propia, a través del otro; no sólo es importante para estructurar el eje temático. También, ordena el universo sintáctico y estilístico de un poeta amargo, escéptico, burlón, hasta cierto punto; inadaptado como es el chiapaneco, a decir de Anderson Imbert.⁵⁴ Es preciso apuntar que Sábines habla de sí y del mundo que lo rodea con extremada sensibilidad. Por ejemplo, en el siguiente poema que analizaremos, confirma sus dotes de poeta con ojos abiertos, tanto al interior como al exterior del alma. A través de *Algo sobre la muerte del mayor Sábines*, las emociones del lector se funden con las expresiones del “yo lírico”, quien parece palpar la expiración:

Déjame reposar
aflojar los músculos del corazón
y poner a dormir el alma
para poder hablar,
para poder recordar estos días
los más largos del tiempo.

Ante un suceso inesperado como la separación final con un ser querido; el “yo lírico”, le pide a su receptor le deje aflojar los músculos del corazón, con el propósito de poder nombrar la muerte de una manera clara y sin ambigüedades. Condición que le permitirá desnudar el alma, así como exponer el dolor, anclado en un silencio de resonancias incesantes; para ello, requiere de un período determinado. Cabe señalar, que inerte ante el tiempo, el “yo

⁵⁴ Ver a Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura Hispanoamericana. Época contemporánea*, t. II, FCE., México, 1954. (col. Breviarios núm. 156), 2005, p. 298.

lírico” también pondrá en evidencia los efectos irreversibles que arrasan y destruyen el cuerpo, pero no el espíritu, como lo explicaremos más adelante.

Los verbos “Déjame”, “aflojar” y más adelante “esperar”; instauran dentro de este poema, la estrategia de un discurso ceñido a una suplica; la cual, permite observar, que tan humana es la creación literaria cuando el “yo lírico” se enfrenta a ese dolor cercano, palpable y, por supuesto, visible. Hachazo que estremece la rama tierna conforme se va madurando en los designios de la muerte. Estos verbos implican un tiempo infinito, como si nunca estuviera por llegar dicho lapso de descanso, incluso, las horas se alargan, hasta que cansado el interlocutor intenta evadir todo lo que percibe, y, vuelve a lo esencial de la vida: “a pisar el agua y las piedras”, al disfrute de las mujeres y del tiempo.

Ahora, enfoquemos nuestra atención, a la forma o manera como están estructuradas las oraciones que conforman este poema:

Mi mamá, Juan y Jorge
te estamos esperando.
Nos han dado abrazos
de condolencia, y recibimos
cartas, telegramas noticias
de que te enterramos,
pero tu nieta más pequeña
te busca en el cuarto,
y todos, sin decirlo
te estamos esperando.

Básicamente, descubrimos dos formas de relación entre las oraciones o versos que constituyen este poema; la subordinación y la yuxtaposición. En primer lugar, el pronombre personal “te” utilizado en tres de los versos arriba

citados, funciona como objeto directo de la oración precedente, por lo tanto, el verso que lo contiene desempeña el papel de oración subordinada sustantiva objeto directo. En el caso de la preposición “de” cumple la misma finalidad, los versos que la incluyen, funcionan como oraciones subordinadas sustantivas adnominales. Con respecto a las conjunciones “pero” e “y” actúan como nexos coordinantes de oraciones (o versos) de la misma clase y función, de modo que, ninguna se supedita a la otra, aunque este tipo de nexo restringe, hasta cierto punto, el significado de la segunda oración. Asimismo, existe otra forma de subordinación de naturaleza propiamente sintáctica; el encabalgamiento, que rompe abruptamente con la unidad métrico-rítmica de cada verso abarcando una parte del siguiente: “... y recibimos /cartas, telegramas noticias.”

Este tipo de análisis estructural, nos lleva directamente a vincularlo con el fenómeno de la hipotaxis; figura de construcción definida como: “la unión de dos oraciones por medio de un nexo”⁵⁵, y a la que, a demás, los especialistas consideran mucho más habitual en la lengua escrita porque: “permite a la mente una elaboración más consciente del lenguaje. A causa de esto, el lenguaje escrito resulta ser normalmente mucho más planificado y ofrece, por ello, un discurso más integrado y trabado”⁵⁶. Sin embargo, lo importante no es quedarnos únicamente con la función gramatical de la hipotaxis, sino, destacar como en ella va implícito el carácter progresivo del tiempo. Es decir, en los versos subordinantes se expresa un hecho; (la muerte del mayor Sábines) que se extiende al siguiente verso, o bien, como resultado se producen otros acontecimientos enunciados en los versos subordinados, (“abrazos de

⁵⁵ Helena Beristáin, Diccionario de retórica y poética, 3ª ed, Porrúa, México, 1992, p.252.

⁵⁶ A. López García, “relaciones paratáticas e hipotáticas”, en I. Bosque y V. Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. III: *Entre la oración y el discurso. Morfología*, Real Academia Española – Espasa Calpe, Madrid, 1999, p.3525.

condolencia”, “cartas y telegramas anunciando su entierro” y “la nieta más pequeña buscando la presencia del abuelo”). Lo anterior, confirma que la hipotaxis no sólo funciona para vincular sintácticamente las oraciones entre subordinadas y sus respectivas subordinantes; de igual forma, actúa como un recurso discursivo que expone claramente el transcurrir temporal. Los hechos se van sucediendo uno tras otro, quizá, en algunos casos simultáneamente, pero es innegable que el tiempo está pasando, no obstante, en el mismo discurso hay un intento por negar el inevitable suceso: “te estamos esperando”. Este verso al principio y al final del poema, marca por una parte, esa oposición con la construcción sintáctica (que tiene la función de desplegar el avance temporal), y, por otra parte, es el último recurso que el “yo lírico” esparce por todo el poemario intentando establecer un diálogo real con su oyente muerto.

Hemos comentado la importancia de la hipotaxis como un elemento fundamental en la construcción sintáctica y discursiva de este poemario. En consecuencia, es necesario hablar también, de la figura opuesta a ésta; la parataxis la cual se define como: “la relación que priva entre oraciones que se yuxtaponen sin que entre ellas exista subordinación”⁵⁷. Es conveniente agregar a esta definición, la distinción hecha por Francisco Abad con respecto a la yuxtaposición; en donde plantea que para evitar posibles confusiones es oportuno reservar el nombre de yuxtaposición a: “las oraciones asindéticas concebidas unitariamente en un período, y llamar sucesivas e independientes a las que no lo forman”⁵⁸. Subrayando lo antes expuesto, podemos añadir que la parataxis no es un recurso de construcción discursivo exclusivo de oraciones autónomas, que tienen su sentido último en sí mismas, o bien, estén unidas

⁵⁷ Helena Beristáin, *Op. cit.*, p.384.

⁵⁸ Francisco Abad, *Diccionario de lingüística de la escuela española*, Gredos, Madrid, 1986, p.249.

arbitrariamente, al contrario, son oraciones que en su aparente inconexión, establecen el significado total del discurso.

Sabines también recurre a la parataxis para elaborar su poemario. No es un recurso indispensable, pero sí provoca cierto efecto estético en su poema. Analicemos el siguiente ejemplo:

brazos de intemperie,
regazo del viento,
nido de la noche,
madre de la muerte,
recógelo, abrígalo,
desnúdalo, tómalo,
guárdalo, acábalo.

En nuestra opinión, estos versos se adaptan a la definición propuesta por Francisco Abad. Es decir, son oraciones pensadas como un todo, inseparables, que tienen sentido sólo si están unidas; además, cumplen también con ese rasgo asindético; cada elemento está vinculado con comas que sustituyen la presencia de los nexos, esto también aporta al poema un cierto rasgo de discurso oral. Así, en los primeros cuatro versos se plantea la presencia de la tierra como una madre compasiva y protectora porque es: (“brazos de intemperie”/ [y es]⁵⁹ “regazo del viento” [y es] nido de la noche”), enseguida, una serie de imperativos asindéticos dirigidos a esa madre guardiana; igualmente entendibles como una suplica o exhortación de amparo que concluyen con una sentencia final: “acábalo”.

En el terreno estrictamente gramatical tiene gran aceptación la idea que tanto la hipotaxis como la parataxis no son las únicas formas de vinculación

⁵⁹ Entre corchetes hemos señalado la presencia de los nexos que se han omitido con el propósito de destacar ese carácter yuxtapuesto de las oraciones.

interoracional; Juan Carlos Moreno Cabrera señala al respecto lo siguiente: “existen otros tipos intermedios de correlación entre oraciones, los cuales brindan un procedimiento posible de atenuar el rígido aislamiento sintáctico que ofrece la sucesión paratáctica”⁶⁰. Entre estas formas intermedias de vinculación señala específicamente dos; la anáfora y la catáfora⁶¹. Examinemos su presencia en este poema:

De los huesos también,
de la sal más entera de la sangre,
del ácido más fiel,
del alma más profunda y verdadera,
del alimento más entusiasmado,
del hígado y del llanto,
viene el oleaje tenso de la muerte,
el frío sudor de la esperanza,
y viene Dios riendo.

Sabines emplea en estos versos ambas estructuras. En primer lugar, las relaciones anafóricas las establece mediante la expresión “del” que enumera con cierto dinamismo diversos elementos con sus respectivas características, y, al mismo tiempo, le permiten enfatizar su tono de angustia (*del ácido más fiel, / del alma más profunda..., / del alimento...*). Mientras la vinculación catafórica, o, en términos de Moreno Cabrera “catáfora paratáctica”⁶² la desarrolla a través de un verbo que anuncia la presencia de los aspectos más importantes del poema: Dios y la muerte (*del hígado y del llanto, / viene el oleaje tenso de la muerte, el frío sudor de la esperanza, / y viene Dios*).

⁶⁰ Ver a J.C. Moreno Cabrera, “Tipología de la catáfora paratáctica: entre la sintaxis del discurso y la sintaxis de la oración” en Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante, III, España, 1986, p.325.

⁶¹ Para las definiciones de anáfora y catáfora remito al diccionario de Ángel Marchese, Joaquín Forradillas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1986.

⁶² El término “catáfora paratáctica” incluye además de los verbos, pronombres y otras estructuras sintácticas que cumplen esta función. Ver a J.C. Moreno Cabrera, *Op. cit*, p.328.

Es necesario señalar, que la anáfora y la catáfora no son las únicas formas intermedias de vinculación oracional. Existen también, otras modalidades híbridas de conexión interoracional; con capacidad de brindar un relativo equilibrio en lo referente a la autonomía y mutua dependencia sintáctica de cada uno de sus integrantes. Tomando en consideración estos conceptos, y, atendiendo a su estructura y función; proponemos como otro tipo intermedio de enlace interoracional a la epífora, definida por Helena Beristáin como: “figura de construcción porque altera la sintaxis y consiste en la repetición intermitente de una expresión al final de un sintagma, un verso, una estrofa,”⁶³. Veamos como este recurso es fundamental en Sabines:

No podrás morir.
Debajo de la tierra
no podrás morir
Sin agua y sin aire
No podrás morir.
Sin azúcar, sin leche,
sin frijoles, sin carne
sin harina, sin higos,
no podrás morir.
Sin mujer y sin hijos
no podrás morir

En esta estrofa, aparece un fenómeno sintáctico, el cual podríamos llamar como: “epífora paratáctica”; mismo que se alcanza a través de la combinación de oraciones yuxtapuestas, constituidas por una serie de sustantivos enumerados (agua, aire, azúcar, leche, hijos;), y precedidos en cada verso por el nexos subordinante “sin” quien a su vez, funciona como un

⁶³ Helena Beristáin, *Op. cit.*, p.193.

anafórico. Así, colocado de manera estratégica, tiene el propósito de enlazar sutilmente estas oraciones con la frase epifórica: “no podrás morir”.

El primer resultado derivado de la repetición intermitente de la “epífora paratáctica” es darle un tono de lamento al poema; pues, pase lo que pase, falte materialmente lo que falte; el “yo lírico” no se resigna a la muerte de su padre: “sin azúcar, sin leche, / sin frijoles, sin carne, /... /no podrás morir.” El lamento se transforma en una obstinada negación: “no podrás morir. / No podrás morir. / No podrás morir.” Finalmente, a medida que es más reiterada la presencia de esta frase tiende a adquirir un aspecto de letanía:

En tu tanque de tierra
no podrás morir.
En tu caja de muerto
no podrás morir.
En tus venas sin sangre
no podrás morir.
En tu pecho vacío
no podrás morir.
En tu boca sin fuego
no podrás morir.

La estructura letánica basada en la “epífora paratáctica”, no sólo reduce el aislamiento entre las oraciones, de igual forma, imprime un innegable carácter de estatismo en el poema; tal pareciera que el “yo lírico” intentara detener el tiempo, que no avanzara, o más bien; que el hecho trágico no se consumara. De tal suerte que si la intención es negar o evitar la muerte, el

poeta recurre también a otro recurso; el oxímoron⁶⁴. Luego entonces, los versos señaladores de la carencia de elementos fundamentales para la vida, o, exponentes de la eminente expiración del interpelado, se intercalan con la frase que contradice y se opone a este hecho: “no podrás morir”.

Vale la pena insistir, que nuestra intención no es analizar la presencia de ambos recursos únicamente en el plano sintáctico; sino, relacionar su función directamente con el objeto de nuestro estudio; el tiempo. Por consiguiente, la aparente falta de correlación entre oraciones, aunado también, a una supuesta contradicción de significados; genera ese aspecto de inmovilidad en el poema. No hay un hecho que aparentemente ocasione a otro, al contrario; el siguiente verso niega o excluye al anterior. La enumeración de recursos o elementos excluidos, pero esenciales para la subsistencia, se anulan con el categórico: “no podrás morir”. Por lo tanto, podemos afirmar que el tiempo del poema se fija en un hecho; evadir o impedir la muerte del mayor Sabines.

En conclusión, el poeta por medio del uso de la parataxis y de la hipotaxis, consigue unir dos clases de lenguaje: el tradicionalmente literario y el del supuesto uso común; con lo cual logra un ambiente conversacional e íntimo. Gracias a esta combinación, el poema resulta ser aparentemente mucho más estructurado y ofrece, por ello, un discurso más integrado y trabado (hipotaxis). Pero a la vez alcanza, debido al uso de ese lenguaje “común” un estilo, mucho menos planificado y más fragmentario, que se manifiesta en una

⁶⁴ El oxímoron según Helena Beristáin es una figura semántica que resulta de la relación sintáctica de dos antónimos o frases que al ponerlas contiguas parece que una de ellas excluye lógicamente a la otra. Además de que mantiene una estrecha relación con la antítesis porque los significados de los términos se oponen, y con la paradoja porque lo absurdo de la contigüidad sintáctica de ideas literalmente irreconciliables es aparente, puesto que figuradamente poseen, juntas, otro sentido coherente. V. Helena Beristáin, *Op. cit.*, p.373.

frecuente tendencia a la yuxtaposición, o bien, a usar de forma reiterada determinada coordinación de unidades de entonación.

La muerte impregnada en el universo poético del chiapaneco, sobre todo, en *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*, brota y se desarrolla concerniente a cierta lógica de innovación literaria. El espíritu de esta poesía es colindante a la realidad, gracias a la combinación de dos conceptos sintácticos tales como; la hipotaxis y la parataxis. Lo ficticio, debido a la mezcla de un lenguaje literario, y, de un lenguaje sin tintes académicos, respectivamente, abandona lo ilusorio, fundiéndolo en un mundo visible, verdadero. Así, lo que está muerto revive y reaparece en su invocación. Por lo tanto, el “yo lírico”, no sería descabellado decir el poeta, establece un diálogo directo con su padre; el mayor Sabines, incluso con el lector, a pesar de la presencia imponente de la misma expiración. Sabines inserta notable demanda a la escritura poética; espacio y tiempo desde donde la escritura se comunica verdaderamente con la sensibilidad de quien efectivamente escucha.

2.5. Tiempo como eje temático

Aquí, iniciamos el último apartado, el tiempo empleado, otra vez, como eje temático, pero limitado al significado de la construcción espiritual, y, a su vez, como sinónimo de la destrucción física.

Como ya lo apuntamos, el “yo lírico” en algún momento del poema se instala en la negativa ante la muerte. Sin embargo, ya había manifestado un cierto sentimiento de resignación al establecer un dialogo directo con la tierra llamándola incluso madre:

Madre generosa
de todos los muertos
madre tierra, madre,
vagina del frío,
brazo de la intemperie

...

Recógelo, abrígalo,
desnúdalo, tómallo,
guárdalo, acábalo.

[VII]

Además de ser una sentencia ese “acábalo”, suena irónico, pero ante una enfermedad degenerativa como es el cáncer, se trata de una palabra que cumple con su razón de ser, pues recordemos; sólo cuando se deteriore el cadáver que lo ata físicamente a la tierra, el espíritu del mayor Sábines será libre. Ya argumentamos el recurso de la parodia con tintes religiosos utilizado por poeta para expresar su obra literaria, aquí lo vemos comprobado.

Las carencias existenciales del hablante lírico, pueden ser cubiertas con el encuentro sustancial de lo divino que impregna al ser humano de manera individual, y como ente social. Es decir, con esta perspectiva, se edifica una barricada cuya fortaleza brota desde el interior de uno mismo, hacia el exterior de los otros; cuando es regada por la fe y por la grandeza de un espíritu en constante crecimiento. Sin embargo, el cuerpo seguía muriendo y el interlocutor espera su partida, la cual observa de manera sensible:

Recién parido en el lecho de la muerte,
criatura de la paz, inmóvil,
tierno, recién niño del sol de rostro negro,
arrullado en la cuna del silencio,

Nuevamente con el apoyo del oxímoron; nuestro poeta compagina y unifica, dos tiempos en franca oposición. Uno, el tiempo que destruye un cuerpo enfermo, inerte, enterrado, sinónimo de muerte; causante de un dolor universal por la partida de un ser querido. El otro, aunque solamente sea insinuado, es un tiempo que construye; presente en los niños que crecen y en la cotidianidad de la vida. Ambos tiempos dan al poema un tono de sinceridad personal, verdadera y honda; que obliga a no hacerse a un lado, a no ocultarse ni un momento. Pues, si bien es cierto, que un halo de muerte domina todo el poema, aunado a los sentimientos que acarrea: tristeza, soledad, amargura, negación, aflicción. También es verdad, que un tenue aire de consuelo se experimenta en la vida habitual y en ese proceso de ascenso a la plenitud de la vida experimentada en los niños, y, que en voz del hablante lírico nos hace sentir "...que la vida nos embiste / igual que el cáncer sobre tu omóplato".

Mientras los niños crecen, tú, con todos los muertos,
poco a poco te acabas,
Yo te he ido mirando a través de las noches
por encima del mármol, en tu pequeña casa.
Un día ya sin ojos, sin nariz, sin orejas,
otro día sin garganta,

Lo innegable es el sentimiento de dolor intenso al ver como se degrada ese ser humano; al cual, desearían tener en la tierra, aunque sea únicamente un pretexto "para llorar por todos", unidos incluso en la adversidad, pues: "Una pared nos separa, / sólo el cuerpo de Dios, sólo su cuerpo". Se insistirá en el dolor, en la ausencia, a tal grado, como si estuvieran amputando parte de uno mismo. Por lo tanto, la degradación física, no es sólo del muerto, sino también,

del sujeto lírico que articula el discurso poético, quien finalmente formula una sentencia ineludible e universal: “No vuelve nadie, nada. No retorna/ el polvo de oro de la vida.”

Se desgasta hasta desaparecer el cuerpo habitante de la tierra, sin importar el desarrollo de los niños, el paso de las horas que parecen hablar, o, cuanto sepa ese tiempo oscuro. Muerte que recorre de pies a cabeza. “tiempo vacío, ampolla de vinagre, / caracol recordando la resaca”. Desesperado el “yo lírico”, o, debería decir el poeta, lanza un reproche y a través de una pregunta retórica cuestiona de que sirve todo lo vivido si al fin el tiempo arrasará con los vestigios de vida:

Pasó el viento. Quedaron de la casa
el pozo abierto y la raíz en ruinas.
Y es en vano llorar. Y si golpeas
las paredes de Dios, y si te arrancas
el pelo o la camisa,
nadie te oye jamás, nadie te mira.
No vuelve nadie, nada. No retorna
el polvo de oro de la vida.

De nada sirve la inmortalidad del espíritu; de nada sirve disertar si al fin y al cabo, el poeta terminará con todo entusiasmo, con todo vigor. El poeta no niega la posibilidad de que el espíritu nazca a la vida eterna. Pero, de que sirve sin en la tierra se queda sin palabra, sin tacto, sin ruidos; no lo escuchará nadie. Lo importante es la vida, lo que respire, lo que se hace y experimenta durante el lapso de tiempo sobre esta tierra.

Sólo queremos recalcar a modo de conclusión la importancia del tiempo en este poema y como Sábines lo emplea sintáctica y temáticamente. Por el tema; el tiempo más importante es el referente a la destrucción que permite ver como se desintegra un cuerpo y dolor y la zozobra que deja en sus seres queridos. Pero también, con el otro tiempo queda una esperanza de vivir, o, de aprovechar la vida sin perder el tiempo en vanas esperanzas de vida eterna. El tiempo de vida, es a la vez, un soporte que amortigüe la caída hacia la muerte. El tiempo no sólo está presente en este poema de Sábines sino que es un recurso constante en su poética. Así, poemas como: "Horal", "El día", "Diario Semanario", "Mal tiempo"... ratifican e ilustran esa propensión a la socialización e interiorización que elige al tema, al recurso, al eje tiempo para hablar de la vida y de la muerte, de lo finito y/o lo eterno.

Los poemas: "El día" y "Horal" que abren *Recuento de poemas*, a nuestro juicio, articulan sin ambigüedades la poética del tiempo siendo a su vez, eje y recurso temático en la escritura de Jaime Sábines. Incluso otro tema como la ausencia de la amada en "El día" resulta ser un recurso más. Las palabras y los efectos con los que nos quedamos después de la lectura así lo evidencian: "Amaneció", "Recuerda" se immortalizan las imágenes sólo después de cierto tiempo de ocurrido el hecho, el cual se fija en nuestra mente, inclusive, el "yo lírico" sufre cierto deterioro físico, pues el tiempo hace estragos en su persona, puesto que sus ojos se adelgazan. Este poema finaliza con una imagen plástica desgastada, que también muere, cual frágil hoja que tiembla, que resbala. Por último, analicemos alguna estrofa de otro poema:

¡Qué alegre el día, sucio, oscuro, lluvioso!
¡Qué alegres las azoteas con las ropas volando

en su sitio, desatándose, atadas,
diciéndole groserías, riendo con el viento!

“¡QUE ALEGRE EL DÍA, sucio, obscuro, lluvioso!” Observemos como las palabras que subrayan el significado del tiempo se escriben con mayúsculas. La relación vida-tiempo se vislumbra de manera transparente, gracias a esos días de la ciudad idiota, al susto del rayo que cae cerca del anunciador, y, a todo el bullicio erigido como una trinchera contra el tedio; contra ese anquilosamiento que no permite existir. Amparados por esos días, nos enfrentamos como lectores ante un discurso poético, cuya alegría la experimenta esa ropa que jubilosa pretende desatarse, la naturaleza, la lluvia que cierra las ventanas, la anécdota que con razonada alegría se anida en el ser, el cual, enumera todo lo que observa y toca, sacando provecho incluso de la mosca que vuela a su alrededor. Gracias a la sintaxis fluida del discurso expuesto, así, como a la regularidad rítmica de los versos de largo aliento, el “yo lírico” logra contagiarnos su alegría por todo lo que enumera. El eje y la sintaxis con sabor a tiempo le han permitido a Sábines escribir un poema sensorial.

III ADÁN Y EVA ENTRE EL TIEMPO MÍTICO Y EL TIEMPO COTIDIANO

Nuestra primera edad, de acuerdo con la concepción cristiana y con la Biblia fue una etapa en la que el hombre no tenía nada que temer, no experimentaría la muerte, ni el dolor físico; incluso, no se daría cuenta de que estaba desnudo. Pero desobediente como es, no pudo permanecer impasible y comió del fruto prohibido, alegoría de la conciencia, que le dio el diablo, quien a su vez, terminaría por abandonarlo:

Y dijo Yahveh Dios: "¡He aquí que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros, en cuanto a conocer el bien y el mal! Ahora, pues, cuidado, no alargue su mano y tome también del árbol de la vida y comiendo de él viva para siempre. Y le echo Yahvéh Dios del jardín del Edén para que labrase el suelo de donde había sido tomado."⁶⁵

En este mito bíblico la presencia de Dios es básica, pues se vuelve un juez omnisciente que juzga y rige la conducta moral de Adán y Eva. En cambio, para Sabines ese Dios omnipresente y poderoso es sólo es un atisbo, una remembranza del lector sensible, ya que casi desaparece sin dejar huella. Aunada a esta diferencia, en el poema de Sabines a penas es visible la presencia del narrador en tercera persona. Mientras, en el libro sagrado es una figura fundamental que ha edificado una barrera para hacer sentir su voz lejana y antiquísima, cargada de una gran variedad de valores y creencias impuestas sin consenso al ser humano para rendirle culto. Como se ve en la cita, ese Dios omnipotente junto con el narrador dominan a sus creaciones y el discurso adopta una postura que somete al lector a un papel de subordinado, adorador

⁶⁵ *Biblia de Jerusalén*, Porrúa, México, 1988, p.35.

de un ser inasible e inmisericorde. Sin embargo, la verdadera tragedia que experimentarían el hombre no se inicia al verse desnudo, sino con su exclusión del paraíso, puesto que debía valerse por sí mismo:

Yahveh al hombre le dijo: “Por haber escuchado
la voz de tu mujer y comido del árbol del que yo
te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa:
con fatiga sacarás de él el alimento
todo los días de tu vida.
Espinas y abrojos te producirá,
y comerás la hierba del campo.
Con el sudor de tu rostro comerá del pan⁶⁶

Este castigo bajo la pluma de Jaime Sabines alcanzará otra apariencia. El hombre-mito al transformarse en ser humano aprenderá a crecer, y, se hará escuchar de forma más directa y sin interrupciones. Dos voces legendarias, es decir, Adán y Eva, hablan sin intermediarios, hacen sentir sus pasos y temores, así como sus voces más interiores y vivenciales; ellos se dejan escudriñar por aquel que los siente cercanos. El lector experimenta una catarsis, una identificación con un ser sensible, al menos, eso es lo que se pretende en esta adaptación artística. El narrador aparece esporádicamente para recordarnos que se trata de dos seres en pleno descubrimiento espiritual y sensorial:

Adán fue hacia ella y la tomó. Y parecía que los dos
se habían metido en un río muy ancho, y que jugaban
con el agua hasta el cuello, y reían, mientras pequeños
peces equivocados les mordían las piernas.

[1]

⁶⁶ *Ibíd.*, p.37.

Posterior al castigo, lo que Sabines plantea en realidad es la irremediable conciencia del fluir del tiempo en personajes que ya no son míticos o idealizados, sino que guardan una estrecha relación con la fragilidad humana. Es inevitable, su tropiezo constantemente con la realidad, sus pasos son inciertos, pero con este nuevo conocimiento adquieren un poder determinado. El hombre, debe tornarse responsable de los estragos ocasionados por su desobediencia, sin duda, eso lo hará crecer:

Sí, como decía Bacón, el conocimiento es poder, lo desconocido es fuente de inseguridad. El reconocimiento de esa inseguridad debió de haber sido angustiante. Pero si la angustia provocaba un mayor esfuerzo por explorar; buscar alternativas, resolver las cosas con nuevos recursos, tiene que haberse seleccionado el homínido capaz de angustiarse ante lo desconocido, de hacerse un modelo de circunstancias futuras y prever riesgos.⁶⁷

De esta manera, dos figuras como Adán y Eva se entrelazan, y, se pierden en el origen de los tiempos, ambos, representan un sistema espiritual que se subraya la fuerza de la condición humana, con todo y sus limitaciones. Es cierto, son remembranzas divinas, pero no por ello dejan de ser creaciones humanas. No se puede perder de vista que:

La verdadera historia /es/ una mito-historia, que registra únicamente la repetición de los gestos arquetípicos de los dioses. El segundo tiempo, el profano, el de todos los días, el doméstico, no poseía ninguna trascendencia, es una suma de detalles triviales.⁶⁸

⁶⁷ Fanny Blanck-Cereijido, Marcelino Cereijido, *La vida, el tiempo y la muerte*, FCE, México, 1999, p.51.

⁶⁸ *Ibíd.*, p 54.

Para Sabines hay más que detalles triviales en ese tiempo profano, puesto que al vivirse a diario se vuelve cotidiano.⁶⁹ En el poema analizado, Sabines hace pensar y sentir que en todo abandono hay una tormenta, pero también, una exploración. Hallazgo y conciencia habitan los confusos pasos del hombre. La memoria se construye a contra reloj, incluso, se convierte en ese sendero por donde siempre andará el tiempo en sus dos vertientes, mítico y cotidiano. Y, es que el tiempo es una extensión de la conciencia. El ánimo por contar todo lo que registra sensorialmente esta pareja humana se advierte en la voz de ambos. La narración lírica se concibe como edificación y encuentro de una historia mítica y posteriormente cotidiana. Sabines no busca la página en blanco para escribir sobre el enfrentamiento entre el bien y el mal, no juega con arquetipos literarios, por el contrario, elimina de su adaptación el esquema maniqueo que corresponde al libro sagrado, y, nos muestra dos seres en el amanecer del prístino día, a pesar de que posteriormente resulte muy adversa o inesperada la vida misma. Eva con todo su asombro nos lo hace saber:

Fuimos al mar. ¡Qué miedo tuve y qué alegría! Es un enorme animal inquieto. Golpea y sopla, se enfurece, se calma, siempre asusta. Parece que nos mirara desde dentro, desde lo hondo, con muchos ojos, con ojos iguales a los que tenemos en el corazón para mirar de lejos o en la obscuridad.

[X]

En este poema, la voz lírica requiere de una íntima colaboración con el lector, dado que, la fuerza del mundo representado convierte a la lectura en un

⁶⁹ “El tiempo profano se irá desdoblado en un tiempo cotidiano, y en otro que fue objeto de un tratamiento más académico, que a su vez se ha desdoblado como el correr de la historia en un tiempo filosófico y otro científico” [Fanny Blanck-Cereijido, *Ibíd.*, p.55].

acto místico: un rito donde las imágenes se apoderan de todo aquel lector despierto y agudo; cuando las mismas imágenes y metáforas se vuelven cercanas, vivenciales. Adán aprende y muestra en un tiempo cotidiano como anteponer sus sentimientos y sus culpas hasta casi olvidarse de ellas. Despojar la mente de todo aquel tiempo mítico que pueda bloquear su gozosa experiencia con la palabra poética, sobre todo, con el acto amoroso. En consecuencia, está el lector en turno ante la presencia de un hombre y de una mujer; Adán y Eva, revitalizados, quizá más carnales, pero con un despertado poder de sobrevivencia, y, fuera ya de todo paraíso.

Desde las primeras palabras del poema, Adán afirma abiertamente que en el paraíso, es decir, en el tiempo mítico, “no sucede nunca nada”. Con estas expresiones irreverentes se fotografía en nuestra conciencia un lenguaje de batalla, apuntalado con múltiples evocaciones que permiten se construya en un tiempo cotidiano, una cadena de defensas contra el castigo celestial, y contra esos efectos ocasionados por el tedio y el vacío.

La divina pareja después de la expulsión ya no es la misma; hay un antes y un después de haber iniciado bajo sus pasos la salida del paraíso. Junto a ellos, y con diversos recursos aprendidos se inaugura un cambio y una evolución: Antes el paraíso, tiempo mítico, ahora, la vida en su significado más completo, tiempo cotidiano.

El mensaje de Adán desde el inicio: “Estábamos en el paraíso”, son críticas con un dejo de rebeldía, esa rebeldía circula y se hace más patente conforme el protagonista lírico da sus primeros pasos fuera del edén, es decir, fuera del tiempo mítico, pues “En el paraíso no ocurre nunca nada”. En ese sentido, las palabras funcionan como una revelación de inconformidad; Adán

expresa su sentir sin ambigüedades, sin retruécanos o figuras retóricas exageradas. En sus palabras se escucha una figura humana en relativa calma:

— Estábamos en el paraíso. En el paraíso no ocurre nunca nada. No nos conocíamos. Eva, levántate.

—Tengo amor, sueño, hambre. ¿Amaneció?

— Es de día, pero aún hay estrellas. El sol viene de lejos hacia nosotros y empiezan a galopar los árboles. Escucha.

[I]

El verbo “Estábamos” implica un acontecimiento pasado, hace referencia indirecta de un determinado lugar, en este caso remite al paraíso, de donde dos figuras humanas fueron desterradas. Esta salida o expulsión se traduce en una metamorfosis, la cual se descubre en el deseo intenso de existir, pero ese mito no sólo es cuerpo, también es la zona, incluso, el territorio donde lentamente se hace el reconocimiento de cierta condición: la temporalidad del sujeto, aunque se advierta la grandeza del mismo.

La noche que fue ayer fue de la magia. En la noche hay tambores, y los animales duermen con el olfato abierto como un ojo. No hay nadie en el aire. Las hojas y las plumas se reúnen en las ramas, en el suelo, y alguien las mueve a veces, y callan...

Cuando pasa el miedo junto a ellos, los corazones golpean fuerte, fuerte, y los ojos advierten que las cosas se mueven eternamente en su mismo lugar.

Nadie puede dar un paso en la noche. El que entra con los ojos abiertos en la espesura de la noche, se pierde, es asaltado por la sombra, y nunca se sabrá nada de él, como de aquellos que el mar ha recogido.

—Eva, le dijo Adán, despacio, no nos separemos.

[II]

Sirva esta cita para observar como Adán se vuelve minucioso al rememorar una relación que ha ido sucediendo a lo largo de su paso por el tiempo cotidiano, no sólo de manera corporal, también espiritual, por lo que podría incluso ser la lectura de un diario. Por medio de esta cita, se hace evidente como Adán pisa una naturaleza agreste, peligrosa, y, como a Eva le da miedo cierta separación. Ya no son los protegidos de Yahveh, ahora se tienen así mismos, y a su conciencia para escapar de los peligros mundanos. En consecuencia, la escritura apunta a una conciencia, que no se limita sólo a lo estético, formal o lingüístico, sino de igual forma; mental, sensorial y espiritual:

Las plantas crecen de un día a otro. Es la tierra la que crece; se hace blanda, verde, flexible. El terrón enmohecido, la costra de los viejos árboles, se desprenden, regresa.

[III]

Adán y a Eva la expulsión los condena a ser castigados con una conciencia, de la cual jamás podrán escapar. Esa sensibilidad nace en la imposibilidad de poder regresar al paraíso; descubrir un mundo agreste, cambiante, contradictorio y paradójico. Por un lado, esa comprensión se vuelve piedra de toque para quitarse la venda de los ojos y reconocer una otredad. Por otra parte, establece una serie de conflictos que se estructuran como un verdadero leitmotiv dentro de este tiempo vivencial. El ser humano, no puede ni podrá escapar de sí mismo, mucho menos, de un castigo divino.

Sabines subraya la conmemoración del ser y argumenta a favor de su presencia: Adán y Eva activan, immortalizan y muestran como se debe vivir verdadera e intensamente el tiempo cotidiano, el implacable, el que paso o el que aún está en movimiento. El ser humano fuera del paraíso es presa de su

propia fragilidad, es finito, puede y debe morir, quizá por ello, aprende a medir el tiempo y a expresarse casi siempre en un pasado que no termina, que se vuelve continuo, y, que le sirve para ganar hasta el último minuto de su esencia, analizar e incluso transformar ese mundo fijo a su alrededor:

Es probable que los antiguos hayan creado el concepto de tiempo para dar cuenta de la conservación de la identidad de las cosas a través de largas series de desplazamientos y cambios: los cuerpos celestes, las nubes, las plantas. En este sentido los sujetos se reconocen a sí mismos como una secuencia de cambios temporales que constituyen su propia historia. Incluso el reconocimiento de un sujeto hecho por otro implica aceptarlo como producto de una historia única y personal.

Las referencias obligadas para esta construcción histórica son el tiempo, los lugares y los otros, sus semejantes.⁷⁰

Porque aún ante las ruinas propagadas por el tiempo, así, como ante el abandono y la soledad de los seres humanos, se alza la capacidad del mito, y, los más difíciles trastornos frente al ser humano se vuelven una necesidad que debe satisfacerse para trascender, o de lo contrario se perecerá en el olvido. Sólo en la orfandad y en los desarraigos arbitrarios, se tiene la necesidad de trabajar y domesticar al tiempo cultivando la naturaleza:

¿Lo has visto? Las plantas caminan en el tiempo, no de un lugar a otro: de una hora a otra hora. Esto puedes sentirlo cuando te extiendes sobre la tierra, boca arriba, y tu pelo penetra como un manojo de raíces, y toda tú eres un tronco caído.

— Yo quiero sembrar una semilla en el río, a ver si crece un árbol flotante para treparme a jugar...

[III]

⁷⁰ *Ibíd.*, p 51.

Adán y Eva al cultivar la naturaleza desde sus raíces tienen la posibilidad de medir el tiempo y de explorarse exhaustivamente, aunque sean apenas troncos caídos.

Gracias al lenguaje de dos figuras bíblicas, y, a pesar de estar “limitados”, porque dentro de un tiempo mítico el Dios cristiano los sentencio al destierro; se logra activar y construir lo vivencial dentro de un tiempo cotidiano. Asimismo, una conciencia con los diversos rostros que adquiere la otredad y con ella, una firme barricada contra la muerte, contra el silencio, inclusive contra el ser humano mismo.

—Mira, ésta es nuestra casa, éste nuestro lecho. Contra la lluvia, contra el sol, contra la noche, la hice. La cueva no se mueve y siempre hay animales que quieren entrar. Aquí es distinto, nosotros también somos distintos.

— ¿Distintos porque nos defendemos, Adán? Creo que somos más débiles.

—Somos distintos porque queremos cambiar. Somos mejores.

[V]

Ya fuera de ese tiempo mítico, el ser divino, transformado en ser humano, observa a los animales, a la naturaleza, a él mismo, en un espejo cotidiano. Descubre que es inamovible el refugio construido por sus propias manos; en éste se guarda sensorial y espiritualmente hablando. El relámpago, sinónimo de fuego, lo vuelve su amigo; sus ojos del alma descubren el crecimiento de la naturaleza, sobre todo, el cambio interno de los árboles: El ser humano se ha vuelto un Dios para sí, un constructor de porvenires, pero también, un ser limitado por su propia vastedad con olor a exterminio.

En consecuencia, el destierro acabó precisamente, y, de acuerdo con la Biblia, con una tradición de “bondad”. No se le haría daño a nadie, claro, si la

pareja del primer hombre y de la primera mujer respetaban el fruto prohibido de “libertad”, pues podían deambular de un lado a otro sin descubrirse desnudos, aunque lo estuvieran. También de “comprensión”, se entendía de forma clara, el lenguaje de los animales; después de la expulsión estos sentimientos o actitudes se volvieron excluyentes. Sin embargo, el ser humano inició una etapa de responsabilidad y de sueños en la que eternamente debe valer por sí mismo.

A decir de la Biblia, el ser humano después de probar el fruto vedado, a firmado su sentencia, debe abandonar su primer hogar, se ha quedado desamparado, por lo tanto, ahora, debido a sus desplazamientos se ve obligado a dejar un tiempo mítico repleto de comodidades, pero al mismo tiempo, se ve motivado a hablar realmente con el otro. Surge la necesidad de elaborar una serie de rituales sin fantasmas que lo limiten; a examinar su pasado sin culpas, así, como a conocer y domesticar el fuego. Entonces, debemos hacer hincapié de que el hombre se ha vuelto un Dios terreno para sí mismo, distinto a las demás especies.

Ahora, su propósito es establecer la convivencia humana, y edificar una conciencia en su significado más completo. Quizá por ello, como propuesta, los protagonistas de este poema buscan proyectar sus posibilidades de existencia individuales y en pareja, en un mundo que apenas comienzan a reconocer, y, que les da la posibilidad de pasar de la “nada” en términos de Heidegger a una posibilidad de existir:

Para Heidegger el *Ser* no es un ente, sino que “va siendo”. Heidegger sostiene que el *Daisen* /ser-allí/ ve su propia existencia soportada en la nada. El *Daisen* experimenta la nada como Angustia. El *Daisen* es un *no-aún*. A primera vista, nos puede

resultar un tanto confuso que Heidegger afirme que el *Daisen* es un algo que *no-es-aún*; sin embargo, luego afirma que la única manera de existir que tiene el *Daisen* es proyectando posibilidades. Mientras haya un *no- aún*, el *Daisen* seguirá convirtiéndose en *no-aún(es)*. El límite estará dado por la muerte.⁷¹

Atendiendo a este concepto de Heidegger, es acertado señalar, que mientras Adán y Eva se encontraban en el paraíso era inadmisibile pensar en la posibilidad de la existencia de su ser, puesto que, en su calidad de entes míticos, una de sus características es la eternidad, lo que excluye toda posibilidad de muerte; misma que es fundamental para el concepto de “Daisen” el cual, sólo puede realizarse abarcándola.

La expulsión del paraíso posibilita la configuración de su ser; despojados de toda esencia divina, se presenta ante ellos una gama de posibilidades que ahora sí incluye la muerte. Es así que, mediante esa labor de configuración iniciada ya desde el ser humano y apoyada en el lenguaje; en cada una de las experiencias e instantes posibles, e incluso, en el sigilo. Adán y Eva erigen su trinchera, su testimonio, su combate con una serie de señales y circunstancias que buscan escapar de la pereza mental. Su ser, es lo que dice Heidegger, un “va siendo” que se concretiza en el descubrimiento y conocimiento de las cosas; en la domesticación del mundo que elimina su inmovilidad y lo proyecta constantemente a un “no aun (es)”. En consecuencia, emerge con claridad un concepto de tiempo, el cual lleva de forma implícita la conciencia de muerte, y es, sin duda, lo que complementa al ser:

⁷¹ Gregorio Kaminsky “el tiempo en la filosofía” en Fanny Blanck de Cereijido, (comp.) *Del tiempo*, Folios ediciones, México, 1983, p.67.

La muerte pone un límite en el cual el *Daisen* se completa, pues ya no le queda por delante ningún *no-aún*. “La Muerte —explica Heidegger— es la posibilidad de la absoluta imposibilidad del *Daisen*. “Heidegger concluye de allí que el *Daisen* busca completarse abarcando la muerte...⁷²

El ser humano debe cargar con ese fruto que lo condena hacerse finito y a moverse de manera responsable para poder ser completo, pleno, para poder ser—allí, fuera de un tiempo mítico. Por ello, hoy, mañana o pasado, contra las cosas sin nombre o sin rostro; Adán y Eva no se quedan impávidos, buscan darles un significado. Saben que deben nombrar, manifestarse ante el fantasma mudo de lo indecible y de la nostalgia, con el que sólo se hace contacto por un instante, mediante ciertas palabras que oscurecen o iluminan y, que en un tiempo cotidiano han dejado como herencia.

Es en este marco, en el que surge una de las más entrañables tentativas para llegar al conocimiento, casi total, de sus sentimientos y emociones; lo que a su vez origina intentar reconocer las cualidades del otro. Asimismo, llegan a saber que el amor y el tiempo, por muy divino o cotidiano, no son eternos; la amada y el amante son finitos y se desgastan, es cierto, se acaban. Esa es la virtud de este poema exponer en toda su dimensión la condición humana:

Me duele el cuerpo, me arden los ojos, parece que estuviera quemándome. Mi agua esta hirviendo dentro de mí. Y un viento frío bajo mi piel anda aprisa, frío, y termina empujándome la quijada hacia arriba con golpes menudos e incesantes.

⁷² *Ibíd.*, p. 69.

—Estoy ardiendo, no puedo ni moverme. Estoy débil, con dolor, con miedo. Eva no ha dormido, está asustada, me ha puesto hojas en la frente. Cuando me puse hablar anoche se me echó encima y se restregó conmigo y quería callarme. Así se estuvo y tenía los ojos mojados como mi espalda. Le dije que sus ojos también me dolían y ella los cerró contra mi boca.

[XI]

Estos sentimientos no pudieron experimentarlos dentro de un tiempo bíblico, pero ahora, uno de los senderos más luminosos y más esperanzadores por los que transita la pareja bíblica en el poema de Sabines, y, al interior de ese tiempo cotidiano, es la del amor sexual: “—Yo quiero morder tu quijada. Ven. Estoy desnuda, macerada, y huelo a ti” [I]. Y, como ninguna situación está libre de aristas, Gide decía que: “la única manera de crecer en los sentimientos simples es la manera simple de considerar los sentimientos”⁷³. Ellos lo saben, y tal vez, por eso no hay una lucha contra la idea del pecado, la lujuria, ni siquiera se habla de la abstinencia; probablemente no les interese un concepto restringido del amor casto, más bien, les interesa la plenitud, pues gracias a esto: “Nosotros nos salvamos de la muerte. ¿Por qué? Todas las noches nos salvamos. Quedamos juntos, en nuestros brazos, y yo empiezo a crecer como el día” [IV].

Hay en la poesía de Sabines un constante tono de irreverencia, que a pesar de estar ligado a ciertos temas bíblicos, no se percibe blasfemo, más bien, humano, gracias a un ennoblecido cuestionamiento de la experiencia de lo sagrado. Sabines retoma este mito bíblico y lo hace suyo, apoyado en una

⁷³ José Francisco Conde Ortega, *Diálogo inmediato*, Instituto Cultural De Aguascalientes, México, 1996, p.49.

adaptación que remite al concepto de intertextualidad⁷⁴. Su obra, parte de mostrar un personaje mítico con cierta ansiedad, una conciencia que después de transgredir una serie de leyes divinas, llega con cierta ingenuidad a una aceptación real de la muerte, e irremediabilmente, y a pesar de todas sus consecuencias y argumentaciones, real del tiempo:

Eva ya no está. De un momento a otro dejó de hablar
Se quedó quieta y dura. En un principio pensé que dormía. Más tarde la toque y no tenía calor. La moví. Le hablé. La dejé allí tirada.

Pasaron varios días y no se levantó. Empezó a oler mal. Se estaba pudriendo como la fruta, y tenía moscas y hormigas. Estaba muy fea.

...

No sirve para nada, no hace nada. Poco a poco se la come la tierra. Allí está.

Se la come el sol. No me gusta. No se levanta, no habla, no retoña.

Yo la he estado mirando. Es inútil. Cada vez es menos, pesa menos, se acaba.

Constantemente se muere algo del ser humano por mucho que se domestiquen las fuerzas de la naturaleza, se manipule el fuego, se aprenda a vivir con uno mismo mediante una introspección, la cual no siempre elimina la visión angustiada de la propia condición humana, pero de nada sirven las teorías más insólitas o extrañas, la muerte es muerte aquí o en un país lejano, fuera o dentro de un texto literario, fuera o dentro del tiempo mítico o cotidiano, estar inerte sin movimiento, pudriéndose, ser comida para gusanos. Al primer hombre se le murió su pareja, se queda solo y abandonado, sin su otredad.

⁷⁴ V., *Supra*, n. 30.

Es cierto, la palabra Dios no aparece en este poema sin embargo, ha dejado sus huellas en la remembranza de su castigo, después de ser expulsado bíblicamente del paraíso; el ser humano es mortal. Por eso lo que Sabines formula dentro de ésta, su obra literaria, es un punto de tensión, una visión inédita sobre un mito del antiguo testamento. Es a partir de su expulsión del paraíso, cuando se inaugura el tiempo cotidiano, es decir, Adán y Eva se humanizan y toman conciencia del transcurrir temporal, y si la historia dejó de ser de entes mitológicos, el lenguaje también se modifica. No es un lenguaje demasiado refinado, ni recargado de adornos, no es un lenguaje que de cuenta de las grandes hazañas de los dioses. Es un lenguaje que narra la cotidianidad de la vida, que describe el descubrimiento de un mundo, la relación entre dos seres humanos, sus sentimientos, sus estados de ánimo, sus temores y el enfrentamiento con la naturaleza.

Por lo tanto, al conjuntar armoniosamente un lenguaje sencillo, coloquial, justo, con la historia de dos seres en situación concreta. Sabines logra desmitificar el tiempo y lo transforma en un tiempo cotidiano, medible, que registra lo anecdótico de la vida, pero sobre todo, que da certeza del origen y finitud de la existencia. Por ello, consideramos a este poema como adaptación, aunque al hablarnos Adán desde el recuerdo y fuera del paraíso, más bien, sería una continuación modificada de dicha invención cristiana, que nos muestra a dos personajes más cercanos a la condición humana.

CONCLUSIÓN

Las páginas hasta aquí propuestas subrayan la importancia que representa la obra de Jaime Sabines para Latinoamérica, y es que, en cada línea versal, el poeta asume una posición que lo sitúa dentro de un tiempo y un espacio determinado. Argumentos filosóficos e históricos; así como corrientes literarias nutren y refuerzan su identidad creativa para inscribirlo en el llamado “esencial humano”. Concepto que podemos definir como lo básico de la vida, los hechos cotidianos, las cosas elementales: comer, vestir, trabajar, hacer el amor; es decir, lo aparentemente intrascendente de la vida, se vuelve fundamental en la expresión poética. De ahí la importancia de este concepto que permea toda la obra nuestro poeta; siendo además, el foco de atracción y el medio de expresión justo que cautiva a un gran número de lectores.

En nuestra investigación, fijamos nuestra atención en la recuperación del aspecto sensorial, en la afirmación de la implacable sencillez, así como en la vida misma. Por ello, no se debe obviar que el escritor chiapaneco en algunos de sus versos hace que los primeros seres humanos; Adán y Eva, sean poseedores, por lo menos, en su memoria de un tiempo mítico, fundacional y bíblico, incluso sin límites, el cual recibe el nombre de paraíso. Ahora, luego de haber sido expulsados de ese lugar, lo sagrado se vuelve recuerdo que va dando paso a cada instante a una vida que establece sus términos en la tierra.

La esencia en la obra de Sabines, se halla en la palabra certera y otra vez humana, la voz que invita al cambio tanto en el contenido literario como en su estructura, fondo y forma enlazados con el eje temático del tiempo que

renueva notablemente a la poesía, tan sólo con un “susurro”, con la “confidencia” e insistimos, con el reconocerse sensibles; Sábines nos recuerda que estamos aquí en la tierra, por ello:

SI SOBREVIVES, si persistes, canta,
Sueña, emborráchate.
Es el tiempo del frío: ama,
Apresúrate. El viento de las horas
barre las calles, los caminos.
Los árboles esperan: tú no esperes,
este es el tiempo de vivir, él único.

Nuestras últimas reflexiones en esta investigación nos llevan a poner énfasis en poemas como el anterior. A partir de su lectura, debemos recordar, aunque sea de forma encubierta, que, en la voz de Sábines, converge la presencia de un Dios. Los árboles lo saben y lo esperan; por ende él no niega que exista la posibilidad de un tiempo mítico ligado a la cultura occidental, particularmente enlazado a la Biblia, la cual le causa ciertas expectativas a quien se acerca a ella, fomentando quizá vagas ilusiones. Nuestro poeta no se refugia en esta posibilidad, ni en pintarnos un mundo idílico. Por el contrario, confirma en su poética la importancia de un tiempo cotidiano. Nos recuerda que la existencia es un recurso no renovable que se acaba y no vuelve a brotar. Por lo tanto, surge la necesidad de aprender a vivir, de anular esa óptica de la resignación. Por medio de sus versos, el poeta considera que el único tiempo que tenemos está anclado en un aquí y ahora. Esta experiencia la comparte con el lector para fundirse en una catarsis, y, reafirmar la particularidad de la poesía conversacional

Hemos intentado en esta investigación dar respuesta a la pregunta que consideramos fundamental ¿El tiempo es parte de la poética de Jaime Sabines? La respuesta se revela en todo el *corpus* poético de nuestro autor. El tiempo es una constante en Jaime Sabines, y, como lo señalamos en nuestro análisis; lo emplea en distintas formas. En ocasiones como recurso sintáctico y, cuando lo utiliza como tema, no lo limita a un sólo enfoque, sino que lo orienta en diferentes direcciones, pero sobre todo en el reconocimiento de un tiempo cotidiano. El ser humano no puede perderse en vagas esperanzas, sino en aprovechar al máximo los minutos, los instantes, los días las semanas, e, incluso, cada uno de los segundos de existencia. Esta aseveración la podemos confirmar con los títulos de los poemarios: *Horas*, *Diario semanal*, *multitempo*, junto con títulos de poemas como; “¡Qué alegre el día!”, “La noche que fue ayer”, “A la casa del Día”, “Mi corazón nocturno se levanta”, “Mi corazón me recuerda”.

Afirmar que el tiempo es el único recurso integrador en la poesía de Jaime Sabines, invalidaría nuevas posturas y nuevas reflexiones en torno a la obra de un poeta que nunca se terminará de analizar en un sólo trabajo académico. Si bien es cierto, que en esta investigación no hemos escudriñado su obra de forma aislada o de manera superficial, nuestra búsqueda nunca se detuvo en lo destacable de su biografía, o, en la simple anécdota, siempre intentamos apoyarnos en diversas fuentes para obtener una visión más completa y precisa de su labor literaria.

Las fuentes más inmediatas de Sabines se vislumbran en la ya mencionada Biblia y en ciertas filtraciones filosóficas que abrevan del concepto tiempo, las cuales se esbozan en las reflexiones intelectuales de pensadores

como Heidegger, particularmente en el *Ser y el tiempo*. No afirmamos de manera tajante que el poeta haya leído al filósofo, pues, en el ambiente de su poesía se respira la muerte constantemente, como un sentimiento trágico. Hay seres que viven tan sólo para morir, y rechazan rotundamente que lo esencial de la vida sea la muerte final, aunque se mueran, sin comprender como lo argumenta el chiapaneco, y, como anteriormente nos lo aclararía Heidegger, con quien coincide, lo esencial de la existencia es su morir permanente y su vivir urgente.

Por lo tanto, y, de acuerdo con lo argumentado, hay otra idea del tiempo más esencial, en donde lo primario no está en el hecho de la muerte última, ni en el caminar hacia ese final. Lo esencial lo representa la brevedad insertada en el ser temporal por lo que tiene una muerte continua. De nada sirve que poetas de otras generaciones nos pinten un más allá divino, tratado con grandilocuencia si a ciencia cierta no podremos comprobarlo, pues de la muerte nunca, jamás, nadie ha regresado.

Las fuentes exploradas para realizar este trabajo de investigación en torno a la obra de Jaime Sabines nos llevaron a descubrir que el chiapaneco configura, con estricta capacidad intelectual y sensible, el diálogo abierto, sin censuras, y, sin aparentes figuras retóricas que estorben o hagan incomprendible el acercamiento a sus poemas. Otra vez, incluso tan sólo para leer sobresale lo “esencial humano”, el poeta da vida a la confrontación en cada una de sus metáforas e imágenes, y, en cada una de sus palabras, algunas de sus obras no se pueden clasificar en un sistema determinado, pues se vuelven autónomas. Ese es el efecto que ocasionan obras aparentemente sin terminar, escritas de primera intención, líneas versales desprovistas de

convencionalismos vanos, aunque se experimenten cotidianas. En fin, en sus expresiones estéticas los vocablos e incluso los lugares comunes se mueven contra la corrupción del lenguaje anquilosado y superficial, y vibran como si nadie antes los hubiera expresado con tanta lucidez.

Otra forma de acercarnos al estudio de este poeta, fue confrontarlo con otros escritores como Nicanor Parra. Pero ¿Por qué compararlo con este poeta? Pretendemos básicamente con este cotejo justificar la importancia del chiapaneco en el ámbito hispanoamericano, y, evidenciar que entre estos ingenios coinciden puntos de contenido y hasta ciertos elementos estructurales que los vinculan, o, por lo menos, esbozan una realidad sensible, universal e inédita. También que son notables y numerosas las diferencias de estilo y el pulso con el cual las miradas creativas se circunscriben a una determinada estética. Por lo demás, ambos trabajan con conceptos universales. Para mayor entendimiento se deben revisar los poemas aquí apuntados. Sus temas son el odio, el amor, manifestaciones verdaderamente sensibles, cien por ciento humanas. Bajo estas plumas la muerte se vuelve transitable. Para Parra, irónicamente visible, para Sábines necesariamente inevitable. De esta manera, nadie absolutamente nadie que se precie de ser conciencia, y se sepa tiempo, logrará traspasar los umbrales de su existencia.

Esa muerte, al ser expresada con recursos narratológicos, con personajes y diálogos directos, incluso mediante la descripción de las diversas atmósferas construidas por cada uno de los versos, le recuerda al lector que converge en un tiempo y en un espacio determinado. A eso se le llama conciencia. Tampoco olvidemos lo anotado párrafos arriba. Sábines no le busca consuelo al ser humano, el cual se habrá de morir tarde o temprano;

tampoco pretende hacer una apología del dolor, ni hablar de la pérdida inevitable del paraíso, ojalá ya nos haya quedado claro, sino de reconocer que tenemos una conciencia, la cual nos ayudará de una vez por todas a quitarnos la venda de los ojos, a vivir hasta nuestros límites o nuestros alcances, con errores y desaciertos, pero vivir, y vivir y seguir viviendo.

Con este análisis, hemos recorrido y comprobado que Jaime Sabines inauguró, e hizo, junto con otros poetas, la revolución posible; es decir, una revolución literaria por la que apostaron Vallejo, Neruda, Benedetti y todos aquellos escritores que impusieron el diálogo de manera natural. Revolución en la que tanto, el receptor como el emisor, deben ser más que cómplices, pues el poeta y su posible descifrador trascienden fronteras; se vuelven participativos y arquitectos del mundo, aún vigente.

Finalmente, podemos asegurar que la obra poética de Jaime Sabines es de dimensión universal, con ciertos altibajos como cualquier otro gran poeta, pero que, en general, su poesía posee una gran calidad estética que, conjugada con la sencillez de sus giros lingüísticos, hacen de Sabines un poeta imprescindible y fundamental para la lírica hispanoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, Francisco, *Diccionario de lingüística de la escuela española*, Gredos, Madrid, 1986.
- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, FCE., 1963.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana, la colonia, cien años de república*, t. I, FCE, México, 1995. (col. Breviarios núm. 89)
- *Historia de la literatura Hispanoamericana. Época contemporánea*, t. II, FCE., México, 1954. (col. Breviarios núm. 156)
- Aristóteles, *Metafísica*, Porrúa, México, 1980.
- Barrera Parrilla, Beatriz, *Introducción a la imagen del cuerpo en la poética de Jaime Sabines* (Tesis doctoral) SRE, México, 2002.
- Bartolomé, Efraín “La poesía es vida, no se inventa. Conversación con Jaime Sabines a sus setenta años” en *Tierra Adentro*, México, núm. 78, 1996.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 3ª ed, Porrúa, México, 1992.
- Benedetti, Mario, *Los poetas comunicantes*, Marcha, México, 1981.
- *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Nueva imagen, Buenos Aires, 1974.
- Biblia de Jerusalén*, Porrúa, México, 1988.
- Blanck Cereijido, Fanny, Marcelino Cereijido, *La vida, el tiempo y la muerte*, FCE, México, 1999.
- Bobbio, Norberto, *el existencialismo. Ensayo de interpretación*, FCE, México, 1983.
- Conde Ortega, José Francisco, *Diálogo inmediato*, Instituto Cultural De Aguascalientes, México, 1996.
- Costa, René De, “Para una poética de la antipoesía”, *Revista chilena de literatura*, núm. 32, Santiago de Chile, 1988.
- Debicki, Andrew P, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Punto de vista, perspectiva, experiencia*. Gredos, Madrid, 1976.
- Flores, Ángel, Medina, Dante (comp.) *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*, Edug, México, 1991.

- Flores Liera, María Guadalupe, *Los sagrado en la poesía de Jaime Sabines*, UNAM, México, 1990.
- Heidegger, Martín, *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1971.
- Heráclito, "fragmentos", en *Los presocráticos*, FCE, México, 1980.
- Hernández Palacios, Esther, *La poesía de Jaime Sabines; análisis poético, estructural de "algo sobre la muerte del mayor Sabines"* Universidad Veracruzana, 1984.
- Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en María Christen Florencia, James Valender, et al, *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM, México, 1992.
- Ibáñez, José Miguel, "prosaísmo, experiencia existencial y sentido religioso de la antipoesía", en Ángel Flores / Dante Medina, (comp.), Edug, México, 1991.
- Kaminsky, Gregorio, "el tiempo en la filosofía" en Fanny Blanck de Cereijido, (comp.) *Del tiempo*, Folios ediciones, México, 1983.
- Klahn, Norma, "Jaime Sabines y la retórica conversacional", *Lugar de encuentro. Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual*, Katún, México, 1987.
- Kosik, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, trad. A. Sánchez Vázquez, Grijalbo, México, 1967.
- Levinas, Emmanuel, *El tiempo y el otro*, Paídos I.C.E./ U.A.B., Barcelona, 1993.
- López, García, A. "relaciones paratácticas e hipotácticas", en I. Bosque y V. Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. III: *Entre la oración y el discurso. Morfología*, Real Academia Española – Espasa Calpe, Madrid, 1999.
- Nandino, Elías, <<"Tarumba">> en Mónica Mansour, *Op cit.*
- Macías, Elva, "Jaime Sabines. El olvido es la sobrevivencia", *Periódico de poesía*, UNAM/INBA, 1993.
- Manrique, Jorge, *Coplas a la muerte de su padre*, Castalia, Madrid, 1988.
- Mansour, Mónica, *Uno es el poeta. Jaime Sabines y sus críticos* SEP, México, 1988.

- Marchese, Ángel, Forradillas Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 1986.
- Moreno, Cabrera, J.C. "Tipología de la catáfora paratáctica: entre la sintaxis del discurso y la sintaxis de la oración" en *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante*, III, España, 1985-86.
- Pacheco, Cristina: "La poesía, donde todos bebemos", *Siempre!*, México, 25 de enero de 1984.
- Parra, Nicanor, *Antipoemas, (antología 1944/1969)*, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- Paz, Octavio, *Claude Lévi – Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz, México, 1967.
- *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1964.
- Poniatowska, Elena, "Entrevista a Jaime Sabines", *Novedades*, 1968.
- Pound Ezra, *El arte de la poesía*, Joaquín Mortiz, México, 1978.
- Quevedo, Francisco De, *Poesía Varia*, Rei, México, 1990.
- Rodríguez, Fernández, Mario, "Nicanor Parra, destructor de mitos" en Ángel Flores/ Dante Medina (comp.), *aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*, Edug, México, 1991.
- Ruler, Víctor, *Involucramientos, crítica de la resistencia*, Keal, México, 2001.
- Sabines, Jaime, *Recuento de poemas 1950-1993*, Joaquín Mortiz, México, 1997.
- *Horal*, Departamento de Prensa y Turismo, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1950.
- *Recuento de poemas*, UNAM, México, 1962. (col. poemas y ensayos)
- Sontag, Susan, *Aproximaciones a Artaud*, Lumen, Madrid, 1976.
- Valente, Ignacio, "Los grandes de Chile" en Ángel Flores/Dante Medina, (comp.), *Op. cit.*
- Venegas, Roberto, "Jaime Sabines una entrevista", *Diorema de cultura*, 18 de enero 1970.
- Zarebeska, Carla, *Jaime Sabines, algo de su vida*, Tronix, México 1994.
- Zubiri, Xavier, *Sobre la esencia*, sociedad de estudios y publicaciones, Madrid, 1962.