



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras
Maestría en Literatura Contemporánea
de México y América Latina

La poética de Francisco Cervantes leída en el contexto de la postmodernidad

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestro en Literatura Contemporánea
de México y América Latina

Presenta:

José Manuel Velázquez Hurtado

Dirigido por:

Dra. Cecilia López Badano

SINODALES

Dra. Cecilia López Badano
Presidente

Dr. Gerardo Argüelles Fernández
Secretario

Dra. Aranzazu Pascual Ortiz
Vocal

Dr. David Miralles Ovando
Vocal

Mtro. Daniel Orizaga Doguim
Suplente

Lic. María Eugenia Castillejos Solís
Directora de la Facultad de Lenguas y Letras

Dr. Luis Hernández Sandoval
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Noviembre de 2010
México

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

RESUMEN

Este trabajo presenta una lectura crítica sobre la obra poética del escritor queretano Francisco Cervantes (1938-2005). En éste se analizan dos de los poemarios más importantes de su producción literaria: *Cantado para nadie* (1982) y *Regimiento de nieblas* (1994) para extrapolar una aproximación a la poética del autor. El análisis está adaptado de un método estructural de lectura de cuatro niveles del lenguaje (fónico-fonológico, morfosintáctico, léxico-semántico y lógico), para derivar aspectos formales y discursivos manifiestos en dicho corpus. Propone como hipótesis que la rareza (así llamada por la crítica) de la obra de Cervantes se debe a que los temas y los recursos estéticos que la componen resultan disonantes en un marco de tradición literaria moderna en México, pero son acordes con un contexto estético más amplio y adecuado a las ideas estéticas de la postmodernidad. La segunda parte de la investigación está dedicada a responder a la hipótesis comparando los resultados del análisis previo con estrategias textuales identificadas por la crítica especializada como rasgos de una estética postmoderna. Finalmente se concluye que la poética de Francisco Cervantes presenta en sus estrategias de lenguaje, y en el discurso mismo, suficientes coincidencias con poéticas identificadas como postmodernas como para ser leída desde esa perspectiva crítica, material, e histórica. Esta propuesta de lectura contextualizada en la postmodernidad confronta objetivamente la lectura parcial que atribuye el carácter de rareza a la obra de Cervantes y fija un parámetro diferente de interpretación del que actualmente cuenta la crítica de la obra de Francisco Cervantes.

(Palabras clave: Francisco Cervantes, postmodernidad, poética, *Cantado para nadie*, *Regimiento de nieblas*, referencialidad, ironía, shock)

SUMMARY

This work presents a critical reading of the poetry of the Queretaro writer Francisco Cervantes (1938-2005). It analyzes two of the most important books of poetry from his literary production: *Cantado para nadie* (1982) and *Regimiento de nieblas* (1994) in order to extrapolate an approach to the author's poetry. The analysis is adapted from a structural reading method at four language levels (phonic-phonological, morphosyntactical, lexical-semantic and logical) in order to establish formal and discursive aspects made manifest in the corpus. The study proposes as a hypothesis that the strangeness (called thus by critiques) of Cervantes' work is due to the fact that the topics and esthetic resources of which it is composed sound discordant within the framework of modern literary tradition in Mexico but that they are in tune with a broader esthetic context and appropriate for the esthetic ideas of postmodernism. The second part of the research work deals with responding to this hypothesis, comparing the results of the previous analysis with textual strategies identified by specialized critiques as features of postmodern esthetics. We finally conclude that Francisco Cervantes' poetry presents, both in its language strategies and the discourse itself, sufficient coincidences with poetry identified as postmodern to be read from this critical, material and historical perspective. This type of reading proposal within the context of postmodernism objectively debates the partial type of reading which attributes the character of strangeness to Cervantes' work and establishes a different parameter of interpretation from the one currently included in the critique of the work of Francisco Cervantes.

(Key words: Francisco Cervantes, postmodernism, poetry, *Cantado para nadie*, *Regimiento de nieblas*, reference, irony, shock)



SECRETARÍA
ACADÉMICA

A mis padres.
A Samantha, por su infinita paciencia.

AGRADECIMIENTOS

Mi más sincera gratitud a mis lectores: Dra. Aránzazu Pascual Ortiz, Dr. Gerardo Argüelles Fernández, Dr. David Miralles Ovando, Mtro. Daniel Orizaga Doguim, por sus atinados comentarios a mi trabajo, y su interés en el mismo. Agradezco especialmente a mi directora de tesis, Dra. Cecilia López Badano, por compartir su conocimiento y su tiempo en la lectura y guía de este trabajo, pero sobre todo por brindarme su confianza y apoyo constante contra todas las adversidades derivadas de la escritura de esta tesis.

ÍNDICE

RESUMEN	i
SUMMARY	ii
DEDICATORIAS	iii
AGRADECIMIENTOS	iv
ÍNDICE	v
INTRODUCCIÓN. Marco teórico para la obra de Francisco Cervantes	1
I. Marco histórico	2
a) Consideraciones generales	2
b) Contexto particular de la obra	4
II. Marco conceptual	8
III. Marco crítico	16
UNA POÉTICA RARA	23
2. El corpus de estudio	24
2.1. Recursos estéticos de los niveles fónico-fonológico y morfosintáctico	24
2.2. Recursos estéticos de los niveles léxico-semántico y lógico	36
2.2.1. Análisis de <i>Cantado para nadie</i>	36
2.2.2. Análisis de <i>Regimiento de nieblas</i>	67
¿UNA POÉTICA RARA?	129
3. Interpretación de la poética de Francisco Cervantes	132
3.1. La referencialidad en la poesía de Francisco Cervantes	132
3.2. Ironía, sátira, parodia, pastiche	150
3.3. La poética de <i>shock</i>	168
3.4. La postmodernidad, explícita en la obra de Francisco Cervantes	177
3.5. Palabras finales	183

Bibliografía citada	187
Bibliografía consultada	189
Bibliografía de Francisco Cervantes	190
Bibliografía crítica (no citada en el texto)	192

INTRODUCCIÓN

Marco teórico para la obra de Francisco Cervantes

Discusión abierta, la postmodernidad en América Latina no es un concepto que termina de adecuarse como un horizonte social o cultural conveniente en todas sus dimensiones, dada la dificultad para asimilar en este contexto los discursos –inclusive– de la modernidad. Las razones para incluir este término en la crítica son casi todas de carácter práctico: la postmodernidad es un concepto que engloba, como resumen, una serie de fenómenos socioculturales en donde se muestra la problematización de los proyectos o apropiaciones de la modernidad en Latinoamérica; en la adecuación de este término subyace la idea de similitudes entre los fenómenos socioculturales identificados por los teóricos de la postmodernidad en cada uno de sus contextos (Europa, Estados Unidos), y aquellos que se producen en sociedades como la nuestra, donde el proyecto de la modernidad no opera en todos sus alcances materiales. No obstante el atraso tecnológico y económico de los países latinoamericanos, la posibilidad de un comercio internacional (co)existe, a la par de sociedades de autoconsumo y trueque; son este tipo de contradicciones las que limitan, o cuestionan, la pertinencia de conceptos como la modernidad y la postmodernidad. Las diferencias son evidentes si se comparan las prácticas latinoamericanas con los modelos de “primer mundo”, pero tal distancia se acorta en espacios de capital simbólico, sobre todo, en las artes:

[En Latinoamérica] Hubo rupturas provocadas por el desarrollo industrial y la urbanización que, si bien ocurrieron después que en Europa, fueron más aceleradas. Se creó un mercado artístico y literario a través de la expansión educativa, que permitió la profesionalización de algunos artistas y escritores. (García Canclini 72)

El debate filosófico de modernidad / postmodernidad, si bien será referido, no es la discusión central de la tesis, sino que se toma en cuenta como parte del contexto en el cual se sitúa la obra de Francisco Cervantes. Esta divergencia ideológica, sin embargo, dota a este estudio de ciertos términos que, no obstante, requieren ser precisados, a saber:

En /poética/ se considerarán rasgos distintivos de la temática, de estilo y algunas de las estrategias textuales empleadas por el autor en su obra; constantes que se derivarán

del análisis de la misma, dado que no se cuenta con una definición explícita del autor de su *ars poetica*, ni tampoco de otro estudio, sino que se pretende fijar la misma con una aproximación. Asimismo, y para fundamentar el trabajo de comparación de esta poética del autor con otras poéticas caracterizadas como postmodernas, dicho término será acompañado por otro concepto: la estética. En un sentido práctico, baste saber que con /estética/ se alude en metonimia al objeto de estudio de esta disciplina filosófica, es decir, a las ideas de belleza expuestas por la teoría y la praxis artística, las que en este marco se plantean desde la óptica de las teorías y las obras de la llamada postmodernidad en su conceptualización planteada por autores como Hal Foster que han denominado la estética postmoderna incluso como una antiestética, misma que:

[...] no es el signo de un nihilismo moderno –el cual con tanta frecuencia transgredió la ley sólo para confirmarla– sino más bien de una crítica que desestructura el orden de las representaciones a fin de reinscribirlas.

[...] señala, pues, una posición cultural sobre el presente: ¿son todavía válidas las categorías proporcionadas por la estética? (Por ejemplo, ¿no está ahora el modelo del gusto subjetivo amenazado por la mediación de masas, o el de la visión universal por el surgimiento de otras culturas?) De una manera más local, la «antiestética» también señala una práctica, de naturaleza disciplinaria cruzada, que es sensible a las formas culturales engranadas en una política (por ejemplo, el arte feminista) o arraigadas en el ámbito local, es decir, formas que niegan la idea de un dominio estético privilegiado. (Foster, Habermas y Braudillard 16-17)

Más adelante –en esta introducción, así como en el corpus de la tesis– se atenderá a particularidades de esta estética de la postmodernidad, con el fin de recabar las tendencias de estilo y temática que los teóricos identifican en este rubro, mientras tanto, cabe la mínima descripción de este capital simbólico mencionado párrafos arriba.

I. Marco histórico

a. Consideraciones generales

A finales del siglo XIX, el modernismo impulsado por Rubén Darío inició la “puesta al día” de la literatura latinoamericana con la de otras latitudes. Su proyecto (paradójico) incluía un rescate formal de la lengua española más clásica junto con la incorporación de estéticas del simbolismo y decadentismo francés en boga. Casi como reacción a los excesos del modernismo, desde la segunda década del siglo XX, la literatura latinoamericana registra una serie inusitada de poéticas personales y de grupos

de artistas en lo que ahora calificamos de vanguardias históricas, pero que, como estéticas de avanzada, alcanzaron una sincronía con los fenómenos artísticos europeos y norteamericanos (por citar un ejemplo de esta sintonía: *Ulyses*, de James Joyce; *Waste Land*, de T.S. Eliot; y *Trilce*, de César Vallejo, se publican en 1922). El intercambio cultural entre estas vanguardias europeas y americanas, incluidas las diferencias ideológicas y sus consecuentes controversias, sucedió entre iguales aunque fuera por un instante en la historia de la cultura occidental. El período posterior a las vanguardias históricas (considerando, para fines prácticos, la mitad del siglo donde hay un resurgimiento de la vanguardia en distintos puntos de Latinoamérica: el grupo Noigandres brasileño; la antipoesía de Nicanor Parra; la poesía nicaragüense de Joaquín Pasos a Ernesto Cardenal) es la época que interesa situar como contexto histórico en este estudio.

En la discusión estética, la primera alusión de lo postmoderno en Latinoamérica la hace Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* con el fin de dar consecución –cronológica– a aquellas poéticas de 1905 a 1914 que rompían la continuidad estética del modernismo de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, y que Onís llama “Postmodernismo”. Sin mucho eco en la discusión mundial, el postmodernismo como nominación de una estética posterior al modernismo latinoamericano, proporciona un antecedente histórico que subyace en las teorizaciones de críticos y artistas a partir de la década de los sesentas y hasta nuestros días. Será una nominación que deleve un cambio en la estética de los “modernismos” (latinoamericano, brasileño y norteamericano) con las particularidades de cada caso. Luego este mismo término figurará como la denominación común de un nuevo contexto identificado principalmente en los sistemas de capitalismo tardío, y pasará de ser un “ismo” a un marco de realidad que cuestiona el(los) proyecto(s) de la modernidad. No obstante, el origen estético del término prevalecerá en las discusiones teóricas, y en la crítica será indisoluble de la historiografía, la literatura, la política.

Sin embargo, que el concepto de postmodernidad resulte problemático en su teorización, no es obstáculo para que pueda ser aludido. Bastante difundido está en el

vocabulario de la crítica literaria como para sustentar su validez de uso; tampoco es necesario repetir minuciosamente la discusión histórica¹. Es claro que la mayoría de los conceptos y terminología provienen de las teorizaciones sobre el *postmodernism*, y como tales refieren a un cuestionamiento del *modernism* norteamericano por parte de los artistas y los críticos de la segunda mitad del siglo XX, pero en vista de que los rasgos de estilo identificados en estas indagaciones sobre las poéticas del *postmodernism* se corresponden en sus formas con recursos textuales reconocibles en nuestra tradición, no es difícil la convergencia de una retórica del postmodernismo y el *postmodernism*. En adelante se referirá como postmodernismo a una estética particular, y como postmodernidad al marco histórico, cultural y teórico que permite nominar y soporta dicha estética.

b. Contexto particular de la obra

Para delimitar este marco al contexto de la obra de Francisco Cervantes, es necesario precisar que las condiciones en las cuales se produce ésta son muy particulares en la historia de México. La creación de un estado moderno mexicano consolidada en los sexenios de Manuel Ávila Camacho (1940-46) hasta Gustavo Díaz Ordaz (1964-70), también propició la incursión de condiciones materiales que determinarían la aparición de una cultura de masas y de consumo sin precedente en la historia del país. La bonanza económica de esos años facilitó el intercambio con el extranjero no sólo de mercancías sino de productos culturales. Difundidos por los medios masivos de comunicación, lo mismo aparecieron las noticias de la guerra fría y los movimientos de liberación de Cuba y Nicaragua, que el rock y las modas en el vestir. Miguel Alemán Valdés es el primer presidente mexicano en dar su informe presidencial por televisión, un día después de haberse inaugurado el primer canal comercial (XHTV-TV) en México y América Latina, el primero de septiembre de 1950. Durante dos décadas más, no hay duda de que la modernidad se ha instaurado y que los resultados de este proyecto encaminan al país al ansiado primer mundo. El momento histórico del “milagro mexicano” propició una

¹ Como punto de partida, el lector puede consultar Anderson, Perry. Los orígenes de la postmodernidad. Barcelona, España: Anagrama, 2000.

sociedad y una cultura equiparable a la que Fredric Jameson identifica como postmoderna. Para Jameson el término no es sólo un descriptor de un estilo sino

[...] un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo, o el capitalismo multinacional. (Foster, Habermas y Braudillard 167)

Las primeras publicaciones de Francisco Cervantes datan de finales de la década de los sesenta, en medio de este clima de aparente bienestar económico. Al final de estos años, sin embargo, la escisión del proyecto del Estado con la realidad social se manifiesta violentamente. Al respecto, Malva Flores observa en su tesis *La función de la palabra poética en la poesía mexicana contemporánea (Generación 1940 –1955)*:

Desde la óptica oficial, nada hacía prever el desarrollo de los acontecimientos que harían del 68 un momento crucial de la historia nacional contemporánea. El esfuerzo porque se reconociera nuestra “mayoría de edad”, aquella que desde 1936 solicitara Alfonso Reyes, había sentado ahora sus premisas en el desarrollo económico que, gracias a su sostenido crecimiento, había sido catalogado como “el milagro mexicano” y cuyo mejor escaparate habría de ser una Olimpiada que, por primera vez en la historia de la justa deportiva, incluiría un programa cultural. En un mundo que resentía los embates de la Guerra Fría e ingresaba a la guerra tecnológica, México pondría la piedra de su refundación en el amplio edificio de la modernidad, término que para nuestros gobernantes no significaba otra cosa que modernización, en su sentido de “industrialización”. (Flores 41)

Al final de esta cita se lee un ejemplo de las adaptaciones del proyecto de la modernidad en un contexto latinoamericano. Mientras que la modernidad, entendida como modernización industrial, se promovía como discurso del estado mexicano, las contradicciones manifiestas de este proyecto generaron el descrédito no sólo del estado sino de su discurso. Los movimientos de contracultura, las manifestaciones de artistas e intelectuales y los conflictos de éstos con las instituciones nacionales agudizaron esa fractura del discurso, que no es otra que la desconfianza en la idea del “progreso” manifiesta entre los teóricos de la postmodernidad. El quiebre histórico de 1968 implica el fin de la ilusión de modernidad ostentada por el estado, la crisis de un discurso hegemónico que determina un nuevo estado de cosas, y la emergencia de discursos

alternativos de desconfianza hacia el sistema. Cervantes escribe durante una época de convulsión y toma de partido para los intelectuales mexicanos.

Ante estos tres proyectos: mantenerse independiente pero participar en la discusión de los problemas nacionales (los intelectuales “liberales”), colaborar en la construcción del país desde dentro (los que Gramsci llamaría “intelectuales orgánicos”) o dedicarse exclusivamente a la literatura y, a través de ella, expresar su compromiso con la sociedad (los intelectuales “comprometidos” pero independientes), los poetas mexicanos, en su mayoría, eligieron en principio el último camino, aunque en su decurso olvidaron el compromiso a favor del exclusivo dominio de la esfera personal. (Flores 61)

Francisco Cervantes optó también por esa tercera opción que identifica Malva Flores. De los poemas publicados antes de 1968 (documentados en la revista *Estaciones*, y en *Poesía en Movimiento*), a los escritos años después, no hay evidencia explícita de otra postura que no sea la del intelectual comprometido sólo con su obra, y ajeno al panorama nacional. Su compromiso social queda cifrado en una elección estética peculiar dentro de la tradición de la poesía mexicana, lejana de la poesía de temática social de los setentas, pero también de la poesía purista de los *Contemporáneos*.

Hablar de una tradición también implica precisar aquella que inscribe a Francisco Cervantes dentro de sus lindes. La formación de la tradición poética en México se liga fuertemente, según estudia Anthony Stanton (en *Inventores de Tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna*), a tres antologías de poesía del siglo XX. Señala este autor: “A caballo entre la creación y la crítica, la antología es un tipo de texto poco estudiado. Sin embargo, se trata de un instrumento importantísimo para la creación y modificación de tradiciones poéticas.” (Stanton 14). La *Antología de la Poesía Mexicana Moderna*, de 1928, a cargo de Jorge Cuesta; *Laurel*, de 1941, publicada por Emilio Prados, Gil Albert, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz; y *Poesía en Movimiento*, también responsabilidad de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, publicada en 1966, sin ser las únicas antologías del siglo veinte en México, sí son las de mayor presencia ante la crítica (no libre de polémica) y los creadores. La selección y los prólogos de cada una de estas antologías modela una visión de la poesía moderna. Mientras que la primera pone los cimientos de una tradición moderna, y la segunda sitúa esta modernidad en relación con otros momentos históricos y otras poéticas (*Laurel* es una *antología de la*

poesía moderna en lengua española, así su título completo), *Poesía en Movimiento* propone un modelo dinámico de dicha modernidad en la poesía mexicana:

La gran diferencia entre el libro de 1966 y los anteriores que he comentado reside en una visión más coherente y más parcial de la tradición moderna a partir de la vanguardia. [...] A diferencia de las antologías anteriores, *Poesía en movimiento* destaca como los fundadores de la modernidad poética en México a figuras que rompen con el modernismo y que son realmente posteriores a este movimiento en un sentido que va más allá de lo meramente cronológico.

[...] Lo que *Poesía en movimiento* tiene en común con sus antecesores es una visión polémica de la tradición, un afán de recrear desde la perspectiva y las necesidades del presente una genealogía que responda a las inquietudes de las generaciones más jóvenes. La tradición, entonces, vista como una manera voluntaria de construir un pasado según las exigencias del presente. (Stanton 52-53)

El prólogo –a cargo de Octavio Paz– que sustenta esta antología anuncia diferencias, incluso de método, con la crítica que lo antecede. Para encontrar una continuidad en la literatura, la innovación que propone Paz es “ver en el presente un comienzo, en el pasado un fin”. El resultado de esta inversión del orden temporal pretende resaltar la reversibilidad de la tradición,

[...] para Paz lo que constituye una tradición es precisamente la aceleración y repetición de las rupturas: la permanencia como máscara del cambio. La oculta continuidad de lo Mismo se transforma en la abierta sucesión de rupturas con lo Mismo. Así se inaugura lo que Paz ha llamado la “tradición de la ruptura”, noción paradójica que sostiene que la única forma de continuar a los precursores e insertarse dentro de una tradición es mediante la negación de los precursores y la ruptura con la tradición. A su vez, la ruptura con la tradición se transforma en una inconsciente y secreta continuidad. (Stanton 53)

Es entonces esta “tradición de la ruptura”, este orden diacrónico y móvil, el que incorpora la poesía de Francisco Cervantes como una de sus posibles facetas y lo instaura en una tradición de la poesía mexicana. Tradición particular que discute las visiones anteriores, los discursos sobre cierta modernidad en la poesía, así como los mecanismos de generación de tales discursos, e instaura una guía de lectura sobre la realidad poética que a la vez resulta modelizante de dicha realidad. En esta tradición ya no es posible el planteamiento de una sola línea histórica que explique satisfactoriamente a cada una de las poéticas manifiestas en la diversidad de sus productos culturales, sino que cada autor es responsable de la construcción de su propio pasado; detentor, no de la Verdad, pero sí de su propia verdad.

La visión de la tradición de poesía mexicana a partir de la antología de Paz revela la artificialidad que subyace detrás de la formación de un canon literario moderno; se presenta como un cuestionamiento muy cercano a aquellos que se atribuyen a las estéticas postmodernas. El plural es necesario, pues como señala Jameson, “habrá tantas formas diferentes de postmodernismo como hubieron modernismos superiores, dado que los primeros son por lo menos reacciones inicialmente específicas y locales *contra* esos modelos.” (Foster, Habermas y Braudillard 166) Para la tradición moderna de la poesía mexicana, la antología de Cuesta representaría el modelo cuya vigencia se problematiza –nunca del todo– en la antología de Paz.

II. Marco conceptual

No es sencillo formular una estética postmoderna definitiva o absoluta, y en sentido estricto, esta posibilidad tampoco está contemplada por los teóricos de la postmodernidad pues correspondería más con una formulación de carácter moderno contra la cual se discute. No obstante los críticos han identificado rasgos de estilo comunes a las obras y los discursos considerados postmodernos. Por ejemplo, y nombrando algunos de estos rasgos de estilo, Ronald Haladyna (referidos en *La contextualización de la poesía postmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho*) comenta sobre la producción literaria latinoamericana de los sesentas:

[...] la autorreferencialidad, la intertextualidad, la indeterminación motivacional, las perspectivas limitadas, la ausencia de un narrador fidedigno o de retoricismo para guiar al lector, los diálogos descontextualizados, la fragmentación temporal y espacial. Todos estos recursos sirven para llamar la atención al hecho de que estos textos son textos que problematizan las tradiciones supuestas de su papel representacional, de su originalidad y de su ostensible propósito. Ahora, con más de treinta años de perspectiva, reconocemos que se trataba de los principios de lo que había de conocerse mucho más tarde en la crítica hispanoamericana como postmodernismo. (Haladyna 35)

Intertextualidad y autorreferencialidad son dos rasgos repetidos por la crítica en sus incursiones al postmodernismo. No hay novedad en el recurso, ambas estrategias textuales operan en la literatura desde hace tiempo; la frecuencia de su uso (en

comparación con la literatura moderna) los distinguen como rasgos de una poética postmoderna, pero sobre todo la intención que conlleva el uso de esta figura es diferente:

Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past on a new context. It is not a modernist desire to order the present through the past or to make the present look spare in contrast with the richness of the past. It is not an attempt to void or avoid the history. Instead it directly confronts the past of the literature –and of historiography, for it derives from other texts (documents). It uses and abuses those intertextual echoes, inscribing their powerful allusions and then subverting that power through irony. (Hutcheon A Poetics... 118)

Al igual que otros recursos estéticos que operan con preferencia de los artistas postmodernos, la intertextualidad tiene la intención de actuar no sólo como una forma del discurso, sino como discurso mismo. El artista postmoderno alude a un texto (o documento histórico) para criticar su pertinencia o su valor designado por un constructo ideológico que se tiene por hegemónico. El intertexto en las obras de la postmodernidad opera como recurso de la modernidad y actúa como discurso irónico de ella. La relación dialógica que supone el recurso de la intertextualidad en la obra literaria es sobre-explotada por el artista postmoderno (i.e. en el cuento “Pierre Menard, Autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges) dificultando la exégesis de influencias en el texto. No es raro que uno de estos excesos derive en la autorreferencialidad del texto mismo; desde niveles lingüísticos (el uso de paradojas en las oraciones) hasta niveles de significación del texto (poemas que discurren sobre su proceso de creación; novelas que desarticulan sus recursos narrativos; el teatro del absurdo; etc). El fin que se pretende en su uso por los autores postmodernos es que la obra tome conciencia de sí como documento:

[...] postmodern fiction manifest a certain introversion, a self-conscious turning toward the form of the act of writing itself; but, it is also much more than that. It does not go so far as to “establish an explicit relation with that real world beyond itself,” as some have claimed (Kiremidjian 1969, 238). Its relation “worldly” is still on the level of discourse, but to claim that is to claim quite a lot. (Hutcheon A Poetics... 128)

De nuevo, la autorreferencialidad del texto postmoderno apunta a destacar que el lenguaje no representa directamente a la realidad fenoménica, sino al lenguaje mismo. Es, entonces otra reacción en contra del modelo moderno:

La fe en el poder evocativo de la palabra es tal vez la clave de la poesía moderna; el logos occidental no cuestiona su propia validez transmisora de la

realidad fenoménica, a pesar de la heterogeneidad de formas y temas vigentes en la literatura moderna (Haladyna 13)

El recurso del texto autorreferente está dirigido a problematizar la validez del lenguaje como un medio de conocimiento del mundo e invalida la posibilidad de un discurso hegemónico. Es un recurso paródico en tanto muestra los mecanismos conceptuales del texto literario dentro del mismo.

La parodia y el pastiche son otros recursos retóricos de amplio uso entre los creadores postmodernos. Por la primera, no se debe entender solamente en el sentido de la figura retórica clásica,

[Parody] is not the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic practice suggest a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity. (Hutcheon A Poetics... 26)

Su intención también va ligada al cuestionamiento de un discurso hegemónico. Se complementa con la intertextualidad puesto que recurre a la referencia que ésta le proporciona para decostruirla.

Parody is the ironic mode of intertextuality that enables such revisitations of the past. [...] The entire notion of reference in art has been problematized by the postmodern mingling of the historical and the self-reflexive. (Hutcheon A Poetics... 225)

La propagación de la parodia en la literatura postmoderna, explica Jameson, se debe a que las obras de la modernidad son un sustrato propicio para su aparición, puesto que “[...] se ha definido a todos los grandes escritores modernos por la invención o producción de estilos bastante únicos” (Foster, Habermas y Braudillard 168). El común denominador de las obras literarias de la modernidad es su búsqueda por la individualidad estética, de tal manera que cada una de estas poéticas resulta ser inconfundible con cualquier otra. No será difícil, por tanto, la imitación paródica de cualquier estilo en la obra de arte postmoderna; continúa Jameson:

[...] la parodia se aprovecha del carácter único de estos estilos y se apodera de sus idiosincrasias y excentricidades para producir una imitación que se burla del original. No diré que el impulso satírico sea consciente en todas las formas de parodia.[...] Con todo, el efecto general de la parodia –ya sea con simpatía o con

malicia– es el de poner en ridículo la naturaleza privada de esos amaneramientos estilísticos, sus excesos y su excentricidad con respecto a la manera en que la gente normalmente habla o escribe. (Foster, Habermas y Braudillard 168-69)

Dos ideas son notables de esta cita: la parodia tal como la entiende y emplea la postmodernidad es otro recurso que cuestiona las estéticas de la modernidad desde sus propios mecanismos de legitimación, desde sus propias búsquedas estéticas. La apropiación de dichas estéticas por la postmodernidad se da no sólo en las formas sino también en los discursos, y no siempre con una intención mordaz. Esta última característica, en su radicalidad, se constituye como otro de los recursos de las estéticas de la postmodernidad: el pastiche. Cercano a la figura de la parodia está el pastiche como una técnica que bien puede entenderse como la intención de imitar a una obra original en cualquiera de sus componentes estéticos partiendo del desmontaje de los mismos para cuestionar tanto el valor de original de la obra de arte, como los recursos materiales que así la signan. Este recurso, al igual que la parodia empata discursos diferentes (comúnmente desde distintos registros lingüísticos) dentro de una misma obra mimetizando el estilo del original. Las diferencias con la parodia son señaladas por Frederic Jameson, quien insiste en la distinción entre ambas:

El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo normal en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor [...] (Foster, Habermas y Braudillard 170)

La tendencia a la imitación que presentan estos dos recursos estéticos está ligada en su discurso a la crisis del individualismo. Como se ha explicado, el modelo moderno exaltaba la creación de un estilo personal y único frente a otras poéticas contemporáneas, signo de la continuidad en el arte de un ideal de la Ilustración: el individuo. Un ejemplo de este ideal se verifica en la proliferación de estéticas identitarias, únicas, a finales del siglo XIX y principios del XX. Pero el cambio del paradigma sociocultural de la sociedad burguesa de estos períodos, contra las sociedades del “capitalismo tardío” –para continuar con la nomenclatura de Jameson– dificulta la concepción de un ideal individualista (tan sólo considérese que los sujetos individuales del modelo burgués no

cabem más en un contexto de empresa globalizada). Más aún, la crítica postestructuralista identifica este viejo paradigma del individuo como un constructo que nunca ha existido en la realidad fenoménica o histórica (continuando el sofisma: y si lo hubo, no se puede conocer) sino como mito o ideal de las sociedades modernas. Esta condición tiene una fuerte repercusión en la estética contemporánea, puesto que desaparece la posibilidad de representar en el arte una visión de mundo privado, individual. Si se añade el contexto de la *techné*, las vanguardias artísticas experimentaron ya en los límites de las formas. La capacidad de innovación estética en los artistas de la postmodernidad se ve restringida a la apropiación, crítica o no, de los recursos del pasado:

En un mundo en el que la innovación estética ya no es posible, todo lo que queda es imitar los estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario. Pero eso significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a ser arte de una nueva manera; aún más, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado. (Foster, Habermas y Braudillard 171-72)

Para Jameson el pastiche es uno de dos rasgos básicos del postmodernismo, y puede resumirse en la tendencia de transformar la realidad en un conjunto de textos intercambiables. El segundo, explica él mismo, es “su peculiar manera de tratar el tiempo, que podríamos denominar «textualidad» o «escritura», pero me ha parecido útil comentarlo bajo las actuales teorías de la esquizofrenia.” (Foster, Habermas y Braudillard 175).

Desde una teoría psicoanalítica lacaniana, Jameson va comparando las características del desorden psicológico, con ciertas posturas de la postmodernidad ante el tiempo. Consciente de la polémica alrededor del término, detalla las similitudes de la percepción temporal de las sociedades postindustriales manifiesta en la obra de arte postmoderna. Inicia por precisar el desorden en términos psicolingüísticos:

Debido a que el lenguaje tiene un pasado y un futuro, a que la frase se mueve en el tiempo, podemos tener lo que nos parece una experiencia de tiempo concreta o vivida. Pero dado que el esquizofrénico no conoce la articulación del lenguaje de ese modo, carece de nuestra experiencia de la continuidad temporal y está condenado a vivir en un presente perpetuo con el que los diversos momentos de su pasado tienen escasa conexión y para el que no hay futuro concebible en el horizonte. (Foster, Habermas y Braudillard 177)

De tal modo que la esquizofrenia de la que habla se manifestaría en una insistencia de la obra de arte postmoderna por presentar significantes aislados o discontinuidades que dificulten la ilación coherente y diacrónica del discurso. Otra característica del esquizofrénico es que tiene una percepción amplificadora del presente (cualquiera que éste sea) en comparación con la de una persona normal que lo imposibilita a comprometerse con un proyecto que requiera continuidad en el tiempo “[...] cuando se rompen las continuidades temporales, la experiencia del presente se hace abrumadoramente vívida [...]” (Foster, Habermas y Braudillard 179). En su símil lingüístico

[...] lo que la ruptura esquizofrénica del lenguaje causa a las palabras individuales que quedan atrás es la reorientación del sujeto o el hablante para que preste una atención más literalizadora hacia aquellas palabras [...] en el lenguaje normal tratamos de ver a través de la materialidad de las palabras [...] hacia el significado. Cuando el significado se pierde, la materialidad de las palabras se hace obsesiva [...] (Foster, Habermas y Braudillard 179)

La experiencia esquizofrénica con la que Jameson compara un rasgo de la postmodernidad se resume en una fijación constante que conduce a la pérdida del sentido temporal del texto literario. En el uso de las palabras del texto postmoderno la atención está puesta sobre los significantes, lo que crea un cambio lingüístico de la imagen del significante que ha perdido su significado. Como sustituto del continuum aparece una serie de presentes perpetuos sobre los que el signo regresa para encontrar dicho significado. La condición de partida es que los significantes sobre los que se sostenía la representación (fonética, gráfica) de un referente del objeto-en-sí aluden a significados cuyo sentido no puede ser descifrado con facilidad en su contexto, pues primero habría que determinar éste. Esta incapacidad de retención del pasado por parte del esquizofrénico coincide con la desaparición del sentido de la Historia en la sociedad postmoderna. Tan sólo estos dos recursos bastan para observar que la referencia constituye un problema en las poéticas postmodernas. Más aún, cuando estas referencias aluden a un discurso histórico, ampliamente confrontado por las teorías de la postmodernidad desde distintos frentes (legitimidad, pertinencia, hegemonía, veracidad, etc.). La referencia asume diferentes direcciones en una estética de la postmodernidad, y depende del marco en el que se inscriba:

[...] at least five directions of reference would seem to have to be taken into account: intra-textual reference, self-reference, inter-textual reference, textualized

extra-textual reference, and what we might call “hermeneutic” reference. (Hutcheon A Poetics... 154)

Por ahora no se detallará cada una de estas categorías, puesto que serán discutidas en la interpretación del corpus de estudio. Basta con tomar en consideración que cada una de estas referencias conlleva una interpretación diferente al atender a contextos diferentes. En una suma de esta tipología de las referencias y el carácter mímico-paródico de los textos postmodernos, es conveniente adaptar a la literatura una clasificación similar propuesta para los medios masivos de comunicación por Umberto Eco en el ensayo “Innovación del serial”². Al igual que los autores que se han citado, Eco también advierte que la estética postmoderna hace uso de los conceptos de repetición y seriación bajo una perspectiva particular:

La repetición y seriación de las cuales nos ocupamos aquí hacen referencia a algo que a primera vista no parece como igual a otro.

Veamos ahora el caso de el cual (1) algo es ofrecido como original y diferente (de acuerdo con los requerimientos de la estética moderna); (2) estamos conscientes de que este algo está repitiendo algo más que sabemos de antemano; y (3) sin embargo, mejor, simplemente por el hecho mismo nos gusta (y lo compramos). (Eco De los espejos y otros ensayos 40-41)

Las formas de repetición que explica Eco (Retake, Segunda versión, Serie, Saga, Dialogo intertextual) resultarán de apoyo para examinar con detalle las intenciones paródicas y referenciales de las obras literarias postmodernas, así como para explicar otros fenómenos estéticos frecuentes en dichas obras como la hibridez genérica y la construcción en abismo. No es insólito el abordaje de la obra literaria por medios que corresponden a un estudio de la cultura popular; hay fuertes correspondencias entre una y la otra. En esta postmodernidad, señala Jameson “[...] se difuminan algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas” (Foster, Habermas y Braudillard 166); condición que, incluso, ha dado lugar a teorizaciones que en una óptica dura de la modernidad serían muy cuestionadas en sus límites discursivos, así como en sus consecuencias³.

² Sin demérito, puesto que dicho ensayo parte de consideraciones literarias que se trasladan al fenómeno del cine y la televisión.

³ Para un ejemplo de esta discusión véase la introducción de: Gruner, Eduardo. El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Finalmente es de tener en cuenta la mirada que asiste al creador postmoderno. Para Ihab Hassan la indeterminación es un factor clave del postmodernismo, y se manifiesta como un nuevo orden epistemológico que prolifera en la cultura contemporánea. La indeterminación, según Hassan, tendría que ver con una lista de conceptos que giran en torno a la deformación del modelo total del logos de occidente. Así explica un artículo citado de su página web personal:

By indeterminacy, or better still, indeterminacies, I mean a combination of trends that include openness, fragmentation, ambiguity, discontinuity, decenterment, heterodoxy, pluralism, deformation, all conducive to indeterminacy or under-determination. The latter concept alone, deformation, subsumes a dozen current terms like deconstruction, decreation, disintegration, displacement, difference, discontinuity, disjunction, disappearance, de-definition, demystification, detotalization, delegitimation, decolonization. Through all these concepts moves a vast will to undoing, affecting the body politic, the body cognitive, the erotic body, the individual psyche, the entire realm of discourse in the West. In literature alone, our ideas of author, audience, reading, writing, book, genre, critical theory, and of literature itself, have all suddenly become questionable-- questionable but far from invalid, reconstituting themselves in various ways. (Hassan)

Como epistemología, la visión de mundo derivada de este concepto y la forma en la cual se le aprehende es completamente contraria al modelo dialéctico de Hegel y Marx. La aproximación de Hassan es contrastiva. Bajo esta perspectiva, las reacciones de la postmodernidad siempre estarían en relación con un modelo moderno que les otorga sentido.⁴

Siendo el objeto de estudio de esta investigación la poética de Francisco Cervantes, y una vez delimitado el contexto teórico-histórico de dicha obra, se propone que estos

⁴ Resulta interesante la tabla de diferencias que enlista entre el modernismo y el postmodernismo. Entre otras están: Romanticism/Symbolism ⇔ Pataphysics/Dadaism. Form (conjunctive, closed) ⇔ Antiform (disjunctive, open). Purpose ⇔ Play. Design ⇔ Chance. Hierarchy ⇔ Anarchy. Mastery/Logos ⇔ Exhaustion/Silence. Art Object / Finished Work ⇔ Process/Performance/Happening. Distance ⇔ Participation. Creation/Totalization ⇔ Decreation/Deconstruction. Synthesis ⇔ Antithesis. Presence ⇔ Absence. Centering ⇔ Dispersal. Genre/Boundary ⇔ Text/Intertext. Semantics ⇔ Rhetoric. Paradigm ⇔ Syntagm. Hypotaxis ⇔ Parataxis. Metaphor ⇔ Metonymy. Selection ⇔ Combination. Root/Depth ⇔ Rhizome/Surface. Interpretation/Reading ⇔ Against Interpretation / Misreading. Signified ⇔ Signifier. Lisible (Readerly) ⇔ Scriptable (Writerly). Narrative / Grande Histoire ⇔ Anti-narrative / Petit Histoire. Master Code ⇔ Idiolect. Master Code ⇔ Idiolect. Symptom ⇔ Desire. Type ⇔ Mutant. Genital/Phallic ⇔ Polymorphous/Androgynous. Paranoia ⇔ Schizophrenia. Origin / Cause ⇔ Difference-Difference / Trace. God the Father ⇔ The Holy Ghost. Metaphysics ⇔ Irony. Determinacy ⇔ Indeterminacy. Transcendence ⇔ Immanence

rasgos de estilo “postmoderno” sean un punto de partida para una lectura interpretativa-comparativa de las peculiaridades de tal poética. Se alude a esta extrañeza, puesto que la crítica existente de la obra de Cervantes insiste en señalarla.

III. Marco crítico

Lugar común en el repertorio de la poesía mexicana, es la zona reservada para la obra de Francisco Cervantes; el poeta *raro*. En una tradición de la poesía mexicana moderna, sustentada (como señaló Stanton) en mayor parte por las antologías, Cervantes ostenta un papel dentro de esta tradición al ser incluido en una de las más importantes del siglo XX en México; y sin embargo, su inclusión no deja de ser extraña entre las poéticas manifiestas por el resto de los autores convocados a la reunión de *Poesía en Movimiento (1915 – 1966)*. Su lugar en el canon de la poesía mexicana está asegurado, pero con una salvedad: hay que señalar su peculiaridad. Así denota esta extrañeza Miguel Ángel Zapata:

Cuando Darío hablaba de raros, no se refería sólo al reto que produce el desconocimiento de un nombre, de una figura, sino a la presentación de un decir distinto y ajeno. Francisco Cervantes es un raro en México. Primero, porque no es un poeta “popular” ni lo suficientemente comentado. Los críticos le huyen porque su cólera es el silencio, y su personalidad no tan compatible. Su poesía se aleja de las vertientes del coloquialismo y lo conversacional, no sigue a Pound ni a Eliot, como muchos poetas de su generación; en cambio prefiere confundirse entre las sombras de un pasado luminoso para mezclarse entre canciones más antiguas que las de Pound o Eliot. (Zapata 69)

Antes de *Poesía en Movimiento*, Francisco Cervantes es raro por ser desconocido; en su ficha biobibliográfica de dicha antología, se consigna como próxima publicación el que será su primer libro: *Los varones señalados*. La selección de poemas inéditos presentada para la antología, lo sitúa en la definición de rareza que Zapata cita de Darío; raro es el estilo en Cervantes por su decir “distinto y ajeno” de los poetas de su generación, más interesados en las estrategias del *modernism* norteamericano. Su peculiaridad, en este sentido, sería una disonancia con las poéticas (las generadas y las de influencia) del común de sus contemporáneos, que se traduce en productos igualmente “anómalos” para el canon.

La “rareza” de la poesía de Cervantes no es ajena (como explicación de su poética) para los críticos. Jorge Bustamante García incluso titula una reseña para la revista *Letras Libres* como “Una poesía rara” donde inicia afirmando que

No cabe duda de que Francisco Cervantes es un poeta raro. Es más, siempre he pensado que es un poeta raro extraviado en un mundo raro. Escribe a veces sin querer de un mundo que bien conoce, aunque sea un mundo aparentemente extraño para muchos: "Escribo muchas veces sin querer,/ cosas que ya en mi ser/ abundan desde hace tiempo". Es un poeta de todas partes y de ninguna, un auténtico exiliado (en el sentido ontológico) que pertenece a varios territorios (Lisboa, el Tajo, Río, Bogotá, Galicia), pero que es sobre todo un caballero lusitano, un personaje imposible de su querido Camões. Su poesía es, por esta misma razón, un hecho insólito dentro del contexto de la poesía mexicana contemporánea. (Bustamante García 101-2)

Al igual que la cita anterior de Miguel Ángel Zapata, Bustamante tampoco vacila en otorgar un lugar a la obra de Francisco Cervantes dentro de la poesía mexicana, con la misma salvedad de su extrañeza. En una entrevista para el diario mexicano *La Jornada*, Victor Manuel Mendiola usa el mismo calificativo que Zapata y Bustamante, y coincide en la situación canónica de Cervantes: “En la poesía mexicana hay dos autores raros; por una parte, Gerardo Deniz, y, por la otra, Francisco Cervantes” (MacMasters, Rodríguez y Chávez). Mientras que Zapata se limitaba a explicar la rareza en términos de disonancia generacional, Bustamante explicita las “sombras del pasado luminoso” que alejaban a Cervantes de la sintonía de Pound y Eliot. En esta cita de Bustamante se puede observar el lugar más común de la “rareza” imputada a Cervantes, misma que funciona como una etiqueta al autor y su poesía: el poeta medieval, lusitano, escribiendo en México en el siglo XX. Es curioso el juicio de Mendiola que sitúa en un mismo sitio (el lugar de los raros) a dos poéticas completamente dispares, cuyo único punto de contacto es la escasa crítica vertida sobre ellas.

Por otro lado, en una hoja biobibliográfica de la antología *Tigre la sed*, titulada simplemente “Francisco Cervantes”, y sin firma del autor de dicha página, se consigna una rareza que tendría que ver con la extravagancia y propensión a singularizarse de la poesía de Cervantes:

La rareza de la poesía de Cervantes no sólo se encuentra en el hecho de que en sus primeros libros recreó la imagen de un varón con capa y espada y los

cantares de gesta, sino que la añoranza de un mundo perdido se transforma en un escepticismo ilimitado. (Gomes, Zapata y Mendiola 199)

Las tres “definiciones” de la rareza en la poesía de Francisco Cervantes discrepan en el origen del extrañamiento. De la cita de Zapata se deriva una rareza que depende de su contexto literario; para Bustamante, por otro lado, es enfático el estilo medieval, la fantasía construida a partir de dicha extravagancia que se traduce en una forma de escribir; y en la última cita se advierte una postura ética que pone en conflicto una idea de mundo pasado con la realidad vigente. No obstante, esos tres elementos amalgamados pueden brindar una imagen más coherente de lo que significaría lo “raro” de la producción poética de Cervantes.

Una hipótesis sobre dicha singularidad, es proponer que la rareza de la obra de Cervantes se debe seguramente a una estética postmoderna que aún no ha sido estudiada como tal, sino como una anomalía en un canon nacional que ostenta cierta uniformidad estética en su discurso. Indudablemente, lo raro en los poemas de Cervantes es su propensión a las formas y temas medievales, así como el plurilingüismo empleado en su poesía (rasgo compartido también con la poesía medieval, v.gr. Raimbaut de Vaqueiras, Dante Alighieri, Mateo Flecha, Juan de la Encina) , pero sobre todo, el ejercicio constante de dicha poética en el marco de cierta condición cultural –postmoderna, para citar a Lyotard– que apenas se preveía en las discusiones teóricas y estéticas de las décadas de los setentas y ochentas en la poesía mexicana. Cervantes nunca explicita ser un escritor postmoderno y sin embargo su trabajo ya denota el desencanto por el proyecto de la modernidad, manifiesto en México, con mayor claridad, después de 1968. Lo raro, entonces, de la poética de Francisco Cervantes, es que con todo su anacronismo estilístico, sea un poeta de su tiempo.

La primera cuestión, necesaria para tratar el tema de esta tesis, es señalar la carencia de alguna otra valoración académica lo suficientemente extensa y detallada sobre la obra de Francisco Cervantes, es decir, la falta de un marco crítico razonable. La crítica que se le dedica a la obra del autor es mucho menos numerosa que aquella en forma de memoria, anécdota, o comentario sobre el autor-persona. Pocas son las reseñas a los

poemarios de Cervantes, y todas se han publicado en revistas o en comentarios liminares en las antologías de poesía que lo incluyen. La única valoración propuesta desde la academia está contenida como una sección de *El destierro apacible y otros ensayos*, de Jacobo Sefamí en 1987, colección de ensayos dedicados a Xavier Villaurrutia, Alí Chumacero, Fernando Pessoa, Haroldo de Campos y Francisco Cervantes. Al respecto, Jacobo Sefamí recuenta en una nota de su ensayo sobre *Los varones señalados y Cantado para nadie*:

La exigua bibliografía sobre la obra de Cervantes consiste básicamente de reseñas: Fernando Charry Lara, “Cantado para nadie de Francisco Cervantes”, *Diálogos*, vol. 19, num 111, mayo-junio de 1983, pp. 81-83, México; del mismo autor “Un delirio lusitano” (reseña de Aulaga en la maralta), *Revista de la Universidad de México*, vol. XL, Nueva Época, núm. 43, nov. de 1984, pp. 43-44, México; Evodio Escalante, “Francisco Cervantes o el trino de la espada”, *Casa del tiempo*, vol. 5, núms. 58-59, nov-dic de 1985, suplemento “Ultima poesía mexicana”, pp. 3-5, México; Álvaro Mutis, “El delirio lusitano de Francisco Cervantes” (nota preliminar de Cantado para nadie), en *Heridas que se alternan*, op. cit., pp. 119-120; José Miguel Oviedo, op. cit. [“Cantado para nadie”, *Vuelta*, vol.7, núm. 76, marzo de 1983, México, p. 45]; Gabriel Zaid, “Cantado para nadie”, *Vuelta*, vol.7, núm. 77, abril de 1983, pp. 36-37, México. (Sefamí 308)

Desde 1987 en que fue publicado este ensayo, la nómina de artículos críticos a la obra de Cervantes no ha crecido mucho. Habría que agregar, además del ensayo de Sefamí, la reseña de José María Espinasa, “Heridas que se alternan”, en *Vuelta*, agosto de 1985; la de Javier Luna Aranda “Regimiento de nieblas”, en *Vuelta*, mayo de 1995; los ensayos de José Javier Villarreal, “Regimiento de nieblas: Una épica sordina” (*Revista de literatura mexicana contemporánea*, enero-abril de 1996) y “La tradición múltiple de Francisco Cervantes” (*Revista Armas y Letras* de la UANL, número 51); como nota al margen: en la misma publicación se incluye un artículo anecdótico de Sergio Cordero, titulado “El Cervantes que rescataría Francisco”.

El número dedicado a Francisco Cervantes y Maria Luisa Puga de la revista *Tierra adentro* (número 134, Junio-julio de 2005) consigna una entrevista realizada por Felipe de Jesús Hernández y Sergio Cordero: “Canta lo que puedes cantar (y a veces, sin saberlo, lo que no puedes) Entrevista a Francisco Cervantes”, artículos de Miguel Ángel Zapata (“Anáglifo Francisco Cervantes”), Norma Salazar (“Un bucanero literario llamado Francisco de Paula Cervantes Vidal”), Raúl Renán (“Ahora hablemos del Cervantes

amoroso”), Armando Oviedo (“Crónica de un fantasma”), Myriam Moscona (“Un tal Cervantes”) y Geney Beltrán Félix (“Acercamiento a Francisco Cervantes”), y poemas dedicados al autor por parte de Francisco Hernández (“Coplas para el poetica Francisco Cervantes (aunque sé que no le habrían hecho ninguna gracia)”); Víctor Manuel Cárdenas (“Cuando caiga el silencio”) y José Luis Rivas (“Las costas son lugares de arribada”).

De esta colección de artículos (descartando, de entrada, los poemas), los de Zapata, Oviedo y Moscona son prácticamente anecdóticos y poco aportan para una lectura crítica de la obra; el artículo de Renán, aunque aborda la obra, se limita a mostrar una selección –eso sí– poco recordada de los poemas amorosos de Cervantes; los textos de Salazar y Beltrán Félix son los más cercanos a una valoración crítica de la obra si bien el espacio es reducido y no faltan los comentarios anecdóticos, éstos son accesorios a un discurso central sobre los textos de Cervantes.

Por otro lado se cuenta con dos entrevistas al autor, publicadas: la ya mencionada entrevista de Sergio Cordero y de Felipe de Jesús Hernández (que en el volumen de *Tierra adentro* se especifica que es una reimpresión), y la de Sofía Rodríguez Fernández, publicada en el 2000 en la recopilación *Versoconverso. Poetas entrevistan a poetas*, de editorial *Alforja*. El valor de ambas entrevistas estriba en la confirmación de Cervantes sobre ciertos aspectos de su estética. De ellas se desprende la comprensión de su poética en palabras del autor, sin embargo dichas afirmaciones no se darán como definitivas, sino que deberán ser confirmadas por la obra.

Ante una crítica escasa y fragmentada, combinación indiferenciada de memoria y halago, pocos son los textos particulares que, en su totalidad, apoyan este estudio. Definitivamente el ensayo de Jacobo Sefamí, a pesar de su brevedad, aporta una lectura poco repetida de la obra de Francisco Cervantes. Trata, además, uno de los poemarios estudiados en esta tesis, *Cantado para nadie*, junto con una propuesta de estudio de la poética de Cervantes planteada desde *Los varones señalados*. La lectura comparativa –casi histórica– de estos dos libros de Cervantes, permite a Sefamí detectar una poética consistente en su temática y su estilística, que tiene por particularidad la radicalización de

su discurso hacia formas más anacrónicas y plurilingües. Lo que en el primer poemario es tema, en *Cantado para nadie* es ahora forma. Un recuento semejante al de Sefamí, aunque en otro tenor, hace José María Espinasa en su reseña de la primera reunión de la obra *Heridas que se alternan*. En este punto no se pueden excluir los comentarios de Gabriel Zaíd y José Miguel Oviedo que toman como punto de partida *Cantado para nadie*. Oviedo abre su discurso con una serie de cuestionamientos hacia la obra, que más bien parecen las conclusiones del autor después de la lectura de Cervantes:

¿Cómo reseñar, como dar idea siquiera de un libro tan extraño y tan personal (al grado de ser intolerable) como éste? ¿Cómo invitar al lector a disfrutarlo, si al propio autor eso le importa muy poco? ¿Cómo hablar de algo que se concibe a sí mismo como algo incomunicable y sin destino, no por anárquico o confuso, sino porque está escrito *desde* otra época y aun desde otra lengua? (Oviedo 45)

Posteriormente, Oviedo se detiene en poemas que llaman su atención para ahondar en aspectos de la poética de Cervantes. La reseña destaca tanto la visión remota e idealizada del mundo de Cervantes, como el particular lenguaje que conforma este universo, dos ejes notables del discurso tantas veces señalados como características de la rareza de esta poesía, pero pocas veces detallados en las obras. Al respecto, la reseña de Gabriel Zaíd se centra en el lenguaje de los poemas de *Cantado para nadie*. Aventura algunas razones del plurilingüismo del poemario:

El simple hecho de hablar en otro idioma puede tener el gusto-vergüenza de la otredad. [...] Pero hay una experiencia adicional con una lengua vecina: parece la nuestra cantada, acariciada. O también: parodiada, afectada. [...] El gallego y el portugués están tan cerca del español que pueden ser sentidos como una forma melancólica y sensual de hablar español. [...] No acabo de saber si Cervantes escribe en portugués, gallego, galaico-portugués o un macarrónico de su propia invención. (Zaíd 37)

Tanto Oviedo como Zaíd reconocen la originalidad de la obra de Francisco Cervantes como una poética única en su contexto y dentro de la tradición de poesía mexicana. Sus apreciaciones de los aspectos más evidentes de la poesía de Cervantes son en extremo sugerentes para el análisis de este trabajo.

A modo de introducción se ha planteado un marco teórico que incluye una revisión bibliográfica sobre el objeto de estudio (la poética de Francisco Cervantes) y un breve marco histórico del contexto cultural en el cual se produce la obra del autor estudiado.

Agregando al propósito, resta señalar que este estudio pretende derivar de dicha obra una serie de características formales y temáticas que permitan el esbozo de una poética del autor. Para tal fin se emplea una adaptación del modelo de análisis del texto propuesto por Helena Beristáin en *Análisis e interpretación del poema lírico*, consistente en la lectura de niveles de significación del discurso. Este modelo contempla como finalidad la interpretación del texto con base en el análisis que de él se hace; en tal interpretación se atiende al contexto de la obra y el autor como factor indispensable de una más completa –y compleja– lectura del discurso. Por tal motivo, el análisis que se propone en este estudio divide sus alcances en los niveles de significación referidos en el modelo de Beristáin, siguiendo la terminología de los mismos y el orden en el que se proponen. Así el primer capítulo presentará el análisis de los niveles fónico-fonológico y morfosintáctico de los poemas contenidos en *Cantado para nadie* (1982) y *Regimiento de nieblas* (1994), mientras que el segundo presentará los resultados de la lectura de los niveles léxico-semántico y lógico del mismo corpus de estudio. Las herramientas de análisis propuestas para este estudio también siguen de cerca las sugerencias de Beristáin, utilizando como bibliografía de consulta compendios bien conocidos de métrica y retórica española como *El arte del verso*, de Tomás Navarro Tomás; *Métrica española*, de Antonio Quilis; el *Manual de retórica española*, de Antonio Azaustre y Juan Casas; y el *Diccionario de retórica y poética*, de la misma Helena Beristáin.

Atendiendo al modelo de análisis sugerido por Beristáin, en combinación con los aspectos planteados sobre estética de la postmodernidad, queda como consecuencia del método una interpretación. La lectura contextual que se pretende de la poética de Cervantes se expone como conclusión de este estudio, y plantea una interpretación de la poética de Francisco Cervantes con base en las teorías y las estrategias estéticas de la postmodernidad como categorías valorativas concordantes –como se mencionó en esta introducción– al momento histórico e ideológico de la producción de dicho autor. Hasta ahora, los críticos de Cervantes no se han planteado una interpretación similar, que considere las peculiaridades del contexto de la obra, y no sólo atiende a la extrañeza de la misma.

UNA POÉTICA RARA

Como se leyó en la introducción a este estudio, la crítica vertida sobre la obra de Francisco Cervantes, además de escasa, elude la discusión sobre la obra en sí, favoreciendo el comentario anecdótico acerca del autor sobre el análisis de los textos literarios. Una conclusión en común se deriva de los comentarios críticos sobre el trabajo de Cervantes: es una poesía rara, o en su variante: es un poeta raro. Su obra difícilmente se encuadra en los moldes preferidos y utilizados por los críticos de la poesía mexicana, y por ello es eludida.

Bajo esta premisa se construye la discusión de este capítulo, planteando la afirmación de la crítica como una duda metodológica. Tomando en consideración que en la introducción del estudio se señalaron tres comentarios críticos sobre la rareza de la obra aquí abordada cabe preguntar, ¿por qué es rara la poesía de Francisco Cervantes?. En el entendido de que tal poética es rara, esta pregunta pretende analizar cuáles son los indicios de dicha extrañeza. La categorización se da por supuesta en esta parte del estudio y se posterga su validez o pertinencia para otro apartado.

La hipótesis que se presenta en esta sección es que los recursos estilísticos, así como ciertos temas, manifiestos en la obra de Francisco Cervantes son, si no nuevos, sí particulares dentro de la tradición de la poesía mexicana contemporánea. Estas particularidades hacen que la crítica califique esta poética como “rara”.

En este capítulo se analizarán los recursos estéticos manifiestos en dos libros importantes dentro de la producción de Francisco Cervantes: *Cantado para nadie*, de 1982, y *Regimiento de nieblas*, de 1994. Se pretende derivar (inductivamente) una poética del autor a partir de estas dos obras, reconocidas ambas en su importancia tanto por la crítica como por el mismo autor.

2. El corpus de estudio

Cantado para nadie es el cuarto libro publicado por Francisco Cervantes en 1982. De suma importancia para la trayectoria literaria del autor, este libro le merece el Premio Xavier Villaurrutia. Es también el volumen más comentado de su producción, y nombra la obra poética reunida en 1997 por la editorial del Fondo de Cultura Económica con el subtítulo de “Poesía completa”, aunque actualmente resta la aparición de otros trabajos inéditos⁵. Está integrado por 56 poemas divididos en nueve secciones. Por su parte, *Regimiento de nieblas* se editó en 1994, y está compuesto por 57 poemas distribuidos en 2 secciones. Es el décimo libro de la obra de Cervantes. La crítica sobre este volumen ha sido suficiente (en cantidad y calidad) para considerarlo uno de los mejores libros de Francisco Cervantes, pese a ser de los más recientes –y últimos– poemarios publicados en vida del autor. Con poco más de una década de diferencia, ambos libros son también el más amplio número de poemas de la producción de Francisco Cervantes reunidos en los volúmenes correspondientes. Constituyen en suma aproximadamente un tercio de la obra publicada, con lo que se cuenta con una buena probabilidad (incluso estadística, y no sólo como estimación subjetiva) de representar en esta muestra las características estéticas que se pretenden localizar como una poética del autor. No sólo en cuanto al tamaño de la muestra, ambos libros han sido avalados por la crítica como los más representativos de la obra de Francisco Cervantes, y contienen una variedad temática y formal de la cual carecen otros volúmenes más breves, sin negar la posibilidad de que tales temas y recursos formales también se presenten en los demás poemarios.

2.1. Recursos estéticos de los niveles fónico-fonológico y morfosintáctico

La diversidad arriba señalada se observa en un primer análisis sobre las estructuras rítmicas y rítmicas de los poemas. En *Cantado para nadie*, se cuentan como una ligera mayoría aquellos poemas con una clara intención métrica y sonora. En treinta de los

⁵ El poeta refiere un poemario llamado “Cantigas a María de Jesús” en la entrevista concedida a Myriam Moscona para el programa Tierra de Poetas de canal 22 (1993). Otro indicio son los epígrafes de Hugo Vidal (heterónimo de Cervantes) que Mario Bojórquez incluye en *El deseo postergado* (2007). El pretendido editor de esta obra póstuma es el poeta Raúl Renán.

cincuenta y seis poemas del libro aparecen estructuras métricas y rítmicas regulares, incluso algunas reconocibles de la tradición poética occidental. Las secciones con mayor incidencia (siete poemas cada una) son: Dois mundos antigos. Homenagen e canções y Cantado para nadie. El detalle de cada sección, –así como la distribución de otras características formales en los textos– se puede revisar en el apéndice 1 de este capítulo.

Por otro lado, el verso libre es característico del resto de los poemas que, no obstante, incorporan importantes asonancias al interior de los versos o al final de estos en rimas distribuidas irregularmente en el poema. Hay, sin embargo, una idéntica proporción entre los poemas compuestos en una sola estrofa, y aquellos que se conforman de varias. De esta clasificación existe una correspondencia marcada con aquellos poemas escritos en estructuras regulares. La mayoría de los poemas poliestróficos coinciden en el uso de una estrofa rítmica y rímicamente regular.

Se observa, también que no todos los poemas están escritos en un mismo idioma. *Cantado para nadie* es el primer poemario de Francisco Cervantes que incorpora poemas escritos en otra lengua. Junto a los treinta y nueve poemas escritos en un español contemporáneo (sin predominio de arcaísmos en los vocablos o la sintaxis), diecisiete textos manifiestan el uso de otro idioma. Esta particularidad se evidencia en la mencionada sección Dois mundos antigos. Homenagen e canções donde cada una de las ocho partes que componen el poema “Oito canções de saudades” se conforma de vocablos portugueses, gallegos, y de un español antiguo. Como ejemplo de esta mezcla de idiomas, la parte ii:

Señora ya parto de mi vida en pos,
Ay, me permitiera regresar por vos,
Tal dicha tendría.

Muy lejos, Señora, e non regresaré,
Acaso a vos vuelva, ya muerto después
Tal dicha tendría.

Molher que foi minha, hoy diome desdén,
Hoy diome desgracia, ayer por mi bien,
Tal dicha tendría.

Agora me lembro do meu caro amor

Coitado ai de mim saborei a dor
Dita tal teria.

Lembro-me da noite num belo luar
Não foi possível perto dela estar
Dita tal teria.

Lejos, ya muy lejos, ni soluços caben,
Pues que ya no pueden retener sus sales,
Tal dicha tendría.

Mas estos versicos débense acabar
E aún no le han dicho mi perplexidad,
Tal dicha tendría.(Cervantes 109-10)

Además se observa que el ritmo del poema está marcado por una disposición métrica y rítmica regular en cada una de las estrofas, todas similares, compuestas de un pareado dodecasílabo con hemistiquios regulares, de rima asonante seguido por un pie hexasílabo, epifórico en todo el poema (resultando una estrofa muy parecida al madrigal o a las cantigas de amor), incluso en su variante en la cuarta y quinta estrofa. La similitud fonética de la epífora en estas estrofas con el resto posibilita la equivalencia sonora, más aún, dicha equivalencia facilita la comprensión del sentido a pesar del ligero cambio sintáctico (el orden de los constituyentes) producto del cambio de idioma. También se pueden observar estas equivalencias idiomáticas en la última rima: ‘acabar’ y ‘perplexidad’ (incluso con una grafía medievalizante), o en la intrusión de vocablos portugueses en un verso en español: ‘soluços’ (literalmente, hipos) en lugar de ‘reparos’, por ejemplo.

Entre los poemas plurilingües, o escritos por completo en otro idioma, predomina el uso de estructuras métricas regulares, además de la segmentación estrófica. El sonido en estos poemas actúa como un importante eje de sentido, incluso aproximando el significado de los vocablos de dos idiomas distintos. Las estrategias van desde las equivalencias sonoras de palabras, o similitudes sintácticas en el discurso total (como el caso epifórico ya referido), hasta toda una elaboración semiótica; abarcan un capítulo completo del poemario, por ejemplo, Dois mundos antigos. Homenagen e canções. El homenaje, según se explica en seguida del título es a “[...] Camões y Gil Vicente,

fundadores de una idea peninsular y humana, que ellos mismos empezaron por practicar” (Cervantes 107). La razón de dicho homenaje y del título de esta sección, la explica Cervantes en una entrevista a Felipe de Jesús Hernández y Sergio Cordero:

[...] Camões y Gil Vicente significan, concretamente, la posibilidad de compartir la lengua portuguesa y la española. No son los únicos, pero sí los más evidentes. Alguien rechaza al portugués porque dice que el poder, que el portugués es pobre, o porque el español... etc. Camões y Gil Vicente escriben en castellano y en portugués al mismo tiempo. (Hernández 66)

Lleva el plurilingüismo de estos poemas un afecto deliberado de hacer confluir dos idiomas en uno solo (como más o menos ocurriera en su pasado histórico), sin pérdida de sonido o sentido. Los primeros poemas en portugués de la producción de Cervantes aparecen en esta sección. Están acompañados con poemas en español para formar “canções” en donde las estrategias formales de los textos salvan las diferencias entre ambos idiomas, llegando a integrarse en un mismo discurso, como el caso ya referido de la parte ii de las “Oito canções de saudades”. Otra táctica de acercamiento entre ambos idiomas se da por vía del uso de arcaísmos. Si bien emplear palabras de un español en desuso no es nuevo en los poemas de Cervantes, en los poemas de *Cantado para nadie* éstas sirven de intermediarias entre el portugués, el gallego y el español. El uso de conjunción copulativa de la ‘e’ por la ‘y’; el circunstancial ‘bajo’ en su forma antigua ‘so’, y el mismo circunstancial en portugués ‘sob’; el uso reverencial del ‘vos’; y la notación de la /x/ para los fonemas /j/ y /sh/ en palabras como *quexa* = *queja*, *oxalá* = *ojalá*, etc. son algunas particularidades de nivel morfosintáctico que ejemplifican la arcaización en los poemas de Cervantes. Como evidencia de su uso, unas estrofas de la parte iii de “Oito canções de saudades”:

Yo le quixe madre, oxalá él no nada.

Ay, si yo pudiera lavar me callada,

Pues fueme alegría.

[...]

Sei que nunca olvida, assim me lo dixo,

Sei que nunca olvida, se alguma vez quixo,

Pues fueme alegría.

[...]

Cómo los mis ojos lo recibirían,

Cómo la mi dicha non se acabaría,

Pues fueme alegría. (Cervantes 111)

En esta última cita se observan otros recursos morfosintácticos reconocibles en el español medieval, como el posicionamiento del artículo ante el determinante posesivo de ‘los mis ojos’ y ‘la mi dicha’ o la posición de los clíticos como enclíticos con el pretérito indefinido. Además es muy notorio el uso de la /x/ en las palabras ‘quise’ y ‘quiso’, que no sólo modifican su grafía sino también la pronunciación acercándola a un dialecto del español o a una forma antigua del mismo (y muy poco frecuente, según los casos documentados en el Corpus Diacrónico del Español, de la Real Academia Española), muy parecida a la fonética portuguesa de la palabra ‘oxalá’. En esa primera estrofa es un cambio fonético el que rarifica el español y lo acerca al portugués; en la que sigue, se incorpora el mismo cambio gráfico-fonético y se suma la aparición de las palabras portuguesas ‘Sei’, ‘assim’, ‘alguma’. La semejanza de los idiomas que se pretende, se consigue sin problema puesto que los extranjerismos no causan mayor perturbación fonológica con sus equivalentes en español. Por último, la sintaxis de los pareados de la última estrofa es popular en textos medievales, no así en el español contemporáneo.

La escritura en portugués y gallego, o el uso de partículas lingüísticas de dichas lenguas en poemas escritos en español aparece en otros textos de *Cantado para nadie*. Si bien no son los más –predomina sólo en diecisiete de cincuenta y seis poemas–, la peculiaridad que suscita esta inclusión plurilingüe siempre ha llamado la atención de la crítica. La mezcla de lenguas responde a un intento de indiferenciarlas en un marco estético que se auxilia de la similitud fonética y sintáctica de las lenguas aludidas. No es extraño, entonces, que esta *intentio operis* recurra a estructuras poéticas igualmente paralelísticas, o a mecanismos de repetición como la rima y el metro regular.

Los paralelismos fonéticos y estructurales que se vienen mencionando pueden verificarse en otros poemas. El poema “Duas canções misturadas”, por ejemplo, se divide en dos partes numeradas como i y ii. La primera parte del poema está escrita en portugués, mientras que la segunda se escribe en español. Ambas partes son poemas poliestrofos de cuatro y cinco estrofas, respectivamente. Ahí terminan sus diferencias formales. En ambas partes las estrofas de ambos se componen de tres versos en donde los dos primeros son un pareado y el tercero un pie que funciona como estribillo en cada

estrofa. Todas las estrofas son isométricas. Los versos de ambas partes son de arte menor; pentasílabos en su totalidad (adónicos casi todos), con la ligera diferencia de que el axis rítmico de la segunda parte es llevado por el verso oxítono del estribillo.

La estrofa de arte menor, compuesta de tres versos con un esquema de rima asonante en el primero y segundo verso, y un tercer verso epifórico, constituyen una forma recurrente de construcción del poema. Además de las “Duas canções misturadas”, las partes iv, v, vi, vii y viii de las “Oito canções de saudades”, “Sózinho”, “Doente”, “Viela”, “Bajel de los sueños”, “Ouvido pelo marujinho” y “Lenço”, siguen esta estructura. Como una variante se tienen las tres primeras partes de las “Oito canções de saudades”, en donde el pareado son versos de arte mayor (dodecasílabos con cesura en medio para establecer dos hemistiquios) y el estribillo hexasílabo, formando una estrofa heterométrica, pero que aún guarda una proporción simétrica en sus unidades sonoras puesto que todas las pausas de la estrofa aparecen después de seis sílabas.

Una forma muy cercana a las expuestas en estos poemas se documenta en la retórica tradicional como cosante, cousante, o canción paralelística, empleado ampliamente en la lírica galaicoportuguesa. Éste “[...]consiste en una serie de pareados entre los cuales se repite un breve estribillo. Cada pareado recoge algunas palabras del anterior y añade algún nuevo concepto. Tal movimiento de retroceso y avance constituye el rasgo característico de este tipo de canción.” (Navarro Tomás 150). “Ouvido pelo marujinho” es un ejemplo que cuadra perfectamente con la definición de Navarro Tomás:

Ás barcas chegam
Ondas e sereias
Do peito.

Ondas e sereias
D’agua singela
Do peito.

Ás barcas chegam
E também estrelas
Do peito

Ás barcas chegam
Mas não navegam
Do peito. (Cervantes 120)

Además de los cosantes, *Cantado para nadie* recoge otros poemas de estrofas tradicionales. “Sou eu” es un poema poliestrófico formado exclusivamente de pareados. “La fisura del pasado” es un soneto. Cuartetas de métrica ligeramente irregular conforman poemas como “O que diz qualquer assombração”, “Adsum revisited”, “Dom Sebastião”, “Quadras de natal”, “Desde afuera”, y “Los símbolos”. Por su parte, “Derradeira pena” es un poema que sigue un esquema de redondilla; “Memoria del ausente” combina ambos esquemas de rima en sus estrofas de cuatro versos, al igual que “Líneas”, que remata con un pareado, o “Para entender el alfabeto”, que intercala un pareado en la antepenúltima estrofa.

Este repertorio de pareados, y estrofas de tres y de cuatro versos es utilizado con mayor libertad en otros poemas. “Cantar que no se pudo evitar”, inicia con una cuarteta; en su segunda estrofa (6 versos) el esquema de rima sigue a la cuarteta y remata con un pareado; por último, la tercera estrofa (8 versos) rima como dos cuartetas juntas. Las estrofas de “Cantiga distante”, con un esquema rímico abbaccc, recuerdan una redondilla sumada a un terceto monorrímo, o bien a un rondó con un verso extra. Con un esquema único, “Pequena prece pra esquecer a minha coitada sorte”, repite en cada una de las tres partes del poema el número de versos de las estrofas más usuales, pero con un patrón de rimas que no se encuentra en el resto de los poemas poliestróficos de *Cantado para nadie*: abc abc dd. Más peculiares son estas combinaciones en los poemas monoestróficos. “Ya lejos, recuerdo Bogotá” bien puede segmentarse en pareados sin ninguna rima suelta. “Fado dos meus quarenta anos” se leería como la suma de cuatro cuartetas y una redondilla, lo mismo que el poema “Aquel que recuerda”, sólo que sustituye la redondilla final por un pareado.

Ya sea que conforme una estrofa reconocible, o aparezca en patrones menos ortodoxos, la rima tiene un papel significativo en la construcción rítmica de la mitad de los poemas de *Cantado para nadie*. Además de los poemas recién mencionados, “Advertencia” y “Más que presente soy pasado” serían ejemplos de poemas polimétricos cuyo ritmo está apoyado en la rima. Se reproduce este último:

Uno medita y oye

En algún momento
Que a sí mismo se responde.
Es que el pensamiento
Vuela por donde el cuerpo estuvo.
De su voz sólo su aliento
Leve, se quedó soplando.
Allí, donde se cumplió ese bando.
Morimos hace más de algunas
Décadas por buscar una solución violenta.
Ni jeroglíficos ni runas
Quedan de lo que obtuvimos en respuesta.
Pero nuestra sangre dio color
A este barro que despertó memorias,
Por ejemplo: estas líneas sin ardor
Despertando el ego solitario
De un hombre que busca su destino
Y en el plomo encuentra al fin su diario
Perseguido e infatigable desatino
Que a él ya le ha cansado,
Hermanos, amigos, más que presente soy pasado. (Cervantes 101)

No sólo la estructura regular, las formas medidas y tradicionales, y los versos rimados constituyen el acervo formal de los textos de *Cantado para nadie*. Una misma proporción de poemas se construyen a partir del verso libre, es decir, no sujetos a una estructura métrica o rítmica rígida, pero no por ello carentes de ritmo. Como una curiosidad en este rubro, el poema “México, 1974” presenta una regularidad métrica (tres endecasílabos) a la vez que prescinde de la rima. Se trata de este tipo de verso traído por Boscán al español y denominado “suelto”:

No es ésta tu ciudad, pero no sabes
Cuál puede ser la tuya o si ninguna
Pues seas animal de pueblo o campo. (Cervantes 97)

El verso libre como recurso poético, es empleado por Cervantes lo mismo en textos escritos en español que en otro idioma (gallego y/o portugués), e igualmente para poemas poliestroficados o monoestroficados. Este tipo de verso predomina en *Regimiento de nieblas* frente a los escasos cinco poemas en verso medido y/o rimado. De entre ellos, “Farol de la calle” y “Borges”, recuerdan formas tradicionales: redondilla y soneto, respectivamente, destacando el poco usual esquema ABBA ABAB CDC DCD del soneto que recuerda en su extravagancia las diferentes variaciones de esta estructura en el Medioevo italiano, principalmente. “Exorcismo”, “Regimiento de nieblas”, y “Mínimo

homenaje a Burle-Marx” son poemas heterométricos de versos rimados como los ya descritos en *Cantado para nadie*. Sin embargo, los recursos formales más destacables de *Regimiento de nieblas* son el versículo y el poema en prosa⁶.

El texto “Antología mínima del poema desvariado” es un buen ejemplo del versículo en *Regimiento de nieblas*:

El Señor, que es generoso, nos ha evitado la búsqueda
de lo original por sí mismo y el encuentro con lo tanto
tiempo deseado. De esa manera nos ahorra
la decepción y el último desconsuelo. O acaso sólo nos
lo demora.

Pero mientras estos llegan, quiero cumplir
una solicitud que me hizo una amiga portuguesa, hace años.
Era la de una mínima antología del desvarío, de poemas
con asunto cotidiano. Desde fines de los setenta
hasta muy recientemente, entre mis lecturas y escrituras
de uno y otro lado del Atlántico, fui localizando
estos textos. Y sólo ahora al conjunto de la pregunta
agresiva de por qué desperdiciaba mi tiempo
con las literaturas portuguesa y brasileña, que a casi nadie
le interesan –al decir de quienes me abordan–
decidí darlos al público. Con certeza que esa especie
de Fradique Mendes que es su autor, los recibirá
con alguna sorpresa, en Lisboa. Su nombre, que nunca le fue
necesario divulgar, poco le puede decir al lector
mexicano, no así sus *fragmenti*. (Cervantes 357-8)

Este poema continúa con subtítulos en cada una de las partes que denomina *fragmenti*. La característica principal de estos fragmentos es que la preocupación por la métrica armónica y la rima regular de los poemas de *Cantado para nadie* aquí pasa a un segundo término. La lectura ya no se propone desde un sonido preponderante y reconocible; el ritmo del poema está marcado por otro tipo de recurrencias menos relacionadas con los fenómenos fónico-fonológicos del lenguaje. Se observa que la convención de las mayúsculas al inicio del verso, de uso pleno en *Cantado para nadie*, no opera en este poema, como en otros tantos del poemario (exactamente, 34 poemas de 57), más aún, los textos de la segunda parte del libro, Edificios reflejos. Homenaje a Borges y al Insomnio, no presenta esta característica en la construcción del verso.

⁶ Se entiende como versículo al tipo de verso de extensión exagerada y sin rima, mientras que para el concepto de poema en prosa Cfr. la propuesta crítica de Pedro Aullón de Haro, “Teoría del poema en prosa”, publicado en la revista Quimera, #262, octubre de 2005.

Otra peculiaridad grafológica es el uso de la sangría al inicio del sexto verso, una división que tampoco aparecía en *Cantado para nadie*, aquí se aplica como una pausa estrófica que obedece al sentido gramatical del discurso más que al sonoro. Es más difícil identificar una idea tradicional de verso y estrofa, mientras que las cualidades de una forma cercana a la prosa parecen más operables. El verso en este tipo de textos no es una unidad de sonido autónoma sino que delega esa facultad para establecer una relación con la totalidad semántica del discurso, de ahí que el encabalgamiento se acentúe drásticamente con respecto a los textos anteriormente analizados. Aunado a la práctica de la sangría, las oraciones contenidas en los versos se coordinan o subordinan en cierta unidad temática hasta la aparición de este indicador, como si de un párrafo se tratara.

Sin lugar a especulación en su estructura, los poemas en prosa integran las estrategias formales de la prosa al discurso poético, y conservan de éste otro tipo de figuras de los niveles semántico y lógico. No es necesario insistir en la búsqueda de un ritmo en la estructura sonora del poema, pues no hay tal. Como poemas en prosa se lee un par de ellos en la segunda parte del poemario, “Cardúmenes”, y “Escasos surtos”. Se reproduce el primero, respetando el diseño de la caja de texto de la publicación de origen:

Lluvia de proyectiles que caían sobre nosotros, en esa nuestra infancia desvalida. Mas nunca llegaba a tocarnos. Un hielo milagroso los detenía.

Bastaba mirarlos, desde abajo, desde nuestro sencillo miedo. Se evaporaban, al dejar una leve espuma en el aire. Había un cristal. A través suyo mirábamos los proyectiles. Y esos proyectiles eran acaso miradas dirigidas a nosotros.

Los años, reflejos que nos eran propios, pasaron torvamente, aves arriba de los catalejos, cardúmenes de toda navegación secreta. Cardúmenes que nunca pensamos capturar. (Cervantes 378-9)

Pero la posibilidad narrativa que presenta como tendencia este poema en prosa, no se agota en el par de poemas arriba mencionados. Otros recursos de la narración se integran a los poemas de *Regimiento de nieblas*. Se cuentan entre estos recursos la creación de personajes, la figura de un narrador, y cierta diégesis; como marcas textuales: el diálogo, el monólogo, la enunciación en tercera persona. Un poema que reúne estas características es “El espejo del universo”:

El día había sido especialmente transitado por visitas no deseadas. Estaba muy cansado. Se tendió apenas pudo desnudarse. Y soñó.

En el dintel vio a la hermosa mora.

–¿Qué haces aquí? –le preguntó.

Ella sonrió por toda respuesta.

–Ven –dijo. Extendió sus bellos brazos y pudo distinguir el lunar del dorso de la mano.

Entraron juntos en la playa, cuyas aguas congeladas no eran aguas. Eran un espejo.

–El espejo del universo –susurró la mora–.

De donde proceden todos los espejos que hubo, hay y habrá.

Él se acercó a la orilla, sobre una arena esponjosa.

Se asomó pero no encontró reflejos. Era un espejo oscuro, ondulado.

Vio acercarse a la mora. Una y otra vez. Pensó: debo esperar. (Cervantes 369)

De nuevo, el criterio de versificación no se evidencia en los fenómenos fonico-fonológicos o métricos habituales, de entre ellos se destaca el encabalgamiento para formar unidades de sentido que compiten con un sonido regulado por las pausas versales. Los silencios están subordinados a la sintaxis y las pausas gramaticales. El efecto es que los versos se alargan buscando una coherencia sonora hasta otro u otros versos formando un versículo que se intercala con oraciones más cortas, intervenciones de otras voces –además del hablante poético– y da la impresión de una prosa versificada. Pocos son los poemas de *Regimiento de nieblas* que no incorporan el versículo o recursos del discurso narrativo. El análisis que se realizó en los poemas de *Cantado para nadie* se complica innecesariamente en este poemario cuyas peculiaridades se encuentran en otros niveles de lenguaje.

Como resumen, se tiene que los recursos formales manifiestos en los poemas de *Cantado para nadie* y *Regimiento de nieblas* demuestran el manejo de formas poéticas tradicionales (y su ejercicio frecuente, mas no predominante) lo mismo que estructuras de tradición moderna. El fenómeno del plurilingüismo es evidente, y como se mostró, pretende una integración de dos o más idiomas y visiones de mundo del autor y de las tradiciones literarias. Para tal fin en los textos se apela a recursos fónicos y fonológicos que resaltan las semejanzas lingüísticas entre el portugués, el gallego, y el español antiguo (es decir, aquel documentado en los romanceros y cantares medievales). Si bien

la inclusión de vocablos extranjeros o arcaicos dentro del poema es la estrategia más fehaciente de la rarificación del lenguaje poético de Cervantes, deben considerarse fenómenos morfosintácticos menos comunes que contribuyen a la construcción de un lenguaje que se pretende anacrónico: el uso del vosotros, el uso de pronombres enclíticos en las diferentes formas verbales, y una recurrencia en colocar el verbo al final de la oración, imitando estructuras sintácticas del español medieval. Sin embargo, el uso del verbo “ser” como auxiliar en la formación de tiempos compuestos de los verbos de movimiento, y del verbo “haber” como posesivo, característicos del español medieval, no es frecuente, ni siquiera en las series de poemas evidentemente arcaizantes en su intención. Estos verbos están utilizados en su forma moderna, y sólo ocasionalmente en su forma medieval.

En las estructuras de los poemas operan figuras de dicción y de construcción que también recuerdan un modelo medieval. Se presentan figuras de adición repetitiva: rimas, asonancias, metros regulares, simetría, estribillos, que se ordenan en estructuras poéticas reconocibles –aun en sus variaciones y desviaciones de un modelo histórico–. En estos poemas predominan los versos de arte menor, o bien, compuestos de ellos. Las estrofas de tres y cuatro versos (y sus esquemas métricos y rítmicos: pareados, tercetos, redondillas, y cuartetas) son las más usadas unidades de sentido en los poemas. Las posibilidades de combinación de estas estrofas recaen en poemas ya reconocidos en su estructura: el cosante, la canción provenzal, cantigas, sonetos, o bien en construcciones que imitan con mayor libertad un esquema de rima o de verso conocido. Si bien no son las construcciones más frecuentes, este tipo de poemas evidencia de manera condensada una serie de recursos fonéticos y sintácticos que caracterizan el estilo arcaizante que llama la atención de la poética de Francisco Cervantes. Sin embargo, dado su muy particular ejercicio, es arriesgado afirmar que constituye una poética estrictamente medieval. Junto con las estructuras tradicionales de verso y estrofa, la mayoría de los poemas analizados utilizan recursos poéticos modernos. El verso libre, el versículo y el poema en prosa como estructuras más holgadas, son también menos susceptibles a los fenómenos de “medievalización”, por resumir en un término aquello que ya se ha explicado. La incorporación de estos recursos formales redundante en una variedad de

registros de los niveles lógico y semántico de la lengua, producto de la incorporación de figuras de dicción y de construcción propias del discurso narrativo y que ocasiona en los poemas una curiosa hibridación de géneros literarios.

Ahora será necesario abordar el contenido de los poemas teniendo el antecedente del análisis de sus formas para revelar, además de otras peculiaridades de la poética de Francisco Cervantes que trascienden a niveles de comprensión de los textos, el sentido mismo de esta rara combinación de estéticas del pasado y del presente.

2.2. Recursos estéticos de los niveles léxico-semántico y lógico

El análisis de los fenómenos fónico-fonológicos y morfosintácticos derivó una serie de recursos textuales que constituyen un modelo de la parte formal de la poética de Francisco Cervantes. Muy poco se ha hablado aún del contenido de dichos poemas, por lo que esta sección se dedica al análisis del corpus en sus componentes retóricos y los efectos de sentido que éstos producen y que derivan en una lectura comprensiva del texto. El análisis semántico y retórico, además de la consecuente comprensión de los textos, servirá para establecer un perfil temático de la poética de Cervantes.

2.2.1. Análisis de *Cantado para nadie*.

La primera sección de *Cantado para nadie* se titula Este barro que tampoco quiere olvido y se compone de siete poemas. Los dos primeros establecen un marco a los cinco restantes como si se trataran de textos liminares al tema central de la sección. El primer poema, “Advertencia”, inicia con una máxima desde un nivel impersonal de la enunciación que generaliza la afirmación que se plantea, para después referir la voz del hablante poético hacia sí mismo:

Cuando se está vivo se sueña.
Es posible todo en el sueño, menos el engaño.
Por eso escribí este poema. (Cervantes 97)

El tercer verso anticipa una optación que es interrumpida por una aclaración elíptica: “Hago la pregunta tardía, con la que inicio, / Pero que surgió después de la

respuesta”. Pasada la abruptación, la construcción optativa continúa hasta el final del poema y expresa la intención del mismo:

A un amigo lo dedico. Su nombre al fin invoco.
Y vale decir que si a un amigo
Es a la amistad. Mas ya no explico
Pues todo queda escrito. (Cervantes 97)

El título y el desarrollo casi denotativo en el poema apoyan su carácter liminar a un discurso más amplio que le sigue. Se anuncia que el tema de este poema (por extensión, de los poemas siguientes) es la amistad.

El siguiente preámbulo es “México, 1974”. Al igual que el poema anterior el eje de sentido recae en una figura patética dirigida a una segunda persona, y se presenta, igualmente, como una respuesta a una pregunta in absentia:

No es ésta tu ciudad, pero no sabes
Cuál puede ser la tuya o si ninguna
Pues seas animal de pueblo o campo. (Cervantes 97)

La ciudad aludida es la ciudad de México, y el año que indica corresponde al regreso de Cervantes al país después de un viaje por Colombia, por lo tanto el verso final se lee como una execración. En una “Explicación y agradecimiento” al inicio del poemario, se consigna el período de escritura del libro “Iniciado, en su primera parte en 1973, fue continuado en 1975.” (Cervantes 96), por lo que se infiere que los textos que completan la primera sección de *Cantado para nadie* son una retrospectiva; la fecha signada en el título de México, 1974 correspondería al momento de la escritura de los poemas que lo siguen.

Tanto la amistad como el viaje por Colombia son temas centrales de Este barro que tampoco quiere olvido. Se observa que el hablante poético de estos textos se articula desde la primera persona del singular y refiere su propio anecdótico como asunto. Incluso cuando adopta el impersonal (para proferir una sentencia) repliega su discurso al Yo, como en “Reconsideraciones de la noche” y “Más que presente soy pasado”. Este hablante incluye descripciones de sí como en las etopeyas: “Son muchas mis preguntas, pues soy necio” (Cervantes 100), “Hermanos, amigos, más que presente soy pasado” (Cervantes 101), “Yo recuerdo, pero tardo / En entender esos recuerdos” (Cervantes 102).

Este hablante refiere su experiencia de viaje a Colombia como un *déjà vu*, pero también como un hecho real que ya ha pasado en el momento que lo enuncia. Descubre un personaje que lo antecede en la historia colombiana y se identifica con su suerte:

Hace unos días que Bogotá me ha revelado
Donde morí con otro nombre, no sé cuál ni cómo.
[...]
Y sé por qué me parecíame conocido este tramo de carrera.
Aquí fui sacrificado (lo creo
Y ahora que el papel lo consigna tengo dudas,
[...]
En Cartagena pienso, anoto y velo.
Noche del veintiséis de diciembre del setenta y tres, contra mi juicio,
En nada común pero sí de acuerdo con lo mío,
Sin extrañar nada sino un trago
Y cierta angustia de mi comodidad. (Cervantes 98)

La misma historia está planteada en “Ya lejos, recuerdo Bogotá”, como si fuera un resumen del poema anterior:

Recuerdo que recordé el lugar
Donde me iban a matar.
Soñado unos años antes
Y no era quien moría este Cervantes
Otro ser distinto era, otra persona
A la que habita hoy quien tal razona.
Cierro los ojos. Veo la Carrera donde mi destino está.
Diciembre me lo mostrará en Bogotá.
Barrio Colorado, si mi sangre en ti mezclada
Ya fue, ¿de nuevo encontrará la nada
En tu polvo más real que esta sangría?
Bogotá, Bogotá, mi sangre es tan tuya como mía (Cervantes 100-1)

En ambos poemas aparece una misma figura de repetición dentro del discurso; la reduplicación del último verso de este poema, tiene un equivalente en el anterior: “Barrio Colorado, sangre mía, alma mía, a ti me vuelvo” (Cervantes 98). Las isotopías en ambos son el afecto por las ciudades colombianas; la idea de la muerte revelada en sueños (y cierto anhelo por ese destino trágico); el recuerdo grato.

Se expone el tema de la amistad, anunciado en “Advertencia”, en el poema “Reconsideraciones de la noche”. Una progresión desde la máxima de la primera estrofa, pasando por una serie de dubitaciones:

[...]

¿Qué debo preguntarme
Para que tú seas la respuesta,
Dónde estuve vociferando y en qué tiempo
Para callar ahora y escuchar de dónde vengo?
[...]
¿A qué dioses invoca
Aquel que me ha traído
O a quién traiciona
Quien disimuladamente me introdujo?
[...]
¿Qué palabras rituales se pronuncian
Cuando arribo? (Cervantes 99)

Si la interrogación directa no es suficiente, se plantean otras confusiones:

Todo se oye a no-sé-lo-que-digo,
Pero comprendo que es sólo el eco
Que repite –¿repito?– tres sílabas para estar al abrigo
Del tiempo, buscando, hollando en los gerundios
Y en tus paisajes aquello que me trajo
Del país más extraño a todo el mundo. (Cervantes 99)

Las dudas crean un sentido de desconfianza que será subvertido al final del poema por vía de la amistad:

[...]
Los amigos, al fin, son los amigos
He aquí que todo peregrinar tiene sentido.
Y abres los brazos y encuentras con tristeza
Que sí, que es hermosa la amistad, y que la tierra es ésta
Y que aquí encontraste lo que hace treinta y tantos años que buscabas,
Pero te da miedo ese frío en tu corazón
Que no te deja nombrarlos: *amigos míos*,
Es ésta la ciudad, yo no he nacido
Antes de verla y de estrechar vuestras manos, brazos y pechos. (Cervantes 100)

De nuevo aparece la isotopía de la ciudad que correlaciona este poema con aquellos donde se nominan ciudades específicas: Cartagena, Bogotá. Completa la correlación el último poema de la sección. “El Momento”, si bien no habla sobre la amistad, o sobre Colombia, sino más bien es una recapitulación dubitativa del propio hablante poético sobre la experiencia del desdoblamiento y *déjà vu*, revela en su aparato liminar el destinatario de la amistad a quien se dedica el(los) poema(s) en el texto “Advertencia”. En una dedicatoria escrita al final del poema se signa al escritor Fernando Charry Lara, cuyo nombre aparecía en el poema “En Cartagena pienso, anoto y velo”. No es raro,

entonces, que Colombia y la amistad confluyeran en estos poemas, menos aún porque están unidos en Charry Lara, poeta colombiano, amigo de Cervantes.

La segunda sección de *Cantado para nadie* también es breve. Recuerdos cobrizos son apenas cinco poemas, tres de los cuales abordan el tema amoroso. El primero, “Cantiga distante”, acude a la decepción amorosa como su motivo central. El poema se articula como un consuelo al desamor:

Ahora es preciso intentar
Un arte tan restringido
Que diréis: fue gemido
Mejor aún que cantar.

[...]
Amor, no pude retener
A quien saudoso mi ser
Destruyólo, sin querer (Cervantes 103)

Si bien el amor se ha perdido, el canto perdura y en su forma encuentra su mayor virtud y resguardo contra la pena:

Para ahora me callar
Necesitara medido
Tener el dolor sentido,
Y hacerme hacia la mar.
Mas para tal menester
Haré el olvido valer
Por encima de mi ser. (Cervantes 103-4)

El mismo reclamo articula “Cantar que no se pudo evitar”, en donde además se nombra a la amada como ‘Dueña’, ‘Señora’, como tradicionalmente en la poesía amorosa medieval:

¿No se dijo ya en otra parte?
Oh, Dueña de la mi suerte,
Teneros es mucho el arte,
Olvidaros es la muerte.

[...]
Y ni mío ni vuestro, Señora,
Será el corazón que alcanzo
Tan sólo a sentir deshecho
Cuando me destroza el pecho. (Cervantes 104)

El olvido como solución al dolor, planteado en el primer poema, no se presenta ahora como opción al hablante poético. La dependencia de éste con la amada es mayor,

como mayor es el patetismo con la inclusión de figuras como el apóstrofe evidente del segundo verso y deprecaciones como: “Si me negáis el descanso / De ello seréis deudora [...] Porque de vos ya precisa [el corazón] / Aún si le dais desaire / Precisa de vos, vuesto aire / Y aun de vuesa sonrisa” (Cervantes 104). Su estructura lógica: la sumisión a la dama y la muerte de amor por ella, pueden encontrarse como conceptos semejantes en la cançó provenzal.

Por último, “Prece pra uma mulher” inicia nuevamente con una deprecación (“Señora, oídme.”) que va disminuyendo su ruego en una gradación paulatina del dolor (“No llanto, no palabras. / Acaso una oración, / Súbita [...]”) hasta una imagen desoladora del olvido, ya no nominado directamente sino como metáfora cuyo referente tendría que buscarse en los poemas que lo anteceden:

Como tu imagen en las olas
Que se deshacen en mi pecho
Como los sueños se deshacen,
Cenizas que ondean ya para nadie. (Cervantes 105)

De nuevo aparecen figuras de repetición que permiten trazar una isotopía, incluso entre diferentes poemas. La imagen del corazón que se deshace en el pecho aparece con ligeras variaciones en dos de los textos, y es verificable en los fragmentos aquí citados. El duelo por un amor perdido y el consuelo en el poema pueden considerarse temas puesto que el sentido de los tres poemas es el mismo. Este tema amoroso combinado con el amante-poeta también se lee en “Filos en la sangre”, en su construcción más ornamentado y complejo en las relaciones de sus figuras, puesto que predomina la metáfora como tropo en cada verso; todo el poema se erige como una metáfora en ausencia desde su primera oración: “Como recuerdos cobrizos que agonizan en el alba, / Fugaces en secretos lechos, / Así me rodean tus hojas, territorio de imágenes, / Sombría circulación ya inhabitada” (Cervantes 105).

Ya se han mencionado las peculiaridades formales de la tercera sección Dois mundos antigos. Homenagen e canções, incluso trayendo a colación la nota introductoria que advierte de un “Intento de homenaje a Camões y Gil Vicente”. La similitud fonética de idiomas que pretenden los poemas de esta sección está reforzada por las temáticas de

una tradición compartida por la cultura portuguesa y la española en un momento histórico específico en la formación (y diferenciación) de los idiomas correspondientes. De ahí que el primer poema, “Duas canções misturadas” aluda a una “tierra antigua” donde se escucha la cantiga de una mujer. El mismo hablante poético cambia de idioma en la segunda parte para hablar de nuevo de su amiga, habla en pasado y en español, diciendo que esa amiga que cantaba cantigas se separaba de él. El quiasmo revela la diferencia entre los dos amantes en sus papeles de hablantes de un lenguaje distinto que, sin embargo, es añorado por el hablante poético (metonímicamente en su amor por la amiga).

La alusión a las cantigas y a dos amantes no es gratuita, pues se consigna en la tradición lírica medieval de la península ibérica una categorización detallada de estos personajes y sus voces dentro del poema. Así que “Duas canções misturadas” bien puede leerse (en su discurso, no tanto en su forma) como una cantiga de amor, puesto que el hablante poético expresa cierta tristeza hacia su amada, y esta parece desdeñarlo. Quede claro que esta semejanza con el modelo medieval se da en las relaciones de las unidades de sentido del poema (los amantes, sus actitudes, su interacción), y en figuras de dicción como el paralelismo, mas no en la estructura métrica de la cantiga de amor. Bajo esa salvedad, se inscriben al modelo de la cantiga de amor las partes i y ii de las “Oito canções de saudades”. Pero siguiendo con una comparativa conceptual de modelos medievales, la parte iii de dicho poema reúne las características de una cantiga de amigo –original de la lírica galaicoportuguesa, sin modelo en la lírica provenzal–: la voz del hablante poético es femenina, una enamorada que clama por su amado. Esta parte iii, además recuerda una variante popular de la cantiga de amigo, la barcarola:

Antes que partiese, más allá del mar,
Nos dijimos muchas canciones de sal,
Pues fueme alegría.

[...]
Y en las tardecicas, mirando al océano,
Más allá del Tajo, no está tan lejano,
Pues fueme alegría

[...]
Pero si él no puede olvidar jamás,
¿Por qué no regresa a través del mar?
Pues fueme alegría.

[...]
Mirando a lo lejos pasaré la vida
Como si esperando su pronta venida,
Pues fueme alegría. (Cervantes 110-11)

La sexta estrofa de esta parte recuerda otra variante de la cantiga de amigo, aquella en que la madre de la enamorada es confidente de sus cuitas. Tal variedad se desarrolla claramente en las partes vi y vii (ambas escritas en portugués, en su totalidad), donde el hablante interpela a la madre en cada estribillo. Otras variantes populares de la cantiga de amigo, el alba y la romaría, está representadas en la parte v y viii, respectivamente:

Sospiros, amigo,
E más vos non digo,
Al alba esperad.

Ao pé dum cipreste
Tive-te e tivesste,
Ai, meu amor.

[...]
Agora id en paz,
Dormid vos, cantad,
Al alba esperad. (Cervantes 112-13)

[...]
Chegamos de dia
E a tarde descia
Ai, meu amor. (Cervantes 115)

Sólo resta agregar la parte iv como una versión libre de un alba que sustituye la voz de femenina por la del amado como hablante poético.

Otros poemas de estructura métrica similar a estas ocho canciones, se alejan más del modelo conceptual de las cantigas galaicoportuguesas. “Sózinho” parte de una figura de enumeración que acentúa la soledad del apelado (el Tú, que por asociación –cleuasma– es él mismo):

Ardes tú solo
Para ti solo
Llama feroz.

Silencio todos,
Silencio es filo,
Llama feroz.

Será, ya corro,
Quiero, ya toco,
Llama feroz.

Muerto a mi modo,
Ni un leve encono,
Llama feroz.

Tú que hace poco,
Llameabas todo,
Llama feroz. (Cervantes 115-16)

Resulta interesante notar que la construcción gramatical del estribillo ofrece ambigüedad en ciertas estrofas, ya que puede leerse como un sustantivo+adjetivo o verbo+adverbio. Tal fenómeno modifica el significado de la estrofa, pero no el sentido total del poema. En todo caso presenta la enumeración como imágenes autónomas, o como una interrelación de éstas.

Los poemas “Doente”, “Viela”, y “Bajel de los sueños”, destacan, de nuevo, el tema del amor desdeñado; el destierro; pero sobre todo el sueño aparece como eje semántico en todos ellos. De los dos primeros:

Cómo me duele el sueño...
Con viento izquierdo
Más duele.

Ainda sueña
Mi sangre luenga,
Formosa.

Y el tu recuerdo...
Como lo sueño
Más duele.[...] (Cervantes 116)

Mas muita pena
Non é segreda,
Formosa. (Cervantes 118)

En éstos, el sueño está relacionado con una pena amorosa que se recuerda mientras se sueña. Variante del tema onírico, “Bajel de los sueños” recuerda una que apareció en la primera parte del poemario, el sueño como una realidad paralela –y placentera– que se abandona irremediabilmente:

Cantamos, reiremos
Moviendo los remos
Del sueño.

Pero no es despiertos
Que nos vemos lejos
Del sueño.

[...]
Ya no nos haremos
A la mar, me temo,
Del sueño.

Mora mía, de nuevo
Lo serás huyendo
Del sueño.

Bajel que navego

Es el desconsuelo
Del sueño. (Cervantes 118-19)

Siguiendo la isotopía temática del sueño aparece Carena de los sueños como la cuarta sección de *Cantado para nadie*. El título sugiere continuar el conflicto del hablante poético en su distinción de sueño (como anhelo) y recuerdo real. Sólo uno de los poemas de esta sección se titula en español, los cinco restantes llevan títulos en portugués. El primer poema de esta colección es un ruego (así en su título) que, como se comentó, posee una forma muy particular en su métrica. Se divide en tres partes de tres estrofas cada una, formando secciones casi autónomas. Repite el tema de la canço provenzal; el tópico de la muerte por amor en este poema es resuelto en una deprecación.

Más en sintonía con el título de la sección, “Castelo de São Jorge” presenta tres isotopías predominantes: el sueño como engaño, el recuerdo, y un lugar. Como en el caso de los poemas sobre Colombia, el castillo de san Jorge es un escenario propuesto para un desarrollo narrativo:

Miras hacia lo alto y las almenas detienen tus sueños.
Allí recuerdas lo que el miedo significa
Y lo que esperabas del mañana concreto.
Iba una amiga suya contigo, recordándotela a ella.
[...]
Recordaste cómo tu duelo nada fue después que viste sus ojos
[...]
La comparaste con tu saudosa compañera
Y la agonía tuya fue más honda que la luz del otoño lisboeta. (Cervantes 122-23)

El idilio planteado en el sueño del principio va siendo confrontado con la realidad. La amada está muerta y el periplo del hablante, acompañado por otra mujer –amiga de la amada– le recuerdan su dolor y su propio miedo a la muerte. La nostalgia se vuelve protagonista en un final catastrófico.

Hoy, a una postal del Castillo de San Jorge,
Muerde su corazón como a su pan el prisionero
Que entiende probar el alimento generoso, pero último.
Ya no gritarás más “extranjeros”
Ni ella será tuya. (Cervantes 123)

“O preço” es un breve poema en portugués de tema filosófico-existencial. Discurre sobre la gloria perdida en una confesión que se va construyendo como antítesis:

Comprei a glória
Ao mais alto preço,
Não tive-a nem tenho,
Lembro-a, também esqueço. (Cervantes 123)

La paradoja del último verso refuerza las contradicciones. De esta forma el poema denota una desdicha por algo que debiera ser motivo de gozo. En un mismo tono reflexivo, “Memoria de aquel pasto”, se apoya en una epífrasis para reunir un conjunto de afirmaciones sobre la falsedad y el desengaño:

“Os lo confieso, aquella tarde
En que del pasto y vuestros labios hube dicha tanta,
Las hube yo, que vos pensabais
En otro amigo, y vuestro cuerpo
Era pasto también, no del placer sino de la memoria.”
Pasado el sueño y su fantasma, vencido
Que fue el guarda enemigo, entramos
En la ciudad sagrada.
No había dragones ni demonios en la puerta
Mas igual hubimos mucha suerte en trasponerla.
No vimos entonces el laberinto sorteo
Ni que aquellas fuentes do bebimos
Refugio eran del desenlace y la mentira,
Del daño y aun de falsas peregrinaciones.
[...]
Os digo entonces:
Seguid vuestro camino y en buena hora que se aparte
Del sendero común donde me visteis.
Regresad a vuestra suerte de profetas. (Cervantes 124)

Los últimos dos poemas de la sección están escritos en portugués y tienen en común el desencanto. “Tens não Senhor” es una execración –aunque estrictamente habla a un Tú– sobre la pérdida de la pasión, la esperanza, el placer de vivir; situación que hace único al personaje referido (“Ninguém é o teu semelhante.”, el tópico de la soledad del genio incomprendido). Tal desilusión se interpretará más adelante como un rasgo compartido entre la poética de Cervantes y las poéticas de la postmodernidad en las cuales “[...] las premoniciones del futuro, catastróficas o redentoras, se han sustituido por la sensación del final de esto o aquello [...]” (Jameson 23). Refuerza el patetismo del poema un par de preguntas retóricas y la repetición anafórica de ‘semelhante’. El hablante de “O que diz qualquer assombração” confiesa su miedo e impotencia a

escuchar un rumor callejero; su discurso se torna en un odi profanum vulgus que no comparte su ánimo:

Pelas ruas, travessas e becos
Andam sózinhas palavras:
Os homens são só bonecos
As mulheres cegas cabras. (Cervantes 125)

Lenço es una de las secciones más cortas del poemario, con apenas tres textos. Alrededor de un pañuelo (lenço) que cierra la trilogía se presentan dos retratos. Se enuncia el primero desde un Tú autorreflexivo. “Adsum revisited” resume sarcásticamente el carácter del hablante poético retratado:

En términos vagos escribiste
Tu vida, tu infortunio, tu desgracia.
Asaz, largo tiempo triste,
Duró esa hambre, que no sacia. (Cervantes 126)

El reproche se acentúa en la siguiente estrofa, la concatenación de un rasgo negativo amplifica y precisa el defecto:

Tu hambre de borrar la vida de los otros
Con la miseria de tus sueños:
Donde no hay extraños sin nosotros,
Hay fatigosos, inútiles empeños. (Cervantes 126)

El denuesto se condensa y resume el contenido del poema (epifonema) en la sentencia de la última estrofa:

Ahora ya tocas fondo
Y no es raro que te duela
El sinsentido mondo
Que eras tú y era tu estela. (Cervantes 126)

La construcción de un otro para hablar de sí mismo se repite en “Derradeira pena”. Casi como una continuación de “Adsum revisited”, el retrato es muy similar en ambos poemas:

El hombre que nació sombrío
De su infortunio se despide,
Alta la tarde, mirando en el aljibe
Que reflejó su largo desafío. (Cervantes 126)

En seguida una etopeya que, al igual que en la segunda estrofa de “Adsum revisited”, tiene por efecto la amplificación y la precisión. La concatenación de aquel,

aquí se sustituye por una figura de repetición en el nivel fónico, puesto que las rimas de la primera y segunda estrofa en los versos 1 y 4 son las mismas.

Oye latir su corazón tan frío,
Que fue duro, cruel, indiferente.
Sabe que lo que siente no lo siente
Y que el agua de su agua no va al río. (Cervantes 126)

En la estrofa final este hombre enfrenta la muerte. Sin embargo el verso final aclara el sentido del poema, construido sobre una suspensión. De nuevo es la pena de un escritor la que se nos describe:

Ha llegado al fondo de su bruma
Y en el cuello siente la cuchilla,
La espada que en sus ojos brilla,
Que no es espada, sino pluma. (Cervantes 127)

Sobre el último poema caben muchas interpretaciones. La metáfora en ausencia hace imposible rescatar un sentido único para el texto.

So el árbol tendidas,
De nos tan temidas,
Eran despedidas.

Un viento las iba
Y otro las venía,
Eran despedidas.

So el árbol tendidas
Que nadie las cuida,
Eran despedidas. (Cervantes 127)

De nuevo la construcción ambigua en el estribillo dificulta la interpretación. La palabra “despedidas”, ¿es adjetivo o sustantivo? ¿Qué o quién está tendidas; por qué son temidas? ¿Se refiere a las despedidas (como sustantivo femenino) cotextuales, o las penas del contexto que sugieren los otros dos poemas, o a las ondas, o a las amigas del epígrafe? Tantas dudas sugieren que esta estrategia textual tiene una intención más allá de su materialidad como discurso que manifiesta aspectos señalados por Miguel Herráez como propios de una estética postmoderna (revista digital Espéculo, 1997: “El modelo postmoderno en Eduardo Mendoza. La descreencia de lo real”):

Discontinuidad de lo real, minimización del discurso literario, desrealización del eje escritural, insuficiencia e incapacidad del discurso para asumir la verdad y, especialmente, la acepción de "una literatura del no-conocimiento", en la que toman naturaleza la anulación del orden lineal, el rechazo del paradigma consensuado y la inclinación por la diversidad y la plurisignificación, ajustan el registro de una poética que está por la dispersión y la artificiosidad como modo de conocimiento (Herráez)

Una discusión singular abre la sexta parte de *Cantado para nadie*. Un par de poemas titulado simplemente “A” y “B” simulan un diálogo en Sustento del olvido. En primer lugar, “A” articula un hablante poético desde el Yo para reclamar a un Tú que le es conocido y que lo escucha sin réplica dentro del poema. Inicia con una descripción metafórica cuyo sentido es delimitar un estado de realidad en crisis, al mismo tiempo se describe el carácter ingenuo del interpelado:

No hay luz, no hay sombra,
No hay polvo ni agua
Que nos devuelva al tiempo heroico.
Pero tú quisieras hollar lo tuyo,
Es decir, ser el primero. (Cervantes 128)

Después de juzgar al interlocutor, se lee una persuasión que intenta desanimarlo:

Hay un fuego y hay tinieblas
Y seres que no te importaría escuchar,
Mas todos dicen lo mismo si lo observas
Y el sueño tuyo con el de ellos desharías.
Es tan parecido a eso que tu intentas.
Nada vuelve a ser si fue bastante. (Cervantes 128)

El hablante pone de manifiesto el deseo de grandeza de su interlocutor, y explica que tal cosa le será imposible. En seguida el hablante poético se otorga una autoridad sobre el interpelado; se vuelve crítico y consejero:

Óyete y óyeme.
[...]
Llevo algo para que veas y oigas,
[...]
Verás los restos y las rocas
En su canto escucharás lo que querías.
Edades que no vuelven,
Modelos ni mejores ni peores,
Pero cuya pasión no entenderías. (Cervantes 128)

Donde ‘restos y rocas’ son metonimia del tiempo, de la historia, a la cual se llama al interpelado para que escuche su canto y descubra lo que buscaba. En este punto se puede aventurar que el hablante poético se dirige a un escritor. Se describe a este interpelado como alguien que prefiere la ficción a la realidad,

No hubo príncipes, no amores,
Invento del hombre fueron y quedaron
Ya olvidados,
Mas tú existes.
Dirás: De que manera.

Mas vale no ser que ser así.
¿Protestarías entonces? (Cervantes 129)

lo revela melancólico,

Tampoco hubo canciones
Que celebraran nada
O lamentaran hechos.
Te plantarás en el rencor con tus saetas
Y las verás marchitas
Si antes contra ti no las diriges. (Cervantes 129)

y en un conflicto existencial

¿Quién eres que no sabes
Que eso eres y no otra cosa diferente?
Todo lo que sabes te sirve para ignorar
Que no lo sabes. (Cervantes 129)

El poema termina con un reclamo del hablante poético hacia este escritor:

Dices que perseguimos ideales
Y por eso nos persigues.
No quieres la escoria nuestra,
Que es tu escoria. (Cervantes 129)

“A”, es entonces otro poema que retrata al autor, y lo impreca, empleando un hablante ficticio que lo refiere indirectamente. Como respuesta, el poema “B” toma a este escritor de “A” como su hablante poético. Se dirige, pues a aquél que lo interpelaba en “A”. Comienza con un tono de deprecación que reconoce como legítimo el discurso del poema anterior:

Quisiera hablar en vuestra lengua
Mas lo que diré no daría matices
Ni su sombra sería de lo deseado.
Decidme entonces que palabras, tonos,
O la ausencia de ellos servirían. (Cervantes 129)

Reconoce una falta y se disculpa:

Alguna vez pensé con impaciencia: ¡y estos tontos!
¿Qué se creen que son? Pues sólo han hecho
del mundo en que vivimos desperdicio y daño.
Pero tal es el mundo en su girar de rueda
Y hoy escucho la traducción de lo que dije,
Y de las traducciones, ya se sabe. (Cervantes 130)

Termina su excusa con una reflexión. La silepsis intenta la generalización de sus conclusiones:

Sería mejor saber de nuestros cercos
Y al simple movimiento que nos resta
Volverlo canto olvidable y su descanso. (Cervantes 130)

En un sentido general, ambos poemas abordan una poética. La discusión estética es su tema y se desarrolla como un diálogo de un autor con sus influencias literarias. La discusión continúa en “Dos poemas”, texto dividido en dos partes (“i Son palabras” y “ii Ondulante huella”) escritas en portugués. La primera trata sobre la materia prima del poema y sobre la dificultad de comunicar una experiencia poética. La conclusión es que las palabras puedan no ser el mejor medio para la expresión, pues “Elas não percebem o que eu quero dizer / Ou bem dizem demais / São palavras.” (Cervantes 130). La reflexión del hablante poético relaciona también el deseo de registrar su historia. La segunda parte del poema acude a la metáfora de los pasos como la marcha por la vida, y a sus huellas como rastro de ello. Un tópico medieval lo puede resumir: el *homo viator*.

También son poemas reflexivos “Mastigar agua” y “Alguma viva dor”. Éste último acude también al tópico del *homo viator* y se articula como un recuerdo que recapitula nostálgicamente el viaje y busca la esperanza en el canto. El primero es una optación que inicia con una pregunta retórica que acude al tópico del *tempus fugit*: “Mas onde tem sorrisos pra nós o espaço / Se os anos roubam a substância?”. El deseo que se expresa por una vida plena se exalta en las imágenes paradójicas: masticar agua, abrir los ojos en la oscuridad, el gusto por la llaga, etc.

Dos poemas se incluyen al final de la sección como homenajes. “Dom Sebatião” alude, sin duda a Sebastián I, legendario rey de Portugal desaparecido en la batalla de Alcácer-Quibir en 1578; símbolo del gran patriota, el ‘Rey durmiente’ regresará a Portugal para asistirle en momentos de gran crisis. El poema de Cervantes aborda esta creencia mesiánica y conmina al rey a regresar para conducir a los “Irmãos mortos do paradigma” hacia un más allá que los libere de la pena. “Quadras de natal” son cuartetas navideñas que refieren dicha celebración en Santiago de Compostela. El hablante recorre penosamente la ciudad buscando su origen y le ruega para que lo ayude contra el invierno. Este último poema se concatena con los de la siguiente sección del poemario, dedicada por entero a Galicia.

Lembras-te Galiza? es la sección más corta del libro con sólo tres poemas –breves, además–. El primero de ellos es una topografía de “La Coruña” (tal es el título). El hablante poético refiere la nostalgia que tal lugar le despierta de su propia infancia. El último verso rompe con la topografía, pues el elemento que alude (un cantar de amigo) no puede conformar un paisaje real, por lo tanto la extrañación del hablante poético sólo puede significar que la nostalgia y el recuerdo que tiene de la región corresponde a una construcción fantástica de él mismo, y no a una vivencia real de su infancia en La Coruña. “Santiago de Compostela” es otro texto donde el hablante poético acude al recuerdo. Su paseo por La Coruña junto con el poeta Xosé Ramón Pena se ve interrumpido por la memoria de una estada en Santiago de Compostela mientras comen vieiras. Para concluir “A Corunha uma outra volta” también se articula sobre la topografía. Siendo el hablante un simple relator del paisaje, éste se ve afectado con prosopopeyas, que dan voluntad a las piedras, voz a las calles y tristeza a los muelles.

En otro tenor, Hacia los sueños sin memoria abre con un poema reflexivo que detalla un marco de incertidumbre. “Memoria del ausente”, se vale de la primera persona del plural para articularse como una máxima:

Sabemos del pasado sólo en cierta medida,
Mucho menos aún de lo que podríamos del futuro.
Es cierto que el destino humano es como un muro,
Y que lo visto no cambia en nada nuestra vida. (Cervantes 137)

En la siguiente estrofa se habla de cierta condición humana negativa; la gradación en el último verso en sentido descendente extiende su relación al cambio en la vida de los hombres:

Pues hay en la vida de los hombre una suerte
De marca o huella que sólo se contempla,
Cuando su vida en otras se convierte
Y su música en otros sonidos se destempla. (Cervantes 137)

Pero esta degradación sólo puede ser vista por quien está lejos, como observador capaz de anticipar la rutina –tal es su facultad de vaticinio– que para los demás no existe:

Para el que observa, tal es inevitable,
Y desde lejos puede él, certero así, vaticinar
Destinos y fortunas, lo que parecería mutable,
Pero que así se nota quieto, recto, sin variar. (Cervantes 137)

Como en los poemas “A” y “B” de Sustento del olvido, “Memoria del ausente” y el siguiente poema, “Desde afuera”, se pueden entender como un diálogo de esos hombres perdidos en la rutina que observa el primero. Con la misma estructura rímica y estrófica, sólo con versos de menor medida, el hablante de “Desde afuera” (también en plural) arguye:

Quien nos observa desde afuera
Poco nos ve, pues lo que mira
Será tan sólo un gesto, ni siquiera
Lo que se inicia hoy o lo que expira. (Cervantes 137)

Después rebate la afirmación de quietud que signaba Memoria del ausente”. La metáfora del viento en calma después de la agitación le sirve a este hablante para significar un estado de cosas que no ha visto con cuidado su interlocutor, precisamente por su ausencia:

Somos tan sólo movimiento
Y nunca el reposo, pues no existe
Mayor quietud que la del viento
En el polvo, cuando al fin desiste

De levantar castillo y torreones
Sobre la superficie seca y dura.
Pero quien nos observa, en ocasiones
No ve el fuego, sólo la quemadura. (Cervantes 137-38)

Los otros tres poemas que conforman la sección acuden a la historia para articular su discurso. Es destacable que los relatos ahí convocados se cuentan desde una perspectiva marginal, y no desde el discurso de poder del protagonista de la historia. Así, “Regreso” construye un marco histórico que remite a Portugal en la época de los exploradores y colonizadores del renacimiento:

Al pie la extraña historia,
Al pie, frente a la mar lusa,
De esos reyes navegantes,
La mar que si se aleja ya no vuelve. (Cervantes 138)

Sin embargo, los protagonistas del poema no son dichos reyes, sino los anónimos marineros a quienes se dirige el hablante poético en los primeros versos:

Y el mar, el mar, muy lejos...

Cuando regreses, el mar irá dentro de ti...

Cuando regreses, oh, cuando regreses... (Cervantes 138)

Los espacios en blanco entre estos versos intensifican la demora entre una oración y otra. Éstas se plantean inconclusas, o bien, acalladas, o dirigidas a diferentes escuchas. Las diferentes figuras de repetición acentúan dos conceptos: mar y regreso, uno al extremo del otro, como antinomia. El título del poema es una ironía, puesto que el poema no plantea la posibilidad del regreso para los marineros.

Otra revisión histórica más evidente es “Un canto de las Galias que Julio César nunca oyó”. Ya en el título se observa la visión paralela de un acontecimiento histórico. En el poema, el relator es un galo preparado para morir en el campo de batalla contra las legiones de Julio César. Dicho hablante se presenta estoico, incluso con cierto regocijo, verificable en la anáfora de cada estrofa: “Celebro la batalla”. Su gozo es muy diferente al de los romanos y resulta paradójico para ellos:

Celebro la batalla.
Cierto es, dijeron los amos del Imperio,
Que inútil era para ellos.
Pero yo canto, que pronto moriremos. (Cervantes 139)

Sus diferencias no pueden ser mayores, como explicita el relator las intenciones de cada bando: “Hoy, nosotros buscamos el olvido / Y ellos, insensatos, la inmortalidad entre la sangre” (Cervantes 138). El resto del poema es el relato alegórico de la batalla, el triunfo del César, la muerte de los galos y los estragos en el campo de batalla, pero la percepción del relator es otra:

Muchos morimos, pues todo somos uno
Entre nosotros, y no los individuos.
Mas ellos caerán también, aunque se piensen
Que victoria fue lo que obtuvieron.

[...]
Se oyen quejas y dolor,
Cantos nos son a todos
Los que al destino no nos opusimos. (Cervantes 139-40)

Por último, el poema “Espera” toma como protagonista a un gladiador a quien el hablante poético se dirige, construido como un narrador omnisciente de las experiencias del combatiente. Este protagonista, al igual que el galo del poema anterior, se presenta sereno en la batalla “Crees posible la victoria / Porque no la esperas, ni tu suerte te preocupa”. La sentencia final del hablante es que el gladiador morirá algún día,

Te tocará el azar, mientras lo miras sin sorpresa,
Y ha de llevarte otra vez hacia los sueños sin memoria,
No al descanso. (Cervantes 141)

La muerte, entonces, no es el reposo anhelado, sino un regreso a “los sueños sin memoria”, a esta complicada imagen de dos facultades de la psique que hasta las primeras partes del poemario eran casi antagónicas. Los sueños sin memoria sean quizá esa zona indeterminada que intercala el cuestionamiento la realidad como un constructo de nuestros recuerdos, con la conciencia de la plena fantasía onírica.

Homónima al poemario, la última sección de éste también es la más extensa. Cantado para nadie... contiene trece poemas. Justo en el centro de la sección se consigna el poema con el que se nomina al poemario y que resultará de vital referencia para la comprensión de la obra de Francisco Cervantes.

En primer lugar aparecen los poemas “Líneas” y “Sou eu”, y se construyen como retratos del hablante poético. El primero se enuncia desde el Tú autorreflexivo que ya se ha mencionado. Apoyada en la estructura sonora de repetición (la rima en todos los versos, con un esquema regular) la dubitación que pretende crear el sentido de incertidumbre del sujeto apelado también se repite al tiempo que se amplifica. Este proceso culmina en una pregunta retórica que se entiende como el abatimiento del sujeto por la duda:

[...]
Tal vez la historia en sus hieroglafías
Canta o calla, avanza o se retira.

Tal vez no existes y caminas,
Tal vez eres tan sólo ese “tal vez”.
¿O serás esa sombra en las esquinas
y no llegues ni siquiera a su revés? (Cervantes 142)

El sujeto se percata, en esa reflexión exhaustiva, de un cambio en el estado de cosas que le afecta en su quehacer y que no puede corregir. El final del poema es abrupto, en un pareado con rima pobre y mostrando resignación; contiene además un doble significado que acerca el fin de la escritura con el fin de la vida:

Terminas de escribir
Y mañana que tal leas,
Ya no podrás vivir

Tus altas y bajas, las mareas.

Y bueno. Finarás las líneas
Sin corregir las otras líneas. (Cervantes 142)

Por su parte, el retrato de “Sou eu” se construye desde un enunciador en primera persona. Escrito en portugués, la estructura sonora también es repetitiva (ocho pareados), pero no aparece la dubitación, sino que cada estrofa es una afirmación que se concatena hasta formar el discurso total. El hablante enuncia su derecho a la franqueza en sus palabras. Éstas sustentan una verdad subjetiva que denuncia la segregación de la gente y los antepasados del hablante, mismo que se identifica con la simplicidad de sus palabras y se retrata como un despojado de su origen.

También en portugués, el “Fado dos meus quarenta anos” recuerda el tópico barroco de la melancolía saturniana. Parte de una proyección del hablante poético sobre su propia muerte “Se hoje morrer eu á essta tarde / Entrementes durmo” (Cervantes 145) para después optar –en una misma construcción condicional– por un regreso a la infancia: “Se eu podesse voltar á meninice / Ao esqueçimento sem avós!” (Cervantes 145). Finalmente medita sobre su presente lamentándose por el paso del tiempo:

A vida esvacia-se o tempo passa
Do meu sono desce
Já sem interesse
A menina tôda cheia de graça. (Cervantes 145-46)

El recuerdo también aparece –en el título es evidente– como tema central de “Aquél que recuerda”. Desde el Tú autorreflexivo las evocaciones son asuntos dolorosos: “[...] Renueva el dolor por lo que nunca tuvo. / [...] Dulce siente la amargura / No por pasada, sino por no recuperable.” (Cervantes 146). No obstante “[...]Ya no le duele más lo que atrás deja / [...] Nada pide y recuerda sólo la excepción / Que él siempre ha sido.”(Cervantes 146) y concluye aceptando sus recuerdos como algo propio que si bien no invoca, tampoco rehuye. Concatenadas las vivencias, el poema amplifica la imagen melancólica y atormentada del sujeto; de nuevo esta hipérbole se apoya en la estructura de la rima para la repetición del sentido trágico que crea el poema. Resulta difícil compartir el optimismo expresado en los últimos versos, más aún, es profundamente

sarcástico. Partiendo de que el Tú referido es el mismo hablante, todo el poema es un escarnio que inflige a sí mismo.

La baja moral del hablante poético, igualmente apoyada en la figura del sarcasmo, continúa en “Los asuntos”. Inicia con un denuesto a partir del cual los juicios son cada vez más negativos: “Mas si posible fuera / Ser de este mundo animal constante, / No la bestia de las dudas.” (Cervantes 147). La última agresión se articula como una sentencia pero no generosa, sino sórdida:

Hay aquello que define al hombre
[...]
Seguramente no riquezas y miserias
Sino el hondo pozo en que se buscan:
El orgullo, la virtud que se le opone
Y todo aquello que le toca. (Cervantes 147)

La denominación de “animal” al sujeto del poema es una isotopía discursiva-léxica que apareció desde el inicio del poemario en “México 1974, y también se verifica en el poema “Para entender el alfabeto”. Dice en sus primeros versos:

El animal piensa: “Nada nuevo;
Pensaré lo ya pensado muchas veces”.
Y en su cansancio se dirá: “Debo
Indiferencia al triunfo y sus reveses”. (Cervantes 148)

Ya había aparecido también el pensamiento que aquí cita entre comillas, corresponde, por ejemplo, a las dubitaciones que tiene el sujeto del poema “Líneas”, o a la discusión que tienen los poemas “A” y “B” de la sección Sustento del olvido. En todos los casos, la isotopía derivaba en una meditación sobre el acto escritural. También es el caso de este poema. El sujeto del poema también es un escritor varado en su oficio, en este caso, por mediocridad, de ahí que se le otorgue el epíteto por su indolencia y cortedad de pensamiento dedicado a repetir “Palabras que son el mismo intento / De toda su vida y de su mente.” (Cervantes 148). Terminada la etopeya, el poema se orienta hacia otro tema. La división temática está señalada por el pareado que sirve de transición entre la denostación del sujeto del poema, y el producto de su reflexión poética. Así, la segunda parte del poema también es isotópica con otros poemas donde aparece la figura del

escritor: trata del cuestionamiento de la letra como vehículo efectivo de expresión poniendo de relieve los límites del lenguaje:

“Las letras protegieron un secreto
Que hoy no se comprende.
Lo protegen aún, ¿ya sin objeto,
O ellas son el objeto que protegen? (Cervantes 149)

Más enigmático resulta el poema “Los símbolos”. Al igual que el poema “Lenço” de la sección homónima, o “Filos en la sangre” de Recuerdos cobrizos, el referente de la metáfora del poema está ausente. El poema inicia con una descripción que se cierra sobre las características de un elemento con otro, sin llegar a definirse ninguno:

Uno lo explica al otro, que interroga.
Mas una más hay; éste oye lo explicado.
El mismo son quien habla solo, quien dialoga;
Quien está siendo, y quien habrá pasado. (Cervantes 149)

Buscando en el contexto para encontrar el sentido del poema surge la intuición de que el asunto es de nuevo una disquisición filosófica sobre el lenguaje, después de todo el contexto más cercano, el poema anterior, alude a símbolos muy específicos: las letras del alfabeto. Si así fuere, “Los símbolos” es un poema que discute sobre la facultad de representación de los símbolos y su dependencia (o no) del interpretante:

Pero nunca lo mismo representan
Que lo buscado por aquél que lo pensó;
Él sabe que “son los resultados los que cuentan,
Quiéranlo decir los símbolos o no”. (Cervantes 147)

“Un boato coberto pela carne” habla de la percepción del poeta que encuentra en “el sonido del cansancio” un “rumor cubierto por la carne”. Frente al agotamiento surge de pronto el deseo renovado, sin embargo llega cuando el hablante es cercano “al olvido del apetito”. El portugués en el que está escrito bien sirve de preámbulo al par de poemas que continúan.

“Padre Atlántico” es un homenaje exaltado del hablante hacia el océano Atlántico. Para construir el ruego que cierra la primera parte, primero se personifica al océano:

[...] te he visto allá en Lisboa
Cerca del Tajo, esperando.
¿A quién y en tal verano?
[...]
Mar que sales a mi encuentro, mal que sales a mi encuentro,

Mar de mi infortunio, Océano Atlántico,
Dios desigual, extiende tus aguas (Cervantes 150-51)

Como se observa, hay una amplificación en los últimos versos citados, reforzada por otras figuras de repetición como el retruécano y la anáfora que operan sobre la palabra “mar”. Lo que pide el hablante al océano es el olvido: “Dios desigual, extiende tus aguas / Sobre mi memoria y hazla naufragar prontamente” (Cervantes 151). Lo nomina como “Padre”, “Dios”, apelativos que ligan esta deprecación a la forma más habitual de las religiones. El final de esta primera parte muestra cierta presunción del hablante poético que se ufana de su propio homenaje:

[...]
Muchos ruegos como el mío no habrás de oír
Ni siquiera entre la gente de la mar,
Viejo dios que vaticinas en las olas,
Y cuyo mensaje es el destino que nos das
Y no requiere entendimiento. (Cervantes 151)

Esta consideración que hace el hablante hacia sí mismo se continúa en la segunda parte del poema en donde también hay un cambio del tono deprecatorio a la reverencia más sosegada, incluso al retrato del propio hablante. En sus juicios hacia su interlocutor se permite particularizarse y hablar de sí mismo: “[...] no soy tuyo, ni mío de nadie soy”; “Yo sé que siempre estás trazándote una altura”; “[...] las aguas del descanso / En que no creo [...]”. El hablante se dirige al Atlántico para confesar su fascinación en una visión que tiene del océano desde el Tajo. De nuevo, el océano está personificado, pero se prescinde de las otras figuras patéticas que daban el tono de la primera parte.

El otro poema que se ofrenda al tema portugués es casi un elegía en su tema, mas no en su tono. “Camões agoniza” es un relato de la muerte de dicho personaje. Como un reclamo por la situación de miseria que retrata, y que se lee en las imágenes:

[...] la muerte avanza sobre el tapiz de fiebre
Que le da la bienvenida en ese cuerpo lusitano.
[...]
Y el hambre le roe, una dolencia más.
Sabemos que al pie de su astroso lecho,
Si lo tuvo,
Acaso un esclavo estaba, (Cervantes 152)

El poema no hace loa exaltada del difunto, y retarda la celebración para los tres últimos versos:

[...]
Mas diríamos que sucumbía la flor de Portugal,
Igual que había sido segada en Alcazarquibir.
Pero una vez más moría en la carne de Camões. (Cervantes 152)

En la misma salida aparece en metonimia el rey Sebastián I, referido ya en el poema “Dom Sebastião”, en la sección Sustento del olvido. El hablante equipara la muerte de un poeta a la de un rey; ambos son arquetipos de la cultura portuguesa, y en ambos las circunstancias de sus decesos han sido infames.

El soneto final, “La fisura del pasado”, vuelve sobre el tema del sueño y su relación con el tiempo. En este caso, se propone al sueño como un medio para percatarnos de una circularidad del tiempo. De modo impersonal referencia al hombre como generalidad:

Aunque los ojos cierre o abra
Y se mantenga en la vigilia,
El hombre no se reconcilia
Consigo ni con su palabra. (Cervantes 153)

En sentencia moral, los dos tercetos es casi un *memento mori*.

Mas alguna vez será el ocaso
En su destino o su memoria,
Que si algo perdura, acaso

Será su hado, no su gloria.
Nadie es ninguno, pues su paso
Se repite, no su historia. (Cervantes 152)

El otro tópico que se recuerda, ‘la muerte igualadora’, aquí está signado como un destino que avanza sobre el hombre y lo borra en su afán de gloria. El sueño aquí permite vislumbrar este destino. La sentencia de los dos versos finales es clásica de este tema. Queda a especulación el por qué se elige al sueño, desordenado, fragmentario, contra la memoria, histórica, si es que se quiere, o al acervo tradicional de un caso mitológico para la construcción de este tópico.

Recuento del tono sarcástico (auto-infligido), de la melancolía y el retrato, es el poema que da nombre a la sección y al libro. “Cantado para nadie” inicia con una apelación a una segunda persona:

La cólera, el silencio
Su alta arboladura
Te dieron este invierno.
Mas óyete en tu lengua:

Acaso el castellano,
No es seguro. (Cervantes 147)

El segundo verso extiende su descripción a los dos sustantivos del primero. La “alta arboladura”, metáfora de la extensión y profusión del silencio y la cólera, lo es también de una cualidad superior que viene del adjetivo; la imagen es puesta en oxímoron con el siguiente verso, puesto que la connotación de “invierno” viene a simbolizar, metonímicamente, frío, decadencia, fin. La apelación es clara en el tercero y cuarto verso. De éstos se deriva un retrato del aludido; su lengua es el español, y es él quien está hablando. De nuevo el hablante poético se refiere a si mismo como un interlocutor de su discurso como en tantos otros textos del poemario ya precisados en su momento. El sentido de estos primeros versos se concentra en una advertencia sobre el uso de una lengua que se sospecha insegura para el hablante poético. El “castellano”, la lengua de Castilla, que nominada así la distingue de otras lenguas de la península ibérica, resulta insuficiente para el hablante para expresar la zozobra producto de su ira y su silencio. Con respecto al plurilingüismo de los poemas, la comprensión de este texto añade un carácter que no se había contemplado en el análisis de la forma; una razón más personal que tiene que ver con una necesidad expresiva de una experiencia poética que no puede ser referida únicamente en español.

Lengua y sufrimiento son isotopías que se reiteran en la siguiente oración escandida en tres versos:

Canciones de otros siglos si canciones,
Dolores los que tienen todos aun aquellos
—Los más— mejores que tú mismo. (Cervantes 147)

El hablante hace una valoración negativa de su trabajo y su sentir. Las “canciones” que menciona pueden ser remitidas (por isotopía) a los textos del poemario así titulados (“Duas canções misturadas”, “Oito canções de saudades”). Efectivamente, canciones de otros siglos, pues guardan una correspondencia con el modelo medieval, como se ha visto. Sin embargo la interpretación del primer verso recae en la construcción gramatical que propone la conjunción ‘si’. El carácter condicional de la conjunción disminuye la certeza sobre dichas canciones; es puesta en duda su capacidad estética contra el modelo original. También contra la balanza se pondera el sufrimiento de este hablante. Igual que

en su comparación de sus canciones con las del pasado, su dolor se ve disminuido frente al de “todos”, incluso entre quienes considera mejores. La comparación es amplificada hasta la execración del hablante; son todos, los más, los mejores, quienes ostentan un dolor genuino contra el que se adjudica el hablante poético.

El poema continúa con una enumeración. La figura pretende abarcar la totalidad que se anuncia en el primer verso, además de calificar a esa suma de cosas, incluso a las injurias callejeras.

Y es bueno todo: el vino, la comida,
En la calle los insultos
Y en la noche tales sueños. (Cervantes 147-48)

Se construye una paradoja entre los elementos del primer verso (sustantivos con un referente material, tangible) y los de los segundo y tercero (sustantivos que refieren abstracciones). Igual que al inicio del poema, en esta parte se recurre a una figura de contraste que integra en el discurso lógico (en este caso, aquello que se entiende referencialmente como “bueno”) un elemento discordante que lo rarifica. Existe, entonces, un ritmo semántico, una reiteración de construcciones lógicas y de significado que tienden a crear una paradoja: similitud entre contrarios, afirmaciones que se niegan.

En los siguientes versos el hablante poético vuelve a interpelar al Tú autorreflexivo para cuestionarlo. Sobra decir que la pregunta eleva el tono del poema a una reflexión personal diferida por vía del otro-sí-mismo.

¿A dónde regresar si sólo evocas?
¿Amor? Digamos que entendiste y aun digamos
que tal cariño te fue dado. (Cervantes 148)

En ambas interrogantes, no se espera respuesta, son pues preguntas retóricas que se enuncian como reclamo. El primer reproche es contra el anhelo y la imposibilidad del retorno. O bien el recuerdo no es suficiente para el regreso, o dicha memoria está fincada en la fantasía, en el sueño que intercala realidad, desgracia y saudade a lo largo del poemario. La segunda pregunta se formula como ironía. La respuesta presenta la misma ambigüedad de la cual se ha hablado como ritmo semántico del poema. No es una afirmación tajante, sino que la especulación que se repite como anáfora disminuye la

integridad de la sentencia. La degradación de “amor” a “tal cariño” refuerza la ironía hasta, prácticamente, el escarnio del sujeto aludido.

Contrario a la tristeza, la recapitulación borda de nuevo en la paradoja y los siguientes versos denotan más imperturbabilidad que angustia. La sentencia en estos versos no se construye como dubitación.

Pero ni entonces ni aun menos ahora
Te importó la comprensión que no buscaste
Y es claro que no tienes,
Bien es verdad que no sólo a ti te falta. (Cervantes 148)

A lo largo del poema se viene prescindiendo de metáforas o imágenes para preferir la denotación más llana; del interpelado es segura su condición de incomprendido y su indolencia al respecto, es una verdad que incluso se manifiesta con dicha palabra dentro de este enunciado. Las preguntas, las objeciones, la ironía y la paradoja del poema se resuelven en estas líneas con una sentencia plenamente afirmativa. “Cantado para nadie” es, desde su título, una contradicción, y se puede observar esa construcción lógica en el axis semántico del poema. Si se canta es para alguien; el canto que se propone desde el texto es para un destinatario en específico: el mismo hablante. Lector modelo de su propio discurso, sólo él mismo es capaz de decodificar cada una de las emociones y referencias expuestas en su discurso, por tanto su canto es para nadie que no sea él.

Sin embargo el discurso existe y se representa como las palabras de un hablante a un escucha. El recurso admite, deliberadamente, la intromisión de un sujeto aludido (que en un plano de realidad extratextual refiere al lector) que presencia una confesión de parte de una voz que monologa y habla de sí en segunda persona. Las figuras observadas en el poema operan en la construcción de una tensión que sólo se resuelve hacia el final, y no obstante, el paralelismo de los últimos versos con los primeros indica un recomienzo del poema aunque en diferentes condiciones. No su repetición, sino una re-generación de la experiencia poética que tenga como punto de partida el discurso que antecede:

La ira, el impropio,
Los bajos sentimientos
Te dieron este canto. (Cervantes 148)

El retorno a un principio (que no al origen) móvil pero semejante, la reiteración de motivos y construcciones de sentido, y el mismo título del poema (repetido como nombre de la sección, y del libro, más aún, de la recopilación de la obra completa) señalan una estructura en abismo. Sobre el significado del poema resta comentar que la figura paralelística propone una consonancia que evidencia la difícil síntesis entre el “silencio” y el “improperio”; la “alta arboladura” y los “bajos sentimientos”. Siguiendo la paradoja, la concordancia semántica entre el “invierno” y el “canto” reproduce esta tensión irresoluble. No es posible valorar positiva o negativamente a dicho canto, no se sabe si es benéfico o motivo de una desgracia; principio o fin.

Aunque cada poema de este libro parece independiente, la agrupación en secciones trama relaciones entre los poemas que las componen, como si cada sección tuviera un discurso que se sumará en el todo. En cada sección del poemario hay un tema predominante. Para la primera parte, Este barro que tampoco quiere olvido el discurso versa principalmente sobre la amistad. Se articula desde la primera persona del singular, y es pertinente este señalamiento puesto que una de las estrategias más usuales de la poética de Cervantes es el enmascaramiento de este Yo por un Tú autorreflexivo, una segunda persona que suplanta gramaticalmente al hablante poético volviéndolo un escucha, pero que en realidad responde a la necesidad de distancia objetiva (que permita el juicio más severo) de sí mismo, e interlocución.

Sobre la segunda y tercera parte puede decirse que el tema predominante es el amor, y como complemento de este tópico, el desamor. El tema del amoroso es abordado en formas antiguas del discurso y conserva marcas de una tradición medieval al nombrar como dueña, doña, señora, a la mujer amada. En esta relación de dominación por parte de la mujer (en la metáfora más usual: su encanto) en el cortejo amoroso-literario, Cervantes incluye la figura del amante-poeta atribulado de los modelos provenzales. Son los poemas más elaborados formalmente, por lo que su forma se vuelve parte importante del discurso y esencial para su comprensión.

El uso de las formas medievales en los poemas amorosos revela una sofisticación y ficcionalización del tema, y sin embargo (adelantando a la comprensión del texto, una

interpretación) esta rarificación recargada sobre uno de los tópicos más usuales de la literatura –originado en el Medioevo que alude– destaca estos poemas por sobre los demás de *Cantado para nadie*, no bien por la novedad del discurso, sino justo por lo opuesto. La iteración de referencias en el tema (el amor cortés como una sublimación del amor; el amor sublimado aludido en su forma histórica del discurso literario), hace de estos poemas de amor y desamor de Francisco Cervantes, un simulacro. Más aún: es ese su atractivo.

Aunque no es la única sección del poemario en donde aparecen poemas en otros idiomas, sí es aquella donde la forma del discurso acude como un elemento fundamental en la construcción de sentido del mismo. Sucede que cierta concepción literaria del amor está referida desde las formas poéticas medievales, y en una(s) lengua(s) que, si no reproduce fielmente a la(s) original(es), crean el efecto de provenir de ella(s). El idioma en el que se escriben estos poemas, es entonces, un mecanismo de significación cuya relación temática no puede ser pasada por alto. El amor que predomina como asunto en Recuerdos cobrizos y Dois mundos antiguos... está imbricado con un anhelo para con la lengua. No es únicamente el amor referido a una pareja de amantes, sino también el amor por una lengua (y una cultura) lejana geográfica e históricamente.

En Carena de los sueños es evidente el tema, desde su título. El sueño en los poemas de Cervantes se desarrolla como una realidad paralela y conlleva un sentido nostálgico de esa realidad. Se aborda con angustia por parte del hablante poético que debate entre el idilio de una realidad fantástica y el mínimo consuelo de una realidad concreta. La confusión de una y otra tampoco es inusual. Cada vez que se nombra al sueño en algún poema de *Cantado para nadie*, su significado se ve alterado por el cotexto. Es así que puede referir pena, esperanza, alegría o nostalgia; es necesario señalar que la ambigüedad del término complica su lectura, pero no imposibilita la comprensión del texto. Esta rarificación, no ya en el nivel de la palabra, sino en el significado de la misma, de algún modo sustrae estos poemas de un proceso de semiosis uniforme en el corpus total. Si bien la palabra aparece como una isotopía en diversos textos, en todos ellos convoca un significado particular y distinto que varía el ritmo semántico a lo largo,

incluso, de esta breve sección del poemario. Por otra parte, el efecto de ficcionalización de la realidad por intervención de otra (la del sueño) influye de forma peculiar en la lectura de discursos que apelan a la memoria del hablante poético o a reconstrucciones históricas. La memoria es puesta a la par de una experiencia idílica resultando una hipérbole del pasado que se evoca, lo mismo que un hecho histórico o la historia de la literatura misma cuando se imbrica con el afán subjetivo (y hasta inconsciente) del emisor del discurso poético.

El recuerdo mediado por el sueño es más evidente en los poemas de la séptima sección. En Lembras-te Galiza? el tema también está explicitado en el título, sin embargo, los recuerdos que son evocados en los poemas están contruidos a partir de una realidad ficticia, bien que provenga por la intervención del sueño o se construya a partir de una referencia, de una descripción literaria. El recuerdo como eje temático agrupa estos tres poemas que también refieren una experiencia de viaje (con la reserva ya señalada: ¿hasta que punto esa experiencia –en su traducción al poema– está fincada en la realidad?). En este tópico se pueden agrupar muchos de los poemas que refieren a los viajes de Cervantes por Sudamérica y la península ibérica. El recuerdo de dichas travesías y la mezcla de la experiencia con elementos ficticios constituye una visión totalmente subjetiva de la realidad que ya no es aludida, sino contruida por la memoria y resanada en sus grietas por un metadiscorso.

Otro tema frecuente en el poemario, y predominante en las secciones quinta y sexta, es el hablante poético mismo. Si bien no es raro que un escritor se refiera a sí mismo en su obra, en el caso de Francisco Cervantes resulta peculiar el uso de una voz en segunda persona para referirse al hablante poético. Este Tú autorreflexivo, como ya se ha mencionado, pone una distancia entre el emisor del discurso y su receptor, de modo que se puede describir y juzgar en una simulación de diálogo con otro (que, por lo general no responde, sino que sólo escucha). Así, los retratos de este hablante poético resultan de una severidad también característica del autor. Si aquí se nombra al hablante poético como Francisco Cervantes, el autor-persona, es porque este hablante así se nomina, pero más aún, porque las experiencias que refiere son similares a las de dicho autor.

El autor es tema de sí mismo, no sólo en su retrato sino en su trabajo. Sustento del olvido bien puede ser una sección de *Cantado para nadie* dedicada a la discusión del oficio escritural desde una reflexión personal de Cervantes. Se discute, pues, su propia estética, las vicisitudes personales que le conducen al “canto” como él le llama. Sus conceptos de poema, poesía y poeta configuran una etopeya del hablante poético como creador crítico de su propio discurso a la vez de conformar un espacio metaescritural (el poema sobre el poema, sobre el autor, sobre la poesía, etc.) auto-referente.

Resta mencionar el tema más comentado por la crítica: la lusofilia de Cervantes. Tal como se analizó en el primer capítulo, la incorporación de la lengua portuguesa en la obra de Francisco Cervantes tiene el propósito de conformar una cultura única por medio del lenguaje que recuerda un pasado (histórico y literario) común entre España y Portugal. La lectura y comprensión de los poemas ratifica esta hipótesis y por tal es común encontrar textos que tengan como asunto algún rasgo cultural, una anécdota o un personaje lusitano. El Rey Sebastián I, Camões, Gil Vicente, José Regio, Inés de Castro, Lisboa, Mouraria, el fado, la saudade, las cantigas galaicoportuguesas, aparecen en el discurso de *Cantado para nadie* conformando una temática característica del autor que se apropia de todas estas referencias para su universo poético.

2.2.2. Análisis de *Regimiento de nieblas*.

Más compacto en su distribución, *Regimiento de nieblas* sólo se compone de dos secciones: Nuestra espesa encarnación y Edificios reflejos. Homenaje a Borges y al Insomnio. A diferencia de *Cantado para nadie*, este poemario no acude (salvo en unos cuantos textos) a formas clásicas del poema y más bien explora algunas estructuras del poema moderno. Tal como se analizó en el primer capítulo, los versos libres, y aun el poema en prosa, son las formas predominantes en este poemario. Se observó en *Cantado para nadie* una correspondencia (más aún, una intención) discursiva entre la forma del texto y su contenido semántico. En el siguiente análisis de los niveles lógico y semántico de *Regimiento de nieblas* se pretende la comprensión de los textos que lo conforman para

derivar un espectro temático del poemario, y tratar de precisar esta misma correspondencia entre el discurso y su forma.

“Recordando Ameuropa” abre el poemario y la sección Nuestra espesa encarnación. Antes de este texto no hay liminares como en *Cantado para nadie* que explicaban el proyecto. Este poema se enuncia como un recuento del ideal de Cervantes de una cultura “ameuropea” (española, portuguesa y americana) que impulsaba en el poemario de 1982. Todo el poema es un repaso personal. Inicia con un retrato de sí mismo expresado como paradoja:

No conté lo que fui, ni fui lo que conté
Y sin embargo fui lo que conté y conté lo que fui,
Sin oposiciones tramadas para aterrar al burgués que todos somos
O que, con vergüenza, siempre queremos ser.(Cervantes 331)

Su descripción de sí mismo está apoyada en el contrasentido de los dos primeros versos, pero es más explícita cuando acude a la figura del burgués. En estas primeras líneas hay una inclusión del hablante en esta categoría social en el uso del plural. Su labor, se intuye, es la de un artista con un ideal (o noción de dicho ideal) romántico, pues sabe que contar su historia en términos menos claros es una provocación contra la burguesía. Esta creencia del artista del siglo XIX se amplía, no sin cierta burla, en los siguientes versos:

[...]
Espantar al burgués, qué cosa de pantalla chica.
Pero, viéndolo un poco equivocadamente,
No está mal que así definan sus aspiraciones,
[...]
Aquellos que, más que ser, quisieran ser
Y se pasaron todo el tiempo como aspirantes comerciales. (Cervantes 331)

No obstante reconocer el fracaso de la consigna romántica, no se sitúa del lado del burgués, y más aún, califica como tales a aquellos que, a diferencia de él, sólo aspiran a “ser”. No es difícil deducir que la elipsis en estos versos se refiere al artista, así que su reclamo es hacia quienes sólo aspiran a serlo y en el camino acceden a la burguesía. El reclamo a los artistas burgueses se completa después cuando expone su postura (aún siguiendo el modelo decimonónico del dandy y/o el bohémi) que aclara la construcción contradictoria del par inicial de versos:

[...]

Porque soñar y vivir lo soñado
Va con los años de la calle gris,
La monótona muralla. (¿Habrá muralla
Por adornada que esté que no sea monótona?)
¡Ah! Las consignas, las afirmaciones nacionales
Y el indispensable salario de la aprobación
Que nos pagan quienes nos quisieran muertos. (Cervantes 331)

De nuevo regresa la voz a la primera persona del plural para volver a su generalización, aunque ya no refiriendo a todos los hombres, sino sólo a los artistas. La relación de éstos con su público está expuesta en la figura final, en una exclamación que acentúa el reproche que viene construyéndose en la estrofa.

La siguiente estrofa del poema inicia con un apóstrofe que simula la conversación, o bien, el soliloquio del hablante poético. Continúa con su etopeya:

Pero no, ya sin ira. Fue desperdicio cantar ira,
Escribir ira. Qué pena, tan linda que era.
Esta pasión, pero pasión al menos. (Cervantes 331)

El apóstrofe regresa al tono de la primera estrofa y la liga con esta segunda estancia del poema. También establece una isotopía con el hablante poético de *Cantado para nadie*, puesto que el recuento que se hace aquí es denominado igualmente como ‘canto’ y está ligado (en la repetición de un vocablo, ‘ira’, que precisa el significado del primero) al acto de escribir. Se trata, pues, de un escritor que, como el que prefiguran los poemas de 1982, nomina a la poesía como canto. De nuevo aparece una interrupción de esta voz monológica que cambia el enfoque etopéyico a un retrato del hablante en su condición física:

Todavía no me voy. Y fue capricho
Dejarme vivir hasta que las dolencias
—Ciertas y subrayadas—
Me mataran. (Cervantes 331-2)

Las interrupciones dentro del monólogo nostálgico y recriminatorio de la primera parte del poema, se acentúan en esta estrofa otorgándole un efecto dramático. Conformado un personaje —un poeta en su vejez que recuerda con rencor una injusticia desde un monólogo—, ahora éste se dirige a sus opuestos con una serie de preguntas retóricas en abierto sarcasmo:

Y, ¿cómo ustedes que me acusan, justifican,
Que me reconocen o me ignoran?

[...]
Ya, ya. Es que naturalmente la sociedad tiene razón,
¿Cómo iba a estar equivocada?
Había que apoyar Latinoamérica. (Cervantes 332)

Su reclamo finalmente se enuncia en el cierre del poema. El fracaso de instaurar la idea de una Ameuropa, opuesta a la conformación (histórica, ideológica, política) de una Latinoamérica, es satirizado al tiempo que reprocha a una visión de mundo que califica de burguesa:

¿De dónde saqué eso de Ameuropa?
Qué desatino, pues, ¿no todo funciona
Maravillosamente o, como dijo
El poeta burócrata:
“El mundo está bien
hecho”? (Cervantes 332)

Salvo por ‘la calle como muralla’ y las aspiraciones ‘Casi de sábana flotante...’, no hay más metáforas en esta parte; este tropo no predomina en el poema que se apoya en otras figuras de significación para su construcción poética. De hecho, el discurso acude a figuras más habituales de otros géneros literarios; el monólogo como forma que predomina en el poema hace que el reclamo se instaure desde un personaje dramático, y no desde las figuras patéticas tradicionales.

El siguiente poema, “Con las más viejas palabras, los conceptos más antiguos”, también es parco en el uso de la metáfora. El texto comienza con una sentencia que anuncia el contenido nihilista del discurso:

El mundo no comienza ni termina
A partir de los augurios nuestros:
Nada somos, nada
Es el mundo;
Mas entre tanta nada
Algo nace.
Seguramente la escasa nimiedad
Que pudiéramos ser: (Cervantes 332)

Como una precisión de esta ‘nimiedad’ es que se argumenta una de las pocas metáforas del poema: “[...] Un soplo en la hierba, / El movimiento de un animal hacia el espíritu, / Contenida / La verdad toda en cada evolución / Que no podemos sentir, [...]” (Cervantes 333). La insensibilidad que denuncia la adjudica a una condición soberbia de las sociedades humanas. Este reclamo recuerda a aquél que hacía en el poema anterior,

incluso utilizando el mismo concepto de ‘burocracia’ con un sentido negativo, de desprecio, de hipocresía. Su alegato social comienza en esta parte y continúa con una optación:

[...]
Escribamos tan sólo el testimonio;
No de las heredades sino de los diseños
Del viento en la arena (Cervantes 333)

Ante la nimiedad que atribuye a los seres humanos, en contra del carácter soberbio de la especie y la falsedad de sus sociedades, antepone un proyecto de exaltación de lo natural y lo efímero. Su descripción de este hombre de sociedad continúa más adelante, también en forma de sentencia, y en el mismo tono de negación con el que abre el poema:

[...]
Amos no somos sino esclavos
Del eco y del regreso
Y de ellos, a sus espaldas, murmuramos. (Cervantes 333)

El hablante poético observa esta condición que lo determina y expresa su aislamiento y marginación del resto de los hombres que no comparten dicha percepción. Después de una breve execración, argumenta a su favor en una pregunta retórica:

Que me llaméis blasfemo o renegado
O si queréis hereje.
Pero, ¿cómo si anteriores a toda fe
Que pueda recordarse
Son nuestras oraciones y misterios? (Cervantes 333)

Atendiendo a las otras marcas textuales, la herejía que refiere no viene a ser una apostasía literal contra la religión (aunque en su argumentación continúe el símil), sino contra una concepción del hombre exaltado por sobre el tiempo (el ‘eco y el regreso’); un hombre que se vanagloria de sus logros y sus obras. Son estas contra las que descrea el hablante poético, y así cierra su discurso:

Nos han cribado,
También acribillado
(¿Será lo mismo?),
Con nuestras propias obras:
Destino de toda consistencia. (Cervantes 333)

La ironía de los versos finales es entonces un díasirno, puesto que recuerda al hombre su vanidad, al tiempo que da muestra del mal que sus éxitos le ha ocasionado.

“Ciudades de las ánimas”, el tercer poema de esta sección presenta un cambio evidente en su versificación: los versos inician en minúscula (salvo dos de ellos) y no en versales como en los demás poemas analizados hasta ahora; además no hay signos de puntuación y todo el poema es una sola estrofa. A diferencia de los dos poemas anteriores, las metáforas y las imágenes predominan como tropos en el poema. Esta peculiaridad formal deriva en una versificación versicular que encabalga las unidades de sentido del discurso dificultando su comprensión. Se distinguen, sin embargo, dos estancias claras en el poema, delimitadas por el uso de las mayúsculas. En la primera estancia el hablante poético comienza su articulación con una cronografía:

Después de haber llamado tres veces con aliento de muerto
después de haber sacudido el árbol de la sangre
esperamos abajo la caída que no llega
[...]
muy lejos se queda la envoltura que no nos contenía
como una nave a pique ida se encuentra de pronto en el fondo
habíamos llamado tres veces
[...]
tres veces llamamos sin respuesta (Cervantes 334)

La descripción del momento del habla revela que el hablante poético construye su discurso después de muerto. La voz del poema es la de un difunto que se refiere a sí mismo y a otro(s), dado el plural de los verbos que conjuga en los acontecimientos que relata. Acude en su discurso a figuras de repetición que enfatizan sobre aspectos cruciales de su relato; el hecho de haber llamado ‘tres veces’, como metonimia de una insistencia; el número tres mismo; más adelante la anáfora ‘vienen de los hoteles o de los manicomios’, perfila un escenario de persecución y angustia que, al repetirse, es omnipresente pues su contexto es intercambiable a cualquier lugar o situación. El pathos del hablante poético se desarrolla como segunda flexión de su discurso. De nuevo construye una descripción metafórica, ahora circunscrita sólo a sí mismo pero que involucra una topografía alterada por su percepción:

[...]
largas manos me doblan sin cansancio
largas manos sin esperanza ni consuelo ni llanto
ni el más pequeño respiradero a su impulso
siempre en descenso a las cloacas más ocultas
[...]
entre el ruido de los sueños que pasan sobre los tejados
que vienen de los hoteles o de los manicomios
[...]

mientras el sueño se arrastra sobre la ciudad
una bestia ronda sobre las chimeneas interminables
que vienen de los hoteles o de los manicomios (Cervantes 334-5)

La topografía continúa, pero ahora la voz del hablante poético modifica de nuevo la conjugación de los verbos para tomar partido de las acciones que refiere. Ahora participa de los acontecimientos y construye un Tú autorreflexivo a quien interpela:

[...]
cierra no dejes entrar a nadie nadie cabe
debajo de las estatuas hay un camino olvidado
álzalas, ábrelas, desóllalas
quédate dentro de ellas hasta ser ellas mismas
el asfalto donde se estrellan los gritos
asfalto como un refugio donde no penetran los dientes
el asfalto sin labios nos prohíbe la entrada (Cervantes 335)

Aún en la inercia versicular del poema, el hablante se permite otro cambio, como otro momento de su discurso; la siguiente flexión de la voz del hablante poético se articula en la figura de una optación:

[...]
no enciendan el faro dejen que la sombra sea mi sudario
dejen que los sollozos sean la última venda
sobre la herida que nunca muestra su sonrisa
que vienen de los hoteles o de los manicomios (Cervantes 335)

La anáfora antes mencionada concluye, prácticamente, con la articulación monológica del hablante poético. En la segunda estancia este hablante se dirige a un escucha específico:

[...]
No pasa nada madre no te agites aún estoy en mi ataúd
¿me oyes madre? todavía no llegan
cantaban y tenían razón y nada rompía el equilibrio de sus tardes
y no sabían de los huecos de la violencia donde otros hombres
recibían en una bala su ataúd minúsculo [...] (Cervantes 336)

El hablante reitera que está muerto y se evidencia el motivo del plural. Los muertos a quien se refiere son, en primer lugar él mismo y su madre; más adelante se extiende el grupo: “[...] estoy aquí contigo con todos los caídos” (Cervantes 336). En esta última parte se aclara el sentido del discurso. En efecto el hablante poético refiere el poema desde la muerte y la denuncia como un acto violento que lo abarca a él y a otras personas; nombra a los demás muertos como los ‘caídos’, con un epíteto que refiere a discursos bélicos, o en poéticas más cercanas, a aquellos textos que denuncian un acto de violencia

de Estado y su contraparte, el valor del pueblo⁷. Con un fin enfático, se repite la estrategia de la anáfora y las repeticiones:

[...]
cuando se destapan tumbas no es el llanto del cadáver
es el llanto de quienes no lo supimos
cantaban y tenían razón para cantar
qué importa un hombre en el fondo del olvido
un hombre sin sueño para siempre
un hombre que duele en los hombros de los que aún podemos cerrar los ojos
un grito que llama un grito que golpea debajo de la lengua
después de llamar tres veces con aliento de muerto (Cervantes 336)

El último de estos versos citados es el verso inicial del poema que vuelve en una anáfora, aunque su lectura es diferente; ya no es una imagen abstracta del discurso poético, la metáfora de aquella desaparece por el cotexto y se lee la misma oración como una construcción casi denotativa. Al igual que en otros momentos del poema, las figuras de repetición se concentran en momentos precisos del discurso y se presentan como gradaciones: la desesperación (‘tres veces llamamos sin respuesta...’); la persecución (‘largas manos me doblan...’) y la muerte (‘un hombre en el fondo del olvido...’) que se reiteran como isotopías en el poema se destacan así en el texto. Otro ritmo semántico evidente en ‘Ciudad de las ánimas’ son las flexiones de la voz del hablante poético, evidentes en los cambios de conjugación de los verbos. El discurso inicia como una denuncia de hechos y va in crescendo hasta la imprecación. Los cambios de modo y número en los verbos, modifican el mensaje modulando la intención del hablante poético: primero el modo indicativo, en plural; luego en singular; luego el imperativo, primero en singular, luego en plural. Así, el poema construye una estructura de denuncia, que primero argumenta y finalmente impreca como conclusión:

[...] estoy aquí contigo con todos los caídos
vamos todos a gritar para que nuestro rumor
no permita el descanso al que fabrica armas
al que prepara las medallas para cubrir los huecos hechos por las balas
vamos a gritar hasta que se rompan las esclusas
hasta que caigan las máscaras
no pasa nada madre no te agites
¿me oyes madre? todavía no llegan. (Cervantes 336-7)

⁷ Poemas que, por demás, terminaron agrupándose bajo el genérico de “poema de protesta” o “poesía comprometida”

Aunque dividido en estrofas, el poema “Encrucijada” emplea en su forma la misma versificación libre de “Ciudades de las ánimas”. Su discurso es más claro en cuanto que el encabalgamiento de los versos es menos intenso y emplea los signos de puntuación para delimitar las estructuras gramaticales que lo componen. Cada una de las estrofas inicia con una anáfora que va particularizando tres aspectos distintos de una misma idea. La primera estrofa nomina directamente el tema que desarrolla el poema:

Cuando parece que sobre nuestros hombros ha llovido,
eterna, sombríamente,
hasta brotar nudos de muerte y de fracaso, [...] (Cervantes 337)

El texto se apoya en figuras de repetición. Dentro de la misma primera estrofa aparece ya una anáfora que inicia un proceso de amplificación de esta idea de la muerte enunciada en los versos anteriores:

[...]
cuando parece que hubo un hundimiento
cerca de mi desdicha y a la sombra de tu sombra
o llanto petrificado, oh, nubes de entrañas perforadas por la muerte, [...]
(Cervantes 337)

Acentuando el dramatismo de la amplificación, una exclamación a la mitad del último verso donde, además hay una repetición de la palabra ‘muerte’. El discurso continúa con repeticiones del otro concepto que aparece en dicho verso, el llanto:

[...]
nacen parejas increíbles en el llanto,
se manchan los ojos con la ausencia
y queda el cuerpo hueco, húmedo hasta el remordimiento,
sollozante y quebrado, ardiente en su condena
hasta el último eslabón del infortunio. (Cervantes 337)

La primera estrofa concluye con una hipérbole del dolor (significado metonímicamente por el llanto) que causa la muerte. La desolación del doliente queda referida en la gradación ascendente de los versos finales.

Como se dijo antes, la anáfora del verso inicial del poema se reproduce en todas las estrofas con una variante ligera. Al igual que la estrofa anterior, esta frase aparece dos veces aunque la distancia se ha acortado:

Cuando somos una pausa entre el cuchillo y el agua,
cuando nos alejamos de la línea sin roce
y nos abren el alma
y quedamos como moscas boca arriba,
sin rencor y sin vida, [...] (Cervantes 337)

Lo mismo que en la primera estrofa, la figura de amplificación también conforma el tono del poema; complementa a esta figura el breve polisíndeton del tercer y cuarto verso. Si bien aquí no se nomina explícitamente a la muerte, queda inferida en el último verso citado. A partir de esta elipsis comienza otra hipérbole. Las imágenes que se construyen en esta estrofa precisan una idea de abandono, y ya no de duelo:

[...]
y el nombre nuestro asomándose entre los dientes
como una lengua quieta en el secreto
toca la misma orilla sin filo que nos hunde
hasta la empuñadura el abandono. (Cervantes 337)

Las palabras ‘orilla’ y ‘hunde’, así como ‘filo’ y ‘empuñadura’ forman parte del campo semántico de los elementos de la primera imagen de la estrofa: el cuchillo y el agua. La pausa literal de estos elementos en un principio, hacia el final de la *stanza* se anula y ambos conceptos se ponen en movimiento. Hay, pues, un quiasmo que reconfigura el estatismo de la imagen a un acontecer de la misma, y que dota a esos símbolos de una carga específica de sentido enunciada al final de la estrofa. La perspectiva que se desarrolla de la muerte es la soledad en la que ésta acontece, literalmente el desamparo total del otro.

Siguiendo esta construcción lógica, el poema ofrece otra posibilidad temática de la muerte en su última estrofa. La unidad de sentido de las tres estancias del poema se conserva también en una reiteración de las figuras que dan el tono del poema. La anáfora y el polisíndeton que ya aparecieron en las estrofas anteriores se combinan con la enumeración de imágenes que amplifican el tema central:

Cuando cesa el círculo de la sangre
y los recuerdos bajo sellos insalvables...
y volvemos al silencio totalmente
en la bolsa irrompible de la noche,
en el hueco de una caja en llamas congeladas, [...] (Cervantes 338)

Finalmente se precisa la noción que acompaña y da sentido a ‘la muerte’ en esta estrofa; en este caso no se nomina directamente al olvido sino que se emplea una metáfora:

[...]
somos, volvemos a la misma encrucijada
de donde partimos como una mancha
que se va agrandando hasta borrarse en la memoria. (Cervantes 338)

Es de notar que el poema se enuncia desde una primera persona del plural. El tópico más tradicional con el que se puede identificar a este poema desde esta característica es con el de la muerte igualadora, sólo que a diferencia de éste, no hay ninguna implicación de la condición de diferencia entre los involucrados en el pronombre ‘nosotros’ que declina en el poema; más bien se refieren imágenes de dolor, abandono y olvido que pueden ser generales a todo el género humano, sin plantearse clases sociales como en el tópico medieval.

Uno de los pocos poemas de *Regimiento de nieblas* que basa su sonoridad en un esquema métrico y rímico más convencional es “Exorcismo”. Compuesto por seis estrofas, todas, excepto la última, se componen de seis versos. No hay rimas sueltas en las estrofas, si bien no presentan un esquema regular y consistente entre ellas; tampoco son regulares los metros de los versos. El poema comienza con una descripción elíptica:

Extraños sonidos, conjunciones
De significados que son lápidas
De aquellos que se expresa. (Cervantes 338)

La figura de suspensión se extiende a la siguiente oración, que encabalga los tres versos restantes y la segunda estrofa en su totalidad. Se perfila, sin embargo una topografía que va gradando los espacios evocados provocando un efecto de alejamiento:

[...]
Silencio acumulado en una mesa

De una habitación hallada
En el centro de una casa,
En una ciudad abandonada [...] (Cervantes 338)

Concluye la topografía con una imagen que describe el ruido de esta ciudad:

O gran ruina rústica
Tan habitada de la acústica
Como en descanso escasa. (Cervantes 338)

Ya en la tercera estrofa el hablante poético interviene desde su perspectiva. Expresa su soledad y descontento en una metáfora para después apelar a un interlocutor:

Así pienso y siento
Frente a dioses marchitos,
Ayunos ya de todo culto.
Poesía, has de quedar en el intento.
Canto, perecerás en gritos. [...] (Cervantes 338)

Un discurso ya identificado en la poética de Cervantes, el poema autorreferencial en donde el poeta dialoga con la poesía, es el asunto del poema. Al igual que en otros poemas con este tópico, el hablante poético que construye el autor expresará su fracaso ante la obra. La conminación de la siguiente estrofa perfila un desarrollo del poema también ya practicado: el Tú autorreflexivo, el hablante que se refiere a sí mismo desde una segunda persona:

Un sueño, al fin patibulario
Te obsede e invoca tercamente.
[...]
Tu suerte no tendrá otra vía
Que el tañido que te llama [...]

[...] ¿habrá un secreto mecanismo
Que puedas detener, poner en marcha
De tu destino engaste inevitable? (Cervantes 339)

Nuevamente se expresa la soledad del escritor por fidelidad a su obra, pero también la frustración de no poder cumplirla cabalmente, o de haberla realizado imperfecta. El poema concluye con ese sarcasmo, apoyándose en el juego de sentido de las palabras ‘garabato’ y el uso como verbo del sustantivo ‘garrapatea’⁸, para establecer una comparación del concepto mínimo con la totalidad:

[...]
Nunca, hombre solo, te volviste gente
Si llegaste a escritura, a escritura, garabato.
Garrapatea ese triste dato. (Cervantes 339)

“En ocasión de algún galope”, inicia su discurso con una suspensión del sentido del poema. La primera oración que compone al poema es una metáfora con ausencia del referente:

Una vaga expresión, un aire apenas,
El aliento de un ala que planea,
La ola en lo alto que no sabe
Igual que un Celta,
Si va de arriba abajo o de abajo arriba. (Cervantes 339)

El referente escindido de la metáfora se construye, pues con la enumeración de imágenes en el poema. La más rara imagen de este fragmento es la que alude al ‘Celta’. Su sustrato se puede rastrear en uno de los epígrafes del libro *Heridas que se alternan*

⁸ También llamada cuartifusa, es una figura musical con una duración de 1/128 de la figura redonda.

(1985): “Celta es alguien / que a mitad de una escalera / no sabe si sube o baja” (Cervantes 179). Según consigna el liminar, es un dicho citado por Luis Seoane a Cervantes durante su estancia en la Coruña en 1978. En el mismo contexto se puede intuir, no obstante, que se alude a un desconcierto. El siguiente enunciado plantea un referente por comparación de las primeras imágenes, sin embargo, también convoca un sentido que no resuelve el asunto general del poema:

Así la noche de concentraciones densas,
Más densas que miradas que, reunidas en deseo,
Señalan la insistencia
Una y otra vez, vehementes. (Cervantes 339)

De estos versos se entiende que la comparación que alude la primera idea es de la noche. Una noche particular de ‘concentraciones densas’. Mientras que las imágenes de los primeros versos del poema evocan cierta ligereza, la precisión que se hace de la noche en estas líneas resulta antitética. Este contraste resalta la incertidumbre sobre el sentido total del poema, mismo que generaba la primera figura de suspensión. Los versos siguientes continúan la descripción (metafórica) de un espacio-tiempo del poema:

En ocasión de algún galope,
[...]
Una burbuja, como pluma, flota,
Se desprende a secas del ángel esperado,
Así que este no llegue o no exista. (Cervantes 340)

Más adelante este ‘ángel’ pretexta para introducir un receptor del discurso poético: “[...] ¿qué es un ángel, / Que tú misma que no hubieras podido, / Que no negaras como hoy afirmas / Sustancias diferentes?. Este receptor –femenino– es interpelado en la segunda y última estrofa del poema:

Dime, por una vez, para el olvido
Quién soy, de qué materia,
Mi procedencia o mi destino. (Cervantes 340)

El ruego del hablante, a diferencia de su descripción del escucha, carece de metáfora o imagen alguna. Su lenguaje es muy cercano a la denotación, incluso en las catacrexis del segundo y tercer verso. La deprecación que se articula en estos tres versos es continuada con una promesa del hablante poético hacia su escucha. En este tono arguye de nuevo un par de imágenes en contraste:

[...]
Te prometo
Las guardas del cielo,

Las colgaduras de la dicha
Pero concretas y goteantes
Sobre más de un sueño que se descongela [...] (Cervantes 340)

El oxímoron del cuarto verso citado concuerda con las figuras lógicas antes empleadas. Un tono general de incertidumbre se deriva del uso de paradojas y antítesis en el poema que degradan la lectura unívoca del significado del texto. Una última ambigüedad, en este caso sintáctica, cierra el poema. El hablante cita las palabras de su escucha en papel de interlocutor:

Dirás: pero qué disparate en
Una vaga expresión, un aire apenas.
Pero ya ves, así me llamas. (Cervantes 340)

El último verso, ¿es también parte de la cita del interlocutor, o es la voz del hablante poético?. A quién se refiere, entonces el epíteto de ‘vaga expresión’, ‘aire apenas’: ¿a la noche, el único interlocutor femenino nominado en el poema? ¿A otro interlocutor con el mismo género gramatical, pero ausente en la metáfora del poema? Si tal es el caso, en español se pueden enumerar varios candidatos (muchos incluso cercanos a un contexto del poema: poesía, inspiración, duermevela, ideas...). En todo caso, el texto se abre a la interpretación de su discurso, y al igual que el poema “Ciudades de las ánimas”, encuentra en este recurso su sentido⁹.

“Eringe”, es un poema que elude en su construcción metafórica inicial a su referente. En tal figura se iguala dicho referente a ‘sombras’:

El día de hoy lo miro desde un proyecto de sombras descifradas
Que doblan
En tanto no están cerca. (Cervantes 340)

El texto continúa con un desarrollo de símiles sobre ‘El día de hoy’, que incluye una comparación con ‘olas que sonríen’, y una precisión hacia ‘palidez de la mañana’ que debe ser prolongada. En seguida, el hablante poético introduce un condicional que abarca gran parte del poema, y cuyos referentes son los ‘juramentos’, los ‘ecos’, los ‘desdenes’, los ‘sueños’, los ‘inútiles empeños’, elaborados todos en estructuras similares que desarrollan la imagen que los incluye; homologándose, pues en la misma forma, como

⁹ A riesgo de sobreinterpretar –y aún, demasiado pronto para ello–, el título del poema de Cervantes alude a un modelo muy conocido del poema que especula en su significado por medio de una metáfora en ausencia: Galope muerto, de Pablo Neruda, de su *Residencia en la Tierra*.

isotopías de un mismo discurso, como partes de un todo que se puede resumir en el último de estos referentes: los juramentos son puestos ‘en rincones’; los ecos ‘arden como heridas’; los desdenes

[...] al olvido se acorren
Dan hacia la ventana de los sueños
A donde más vale no asomarse pues caería
Un agua más seca que porfía
En los inútiles empeños. (Cervantes 341)

Se produce, entonces, una gradación descendente en estas isotopías, desde los más tangibles ‘juramentos’, hasta la imposibilidad de proferirlos por ser ‘inútiles empeños’ como una categoría abstracta que además niega la posibilidad de concreción. Hacia el final, el poema revela una estrategia de comunicación. Apoyado en una figura de diálogo, la apelación a otro funciona sólo como una máscara de un Tú autorreflexivo, frecuente en los poemas de Cervantes:

[...]
Cuéntanos, amada, ¿desde cuándo fue que estamos muertos
O por qué no sucedió lo ya esperado?
De todos modos lo daremos por contado
Y viajes haremos ya sin atracar los puertos. (Cervantes 341)

La rima regular y total de los últimos versos les otorga unidad también discursiva y lógica. El cierre del poema recuerda discursos tradicionales (el hombre como navegante, la vida como un viaje marino, aun cierto contemptus mundi). El hablante poético toma una postura ante la realidad que desarrolló en el poema como una condición actual (‘El día de hoy lo miro...’) fugándose de la misma, esperando que en la muerte, aun la simulada, encuentre un consuelo.

Más breve que los poemas anteriores, “Aquello que sostienes con la mano en la barbilla”, acude a la perífrasis como tono general del poema. Al igual que los textos anteriores el sentido del poema se torna enigmático, aunque ahora apoyado en una figura diferente. Desde el título aparece una elipsis que sólo nombra al referente como ‘Aquello’. A continuación, y en el resto del poema, una serie de cualidades describen ese referente en la ya mencionada circunlocución:

Reimpresión del mundo,
Sin corrección alguna.
Lo humano que contempla
Los objetos fijos en el aire

Para que él pueda asirse de algo. (Cervantes 341-2)

El rodeo continúa con una enumeración que determina eso que en el primer verso se nomina en general como ‘mundo’:

Un vaso aquí,
Una botella al lado.
El paraguas más allá.
Y sus manos sujetando el vaso,
La botella,
El paraguas
Para no irse flotando, ¿a dónde? (Cervantes 342)

La interrogación en el último verso citado delimita el espacio descrito en el poema; no hay un dónde al cuál se pueda ir. La repetición de los elementos que conforman este espacio también limita la extensión de dicho lugar. Tanto es así, que lo que conforma este universo está confinado; son: “Objetos fijos que le dan constancia, / Permanencia a su transcurrir tan vago.” (Cervantes 342). La forma sustantiva del verbo que aparece en este verso refiere a una acción que se realiza en el tiempo; el confinamiento que se plantea no sucede sólo en espacio, sino también en el tiempo. La imagen que se propone en el poema está fija. Es entonces que la anáfora del verso inicial cobra otro sentido hacia el final del poema:

Reimpresión del mundo;
Tal es la verdad,
Hecho concreto,
Dicotomía, multicotomía del pensamiento
Así descrito como un cuadro. (Cervantes 342)

El poema trata, pues, el tema de la memoria en una alegoría con una imagen fija que se observa –un cuadro, una fotografía–. Tal como se enunció al principio, este referente está omitido y sujeto a especulación en el desarrollo del poema.

En una tónica distinta, el poema contiguo, “Hoguera bajo el arco”, prefiere también una versificación libre y de métrica breve, al igual que figuras de suspensión de sentido. El poema inicia con una apelación a un escucha que no interviene con su voz en el texto. El hablante poético lo interpela en un circunloquio que reverencia:

Tu nombre impronunciable
Porque arderían mis labios
Si pudieran invocarlo
En sus sonidos:
Así,

A larga hilo,
Banderola en la tormenta que cruzan cuerda y cauda. (Cervantes 342)

La perifrasis de este nombre que, por supuesto, no se va a enunciar en el poema, concluye en esta parte con una metáfora: se compara la realización fonética del nombre ausente con una imagen visual de una banderola. También en este último verso se da un indicativo topológico puesto que una de las acepciones de ‘cuerda’ corresponde a un segmento de recta entre dos puntos de un arco, y, por un uso metonímico, a la línea inicial de un arco o de una bóveda en arquitectura; en cuanto a la palabra ‘cauda’ se puede inferir como arcaísmo de ‘cola’, dando el sentido de extremidad última que sugiere la imagen. La construcción sintáctica de este verso también es particular, pues se apoya de una ambigüedad para convocar dos sentidos, al menos en su lectura: esta banderola –símil del nombre impronunciado– está en una tormenta, y también, el trayecto entre la cuerda y la cauda –es decir, el arco completo– es una tormenta. El poema continúa con una descripción de este arco; se crea un espacio, prácticamente un escenario con espectadores:

Seguidas de silencio
Y de sueño
Prodigiosos,
Unos,
De un extremo
Al otro. (Cervantes 342)

Para después introducir el otro elemento anunciado en el título del poema, la hoguera:

Sólo a los ojos dada la fogata
Así alentada por el arco,
Para soportar el delicado roce de tu llama,
Que en tal manera encendería
El espíritu del mundo,
Tierra carnal de toda el alma. (Cervantes 343)

El primer verso citado arriba indica que esta hoguera es contemplada, pero nuevamente el verbo del segundo verso es polisémico e implica también el sentido de ‘inflamada’ como si dicho fuego se avivara con el arco. El interpelado al inicio del poema es, pues, un suplicado, sin embargo la muerte no opaca su ‘llama’, metonimia de su propio carácter u obra que se resalta en una prospección en los tres versos finales. El poema, es pues, un tributo a un personaje famoso ejecutado. Las alusiones a la hoguera sugieren una muerte de este tipo.

Al igual que “Hoguera bajo el arco”, “Dijo el justo”, es un poema breve, monoestrófico, articulado en una apelación a un Tú ajeno y que no participa con su voz en el poema. El hablante poético invoca a su interpelado desde el inicio del poema; en correspondencia con el título, el primer poema es una sentencia:

Tu mayor castigo puede ser el engaño en que te encuentras sin saberlo
Descubierto a tiempo,
Sin nada que se pueda hacer
Para evitar el engaño. (Cervantes 343)

Además de la interpelación, aparece en este primer enunciado una paradoja que se plantea como sarcasmo hacia el escucha del hablante poético. Juzga, pues, cierta creencia del aludido y la da por farsa. Nuevamente hay una elipsis del engaño en específico del cuál reclama el hablante poético. La construcción de sentido se continúa en la siguiente idea:

Hacia allí miran los santos
Cuando elevan los ojos
En su afán de controlar sus emociones. (Cervantes 343)

La figura (topografía) que se hace del ‘engaño’ como un lugar permite la consecución de una metáfora que pone en equivalencia este engaño con un lugar contemplado, no por cualquiera, sino por santos. El verbo del segundo verso citado refiere a este lugar en mayor altura. Las isotopías sugieren, entonces, la alegoría tradicional del cielo, que es tomado como metonimia, seguramente de un elemento abstracto (una idea, una emoción, etc.) que explica su relación con el ‘engaño’ de los primeros versos. El sarcasmo del hablante se generaliza, no sólo se reclama cierta ingenuidad del escucha, sino se ironiza en el tercer verso citado sobre este cielo-mentira. La última parte del poema es una pregunta retórica, puesto que afirma el carácter imprecatorio del resto del poema:

¿Quién enseña esa doctrina,
Quién puede divulgarla
E inventar oraciones
Para un libro basado en porvenir?(Cervantes 343)

Sin embargo, nunca se nomina directamente el engaño al que el hablante se refiere. Hay toda una circunlocución que da el tono de indeterminación al poema. Las isotopías del texto aluden a un discurso de carácter religioso que es juzgado por el hablante poético, por una cadena semántica de los conceptos engaño-cielo-doctrina.

En contraste con el anterior poema, “Pauta naturaleza” se articula más como una contemplación que como una reflexión o reclamo. Su tono metafórico sugiere una empatía del hablante poético que plantea un locus amoenus. El texto plantea un contraste:

Desconcierta la música en el llano
Sólo al hombre,
Que se cree al último afectado. (Cervantes 343)

Los vocablos ‘música’ y ‘desconcierto’ se suman a la comparación que sugiere el título; en el caso de ‘desconcierto’ se juega con la similitud fonética-semántica desconcierto, que refuerza el sentido de perturbación del hombre ante los sonidos del llano. Éstos son precisados en la segunda parte de la comparación:

Mas si resuena en las montañas,
Parece que pasara una manada
Lista para ser interpelada
Y devuelta a simples notas. (Cervantes 343)

Esta música, pues, se toma como disonante de una percepción humana, pero consonante a un contexto natural que la integra para sí.

En una tónica también cercana a la tradicional, “Señalización”, recuerda un carpe diem, sólo que la optación que dirige a su interpelado se refiere a un plano de realidad no concreto:

Ensueña, ensueña así sea torpemente,
Pero ensueña
El tiempo suficiente para sobrevivir. (Cervantes 344)

El énfasis es evidente en el verbo, la reduplicación del primer verso, así como la repetición condicionada en el segundo, guían el poema hacia una lectura de sentido muy clara. Versos más adelante, la invitación para que el escucha atienda a esta ensoñación se acentúa, al tiempo que el lenguaje aumenta en su rarificación hacia la metáfora:

Chapotea en su líquida constancia,
Fuente de imágenes y de sus continentes. (Cervantes 344)

Las imágenes sugieren un contexto placentero, y asocian el ensueño con una fuente –literalmente; un surtidor de agua–, pero entonces el poema toma otro sentido. Aparece una anáfora para recapitular el asunto del poema, así como una figura de quiasmo entre la construcción del ensueño y su destrucción:

Después vuelve a ensoñar

Hasta que salten en pedazos
Los mencionados recipientes
Y las aristas ardan bien tranquilas,
Inevitable y fatalmente.
Ésa es tu suerte. (Cervantes 344)

Lo que en la primera parte del poema parecía un parabién, termina en una ironía. La paradoja de la imagen de las aristas que arden tranquilas conduce la ironía hacia un tono sarcástico que se amplifica en el efecto de los adverbios de penúltimo verso. El cierre del poema, además de confirmar la articulación de un receptor del discurso, resulta ser un remate de la ironía y propicia la relectura del texto bajo la óptica, no ya de la optación, sino de una conminación.

En una temática moderna, “Dioses y significados” explota el recurso de la ironía como tono de su discurso. El poema aborda una meta-referencia de tópicos polémicos en las ideas filosóficas y literarias, no sin cierto sarcasmo:

No vengo del entierro del significado
Aunque sí voy a más de algún entierro,
Comenzando por aquél al cual no puedo faltar.
Que significar... todo significa. (Cervantes 344)

En este inicio la metonimia de entierro desmonta las metáforas de la “muerte del autor”, “muerte del arte”, “muerte del significado”, etc. La comparación con la muerte del propio autor (implicada en el tercer verso) implica una lectura deliberadamente literal de la muerte del significado. La desavenencia no sólo involucra la nominación, sino que el concepto mismo es criticado, como argumenta la afirmación del cuarto verso. En seguida se apela a otro concepto ‘muerto’:

Aun cuando finalmente, sean huera o no en su totalidad,
Vida y muerte humanas,
Hay poco que opinar sobre los dioses
Que ellos hayan admitido cuando eran ofrendados
Y, pues que las constituciones
Y los estados actuales apenas si están restableciendo relaciones,
Ellos no se sentirán desamparados. (Cervantes 344)

Nuevamente se compara un aspecto concreto de la realidad con un concepto. La idea de la “muerte de Dios” también es criticada como una perspectiva de realidad humana, y, al igual que la muerte del significado, es negada. Se explica, entonces, el vínculo de ‘Dioses’ y ‘Significados’ del título del poema; ambos tienen en común una

idea asociada con su desaparición que es entredicha en el texto de Cervantes. El poema concluye con una conminación que pluraliza el hablante poético:

Así que vamos viendo qué decimos
O podemos callar
Que nada signifique
O enfoque el vasto panorama,
Al centro el microscopio
Al que llamamos mundo,
Existencia, verdad, hecho concreto. (Cervantes 344-5)

La premisa inicial del poema se repite como un planteamiento retórico (prácticamente, un desafío) que reafirma la crítica contra el ‘entierro del significado’. Al igual que otros poemas reflexivos de Francisco Cervantes, los tropos son minimizados frente a un desarrollo más denotativo del poema, privilegiando figuras de argumentación.

Casi como un interludio, el breve poema “Para entonces”, precede una serie de poemas autobiográficos que componen buena parte (por su extensión) de la primera sección de *Regimiento de nieblas*. También se articula desde una figura de diálogo con un Tú autorreflexivo:

Cuando hayas concluido
Evita descansar.
No vuelvas al principio la tarea
En que te empeñas:
Sencillamente ignora una vez más.
Así es la vida. (Cervantes 345)

Lo mismo que en poemas anteriores, la elipsis provoca una ambigüedad que no se resuelve en el texto. La ‘tarea’ a la que refiere el hablante poético no es precisada, sino que hay una perífrasis: se sabe que tal faena está por concluir, que es fatigosa y representa una obstinación que debe ser superada. No hay un referente que delimite el significado específico de dicha tarea. El sentido que se deriva, sin embargo, es de cierto encono en los versos finales. Sea cual sea el afán se conmina a la indiferencia, y se da como razón una condición invariable de la realidad. Con esta carga de sentido hacia el final, el texto se aproxima a un tópico tradicional de *contemptus mundi*.

“El recuerdo es agonía”, es un texto que, como su título indica, versa sobre la nostalgia. Al igual que los cuatro poemas que lo siguen, el discurso es autobiográfico,

aunque en este primer poema hay una dilación en enunciar al hablante poético desde la primera persona del singular:

El niño, un lento convoy que traquetea,
Oscila hacia el panteón;
Recuerda, recuerda y cabecea
Siguiendo de memoria los pasos que no son. (Cervantes 345)

El hablante poético refiere una tercera persona, un niño, de cuya vida hace un símil con el andar de un tren. Los versos tres y cuatro describen las acciones de este niño en el momento que es contemplado por el hablante del poema. La paradoja del cuarto verso, los ‘pasos que no son’ tiene un doble significado: no son pasos (metáfora), sino recuerdos, o bien, esos pasos (metonimia) son equivocados. Estos cuatro versos se repetirán íntegros al final del poema, una vez que el sentido de los mismos se contextualice y adquiera otra perspectiva. Por el momento, la única lectura es literal: la imagen de un niño que recuerda. Como una introducción a un desarrollo narrativo, el resto de la primera estrofa se articula en plural apelando la figura de un escucha a quien se conmina a contemplar-escuchar la historia de este niño:

Pero si echamos la mirada muy atrás
Y vemos sus cortejos
De aquellos que llevan su compás,
Veremos la vida muy de lejos,
Como más tarde la sentiría el infante
Y sepa que el recuerdo es agonía;
No la otra mitad de nuestra vía
El chirrido, no los pasos en la noria sollozante. (Cervantes 345)

Se anuncia, entonces, una analepsis como asunto del poema. Al mismo tiempo, la especulación de la nostalgia que sentirá este niño sitúa al hablante poético en un tiempo posterior al de su relato, y revela su conocimiento pleno de la historia de este personaje, pues incluso sabe de sus emociones. En seguida, el hablante poético introduce otros personajes: las primas del niño, por quienes siente un amor que es rebasado por su fascinación e ingenuidad:

Sus primas pueblerinas le eran encarnación de luz,
Tapias elevadas que sus años deseaban escalar.
[...]
Y él las amó muy bien
Porque nunca así se lo propuso,
¿Cómo ellas lo habían contemplado, quién
Era para ellas en andanzas, caricias y con el uso? (Cervantes 345-6)

En el proceso narrativo, la descripción de las primas recurre a imágenes que precisan la belleza de las mismas y la fascinación del hablante por ellas. El elogio se enfoca, luego, en cada una de ellas para describirlas:

La pequeña, de su misma edad, que haría bailar deseo.
[...]
La mayor, cuyo nombre doblé alguna perla,
[...]
¡Si hoy pudiera verla,
igual que en mis años desatinos! (Cervantes 346)

Los epítetos en los personajes, además de su función descriptiva, dan pie al hablante poético de expresar sus emociones; además de esta figura, las invocaciones y exclamaciones se suman para configurar un tono de gran patetismo en esta parte del poema. Es en una de tales figuras patéticas (los dos últimos versos citados arriba) que se revela que el niño al que se refiere el hablante poético es él mismo. Al considerar la muerte de sus primas, el hablante vuelve al presente de la enunciación de su discurso; finaliza la analepsis como relato sobre un tercero (el niño), y el poema vira hacia un tono reflexivo:

[...]
Bien está que el recuerdo sea agonía
Cuando el moribundo
Lo fondea ya sin aliño
[...]
Y que a esto llamar arte se haya
De la añoranza, [...] (Cervantes)

La sentencia sobre la añoranza construida en estos versos pone en perspectiva los acontecimientos relatados sobre la niñez del hablante, y articula su discurso desde la nostalgia y como consuelo ante la muerte. El poema enumera después otros recuerdos de este hablante para reconfigurar los versos iniciales como un final, menciona:

[...]
El olor de la mañana fría
Y aquel molino,
La mula que el tío conducía,
[...]
Y el accidente aquél, el charco
Que pudo haber sido el ahogo
Con el cual hoy monologo
Me traen de nuevo a mi niñez,
A mis primas, a mis hermanos
Y a mis padres. (Cervantes 347)

En una resemantización de los primeros versos, cuando se sabe que el niño es una proyección del hablante mismo, los recuerdos a los que alude no son los inmediatos de un infante, sino la historia personal que se ha relatado como añoranza; el ‘cabeceo’ que en un principio pareciera una dubitación, incluso un juego, ahora se entiende como un gesto melancólico de este hablante, y los ‘pasos que no son’, se entienden como el acto mismo de recordar, de hacer memoria, y son irreales puesto que forman parte del pasado y no como un acontecer concreto.

Con otro desarrollo, pero sobre el mismo tema, “Fragmentos de un poema autobiográfico” aborda otra parte de la historia personal del hablante poético. Su inicio se apoya en una sentencia general que observa:

Hoy en día,
En tanto más privado es el asunto,
Más éxito se tiene al divulgarlo [...] (Cervantes 347)

Apenas como introducción a un discurso donde predominan, más evidentemente que en el poema anterior, figuras de diálogo y argumentación, esta breve sentencia da la pauta a una voz más coloquial que desde el principio se articula desde el Yo:

[...]
Voy al asunto o tema convenido
En llamar privado
(No importa
Que se le considere autobiográfico).
Trátase, como era de esperarse,
De la infancia y de recuerdos
O, como es costumbre, de saudades. (Cervantes 348)

La explicación (casi tautológica) de los tres últimos versos puede ser tomada como la interpretación de todo el poema anterior, desarticulada, aquí, de toda la suspensión de sentido que tenía aquel. Hay una precisión para nominar a la experiencia melancólica del recuerdo en estos poemas: el vocablo /saudades/, de origen portugués, que bien expresa la nostalgia pero también el gusto por esa sensación de añoranza, incluso de pérdida.

“Fragmentos de un poema autobiográfico” pretende construir la historia del hablante poético a partir de la acumulación de las experiencias que refiere. En cuanto a sus recursos retóricos, las figuras de diálogo se destacan al punto que se muestran con indicadores gráficos, como en las abrupciones:

[...]
Cuando asistí a la universidad
–Podéis reiros ampliamente,
Porque en verdad lo hice–,

[...]
Se nos pedía
–Y nunca estuvo mal–
Llevar algunos de música. (Cervantes 348)

Hay casos en que la interrupción no está señalada por el guión, y sin embargo es anunciada por el hablante:

Dejadme unos segundos
Tomar resuello,
No es que se me acabe el aire;
A mi alma no la alcanzará mi cuerpo.
Bien. Ya estamos casi a tiempo. (Cervantes 350)

El primer fragmento que se refiere menciona el paso del hablante por la universidad de Querétaro cuando ésta era el Colegio Civil; incluso se considera pionero de la autonomía universitaria. El relato es breve, en preterición, y sólo para destacar su participación en la formación del alma mater. No así el fragmento que más desarrolla en el poema y que versa sobre el recuerdo de dos profesores de música durante el bachillerato:

[...]
El maestro Aurelio Rivas
Y la pianista Laura Mondragón.
La segunda era una hermosa compañera
Esbelta, y nunca segunda, más bien diría que la primera.
[...]
Inútil es decir que todos la amábamos, nada en secreto,
[...]
Pero al director de la banda del estado
–Aurelio Rivas–
Estábamos condenados
Los flojos estudiantes, aquellos soñadores
Y quienes peleábamos y bebíamos entre aulas. (Cervantes 348-9)

En estos breves retratos, también aparece insinuado el del hablante poético, que más adelante se repite en forma de una abruptión más en su relato. En su apelación al lector introduce una exclamación, más bien autorreflexiva:

Pues bien, yo era flojo, soñador,
Peleaba y bebía entre aulas.
¡Dios mío!, dirán ustedes
Y yo les acompaño en sentimiento. (Cervantes 349)

Como transición a otros fragmentos de la autobiografía, la convivencia del hablante con el maestro Aurelio Rivas hereda el gusto por un tema musical, ‘Bonnie Dundee’, que el relator asocia a otra fascinación:

Así que cuando Los trabajadores del mar
Y Victor Hugo entraron en mi vida
Sentíame su heredero, pues me creía Guilliat,
Aquel que, de noche, tocaba Bonnie Dundee en su gaita,
A fuer de serenata. (Cervantes 350)

Tras una breve interrupción, la siguiente referencia alude a un recuerdo de la infancia. El motivo es una mascota, un gato, que más adelante asocia con la gaita (“Música de gatos”) y la lusofilia de la cuál ya se habló en el análisis de *Cantado para nadie*: “[...]”lengua de gatos” que amábamos y hablábamos, / Es decir, la lengua de Camões.” (Cervantes 351). La última estrofa del poema reúne todos los fragmentos referidos y vuelve sobre la sentencia inicial del poema (su crítica a la prudencia con respecto a los temas personales) a modo de argumentación, con una pregunta retórica que apela al escucha y cierra el monólogo de este hablante poético:

¿Os parece que es privado
O que, para aprovechar aquello que evidencia,
Os prive de otra cosa?
Ved cómo casualidad es menos vanidad
Sin acudir a citas del Eclesiastés.
Y mucho menos en un poema autobiográfico. (Cervantes 351)

Aún en la línea del poema autobiográfico, “Antaño, ¿días felices?”, vuelve a referir los primeros años de Cervantes en Querétaro como pretexto para una reflexión más general. De nuevo articulado en un tono argumental, la anécdota personal será el exemplum de la sentencia final del poema. Comienza situando en lugar y tiempo su relato, y proporcionando una breve etopeya del hablante durante su adolescencia:

Era en Querétaro
Y hacia la primera mitad de los cincuentas,
Alrededor de mis quince años.
Me quedaba en la casa por las tardes;
Oía “Estrellita del sur”
Y otras canciones
Y sentía apetencia por las tierras que evocaban.
Venían mis fugaces iluminaciones
Donde podía sentir a Bolívar, Garibaldi y otros personajes. (Cervantes 351-2)

Contra el carácter soñador y despreocupado de Cervantes, aparece una etopeya de su hermano Antonio:

[...]
Él vivía por entonces los intentos
De su obstinado dar sentido
A las carencias que sufríamos
Para que fuéramos
Aquello para lo que habíamos nacido
O que deberíamos ser, así cumplido:
Seguramente existencias sin complicaciones,
Pensando en héroes. (Cervantes 352)

Estos ‘héroes’ (considerando aquellos que son nombrados en el poema) conforman una línea de significación del poema. Aparecen referidos en la etopeya de Cervantes, en la del hermano Antonio, y finalmente en la conclusión del poema. Junto con Don Pedro II del Brasil se repiten los nombres de Bolívar y Garibaldi, y son igualados en la conclusión del hablante poético que haya un símil entre ellos, articulando su conclusión:

[...]
Porque por esas fechas aprendí
Que los héroes
Tienen que cumplir la condición
De estar bien muertos.
Si no, ¿cómo iban a ser héroes? (Cervantes 352)

La otra cadena semántica es el carácter de los personajes retratados. En particular, la etopeya de Antonio Cervantes ocupa una parte sustancial en el poema. Es, además de los personajes que se nombran en el poema, el otro nombre propio. Su lugar se destaca en el discurso, así como en la obra de Francisco Cervantes, tal como en la abrupción: “Ese hermano mío ya en otras ocasiones / Apareció, / Dejémosle por estos versos / De nuevo circular.” (Cervantes 352). Una de las apariciones es en la nota introductoria de la tercera parte, Menguante en el espejo, del libro *El canto del abismo* (1987): “Hacia el 55 murió mi hermano Antonio. Ocho días antes, a solas, conversamos en casa [...]” (Cervantes 274). Al igual que los poemas contenidos en dicha sección del libro del 87, “Antaño, ¿días felices?”, ofrenda a la memoria de Antonio Cervantes Vidal un homenaje. Los versos finales, citados arriba, hablan pues, de la muerte del hermano y el poema se configura en un tópico tradicional de consolación: la muerte se lleva primero a los mejores.

“Estampa en brega”, continúa el tema autobiográfico, aunque el lenguaje es mucho más elaborado que sus antecesores. Tal rarificación, que incluye arcaísmos (no sólo vocablos, también la sintaxis) y neologismos, encuentra su máxima dificultad en la comprensión del texto al incluir referencias personales del autor imposibles de descifrar dentro del texto. En efecto, el hablante poético nos refiere el asunto de su discurso en las primeras líneas; después de una breve introducción:

[...]
Recuerdo aquellos encuentros míos, cyránidos
Y bregas abundantes,
Que justamente quisieron ser de honor
O ya lo eran para mí, niño soñante o más. (Cervantes 353)

Los vocablos ‘brega’ y ‘cyránidos’, son dos de los ejemplos sobre arcaísmos y neologismos arriba mencionados. Es de notar que, aunque el asunto del poema sea un recuerdo de las peleas del hablante poético, las nomina como bregas pues considera que sus disputas conllevan una carga noble. Los recursos sintácticos que se emplea en la versificación también reestructuran el lenguaje hacia una codificación menos habitual, como en el caso de los tres versos siguientes:

Bien que las cicatrices de las burlas
De varias generaciones prácticas me hirieron
Tales entornos y entonces puntilleros. (Cervantes 353)

También construye un contexto a su elección lingüística, por tanto frases como “velar las armas”, “golpes de arma blanca”, “hollados caminos de la causa”, “encuentro a primera sangre” resultan concordantes con la idea de expresar los pleitos del hablante como un asunto de caballeros. Se forma, entonces, una cadena de significados hacia el carácter que quiere dar a sus memorias, sin embargo, estas no son muy específicas. La referencia personal llega a extremos que no se pueden decodificar con la información en el texto, tal es el caso del circunloquio de un nombre propio:

¡Cuerpo de Dios! Quise pelear
Con aquel hermano de lecturas y de infancia
Que nombraba una marca de aparatos del hogar,
Mejor es no dar nombres precisos. (Cervantes 353)

Sin embargo, esta reticencia forma parte de una suspensión que el mismo hablante revela sobre su poema:

Mas noto con cierta sumisión
Que nos alejamos del momento y de la hazaña
Que iba a memorar. (Cervantes 353)

Y finalmente concluye con la postergación del asunto:

Mejor será para ocasión distante
Darle cita, no la del duelo tal,
Sino ante un tribunal que aún desconocemos. (Cervantes 353)

Dada esta conclusión, la premisa inicial del texto de relatar las riñas no se cumple; acontece la perífrasis de las mismas –y aun de los contrincantes– para postergar estos recuerdos, haciendo que el tono del poema sea más bien irónico. Por otro lado, el sentido de este ‘duelo’ que se particulariza el penúltimo verso no puede hallarse en las premisas del poema. La metáfora que se pretende hacer del ‘duelo’ extravía el referente contra el cuál se compara este concepto. Igual que en poemas anteriores, el sentido del poema se despliega a diferentes interpretaciones, no ya cotextuales, sino que seguramente dependan de un conocimiento biobibliográfico del autor, Francisco Cervantes.

El último de los poemas autobiográficos de esta serie es “Cementerio de cartas de navegación y portulanos”, título tomado de uno de los versos de la primera estrofa del poema que sirve de introducción a un recuento más de la infancia de Cervantes. En este primer momento, el poema propone una confesión de parte del hablante poético:

A condición que lo guardara en mi sordina,
Me fue dada no sólo mi existencia
Sino el sentido de su peso,
El significado que pudiera haber tenido
Y la extensión, así ficticia, pero clara
En el cementerio de las cartas de navegación y portulanos,
La cifra exacta, la relación precisa. (Cervantes 354)

Se expone, pues, un símil de los tópicos clásicos “la vida como un camino” y “la vida como un viaje marítimo”. La razón de la existencia del hablante es comparada con aquellos primeros mapas náuticos-geográficos del Medioevo. Dicho conocimiento le es dado también en secreto, o bien, para sí mismo. En seguida aparece una breve cronografía del propio hablante:

Ahora que cierro postigos y ventanas,
Sentido del humor
Y otras formas de entendimiento
Con las demás personas,
Empieza a enfocar una figura, varias. (Cervantes 354)

El sarcasmo es notorio en la enumeración de las ‘formas de entendimiento’ con el otro. La imagen construida también revela el reconocimiento de este hablante de su

condición agónica frente a las ‘demás personas’, su propia exclusión de aquellos que más adelante nomina directamente como adversarios y de la hipocresía de éstos:

Y su entorno
Donde veía vaguedades extremas y entonadas,
Ésas que me aplaudían los enemigos
Fingiéndolo aprobar mis desafueros y mis ansias. (Cervantes 354)

Acudiendo a la referencia geográfica de la primera estrofa (las cartas de navegación y portulanos), inicia el asunto del poema con una pregunta. “¿Desde donde escribo?”, se responde sin perífrasis alguna:

Ciudad: la de Querétaro
[...]
Dos largos, alargados, enlosados patios
Donde espacios y fontanas
Arriates en que florecimiento y verdes,
Innecesariamente
Dan sustancia a la casa habitación. (Cervantes 354)

Las memorias que se relatan en este poema, tomarán como motivo elementos de la casa que arriba se menciona. Desde una perspectiva más lejana que sólo la sitúa en una ciudad, la topografía se centra en la vivienda. La descripción de los espacios de ésta, van acompañados de un recuerdo situado en esos lindes: si el espacio es un limonero, son evocados los recuerdos de infantiles campamentos debajo de éste, por ejemplo. Es de notar, que por lo menos en el caso recién referido, el recuerdo está inscrito entre paréntesis. Literalmente, una pausa, un apunte al margen, en el desarrollo de la topografía de la morada. La primera mitad de la tercera estrofa continúa con esta abrupción, sólo para retomar de nuevo el asunto de Cervantes con su hermano Antonio, el cuál ya se revisó en el poema “Antaño, ¿días felices?”. El orden discursivo se invierte; al contrario de la segunda estrofa, es ahora el recuerdo el que da pie a la topografía. La descripción también está invertida, parte de un espacio limitado, hacia uno más abierto: de las habitaciones de los padres y los hermanos, hacia el patio lluvioso y encharcado, hacia la casa como totalidad, y de ahí, hacia fuera de ella:

[...]
Debo dar el sitio cierto:
Era la casa
Donde viví mi infancia
Y adolescencia,
Eso que suelen llamar
“Mi casa” quienes se creen que algo es suyo.
Pero, en fin, digamos

Mi casa, en la calle
Con fecha miserable. (Cervantes 355-6)

Como pretexto para la memoria, este poema elige un espacio que confina esos recuerdos. La estrategia textual es la topografía del espacio referido –la casa– y su desarrollo se apoya en una figura de quiasmo que primero parte del exterior y la generalidad para adentrarse en el espacio (al tiempo que a la memoria), y después opera inversamente como si se saliera de ese espacio.

Dos homenajes hacen de interludio entre esta serie autobiográfica y otro conjunto de poemas interrelacionados. El primero de ellos, simplemente titulado “Borges”, acude a la forma del soneto para ordenar su discurso. El primer cuarteto forma una suspensión:

Alguien tendría que haber escrito
O deberá, en breve, describirlo.
Tan sólo diré que al escribirlo,
No lo escribo, propiamente, lo repito. (Cervantes 356)

El hablante poético se articula desde la primera persona para referir a un tercero; el segundo cuarteto abunda en la descripción de éste manteniendo el circunloquio. Tal vez el decir que opera una figura de descripción sea excesivo, pero es la más aproximada para nominar el mecanismo por el cual el hablante poético construye la semblanza del personaje. Tal como en el primer cuarteto, la siguiente estrofa elude la referencia directa del carácter y rasgos físicos del personaje:

Ése no fue, que lo será su mito.
Aquel que lo resuma sin decirlo.
Habrá intentado de cumplir el rito
Que nace y desnace sin seguirlo. (Cervantes 356)

La paradoja del verso final de este cuarteto es la figura que predomina en los tercetos. Igualmente continúa la descripción, pero ahora sustentada en dos elementos opuestos como descriptores:

Ved cómo es y no es en su memoria
Que todo lo escribe y describe
Y recordamos como el asno de la noria,

Que así nostalgia circunscribe,
Por lo que no ha muerto ni revive
Y sin quererlo, borda gloria. (Cervantes 356)

No obstante la omisión directa de detalles, el título del poema permite una reconstrucción del sentido por medio de referencias extraliterarias. El hablante poético integra en su discurso tópicos bien conocidos de la poética borgesiana: la escritura como reescritura, la memoria, la circularidad del tiempo. En este poema, el título constituye una clave para su comprensión, pero se vale del saber “enciclopédico” del lector para su interpretación.

El siguiente homenaje es menos explícito en su destinatario, pero el subtítulo de “Farol de la calle (En la voz de Amalia)”, sugiere un cumplido a Amália Rodrigues. Al igual que el poema anterior, hay un cuidado por la forma del poema, articulado en cuatro cuartetas isométricas, octosílabas, el poema simula una forma popular, incluso musical, como se explica al final del poema. El texto construye una etopeya del hablante poético y emplea la paradoja y la cohabitación:

No me enciendo ni me apago,
Que estando en penumbra sigo
Más que con otros, conmigo,
Sin grande gloria ni amago. (Cervantes 357)

La siguiente estrofa acude a las mismas figuras, sólo que el verso inicial las contextualiza en una ironía que explica tanto el artificio lingüístico y semántico, como el propio discurso calificado de ‘absurdo’:

Esta absurda consistencia
No duro me hace ni blando.
E, inmóvil voy, que volando
No se ahueca mi existencia. (Cervantes 357)

Como una interrupción a su monólogo, el hablante introduce un interlocutor; hay una personificación del ‘minuto pasado’ al cuál hace confidente:

A ti, minuto pasado,
Puedo confiarte el secreto
Que guardo tras de mi peto,
A todas vistas velado. (Cervantes 357)

Una hipérbole del ‘secreto’ que sólo puede confiarse al pasado es también una figura paradójica. Dicho secreto nunca se dice, puesto que su escucha ya no existe, y este escucha, si existió, es incapaz de escuchar. La estrofa es, entonces, una perífrasis para explicar el celo que guarda el hablante poético de su tribulación. Es de atención en esta estrofa el uso de una imagen codificada en la poesía y la música popular (un lugar

común, que en dichos contextos no desatina): guardarse algo en el pecho, más aún, un secreto. La similitud fonética de ‘pecho’ con ‘peto’, aquí también se toma como metonimia, y acentúa el celo con el cual se guarda el ‘secreto’, puesto que el pecho que lo contiene es reforzado con una coraza. Al final del poema el hablante acude nuevamente a una imagen muy bien difundida, el ‘cruel desatino’ para declarar su discurso como una forma de canto popular:

No es nada nada mi nado,
En este cruel desatino.
Y aunque así se cante el fado,
No se traduce a destino. (Cervantes 357)

Concluye la etopeya del hablante poético. Los últimos dos versos explican que si bien su canto es melancólico, no así su realidad. Igual que en las primeras estrofas, aparece una figura lógica que diversifica los significados, en este caso, la reduplicación del primer verso puede ser sólo eso, o bien la segunda ‘nada’ funcionar como verbo. La anfibiación es totalmente intencional, y, dadas las demás figuras lógicas distribuidas en el texto, seguramente el recurso se vuelve finalidad del discurso. El homenaje no es sólo a Amalia, tanto como al fado, al canto tradicional portugués, paradójico en sí, pues en la aparente aflicción de dicho canto se encuentra la belleza y el goce estético del mismo.

El siguiente poema, “Antología mínima del poema desvariado”, está compuesto por tres secciones y una introducción que explica el origen y razón de estos poemas. Vuelve a ensayar el versículo y el encabalgamiento. Inicia con una sentencia general que el hablante poético argumenta como marco de su discurso. Atribuye a la intervención divina evitarnos la búsqueda de “[...] lo original por sí mismo y el encuentro con lo tanto / tiempo deseado.” (Cervantes 357), puesto que eso nos evitaría (o retrasaría) el desasosiego. Pasada esta observación, el hablante refiere el origen de estos poemas a una petición de una amiga de escribir “[...] una mínima antología del desvarío, de poemas / con asunto cotidiano.” (Cervantes 358). Así explicados, queda este hablante poético como un recopilador de fragmentos dispersos en su propia producción, y que dice publicar como respuesta a quienes lo cuestionan en su afición por la literatura portuguesa y brasileña. Incluso se permite ironizar de su reclamo al especular sobre la recepción de la obra:

[...] Con certeza que esa especie
de Fradique Mendes¹⁰ que es su autor, los recibirá
con alguna sorpresa, en Lisboa. Su nombre, que nunca le fue
necesario divulgar, poco le puede decir a lector
mexicano, no así sus *fragmentti*. (Cervantes 358)

El primero de estos fragmentos se titula “El famoso martes”, la personificación que se hace de un día martes guía al texto hacia una especie de fábula en la cual se narra la desaparición de tal día (diluido en el tiempo) por la envidia de los demás días del año. El hablante argumenta a favor de su historia ciertas razones que demuestran las secuelas del suceso relatado:

[...]
También se siente que algunas horas del año
[...] resultan hondamente extrañas y abundan en un airecillo
de tragedia, por haber formado parte del desaparecido
y célebre *terça feira*. [...]
Pero debido a los buenos oficios de los ingleses,
se suele disimular con fortuna y gracia, esa de otra
forma bochornosa sucesión de instantes. (Cervantes 358-9)

En el último párrafo, el hablante se incluye como testigo de su historia. “Hoy, pocos recuerdan al famoso martes. Y hasta / creo ser el último en ello.” (Cervantes 359). Contra el temor confeso de ser victimado por los verdugos del martes, se consuela en la subsistencia de su testimonio. En tal esperanza profiere su última preocupación, misma que sugiere una construcción irónica del texto: “[...] Y si ahora escribo no es sin temor, aunque consolado / por la idea de que este texto mío será póstumo. Pasará / por ficticio y, ¡oh dolor!, kafkiano.” (Cervantes 359)

El segundo fragmento está dividido en dos partes. La primera parte de “El arte de conversar” es una explicación ficticia del paralenguaje o lenguaje no verbal. Remontando una génesis mítica, en los rudimentos del lenguaje y recién cometida la desobediencia a Dios, Eva intenta comunicarse con Adán por medio de señas y gestos. La historia sirve de argumento para la conclusión: “[...] Por eso, en la actualidad y debido a ello, el arte / de conversar abarca algo más que el puro acto / de emitir palabras.” (Cervantes 359). La segunda parte también parodia el Génesis bíblico. Continuando el tema del lenguaje

¹⁰ Poeta y aventurero ficticio, creado por Eça de Queirós y otros autores del grupo Cenáculo. Su actitud y su obra son similares a los poetas malditos franceses.

corporal, ahora los protagonistas son Caín y Abel. El relato que se construye explica el fratricidio como una hipérbole construida alrededor de Caín quien ensaya de forma entusiasta su obra paralingüística: "[...] uno de ellos se excedió con sus manifestaciones / entusiastas de inventor. Y hasta parece que alguna / superficial magulladura fue resultado, [...]" (Cervantes 360). El efecto amplificador de los relatores a través del tiempo, plantea, fue lo que desvirtuó la historia.

Finalmente, "Prantología o del gusto salgado", cierra la serie de fragmentos de la "Antología...". Este fragmento es más afín con textos de carácter liminar o crítico, que con textos narrativos. Se trata de una reseña de un libro del heterónimo más conocido de Francisco Cervantes:

[...] *Prantología*
o de las lágrimas es una pequeña obra compuesta
por nuestro amigo Hugo Vidal, autor de los no muy
célebres *Edificios Reflejos* términos y renovación
de los antiguos. (Cervantes 360)

En la "reseña" se explica, además de la etimología de 'pranto', el contenido del libro de Vidal. Se dice que tal obra es una recopilación erudita de los distintos sabores de las lágrimas, y se hace extrañamiento de un sentido ético de la misma: "[...]Lástima grande, porque ahí / es donde tendría utilidad más que belleza; [...]" (Cervantes 360). La calificación de la obra de 'Prantología...' propone la necesidad de conciliar lo útil y lo bello en la obra de arte (tópico horaciano: mezclar lo útil con lo dulce); al final del poema explicitará esta carencia como algo incompleto en el trabajo de Vidal, pero que no demerita en la necesidad de la obra. Dentro del poema es interesante la referencia a "Edificios reflejos", puesto que así se titula la segunda sección de *Regimiento de nieblas*, y en este breve poema lo atribuye a Hugo Vidal.

Al igual que la "Antología del poema desvariado", el breve poema "Typical Dempsey" emplea recursos de la narrativa para su construcción. El texto se establece como una escena en la que un escritor conversa con su editor. El total de la historia está referida por el hablante poético que hace las veces de narrador; la intervención de su interlocutor aparece en un estilo indirecto:

Éste no es el papel de un poeta, me dijo mi editor,

chorreando precisión crítica, cuando le entregué
mi texto gusaneado en la sección de monitos. (Cervantes 361)

Se observa un tono sarcástico en la acción del editor que ‘chorrea’ su crítica, así como en la descripción del texto ‘gusaneado’, escrito precariamente, sobre la tira cómica de una publicación periódica. Para completar la figura dialéctica, el hablante poético articula una concessio que finaliza el poema –y el conflicto relatado– en una suspensión, puesto que ya no hay respuesta de parte del editor:

Observe usted, atreví en mi defensa, que el ritmo
se aligera con esas diversiones, al evitar tan
sabidas rectas de la modernidad. (Cervantes 361)

El hablante ironiza sobre el contexto más inmediato de su obra: el papel sobre el cuál está escrita. Es interesante, para este estudio, la implicación de la ‘modernidad’ que se hace en el poema; la idea de rigidez con la cuál se la califica en el último verso contrasta con la ‘defensa’ de la obra que es criticada por aparecer escrita sobre una tira cómica, no obstante ello aligere el ritmo del hipotético poema.

“Desviación”, es otro poema construido a partir de una metáfora cuyo referente es omitido; esta elipsis, como ocurre en otros poemas de esta misma sección de *Regimiento de nieblas*, propicia la comprensión del poema vía la interpretación, a riesgo de una lectura aberrante. Inicia con un símil entre un lugar, y un tiempo:

Con los días cenizos por habitación, el hombre mira
aliviado toda imposibilidad. Acude a ella
por opacidad reseca y convicta. [...] (Cervantes 361)

La morada del hombre es, pues, el transcurrir del tiempo, los ‘días cenizos’, imagen con cierta carga negativa. Este asentamiento también es criticado como un refugio deleznable en la imprecación que recae sobre la actitud del hombre en el último verso citado, no obstante, este hombre se muestra impasible. Las siguientes isotopías que permiten referenciar el poema con el tiempo también se encuentran bastante codificadas. De esta ‘habitación’ se dice que no posee rincones (metonimia de muros), por tanto es un espacio abierto; también como espacio se define un momento: la noche es una ‘floresta’. De ésta se regresa a su significado temporal con la palabra ‘porvenir’, que pronto es incluido en la imprecación arriba mencionada: “[...] y la floresta nocturna es conjetura / de un porvenir ni siquiera. El azar lo anularía / de algún modo.” (Cervantes 361).

Nuevamente, en perífrasis, la enumeración de las cualidades de este referente omitido son enumeradas esta “Ceniza habitable, opaca, reseca y convicta” son cualidades de un “cero flotante”, imagen que no precisa un significado concreto al cual acudir. El poema concluye con otra metáfora que sólo es referida como ‘otra cosa’:

Y, al pie, la flecha indicadora de otra cosa,
en el camino, si lo hay. (Cervantes 361)

Es manifiesto cierto pesimismo en el poema, la circunlocución, la construcción elíptica, sugieren cierta cautela en la mención más explícita del tema. Se puede intuir, sin embargo, un discurso sobre la actitud del hombre frente al tiempo, o frente a un tiempo muy específico, como la muerte. Si tal es el caso, a eso referiría la “Desviación” del título, a un camino diferente al monótono transcurrir de los días.

Con un título que confirma su afinidad con una referencia extratextual, “Gavilán o paloma” toma de motivo a ésta última para una serie de disertaciones del hablante poético. En primer lugar, el hablante poético observa una paloma en una fuente; su sola descripción topográfica pronto pasa de la observación a la referenciación:

[...] Parece irse a otra parte, más
que hundirse en la inexistencia; borrarse como opción
a redibujarse más tarde. ¿Alguien la sueña y deja
de soñar, según el modelo borgesiano? (Cervantes 362)

El hablante encuentra un símil entre la paloma que desaparece y la posibilidad fantástica de una existencia puramente onírica que irrumpe en la realidad concreta¹¹. El paso de una descripción empírica –ahora una breve imagen de las plumas del ave– a la referencia literaria ocurre de nuevo en la siguiente estrofa; ahora el argumento es que la paloma ya codificada como ‘símbolo amoroso’ no tiene cabida en la literatura, pero sí en la ‘canción comercial’. Como cierre del discurso se propone una distinción que pretende denostar la apropiación de la paloma-símbolo por la canción que alude el título del poema. Se explica la inversión de los ‘valores representativos’ del animal por sus opuestos; en la canción, la paloma no simboliza paz, sino “[...] la violencia de la defensa / o el ataque, según violación ya establecida.” (Cervantes 362). Importante para este estudio es la mención de la postmodernidad. Hablando del rechazo de la paloma en la

¹¹ De Borges se recuerdan: *Las ruinas circulares*; *El espejo, la máscara y la muerte*; y el poema *Alguien sueña*, como ejemplos de este ‘modelo’.

literatura por su carga de símbolo amoroso, el hablante poético señala una excepción en “[...] textos de imprudente postmodernidad.” (Cervantes 362). Sirva la mención explícita de la ‘postmodernidad’ para descartar cualquier ingenuidad que se quiera atribuir al autor con respecto a ésta. Más aún, el calificativo sugiere un juicio del autor que lo evidencia en el conocimiento del tema.

En adelante, y salvo por el poema que nomina a esta primera parte, “Nuestra espesa encarnación”, los textos restantes de la sección son muy breves. “La sangre singla” es el primero de ellos. La primera estrofa es una suspensión que pretende una topografía de este navegar de la sangre:

Entre un aire quieto
Y el crecimiento del cabello,
Más allá de todo eco
Nacido en voz ninguna.
O de la ansiedad
De quien se cree feliz:
La singladura de la sangre. (Cervantes 362)

Ambos enunciados proponen imágenes paradójicas que anulen, así, el espacio que crean la preposición ‘entre’, y el adverbio de lugar con que inicia la segunda oración. También se construye cierta gradación en las imágenes desde lo más concreto, hacia lo abstracto: del aire, a una acción imperceptible, allende el sonido –que nunca se produce–, a la experiencia intransmisible. El cierre del poema, es una estrofa de apenas tres versos: “Y la fatiga puesta bajo el sueño, / La tarde en el otoño, / Así definitivos.” (Cervantes 362). Inicia con una conjunción copulativa que indica la coordinación de este enunciado, sin embargo el final sigue siendo elíptico, puesto que en la construcción gramatical de esta última oración no hay un sustantivo al cual califique el adjetivo ‘definitivos’.

El siguiente poema, “Polides”, seguramente toma su título de “pulidas”, en catalán. El motivo del poema son las ‘formas’, mismas que son descritas:

Hay formas que se desenvuelven sólo secretamente
y se guardan de nosotros en su planicie quieta.
Otras conservan alguna ondulación o pliegue, queriendo
recordarnos algo, alguien [...] (Cervantes 363)

Las descripciones dan el efecto de ambigüedad o indeterminación de las ‘formas’ a las cuales se refiere el poema. Se añade a esta incertidumbre la polisemia del término,

pues tan sólo el diccionario de la Real Academia Española consigna 19 acepciones para la palabra ‘forma’. El resto del poema vuelve sobre la descripción, y concluye con una pregunta que no delimita el objeto del poema: “[...] Fijezas educadas o agresivas / ausencia, ¿de qué, de quién y cuándo?” (Cervantes 363). Tal pareciera que el último verso del poema fuera una ironía muy elaborada: la forma es sólo un contorno de la cosa, incluso esta configuración externa es una metonimia de la cosa en sí. Aventurando otra posible interpretación, el discurso aborda las formas literarias como meros recipientes –no obstante, imprescindibles– que debieran leerse desde un qué, un quién, un cuándo.

Con la misma estrategia de elipsis del objeto, “Otra vez, la originalidad”, se construye también con un circunloquio que describe a aquello que nunca se nombra en el poema:

Esperan abiertamente y asaltan con todo el aparato
de la previsible desvergüenza. De tan evidentes,
invisibles. Y de tan desdobladas, plausibles
de unificar, más aún sólidas en singular. [...] (Cervantes 363)

No obstante la elipsis se aclara en los últimos dos versos del poema; dice: “Y, así, topamos con la de otros días, años, y siglos / anteriores y futuros.” (Cervantes 363). Queda claro, entonces, que la palabra omitida en el penúltimo verso del poema es ‘originalidad’, y que el plural de los versos que anteceden se refiere a las ‘originalidades’, o mejor dicho, a una constante demanda de esta característica. Así, el poema exhibe un carácter crítico que discute un tópico estético-filosófico que debe abordarse más adelante¹² para complementar este modelo de poética de Francisco Cervantes.

Menos reflexivo que los dos poemas anteriores, “¿Qué dice tu corazón?”, acude al tema de la nostalgia como eje de su discurso. Utilizando una estrategia narrativa, el título del poema se integra al resto del mismo; continúa: “Decía la tarjeta de visita que me presentó la niña.” (Cervantes 363). Una vez relatada la situación, el hablante poético se repliega sobre sí mismo para articular el motivo de su extrañamiento:

[...]
Y pasé a ver la infantil femineidad
con detenimiento, en tanto se desencadenaba toda

¹² Páginas 175-76

mi nostalgia. Y aunque no era, pudiera
llegar a ser. (Cervantes 363)

La semejanza física de la niña suscita en el hablante poético el recuerdo de otra mujer. No se puede determinar la edad de ésta última; no se sabe si el recuerdo es sobre una niña, o si esa niña recordada ahora es una mujer, o si el hablante imagina en la niña de la tarjeta la fisonomía de una mujer adulta.

Tal como el poema “Gavilán o paloma”, “De una vez”, también acude a la referencia extratextual para la comprensión de su discurso. Al igual que el poema que lo antecede, el título se incorpora al cuerpo del poema. Lo primero que se revela, es que el motivo es una canción:

Cantaba con monotonía. La misma letra y música,
sin modificar orden o alternar las estrofas.
¿Quién lo iba a tachar de repetido si lo efímero era
en todos queja, saturnalidad sin cuento? (Cervantes 364)

El último par de versos es una pregunta retórica que alude tanto al cantante que se implícita en el primer verso, como al contenido de su canción. La canción es repetitiva –o más bien, la ejecución de la misma–, pero se elimina todo reclamo en el último verso, que empata a los escuchas con el tema que propone el cantante. Todos los oyentes son empáticos con cierta decepción que discurre como mensaje en el canto que escuchan. Si, como se dijo al principio, el título se incorpora al poema, el nombre la canción referida es ‘De una vez’, subtítulo de la canción de 1970 que componen Pablo Milanés y Silvio Rodríguez para el documental “Columna Juvenil del Centenario”, de Miguel Torres, y titulada precisamente Canción para la Columna Juvenil del Centenario.

El poema “Escrita” está construido como un apóstrofe a un escucha hipotético, sin embargo, no es claro quién es este escucha:

Manos, órgano sanguinal, óseo cofre del pensamiento,
dejad ya vuestros salmos allí, como ciudad que,
descifrada, ahora tiene travesías, callejón sin salida,
pasadizos. [...] (Cervantes 364)

Del primer verso no se puede determinar si ‘Manos’ es un vocativo, y por lo tanto el escucha del poema, o si el hablante poético invoca a un escucha diferente a dejar sus ‘salmos’ en dichas manos (las manos del escucha). La anfibiación no desaparece en la

segunda oración, también imperativa, donde el sujeto sigue siendo tácito, pero la cercanía fonética de dos palabras al final del enunciado anuncia el asunto del poema volviendo a empatar dos actitudes de la palabra (a un mismo tiempo escrita y cantada) que obsesionan a Cervantes: “Y mirad lo menos que podáis, sin contar / el fluido teñidor y tañedor o sólo narrativo.” (Cervantes 364). Más enigmático sería el último verso del poema si no se reparara en el título. Homógrafa al adjetivo en español, ‘Escrita’ se traduce del portugués como ‘Escritura’, con prácticamente los mismos significados. Asumiendo, entonces, que el poema habla sobre la escritura en su acepción más directa (como la acción y efecto de escribir), el hablante poético apela a un escritor (y no a las manos). El “Nido de hormigas, zarzas no cenizas.” (Cervantes 364) serían dos metáforas de la escritura que se espera de este interpelado.

“Vivir”, finaliza la serie de estos poemas breves. El texto se articula desde un tono sarcástico. Su verso inicial parodia una sentencia general: “Esto podemos, esto no. Separaba la cantinela conocida.” (Cervantes 364). Los versos siguientes construyen una alegoría del tiempo, la más conocida: el reloj de arena. La codificación de tal constructo emplea la metonimia para extender el sentido alegórico y dotar de movimiento a la imagen. El tiempo que semantiza el texto es un tiempo que transcurre:

[...]
Sin oírse, un alto de granos disminuía y otro sumaba
por lo bajo. Ni misterio o concreción. Cambiaban
el ascenso y el descenso del uno al otro lado. [...] (Cervantes 364)

El título del poema propicia la lectura de esta alegoría, a su vez, como metáfora del tiempo de la vida. De ahí que el verso final resulte en un cuestionamiento sarcástico: aún a sabiendas de que no hay posibilidad de duda en el tema del texto, se articula una pregunta (“¿Cómo nos dijeron que se llamaba?” (Cervantes 364)) que obliga a la reconsideración del discurso desde la visión sesgada del vituperio.

El poema que da nombre a esta primera parte del libro es otro homenaje de Cervantes a la cultura lusoparlante. “Nuestra espesa encarnación”, lleva como subtítulo *O*

Aleijadinho, sobrenombre del escultor barroco Antônio Francisco Lisboa¹³. El texto se divide en dos partes y se articula como una prosopopeya en donde el hablante poético son las esculturas de Aleijadinho. En un principio es difícil distinguirlo, pero a medida que avanza el poema, las isotopías lo evidencian:

[...] nos sacaron de las brumas
Y no brotó la voz, brotó la forma
[...]
Señor de la ira que nos labras
[...]
Y la materia, nuestra espesa encarnación,
Definida en una sola pieza [...] (Cervantes 365)

El discurso de las estatuas admite tanto una reflexión sobre su naturaleza de efigies, como un retrato de Francisco Lisboa. De esto último, se leen frases como: “Dedos distantes entre sí”, señalando la enfermedad que deformó las extremidades del escultor; la etopeya ya citada en el epíteto “Señor de la ira” donde se afirma el oficio de Aleijadinho que ‘labra’ a los hablantes poéticos, además con “aliento de brandy y ajo”. La segunda parte del poema completa el retrato del escultor que culmina en un tono deprecatorio:

[...]
Señor, más que señor,
Mayordomo de nuestras ansiedades,
Te agradecemos, padre, que les hayas otorgado
El gesto que hemos visto
En el alma, acaso nuestra alma. (Cervantes 366)

Es de observarse que el hablante de esta segunda parte ya no son las esculturas de Francisco Lisboa, sino un hablante que contempla dichas estatuas y que manifiesta su admiración por Aleijadinho al contemplar su obra. El discurso reflexivo de la primera parte del poema, cede su lugar a una loa más obvia en su articulación, aunque ambas secciones del poema están enunciadas desde el plural, generalizando la argumentación de los hablantes.

“Regimiento de nieblas”, poema que intitula al poemario entero, es una breve reinterpretación de un verso citado como epígrafe. El “*Regimiento de Névoas*” que registra Cervantes como liminar a su poema consiste en la unión copiosa de nubes y cielo

¹³ Personaje de quien no se tiene un registro oficial, pero se considera que nació en Minas Gerais en 1730 y murió en 1814. Su leyenda incluye una vinculación con la masonería deducida de la iconografía de sus obras.

hasta provocar la oscuridad, tal como se cita a Lopo de Anes en *O livro das águas e as mágoas*. Atendiendo a la literalidad del texto de Lopo de Anes, se trata de un fenómeno externo (meteorológico), mientras que el de Cervantes nomina con esa imagen al resentimiento. El poema es una sola oración, versificada según un patrón regular de rima y una distribución armónica de metros:

Hubo en nos, ya muy de antiguo,
Deserciones y distancias
Que imposible fuera restañar
Si el pasado fuera ambiguo
Y modificar pudiéranse constancias
A gusto y gobierno, como el mar
Rige y dicta movimiento
Con tormentas y tormento
Hasta de hacernos naufragar. (Cervantes 366-7)

Se especuló la interpretación del tema de este poema como el rencor. Un argumento a favor de esta interpretación es el siguiente: en el texto hay una comparación del circunloquio inicial, de eso que ‘Hubo en nos’, con una personificación del mar que obra como fuerza externa a la voluntad –humana– ‘Hasta de hacernos naufragar’. Así, pues, este regimiento de nieblas es un ímpetu que persiste fuera del campo de acción del arbitrio humano y que socava su natura (de ahí que se desee inútilmente ‘restañar’), que no puede ser reparado puesto que queda signado en el pasado como un hecho, una ‘constancia’.

El último texto de la primera sección del poemario es un “Mínimo homenaje a Burle-Marx”, artista plástico y arquitecto paisajista nacido en São Paulo a principios del siglo XX. El poema también acude a estrategias métricas y rímicadas, conformando un sonido peculiar que recuerda a una canción popular por su juego paralelístico de versos con las epíforas ‘Burle-Marx’, ‘más azul’-‘azul más’, y ‘jardines’. El discurso refiere una reflexión del hablante poético, quien al observar el cielo lo relaciona –en una exclamación– con la obra del brasileño. Su discurso finaliza con una personificación de este cielo:

[...]
Y el azul, con sus alas,
Buscaba en los confines
Los jardines
De Burle-Marx. (Cervantes 367)

Así termina la primera parte del *Regimiento de nieblas*. La siguiente sección sugiere en su título otro homenaje: Edificios reflejos. Homenaje a Borges y al Insomnio se apoya en una construcción referencial que el argentino emplea en *Ficciones*: la obra de un personaje de ficción que se presenta como un rescate o referencia del autor-persona (su creador) en uno de sus libros. Al igual que Borges en el “Examen de la obra de Herbert Quain”, Francisco Cervantes anunció en la primera parte de su poemario esta obra de Hugo Vidal titulada, precisamente, “Edificios reflejos”; así, el homenaje que se ofrenda a Jorge Luis Borges en estos poemas se relaciona, en primera instancia, con esa peculiar autorreferencialidad de los trabajos de éste. Cuanto más, si los poemas que componen esta sección, poseen una tendencia marcadamente narrativa.

Un motivo en común relaciona los tres primeros textos de esta sección. Un motivo, además, borgesiano: el espejo. El primero de ellos, “El marco devorador”, narra una situación en la que el personaje del poema es avasallado por espejos al levantarse de la mesa. El resultado de este acoso es que dicho personaje regresa al primer beso de la infancia, en una playa. Desaparece el sujeto, y en su lugar sólo se encuentra el marco roto del espejo que lo devoró. El segundo poema es “La figa¹⁴ de plata”. De nuevo, un narrador no focalizado relata una situación fantástica de un personaje cuya imagen reflejada en el espejo de su armario se desploma antes sus ojos y se comprime “[...] hasta quedar convertida / en una figa de jacaranda y de plata.” (Cervantes 368). Por último, “El espejo del universo” acude al sueño del personaje principal para tramar la ficción. En este plano onírico, el personaje charla con una mora que le muestra el “Espejo del universo”, del cuál proceden todos los espejos pasados, presentes y futuros. Cuando este personaje contempla el enorme espejo, se decepciona de no encontrar reflejo alguno. El final del poema sugiere una recursividad en la anécdota que angustia al personaje: “Vio acercarse a la mora. Una y otra vez. Pensó: / debo despertar.” (Cervantes 369). En los tres casos, el hablante poético es un narrador omnisciente de los acontecimientos que refiere; otro recurso frecuente de la narración –que no exclusivo– al cuál acuden estos tres poemas es el diálogo, mucho más desarrollado en “El espejo del universo”.

¹⁴ Amuleto pequeño en forma de mano.

Además de los espejos, el tiempo también es una temática afín a los tres poemas. En el primero de ellos, el tiempo se manifiesta en la analepsis del personaje a su infancia; en el segundo, el personaje es sobresaltado por el sonido de un reloj que no debería estar ahí; y por último, el tiempo como un eterno retorno vuelve al sueño del tercer personaje una pesadilla. Justamente el tiempo es el motivo principal del poema “Ritualda”. El hablante poético se articula desde la primera persona y comienza su discurso con una sentencia que será demostrada en el poema:

La guarida del sueño sobre la existencia diaria es algo
que me asombra menos, con el paso del tiempo.
Una coletânea de las vivencias de esa otra sucesión
de hechos sería de gran luz sobre nuestra porosa esencia. (Cervantes 369)

La segunda oración es una sugerencia del mismo hablante para antologar los sueños como una realidad alterna que explicaría la naturaleza humana. El principal argumento de la primera afirmación –y que será de todo el poema– es un ejemplo del propio hablante poético. Más adelante, continuando la dialogía de los primeros versos, refiere una ‘aparición’ recurrente de la imagen de una espada en momentos cruciales. Tal aparición, ligada al ensueño, provoca la nostalgia del hablante poético, quien relaciona el nombre de la espada (Ritualda) con sus lecturas adolescentes, y su juventud misma.

La articulación de una voz en primera persona, focalizada, para el hablante poético retorna hacia la omniscencia en el poema “Los indirectos”. Hay, sin embargo, una relación con el poema anterior, y es el tema de los sueños. El hablante refiere la historia de un personaje que “Cuando se le acabaron los sueños de los otros, / se encontró en posesión de los suyos. Los contempló / y empezó a contarlos uno por uno. [...]” (Cervantes 370). Los sueños de este personaje no son destacables en su mayoría, sino cuando alguno de ellos es muy peculiar. Así, vuelve a la figura de la argumentación a partir de una experiencia del personaje (similitudo) y expone uno de estos sueños:

[...]
Por ejemplo: los indirectos. Aquellos seres que
habían enloquecido a su tía. Que la tuvieron prisionera
hasta la muerte. Pero que ella evitaba, cuando
los observaba detrás de sus parientes y conocidos.[...] (Cervantes 370)

El personaje medita, entonces, que tales visiones no le pertenecen, y que sólo las conoció por referencia. Finalmente reconoce su apropiación de tales experiencias: “[...] las había / imaginado con tanta viveza, que a veces, al salir / de ellas, la luz lo hería.” (Cervantes 370). En todo el poema el personaje es un *exemplum* de la sentencia con la que iniciaba *Ritualda*. Su ‘porosa esencia’ se explica con base a una realidad onírica que ha hecho suya imaginando una experiencia de la cual sólo ha tenido una referencia secundaria, no empírica.

“Orígenes abajo” es un poema donde se retoma el tópico del recuerdo. Ahora como una *preterición*, apenas se enumeran motivos que Cervantes ha desarrollado en otros poemas, por ejemplo, en la serie de poemas autobiográficos de la primera parte de *Regimiento de nieblas*. La conjugación de los verbos da la pauta para comprender el sentido analéptico del poema:

Había también los gestos en la madera y en los muros.
[...] ¿Quiénes eran, de dónde
venían? Rostros de tiempos por venir. Sangres
del pasado, medievales. Sentimientos que acudían
con la lluvia.
[...]
Y las piedras a la mitad de la calle, que soñaban
alcanzar alguna de las aceras para poder incendiarse.
Rostros, agua, fuego. Espejos de todos los orígenes. (Cervantes 371)

De nuevo aparece un espejo, ahora constructo metonímico de aquellos motivos que recuerdan-reflejan al hablante en su infancia.

Un poema menos evidente en su motivo es “Principio de espejismo”. El hablante poético refiere la experiencia de ciertos ‘encuentros’ de un tercero con “[...] seres / desconocidos que tenían facciones nunca vistas / y no se repetían. O que estaban en la memoria / o en seres que cruzaban fugazmente su paso.” (Cervantes 371). La naturaleza de estas apariciones es ambigua en su sola enumeración, no obstante, la interacción con éstos son el asunto –*perifrástico*– del poema. A través de la charla con dichos seres, el personaje que crea el hablante poético en el texto puede hacerse de una reputación o de una disposición a la convivencia social:

[...]
Tenían el tono acuoso de un telón de fondo, principio

de espejismo. Lo sorprendente es que su respuesta en la conversación era más que satisfactoria para sus acompañantes y le ganaba simpatía, mientras contemplaba las visiones imposibles.

Algo que podría llamarse “vida superficial” más acá todavía de lo superficial lo ubicó en un prestigio respetuoso, ya que nadie notaba los encuentros. (Cervantes 371-2)

El final del poema, además de ser cierre del relato del hablante poético, refiere un juicio de éste al respecto de la historia que acaba de referir. Las comillas y la repetición de ‘superficial’ son, además, hipérbole de un calificativo impuesto por el hablante. En esta última estrofa, el hablante otorga veracidad a los ‘encuentros’ que acontecen a su personaje. El discurso se articula casi como una fábula en donde el personaje principal descubre un don de percepción que le otorga ventaja sobre el otro. Dicho talento está relacionado con la comunicación, puesto que son las conversaciones que sostiene el personaje con los ‘seres’ las que lo destacan de los demás, pero hay también un sentido de agonía, puesto que tales encuentros se dan a través del “[...] hambre, excesos o mesura, / [...] durante / enfermedades evidentes.” (Cervantes).

“Apenas un reflejo”, es un poema que reúne las estrategias semánticas que pretende el poemario (recurrentes en esta segunda parte del mismo). De nuevo alude a un motivo borgesiano, el espejo, para plantear en su discurso un juego análogo al de dicho objeto. El texto refiere una experiencia de Hugo Vidal (como se ha dicho, el heteronómico autor de estos “Edificio reflejos”):

Caminaba por su barrio, en Lisboa. Alguien se le acercó.

O Cervantes morreu fue la noticia.

Seguramente se la dieron en la Rua Almirante Reis.

Sobrecogedora. Pero necesaria y saludable.

—Ahora podré ser Hugo Vidal. (Cervantes 372)

La reacción de Vidal es de alivio, como se observa en la intervención dialógica del último verso citado. La tendencia narrativa de estos primeros versos continúa hasta el final del poema; Vidal entra en sitio donde ve a Cervantes comiendo y bebiendo, pero por completo desconocido entre los camareros; Vidal come “[...] con abundante apetito, que recordaba Cervantes había / ido perdiendo últimamente.” (Cervantes 372), insinuando la paulatina desaparición del poeta ortónimo (quien se relega, como indica el título a un ‘simple reflejo’) contra la más evidente presencia de su máscara

La disipación paulatina de Cervantes es también el tema del siguiente texto. Imagen borrosa, refiere a través de un hablante poético el desvanecimiento hasta la desaparición de un personaje. A la par de dicha disgregación, la articulación lógica de los enunciados en el poema también se dispersa; las correspondencias entre oraciones son cercanas al dislate:

Al paso que ya no le era permitido visitar a la mora.
El teléfono no contestaba y en su lugar era
una moza de servicio. De voz opaca, pronunciación precisa
y hueca. (Cervantes 372)

La rutina de llamar por teléfono y ser ignorado termina por agotar el ánimo del personaje. Su preocupación no termina (tampoco su incertidumbre) ni siquiera cuando ya nadie le responde: “[...] Una tarde ya no se sintió hablar y advirtió / que la moza de servicio no se enteraba.” (Cervantes 373). La respuesta a su angustia se formula al final del poema como una pregunta retórica que evidencia el abandono de este personaje. Es la falta de interlocución –el rechazo del otro– la razón que lo termina borrando.

El tema de los recuerdos toma un matiz particular en el poema “Memorias ondulantes”. El hablante poético enmarca su discurso con una pregunta retórica que formula en medio de una contemplación:

Las luces, el cruce de las aguas. Y después
los recuerdos. ¿Cómo prescindir de ellos, en qué medida
ahogarlos si lentamente resurgen? Hierba todavía
no coagulada, imagen tierna de nuestro infortunio. (Cervantes 373)

Posteriormente el hablante refiere una interrupción externa que lo desvía de su reflexión: “[...] Acudió mi sombra y entró a visitarme / el fantasma de los recuerdos no existentes.” (Cervantes 373). Construye una paradoja alrededor del asunto que tratará el poema. Si su pregunta era sobre cómo deshacerse de los recuerdos, es contradictorio que sea acosado por recuerdos que no existen, es decir, que no tiene. Tras una breve correctio consigo mismo, y como justificación, reconoce la ambigüedad de su imagen, no obstante insiste en la epifanía pues no concilia una mejor explicación:

[...]
Pero los fantasmas vinieron a mí. No traían
secretos ni mensajes, aterradores o simples. Su presencia
era inoportuna pero ligera, cortante pero no ahogaba.

[...] Recibí los augurios
y las ansias, heraldos de la muerte, que no presumían
de lúgubres pero tampoco enarbolaban entusiasmo. (Cervantes 373)

Las figuras lógicas siguen predominando en el discurso, primero como definitorias de la experiencia del hablante con ‘los fantasmas’, como se puede notar en los tres primeros versos del fragmento arriba referido; más adelante también se acude a constructos paradójicos que perfilan el tipo de ‘recuerdos no existentes’ que recibe el hablante de sus visitantes. Estos recuerdos a los que se refiere el hablante no son la cosa, ni su contrario; no son, pues, producto de la memoria, pero tampoco son el olvido. La síntesis es resumida en la última imagen del poema; este ‘fantasma de los recuerdos no existentes’ es símil de un “Áspero espejo, anfractuosidades cambiantes, proyectadas / por una niñez aguda.” (Cervantes 373). El poema, al igual que otros que se han examinado, abre el campo de interpretación debido a su construcción paradójica. Sin un referente certero para nominar el tipo de recuerdo que refiere el hablante, no hay duda que la similitud que se hace de ello no es placentera; dicho referente es áspero (metáfora), es una oquedad.

Puente entre el tema del recuerdo del poema anterior y el tema amoroso, “Una ola recorría la superficie”, inicia una serie de poemas con recursos más tradicionalmente líricos. Una isotopía regular en todos los poemas es ‘la mora’ un personaje que no se nombra sino con este epíteto y que es motivo de los discursos de cada texto. Este grupo de textos son alusión también a la tradición literaria de los romances fronterizos que generalmente tenían como protagonistas de su tragedia a un cristiano y una mora. En el primer poema del grupo, el hablante poético configura un espacio donde hace su aparición la mora, aquí descrita como ‘la amada’:

Vientos. Duras crisálidas en el camino de las grietas.
Los ojos abiertos a todo lo evocado y nunca sucedido.
Mientras, esas palabras sugerentes por imprecisas,
los labios de la amada. (Cervantes 374)

El último par de versos de la cita anterior, relaciona los labios de la amada con las palabras; estos mismos, más adelante, son el inicio del ‘canto’ del hablante poético. Canto y palabra son conceptos que se repiten en el discurso como sus isotopías; en ellos opera una personificación: “[...] acudían las canciones. Venían palabra / por palabra. Se

ordenaban [...] era notoria su solidez [...]” (Cervantes 374). Todo el discurso se reelabora con la última imagen del texto. Mientras estas canciones y palabras actúan como constructores de una alegoría entre la amada y el poema que la evoca, la imagen final es antitética a esa construcción (“[...] Y una ola recorría la superficie, / borrándolas” (Cervantes 374)).

El siguiente poema, “Permitir se te recuerde”, evoca en la sintaxis de su título al idioma portugués, sin embargo su asunto no es directamente el homenaje lusófilo de Cervantes. De nuevo, un discurso de tema amoroso; ahora se sirve de un circunloquio para aproximarse al tópico central. Se articula desde la primera persona del plural que refuerza la invitación inicial (‘Asomémonos al pozo’). La invitación es a observar el cielo nocturno reflejado en las aguas de dicha noria, mismas donde se descubre la figura de la mora:

[...]
Bajo los astros fríos y líquidos o dentro de ellos,
de entre ellos, vendrá lo que deseamos. Y nadie
puede asegurar que sólo sea una mujer, aunque, ay,
no de otra forma nos será aceptable. (Cervantes 374)

La hipérbole y la exclamación que emplea el hablante poético recaen sobre la mujer que apenas ha nombrado. El carácter evasivo de la misma se desarrolla más adelante en otra figura patética que resulta central en el poema; la siguiente optación

[...] ¡que volvieran
a girar, hermosa mora, que tu rostro se envolviera
en la penumbra y de tu dulzura saliera de nuevo
a tu deslumbrante corporalidad! (Cervantes 374)

enlaza la invocación de esta mora con la contemplación que el hablante poético hace (y conmina) de los astros reflejados en el pozo. Esta imagen inicial es repetida en la última estrofa pero como un quiasmo; aun cuando la exhortación es a mirar de nuevo, ya no es para ver a esta mora, sino para sólo recordarla:

Asomémonos de nuevo, aunque no te veamos,
¡grandeza tanta la tuya, en permitimos así
te recordar! (Cervantes 374)

Predominan en el poema figuras de diálogo del subconjunto de las figuras patéticas. La optación, la invocación, y las exclamaciones dan el tono del discurso que pretende incidir sobre el afecto de ‘la mora’, y en este caso, también sobre el escucha incluido en

el plural de la invitación del hablante poético. Nuevamente hablando en plural, el hablante poético de “La llama plana” construye un retrato metafórico de esta ‘mora’. En el discurso hay una cohabitación tradicional que relaciona el amor con el dolor. En este caso el dolor proviene de una llama (símbolo, por demás, también del amor); de aquél se dice:

¿Cómo evitarlos? Saltaban como semillas de algún
fuego [...]
[...] Y esos dolores juguetones
nos caían en las palmas.

No sabríamos decir si eran graciosos. Inevitables sí. (Cervantes 375)

Figura una personificación de estos dolores que incluso son acariciados en su ‘lomo plácido’, y sobre los cuales el hablante se expresa sin pena, como se puede observar en los epítetos de estos dolores. Tales padecimientos provienen de un fuego que es atribuido a la mujer, hacia la última estrofa:

Fuente era la mora amada. Llama horizontal,
dorando toda convalecencia, poblada por voces
quejumbrosas. Inscribían nuestra alma para ella,
ojivas y ventanas, esbeltas torres de agonía. (Cervantes 375)

No es lejano este poema de un tópico tradicional. “La llama plana” es un ignis amoris que circunscribe a sus protagonistas en un discurso amoroso de gran arraigo en la historia de la literatura, como si el hablante poético buscara este lugar común como una referencia obligada en su cortejo con la mora. En el poema “Alpendres”, estos vestíbulos son motivo de otra evocación de la mora. El poema inicia con una personificación:

Centellas ligeras que cruzan de una vacilación
a otra, siempre que se encuentren frente a frente.
Sobre la arena, con actitudes acechantes. (Cervantes 375)

Queda en suspenso el significado de estas ‘centellas’, así como las vacilaciones a las cuales se refiere el hablante poético. Dicho hablante continúa su discurso calificando a los alpendres como “ [...] Fundadores / de tanta desdicha, acaso por acusadas esperanzas.” (Cervantes 375), como si esos espacios fueran culpables de su estado de ánimo, mismo que ahora se revela infortunado. Una deprecación en la penúltima estrofa perfila aún más la emoción del hablante:

Tú, que no sigues allí, señora del vencedor
de los dragones, acúdeme, desándame, concéntrame.
Señora que no nombro, hoy al menos. (Cervantes 375)

Hay una súplica por el consuelo, la reversibilidad de cierto hecho (el ‘desándame’ metonímico), y la claridad de pensamiento del hablante poético. Finalmente, éste se repliega de nuevo a la contemplación:

Bordada la soledad, el aire umbrío. Un marco
ardido. Cenizas. Cenizas que se levantan nuevamente.
Ligeras centellas que cruzan de una vacilación a otra. (Cervantes 375)

En un trazado isotópico con los textos anteriores, las menciones de la mora siempre se dan en pasado (basta revisar las conjugaciones de los verbos para verificar esta afirmación). La evocación que se hace de ella en cada texto es un recuerdo del hablante poético y no un homenaje en presencia. En estos últimos versos las palabras ‘soledad’ y ‘cenizas’ se leen como descriptores del hablante y de la mora, respectivamente. Ésta última es una ausencia recordada en una serie de discursos que van desde la descripción de sus virtudes, hasta la súplica por su regreso. El verso inicial de *Alpendres* es anafórico al final del texto. Una vez revelada la ausencia (la muerte) de la mora, las centellas se resignifican hacia las cenizas, y las vacilaciones hacia el recuerdo y el desconsuelo.

El último homenaje a esta mora es el poema que da nombre a la sección del libro. “Edificios reflejos” es una elegía a este personaje femenino. La ausencia de la mora y el dolor del hablante poético son desarrollados en una serie de imágenes que precisan ambos conceptos. El poema inicia con una afirmación del hablante poético exponiendo el estado de la cuestión:

Alrededor de ti se congelan las campanas, las campánulas.
Viento eras y aroma imaginado, que se filtra
en una herida; arde y frota contra ella sal. (Cervantes 376)

Tal como se ha venido dando en los demás poemas, el verbo en pasado del segundo verso revela la ausencia de la amada. La imagen inicial de las campanas y las campánulas congeladas es una personificación que muestra la aflicción del hablante proyectada en los objetos. Hay también un énfasis en la imagen sobre el dolor que incluso alude a un dicho popular (‘echar sal en la herida’), y que se consigue con el contraste entre lo que la mora era (‘viento’, ‘aroma imaginado’) y los verbos del último verso citado. La herida, metonimia del dolor del hablante poético, continúa su personificación en la siguiente estrofa. Esta herida es retratada como un “Agua que se llaga, así invasora. Nada la

detiene, / tras su escudo de dolor atroz. Señora aun cuando / sin trono [...] su terca superficie / donde cae el sol.” (Cervantes 376). La optación de la siguiente estrofa pone en relación esta herida con la amada (con su ausencia, específicamente):

Que nunca dejes de dolerme. Que a donde mire
encuentre tu reflejo. No hay reposo hasta la muerte,
[...]
Aun en sueños me persigues y me dueles. Reflejo
que invento y que me inventa. Te edifico.
Me construyes. (Cervantes 376)

Por último, se añade el ‘reflejo’ a la similitud entre la amada y la herida. Los versos finales manifiestan la relación del hablante con la mora como un reflejo, de ahí que el retruécano (‘que invento y que me inventa’, ‘Te edifico. Me construyes’) sea la figura que mejor expone esta concordancia de ambos personajes.

Regresando a los poemas narrativos, “Ojos por teléfono” cuenta la anécdota de un personaje que se da cuenta que sus ojos han cambiado mientras se rasuraba. Los ojos transmutados lo ‘miraban con reproche’, y sin embargo el personaje debe hacer frente a su día como si no pasara nada. Para su desgracia el cambio en el rostro es notorio para todos quienes se topa en su rutina y a quienes no sabe cómo responder a la pregunta sobre su aspecto. El final del poema revela la verdadera preocupación del personaje:

[...] Pero sentía terror por la hora de salida,
cuando llegara Berenice.
Tomó el teléfono. Muy despacio marcó los números.
[...]
–No vengas por mí. Por favor espérame –le dijo.
Berenice estaba a la expectativa.
–¿Qué te ocurre? –habló por fin–. Se te oye
una voz distinta, como si algo te hubiera pasado
en los ojos. (Cervantes 376-7)

Ya antes el mismo autor reconocía en un poema cierto estilo ‘kafkiano’ en su relato. Este texto también muestra un final paradójico donde el problema del personaje debiera ser el misterio de su cambio, pero su preocupación es por los aspectos más cotidianos. El final del poema deja en suspenso la reacción del personaje anónimo y de Berenice después de la especulación de ella en el último diálogo.

“Sorprendido “in speculum””, acude de nuevo al desarrollo narrativo; el asunto del poema plantea la interacción del hablante poético con otro personaje: un niño

Cuando abrió la puerta, el niño lo estaba mirando
fijamente.

–¿Dónde está? –interrogó.

–¿Quién? –no lo entendía–. ¿Qué era lo que preguntaba?

–La mujer esa, vestida raro. (Cervantes 377)

La narración inicia *in medias res* con el conflicto entre ambos personajes. Su discordia tiene que ver con la reticencia del hablante poético a confesarse ante el niño, aunque, como indica el título del poema, dicho hablante es descubierto en su juego. El motivo de la disputa es un personaje que ya apareció en otros poemas. La mora en este poema adquiere una naturaleza fantasmal que interactúa con el hablante y es descubierta por el niño. El hablante finge no haberse percatado de la presencia de la mora, pero su treta no convence al niño, seguro de su observación: “[...] –No finja. La vi entrar. Lo extraño es que no tocó ni abrió la puerta.” (Cervantes 377). El niño cesa su interrogatorio y se retira sin dudar de lo que ha visto. El hablante, entonces, revisa en soledad un retrato de esta mujer:

Cerró la puerta, bajó el lienzo que tenía oculto
atrás. Reflejaba un rostro un poco alargado, moruno,
de hermosos ojos. Movía los labios enviándole un beso.
Entre el escote llevaba las figas negra y roja. Y unas
Pequeñas perlas.

–¡Dios mío! –pensó–, no debo descuidarme. (Cervantes 377)

La exclamación final confirma el fingimiento del hablante poético, y revela el secreto que guarda. No quiere ser descubierto en su relación con una mujer que, si se recuerda su saga en los demás poemas, está muerta.

El siguiente poema abandona el tema de la mora y circunscribe su asunto hacia el hablante poético como foco de atención. “Autoproyecciones” describe el desconcierto de este hablante enfrentado con una percepción especial que antes se había abordado en el poema Principio de espejismo. Las apariciones de aquél vuelven a ser manifiestas en este texto, ahora como una amenaza:

Abrió los ojos. Era pleno mediodía. Tan semejante
a cualquier otro día. Se incorporó al movimiento
de abundantes personas. “Ellas me protegerán un poco”,
se aseguró.

[...]

Tenía que saber, enterarse. Por qué acudían
en plena luz del día. Tropezó con Jorge,
su mejor amigo.

–¿Ya lo sabes? –lo saludó–: Viene en todos
los periódicos..

Y se desvaneció. (Cervantes 378)

Este personaje, Jorge, proporciona una revelación al hablante poético, misma que opera en la lectura del poema. El hablante mira el encabezado de estos periódicos y lee: “Tú eres tu propia droga” (Cervantes 378). El verso final es una anagnórisis tanto del hablante como para el receptor del discurso. Revela cierta condición trastornada del hablante poético, que explicaría la aparición de ‘seres’, y el por qué éstos “[...] No desaparecía[n]. Más bien era como si hablara solo.” (Cervantes 378). Esta ‘esquizofrenia’ del hablante poético no es discordante del título del texto, y tampoco de la sección del libro que la contiene. La autoproyección mental del hablante es un reflejo de su persona en otra que construye, de nuevo, un juego de espejos. No es tampoco una coincidencia que Francisco Cervantes califique a su heterónimo Hugo Vidal como un “esquizónimo”; la comprensión de este poema explicaría la elección del neologismo.

Continúa el poemario con un par de poemas en prosa donde predomina el tono perifrástico. El primero de ellos, “Cardúmenes”, inicia con una metáfora que excluye el referente directo que apela:

Lluvia de proyectiles que caían sobre nosotros, en esa nuestra
infancia desvalida. Mas nunca llegaban a tocarnos. Un hielo mi-
lagroso los detenía.

[...]

Los años, reflejos que nos eran propios, pasaron torvamente,
aves arriba de los catalejos, cardúmenes de toda navegación secre-
ta. Cardúmenes que nunca pensamos capturar. (Cervantes 378-9)

El sentido de la ‘Lluvia de proyectiles’ se restaura en el texto por acumulación de significantes que rondan a un mismo significado. Estos proyectiles son: ‘miradas dirigidas a nosotros’ [los infantes, que incluye al hablante poético que se recuerda de niño]; luego son ‘los años’; después otra imagen que regresa a la perspectiva aérea que plantea el constructo inicial: ‘aves arriba de los catalejos’; para finalizar con el símil que titula al poema: ‘cardúmenes’. Opera, entonces, un mecanismo de proliferación

semántica; una alegoría que relaciona la ‘lluvia de proyectiles’ con ‘los años’, ambos calificados como amenazantes. Pero contra la intimidación de la primera imagen se esgrime una protección de un ‘hielo milagroso’, algo que (también metafóricamente) congela el avance de los proyectiles-años sobre el infante. Por su parte, en la segunda imagen, los cardúmenes-años ya han alcanzado a este hablante poético; la amenaza se ha cumplido y se concluye, a modo de lamento, con una ironía. El segundo poema en prosa, “Escasos surtos”, también inicia con una serie de símiles que generan una circunlocución al significante directo: “Cohetes. Vagas ordenanzas. Figuras de un instante que deslumbra. Caras de espejos sin imagen. Y ausentes de toda sombra.” (Cervantes 379). En seguida una pregunta retórica clarifica el asunto del poema: “¿Cómo no pensar en ellos si son sueños a voluntad, amores nunca traicionados, escasos surtos que aún sostienen nuestra sed de existir?” (Cervantes 379). El poema concluye con una optación. El hablante poético sugiere que estas experiencias que nominó como ‘escasos surtos’ sean sólo comprendidas por ‘la elegida’, un destinatario en particular que dará total sentido al discurso. En tanto eso no suceda, su deseo es que se guarden dichas experiencias como contemplaciones.

Relativo a un discurso metaliterario, “Flor putrefacta”, es una reflexión del hablante poético sobre su propio acto creativo. Así, calificando su obra, inicia el poema:

Extraña flor la de la creación, putrefacta o vana,
extraña, siempre y enfermiza,
ascendiendo por las escaleras a medias abandonadas,
en casas a medias habitadas, a medias construidas,
llamarada sin más fuego
que el de alguien que no sabe cómo lo obtuvo
y que se asombra a cada instante
y que repasa a secas sus costillas,
sus noches alineadas,
sus recuerdos a duras penas vivos,
su vida atrapada entre sueños y pastosas realidades;
sube la flor, crece al amparo de oscuros soles
que brillan sin nada que alumbrar,
sin razón de ser soles. (Cervantes 379-80)

En la larga descripción de esta ‘flor’, aparecen figuras lógicas que abren la lectura del texto a dos sentidos muy marcados. En la paradoja inicial, la creación es una flor ‘putrefacta o vana’; de ahí que el acto creativo del que habla el hablante poético sea

comprendido como algo corrompido, o inane. La extrañeza de dicha flor, viene, pues, de su carácter ambiguo de su tensión entre estas dos posibles realidades. Las imágenes que componen esta primera parte del poema amplían la lectura de esta tensión no resuelta. La acumulación de las mismas provoca un efecto hiperbólico que se apoya en figuras de repetición (polisíndeton, anáfora, gradación) para su retrato de esta flor-creación y del creador que es presa de su propio oficio, incluso sin tener plena conciencia de ello. La última oración subordinada vuelve sobre la construcción paradójica, de una imagen ya de por sí contradictoria: el oxímoron de los ‘oscuros soles’, origen o nutriente de la flor metafórica del poema. La ambigüedad de este símbolo es recapitulada hacia el final del poema; esta flor es “Envenenada o salutífera, [...] / siempre en descomposición / o de una imperdonable y obscena salud.” (Cervantes 380). El texto concluye con la inclusión del hablante poético en su discurso. En esta nominación directa del hablante se acorta la distancia del poema y el poeta, de modo que el discurso se reconfigura de la mera contemplación a la autorreflexión del creador sobre su ejercicio creativo:

En ondas se siente su presencia,
y crece dentro de mí sin nada que lo impida
o que la impulse. (Cervantes 380)

Al igual que en otros libros, Cervantes cierra *Regimiento de nieblas* con un homenaje a la cultura portuguesa. “Recordar mientras se reza”, es el poema de tema portugués más extenso de este poemario (y seguramente de toda la obra de Cervantes). El motivo central es la historia de Inés de Castro, alrededor de la cual el hablante poético fabula sobre la peregrinación de un soldado, Pedro Guedes, y el cadáver de Inés hacia su sepulcro en Alcobaça. El hablante de este poema documenta dicha peregrinación y articula su discurso como una narración en versículos. El poema inicia con una topografía:

Madrugada. Entre la espesura de la tiniebla, los colores
empiezan a separarse y proyectan hendeduras
moradas; primero muy firmes, que se van atenuando
lentamente, desde el rosa para disolver
en el dorado solar.

Entre el grupo de soldados que yacen en las tiendas
de campaña, adornadas todas con la cruz
de las quinas, circundadas por torres del territorio, Pedro
Guedes se ha destacado, tras una noche de inquietud
y sueños complejos. [...] (Cervantes 380)

La descripción primera sirve al hablante de marco para la introducción de su personaje. Pedro Guedes, una vez arreglado para su marcha, sale de la tienda. El hablante poético refiere nuevamente el paisaje, pero señala que la topografía corresponde a la mirada de Guedes; se intuye, entonces, que tanto este personaje como el narrador comparten una misma perspectiva. Una vez presentado el personaje, el hablante-narrador continúa su descripción del campamento; refiere los preparativos de los soldados para su marcha, su desayuno, y en el motivo de la vestimenta de uno de estos personajes aparece por primera vez la referencia a Inés de Castro:

[...]

aunque los soldados se encuentran en estrecha reunión,
algo sin embargo proyecta un vacío en torno al paje
de negro, que ostenta la corona de Doña Inés como
emblema en el pecho.

Al fin, aparecen las damas que acompañan al féretro.
Y tras un pequeño refrigerio integran la columna,
levantan en andas la caja fúnebre con la corona,
la rodean los guardias, guiados por un monje oscuro
y cerrado el paso por el paje, el cortejo que va
a la catedral inicia una de sus últimas etapas. (Cervantes 381)

Las descripciones anteriores, casi *locus amoenus*, se subvierten con la aparición del paje que encabeza la procesión doliente de Inés de Castro. La abrupción es denotada en los primeros versos del fragmento anterior; el ‘vacío’ que nota el hablante alrededor de los soldados (por extensión, de su fraternidad) es la difunta representada en el emblema de su paje. Una reina ausente que, sin embargo, escoltan. El contraste del paisaje de la mañana en la campiña y el hecho que se narra continúa en el poema. En una cohabitación resume el hablante esa particularidad,

[...]

La naturaleza parece indicar que la muerte de Inés
es triste accidente en floración hermosa y constante,
pero que la vida sigue, así sea de forma monótona. (Cervantes 381)

y en seguida el hablante poético hace una aparición en medio de su relato:

[...]

O que la naturaleza nada diga y esto no lo piensa Pedro
Guedes, sino que se le ocurre solamente al amanuense
del señor, en este año de gracia, ante un espectáculo
menos frecuente que edificante. (Cervantes 381)

En una analogía con el modelo narrativo, el hablante poético es un narrador focalizado. Más aún es un narrador testigo de los acontecimientos que relata, quien, en el

fragmento anterior, se confiesa el amanuense del rey Don Pedro I. Esta intervención (abrupción) será importante para la posterior interpretación del poema¹⁵, puesto que el hablante revela que su crónica está entreverada con su propia perspectiva. Las abrupciones del hablante poético en su relato se vuelven más frecuentes al continuar el poema. En las interrupciones, dicho hablante reflexiona sobre lo que acaba de referir-presenciar. Ya no es la campiña lo que describe; a medida que la comitiva avanza, van cruzándose con otros peregrinos. Así pasa primero un campesino con un niño, y llaman la atención del amanuense por una tonada musical que no puede recordar, pero que sabe la escuchó de ellos; su relato se detiene en una dubitación sobre dicha música, se pregunta “[...] ¿en dónde se encuentra su secreto, su misterio?” (Cervantes 381). Más adelante una joven y sus padres se detienen un momento y ceden el paso a la comitiva fúnebre; el capellán los bendice y esta acción es motivo de otra reflexión del hablante poético:

[...] ¿Por qué? Es posible
que se sienta la cercanía del pecado, de la vida humana
expuesta a los pasajeros dolores y las frecuentes
tentaciones, él que como cadáver se pasea y pasea
los restos de un alma. ¿Será que también teme caer
en la tentación, que la fragilidad de sus encuentros
lo conmueve? (Cervantes 382)

La mera descripción y cronología del relato va cediendo lugar a la fabulación por parte del hablante poético. Paulatinamente la relación lineal en el tiempo también se fractura; en un retrato de Pedro Guedes el hablante hace una retrospectiva de la historia de su señor:

Pedro Guedes recuerda a los suyos, ninguno
directamente heredero, [...]
[...] Batallas dio con su señor
Don Pedro, contra sus amigos y hermanos que servían
al Rey Dom Affonso. Pero hoy, todo conciliado, de regreso
a Lisboa piensa en el convento. Y su cuerpo joven
pero cansado añora el reposo.
Él mismo no lo sabe, pero suspira por descubrir
un lugar cerrado, con árboles y compañeros silenciosos,
la voz de las campanas y el canto llano por únicos
sonidos de fondo para la naturaleza. (Cervantes 382)

El amanuense incluso narra al final de este fragmento los deseos que este personaje ignora de él mismo; la ficcionalización del relato aquí es evidente. En esta intervención

¹⁵ Página 161

describe el convento hacia donde se dirige la comitiva anticipando la topografía y la escena que presenciarán (prolepsis). La breve semblanza analéptica de Pedro Guedes es interrumpida para regresar al presente del relato. Vienen al encuentro de la procesión un ‘Niño de fortuna y su maestro y compañero’. El joven pide al sacerdote que recen juntos, así que se detienen a orar, después de lo cual el mozo ofrece un trago de vino a la compañía. Cuando el sacerdote despide a estos viajeros, el hablante poético vuelve su atención hacia Pedro Guedes, de nuevo como una trasgresión a la objetividad de su crónica, cita el pensamiento de éste; lo cita, literalmente: “[...] “La sangre de Doña Inés os dé fuerza”, piensa para sí, / generoso, Pedro Guedes.” (Cervantes 383). Focalizado en el personaje de Guedes, el hablante interrumpe de nuevo la continuidad temporal de su relato. Su siguiente abruptación es una preterición:

[El sacerdote]. Suplica
porque al pasar por el primer santuario hagan preces
por su ama, la reina aún no coronada, que muerta
avanza hacia su trono. En otras tierras, la mención
de este hecho sorprendería, pero no aquí
ni entre estos nobles escuchas. [...] (Cervantes 383)

Los últimos versos de este fragmento apelan a un receptor del discurso, simula, pues, un diálogo del amanuense con sus ‘nobles escuchas’, como si su relato fuera oral. La digresión continua con otro retrato, ahora del rey Don Pedro; se lo compara con Don Dinis, con Alfonso el Sabio; se le llama justo, bondadoso, cercano a su pueblo; y se le distingue de aquellos pues “[...] tiene / en el rostro impresas las pruebas del dolor. Y aquí / va su esperanza de dicha, de alegría, camino / de la coronación y el entierro.” (Cervantes 383-4). Tras un breve retorno al presente de la narración, el amanuense se permite otra analepsis en donde refiere el asesinato de Inés de Castro. En esta retrospectiva el hablante acude a cuatro versos de tradición popular:

[...]
Las señas que ella tenía
Bien te las podré decir.
El su cuello es de alabastro
Las sus manos de marfil. (Cervantes 385)

Es de señalar que el hablante poético adapta estos versos a su discurso, y que no son exclusivos de los romances viejos sobre Inés de Castro, y que han aparecido también como referencia de poesía popular en textos de siglos posteriores (V.gr. *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara, 1652; act. III parte 3, de donde seguramente

parafrasea Francisco Cervantes). El cierre del poema está centrado en un retrato de Pedro Guedes. El hablante poético abandona por completo la crónica de los hechos que presencia para enfocarse en su personaje y fabular al respecto:

[...]
Pedro Guedes no sonríe. Recuerda más bien
el accidentado recorrido desde las orillas del Mondego.
[...]
Faltarán unos días de camino. Y todo es evocado.
La ceremonia de la exhumación. [...]
[...] las primeras órdenes.
El cruce por pueblos y ciudades. Las palabras piadosas
de quienes contemplan a Doña Inés en su tránsito.
Días y días, soportando el luto. Pedro Guedes
en su amo, el rey que titubea pero sólo
con las palabras, decidido en la acción, cuyo nombre repite
el suyo. A veces, como anoche en su sueños, lo ve
terrible, inclinarse y clavar su puñal en el pecho
del miserable Coelho, cuyo apellido infama al inocente
animal. Contempla el pequeño bulto sanguinolento,
que muerde con asco el rey, así que intensamente.
Terribles escenas que se repiten en su imaginación
y en las cuales su voluntad no cuenta. (Cervantes 385)

La épica que se ha referido por este hablante poético no es, entonces, el cantar o el romance de la tragedia de Inés de Castro o del Rey Pedro I; no es ni siquiera el poema de la venganza de éste último. “Recordar mientras se reza”, toma a estos personajes históricos y de leyenda como pretexto para construir un relato paralelo de la tragedia personal de un hombre, anónimo (en una ‘historia oficial’), seguramente ficticio como lo es el discurso que lo prefigura. Los recursos semánticos son también parodia de los tradicionales de los romances viejos; no corresponden en la forma (verso medido, rima intercalar), pero existen elementos suficientes para remitir su desarrollo a un modelo tradicional: la anécdota que sirve de marco, un héroe, la voz del relator y sus inflexiones hacia lugares comunes (la obra como una consagración, *locus amoenus*, la muerte igualadora...).

A diferencia de la segmentación temática del discurso total que presentaba *Cantado para nadie*, *Regimiento de nieblas* agrupa todos sus temas en sólo dos secciones. Hacia el final de cada una de estas secciones, aparecen los homenajes a la cultura lusoparlante: los poemas “Nuestra espesa encarnación (*O Aleijadinho*)”, “Regimiento de nieblas”, y

“Mínimo homenaje a Burle-Marx”, son el cierre de Nuestra espesa encarnación, mientras que “Recordar mientras se reza”, clausura el poemario y la sección Edificios reflejos. Homenaje a Borges y al Insomnio.

De la primera parte del poemario destaca una serie de poemas con tema autobiográfico, y en la segunda es el tema amoroso el que forma una línea tópica común a una consecución de poemas. Se observó también poemas con tópicos clásicos, en donde el tópico es parodiado o referido en un contexto muy diferente al uso tradicional del mismo. Los poemas de corte reflexivo parten, al igual que en *Cantado para nadie*, del juicio particular del hablante, y no de una generalidad o de un principio de realidad evidente para todos. Son generalmente autorreflexivos sobre la condición humana o la condición de escritor. La segunda parte del poemario es más clara en sus temas. La particular construcción en abismo de esta sección del poemario, incorpora a la temática de Cervantes, un tópico muy identificado en Jorge Luis Borges. Todos los poemas de Edificios reflejos... hacen alusión al espejo. En todos hay una palabra que lo refiere. Las derivaciones de este motivo van desde el tema amoroso, ya mencionado, hasta el juego de máscaras y dobles realidades.

A lo largo de este análisis se postergaron, en la medida de lo posible, las interpretaciones de giros lingüísticos y estrategias textuales de la semiosis de los poemas de Francisco Cervantes. Resta, entonces una interpretación de tales recursos ya desglosados en niveles de significación, a modo de síntesis, misma que comparará los rasgos de esta poética, con otros similares identificados con estéticas de la postmodernidad.

¿Una poética rara?

En este estudio se analizaron dos libros importantes en la obra de Francisco Cervantes con el fin de derivar una serie de estrategias textuales en cuatro niveles de significación del discurso literario, para identificar las particularidades estructurales del corpus de estudio. Los resultados proporcionan una muestra significativa de los recursos formales y de los temas recurrentes en los poemas de Cervantes. Esta muestra perfila una poética del autor a partir de su trabajo, ya que no se cuenta con una declaración explícita de su *ars poetica*, ni en sus poemas, ni en otros escritos.

En el modelo de análisis de esta tesis, queda como última parte una interpretación de la obra a partir de los elementos descritos. Siendo que el objeto que aquí se estudia es una poética, resta entonces una interpretación de dicha poética. Para tal fin se acudirá, como referentes teóricos, a recursos estéticos identificados por la crítica contemporánea como *poéticas de la postmodernidad*, para utilizar el término que emplea Linda Hutcheon (referencia teórica de este estudio). La elección de estos referentes obedece a la intención de interpretar la obra de Francisco Cervantes desde un marco teórico coincidente con el contexto de producción de su obra, lectura que hasta ahora no se ha realizado por sus críticos. Esta parte del estudio interpretará la poética de Cervantes desde varios recursos del discurso estético postmoderno (la referencialidad, la parodia, el pastiche, etc.) y sobre estos rubros, a manera de subtemas, delimitará cada una de sus conclusiones.

Ya se ha mencionado que los comentaristas de Cervantes coinciden en denominar su trabajo como raro, como una poética rara¹⁶, y para fines del análisis precedente se dio como cierta tal afirmación para evitar el sesgo polémico en la obtención de datos concretos contra la intuición que supone tal juicio. Tal como se observó, las peculiaridades de la poética de Cervantes se pueden rastrear desde los niveles más elementales del discurso. Un ejemplo muy evidente es el uso de estrofas y versos de práctica común en los textos medievales. No obstante que las estrategias a las que acuden los poemas de versificación y estructura medieval de *Cantado para nadie* están

¹⁶ Páginas 16-22, en el Marco crítico de este estudio.

identificadas por las preceptivas y retórica desde su aparición, es cierto que rarifican, causan un extrañamiento en su lectura. Siguiendo en este ejemplo pero en niveles de análisis del discurso manifiesto en las estructuras formales, se observó que el contenido temático de varios poemas de Cervantes también acude a tópicos clásicos y medievales; para mayor precisión, obsérvese el análisis de los poemas amorosos: independientemente de la forma en la que este discurso se presenta, el poema amoroso de Cervantes siempre tiende a un modelo medieval (neoplatónico) donde rinde vasallaje a una dama distante y perfecta.

Toda la crítica sobre Cervantes ha notado este caso, y, a pesar de que los poemas “medievalizantes” no son la mayoría de la obra total, sí son los más notorios. Se puede cuestionar, sin embargo, si tal notoriedad se debe a los recursos formales, lingüísticos o temáticos empleados en dichos poemas, puesto que tales recursos, como se ha repetido, son bien conocidos en la tradición poética de occidente. ¿En qué radica, entonces, tal fascinación de la crítica? Aclarando, sin embargo, que este extrañamiento está mediado por un juicio ambiguo que califica de “rara” a tal poética. Es difícil identificar tal rareza en la novedad estilística de estos pocos poemas pues junto con la otra apuesta de la crítica, el plurilingüismo en el poema, también cuenta con antecedentes.

El sesgo de querer encontrar en lo nuevo lo incomprendible, lo exótico, viene de natural en un modelo de pensamiento moderno –además en decadencia–¹⁷ que encuentra el asombro en la posibilidad tangible de la construcción de un ‘mañana’, de un horizonte estético donde los discursos y las formas del pasado están en tensión dialéctica con las propuestas discursivas del presente. La experiencia más radical de este modelo corresponde con las vanguardias artísticas de principios del s. XX. Se puede entender que la rareza de algunos cantos de *Altazor* o *Trilce* estriba en la novedad de los recursos estéticos que manifiestan y que confrontan un discurso del pasado. La obra-en-sí es una crítica en su forma y contenido. En el caso de la “rareza” que se atribuye a Cervantes, no se puede hablar de una confrontación de la obra con un modelo estético del pasado. La peculiaridad de su obra, le viene de fuera, del comentario del lector-crítico, mientras que

¹⁷ Cfr. las ideas de Baudelaire que oponen la idea de novedad a la idea de progreso, ya a finales del s. XIX

en las obras de la modernidad la extrañeza era una *intentio operis* totalmente manifiesta en sus formas (v.gr. la sintaxis rota de los poemas de *Trilce*, el impacto gráfico de un poema visual, etc.). En el lector de los poemas de Francisco Cervantes acontece un *shock* que lo lleva a la incompreensión (que no excluye el gozo estético) de la obra, aunque, como se ha verificado, los poemas no son incomprensibles-en-sí, y sus recursos son bien conocidos.

Se acude al término *shock* como una adaptación del sentido empleado por Walter Benjamin; explica Susan Buck-Moss:

[...] Como historiador, Benjamin valoraba la exactitud textual no para lograr una comprensión hermenéutica del pasado “tal como fue realmente” –llamaba al historicismo el narcótico más importante de su tiempo– sino por el *shock* que producían las citas históricas arrancadas de su contexto original por medio de una “sólida acometida, aparentemente brutal”, y traídas al presente más inmediato. Este método creaba “imágenes dialécticas” en las cuales lo pasado de moda, lo indeseable, de pronto parecía actual, o lo nuevo, lo deseado, aparecía como repetición de lo siempre igual. (Buck-Morss 119)

Se explica, entonces, que la muy mencionada “rareza” de la poesía de Francisco Cervantes es el efecto que resulta de trasladar, en este caso, formas y discursos poéticos del pasado al presente estético. De ahí que la crítica haya podido emplear la misma terminología que califica la novedad desconcertante de la obra de arte moderna a los poemas ‘pasados de moda’ de Cervantes, sin reparar –se entiende– en la perífrasis conceptual que acontece en estos objetos, y que describe Walter Benjamin como *imagen dialéctica*.

Corresponde a esta parte final del estudio de la poética de Francisco Cervantes una interpretación de la obra con base en los elementos estéticos que acotarían este efecto de *shock* (en adelante, se prefiere este término contra “rareza”). Tal como se anticipó en la introducción de este análisis, la indagación final vendrá de la comparación de recursos estéticos identificados en la poéticas contemporáneas históricamente con la de Cervantes y denominadas en su conjunto como postmodernas. La lectura interpretativa de la poética de Cervantes en comparación con las poéticas de la postmodernidad pretende, pues, indagar más detalladamente aquellos mecanismos por los cuales el objeto estudiado es

capaz de generar una imagen dialéctica de su presente histórico, haciendo de estos poemas un referente de la realidad poética contemporánea.

3. Interpretación de la poética de Francisco Cervantes

3.1. La referencialidad en la poesía de Francisco Cervantes

Tal como se explicó en el marco teórico, al principio de esta tesis¹⁸, los recursos estéticos que se conforman en propuestas poéticas de la postmodernidad, no son nuevos. Es el empleo de dichas estrategias y sus efectos calculados hacia la crítica del modelo moderno lo que los inscribe como tácticas de una poética postmoderna. No hay un lugar para la “pureza” de las figuras o la tónica literarias que no pueda ser tocado para cuestionar su pertinencia, muy comúnmente, fuera del contexto en el que tradicionalmente operó. Entonces, un recurso literario, o un tema de conocida tradición, puede ser reconfigurado para operar como una crisis de su modelo original o habitual. En una explicación simplificada, una “retórica postmoderna” propondría un acervo similar de tropos y figuras que siempre están considerando el contexto, y no sólo el giro textual, en la obra literaria. Tal es el caso de las referencias textuales.

En una retórica tradicional se contemplan casos de referencialidad tales como las citas textuales, las glosas, los epígrafes, las paráfrasis, las alusiones. En la medida que las obras literarias fueron acudiendo a otras obras literarias como contextos, el problema de la referencialidad se fue complicando, no sólo como fenómeno de exégesis del discurso, sino también como *intentio operis* que a partir de una estrategia textual cuestiona un principio de realidad extra-textual (v.gr. conceptos como la originalidad, o el autor). En una aproximación retórica acorde con la crítica de la postmodernidad, Linda Hutcheon propone cinco tipos de referencia:

[...] at least five directions of reference would seem to have to be taken into account: intra-textual reference, self-reference, inter-textual reference, textualized extra-textual reference, and what we might call “hermeneutic” reference. (Hutcheon A Poetics... 154)

¹⁸ Marco conceptual de la Introducción al estudio, páginas 8-16.

En todos los casos propuestos por Hutcheon, la interacción se da a nivel textual, se considera que los textos son ficción, o bien, al referenciar o ser referenciados, se ficcionalizan como parte de un discurso paralelo a la realidad –o parte de ésta–. No está de más aclarar que en un texto pueden aparecer más de una de estas rutas de referencia.

Un primer indicio para interpretar la poética de Francisco Cervantes como postmoderna proviene del uso de estos recursos. Al comenzar la lectura interpretativa de sus poemas lo primero que se observa es que aparecen discursos que no pertenecen a su contexto material y/o histórico, sino que son incorporados de otras circunstancias espacio-temporales. En primer lugar, son evidentes aquellos poemas escritos en otra lengua. A nivel de la palabra, la poética de Cervantes acude al acervo lingüístico de otro(s) código(s) para construir su discurso, integrando –y con una intención muy específica– dicho código al propio. Esta es una forma primaria de referencia inter-textual, que, como explica Hutcheon “[...] does not just signify metafiction; it points to a specific intertext [...] can be on the level of word [...] or structure.” (Hutcheon A Poetics... 155).

En dichos textos se observó que la incursión del portugués y el gallego al español abarcaba incluso poemas completos del discurso total (el poemario), o se limitaba a la aparición de un vocablo en el cuerpo del poema, en los títulos, en epígrafes, o en la formación de palabras y estructuras que siguen los modelos de transformación de las lenguas romances pero que no se corresponden con estadios reales de lengua de ninguna de estos tres idiomas. En este caso resulta particularmente interesante la sección ‘Dois mundos antigos...’ de *Cantado para nadie*. El plurilingüismo analizado de esos poemas permite observar que los idiomas que componen a estos textos se integran a tal punto que la comprensión de los mismos trasciende a la barrera del código lingüístico. La estrategia por la cual esto era posible estribaba, según se observó en estos poemas, en el uso compartido de las formas poéticas en las tradiciones literarias referidas. Esta es también una referenciación inter-textual; las estructuras que sostienen a los poemas son comunes a dichas tradiciones en un momento muy específico de la historia literaria de la península ibérica cuando los idiomas aludidos son casi indiferenciados. Más aún, esas estructuras

poéticas permanecieron y se desarrollaron paralelamente en la tradición literaria hispano y luso parlante y pueden ser referidas en cualquiera de estos dos contextos lingüísticos, sólo que en los textos de Cervantes estos contextos se hacen confluír en un tercero. Lo que sucede en los poemas plurilingües de Cervantes es que se recrea una circunstancia común a discursos poéticos distanciados por su historia particular para referir también dicha circunstancia histórica. Esto es, el recurso de la inter-textualidad opera en Cervantes, como en otras poéticas postmodernas, como una problematización:

The issue is no longer “to what empirically real object in the past does the language of history refer?”; it is more “to which discursive context could this language belong? To which prior textualizations must we refer?” (Hutcheon A Poetics... 119)

El *shock* que produce la incursión del intertexto en la poética de Cervantes, cabe en esa pregunta de Hutcheon: ¿a qué contexto discursivo pertenece este lenguaje?. Entendiendo que no se refiere sólo al idioma en el que están escritos los poemas, sino también al marco de realidad histórica que da sentido a una forma poética medieval y que en estos poemas se ve alterado por el traslado a un contexto diferente.

No sólo las estructuras medievales son referenciadas en los poemas de Cervantes. Tal como se analizó en la primera parte de este estudio, la mayoría del corpus no es precisamente “medievalizante”. La diversidad formal y temática es más fácil de verificar en *Regimiento de nieblas*; más aún, este poemario expone una explícita referencia intertextual con la obra de un autor del s. XX, Jorge Luis Borges. La referenciación no es solamente su evidencia en el subtítulo de la segunda parte de dicho poemario (Edificios reflejos. Homenaje a Borges y al insomnio), sino que la construcción de tal apartado toma como referencia las estructuras narrativas características del argentino.

En el tramado del libro *Ficciones*, de Borges, se recuerda que uno de los apartados del libro se titula ‘El jardín de los senderos que se bifurcan’; en tal apartado el narrador del cuento Examen de la obra de Herbert Quain anuncia la escritura de un cuento llamado “El jardín de los senderos que se bifurcan” y crea una *mise en abîme* utilizando referencias intra-textuales en diferentes niveles del discurso. En el estudio de la poética de Francisco Cervantes, se observó que el poema “Prantología o gusto del salgado”, refería al heterónimo Hugo Vidal como autor de *Edificios reflejos*. Al igual que el

narrador del cuento de Borges, el hablante del poema de Cervantes tiende a identificarse con el autor. Si en Borges el narrador no está identificado, en Cervantes el hablante enuncia la salvedad mencionada “fuera del poema”, en una especie de discurso liminar. Al igual que en *Ficciones*, un libro firmado por Borges, en *Regimiento de nieblas* –firmado por Cervantes–, hay una puesta en abismo construida con base en las referencias intra-textuales que ambos escritores tejen en determinados momentos de sus discursos, y que ponen en crisis la clara distinción de los marcos de realidad y ficción que los contienen. Prantología o del gusto salgado es un poema ejemplar dentro de *Regimiento de nieblas* que permite analizar la referencia inter-textual operando sobre la forma, y teniendo como modelo referenciado un texto contemporáneo. Se puede decir que este poema, en este poemario, es una clave de lectura para interpretar la particular estructura de *La materia del tributo* (1972) un libro único dentro de la obra de Francisco Cervantes, que sin esta consideración no podría cuadrar dentro de los parámetros generales de su “rara” producción¹⁹.

Pero si en términos formales la referencia inter-textual es tan evidente, no lo es menos en el contenido de los poemas. Eso que Álvaro Mutis llama el “delirio lusitano de Francisco Cervantes” en el prólogo homónimo de *Cantado para nadie*, se puede entender como otra forma en la cual la intertextualidad acontece en *shock*. A lo largo de este estudio se analizó una importante cantidad de poemas con temas relativos a la cultura lusoparlante. En ellos se refieren personajes, acontecimientos históricos, costumbres, libros y lugares, de Brasil, Portugal, y en menor grado, de Galicia. Es de notar que la mayoría de estas referencias provienen de discursos textualizados, por ejemplo: Inés de Castro y Dom Sebastião son referidos no desde la historia sino desde los romances y las leyendas; los retratos de Aleijadinho y Camões son hechos por hablantes con alto nivel de ficción (las estatuas del primero, un testigo anónimo de la muerte del segundo); en lugares como el Castelo de São Jorge, Praça Luiz de Camões, y la Coruña, caminan juglares, moras y caballeros. Es decir, la referenciación de estos elementos culturales de

¹⁹ Un cuidadoso examen de este poemario presentaría una argumentación sólida contra la creencia de que Francisco Cervantes es un poeta que sólo acude al pasado medieval como fuente legítima para su poética. La base para este estudio futuro se presenta aquí como el resultado del análisis de la poética de este autor.

Portugal y Brasil, provienen de un texto; sus alusiones dentro del discurso de Cervantes son inter-textos.

También se observa esta inter-textualidad temática en los poemas borgesianos de Hugo Vidal. Continuando su homenaje a Borges, Francisco Cervantes incluye un símbolo temático de aquél con la misma intención semántica. El espejo como motivo aparece en todos y cada uno de los poemas de 'Edificios reflejos...'. Ya sean como objetos, o bien los efectos que producen dichos objetos, el mismo "autor" de los poemas que refiere a estos espejos es a su vez una imagen refleja de un autor-persona que, al igual que en las concepciones borgesianas, se diluye en su materialidad hacia un personaje de ficción. Aquí vale citar el poema "Apenas un reflejo", como un ejemplo preciso del uso de Cervantes de esta estrategia.

Si el propósito de la segunda parte de *Regimiento de nieblas* es la suplantación del autor-persona por un constructo ficcional que lo emule, este poema, como se dijo en su momento, es un resumen de dicha intención. Recuérdese que en "Apenas un reflejo", Hugo Vidal recibe la noticia de que Cervantes murió. No hace falta mucho para interpretar aquí una alusión de la muerte del autor. En este marco de ficción del poema, tal afirmación sobre el deceso de Cervantes es literal. La reacción de Vidal es de alivio: "—Ahora podré ser Hugo Vidal", refiere directamente, de ahí el guión, un hablante poético que no es ninguno de los dos "personajes" del poema. No es Cervantes, porque más adelante aparece éste, como un completo desconocido para los demás, comiendo en un restaurante habitual.

El desvanecimiento de Cervantes sucede por etapas. En primer lugar delega su condición de realidad hacia un hablante poético; dicho hablante no puede identificarse con él como autor-persona; este hablante lo refiere como un personaje de su discurso; el personaje referido está desapareciendo (física y socialmente) dentro del relato. Al mismo tiempo que esto sucede al autor-persona, su heterónimo Hugo Vidal cobra vida para presenciar la muerte de su creador. Esta misma estructura semántica puede rastrearse, no sólo en Borges, sino en la novela de José Saramago, *El año de la muerte de Ricardo Reis*

(1984). En ésta, el doctor Ricardo Reis, regresa a Lisboa en el año turbulento de 1935, justo cuando acaba de fallecer Fernando Pessoa. Sin embargo, Pessoa nunca desaparece del todo en la novela, pues su compañía fantasmal sigue a Reis en su confrontación emocional con la Europa bélica. Una clara serie de referencias permite entrelazar esta novela con el poema de Cervantes: ambos personajes, Vidal y Reis, son informados de la muerte de su ortónimo en la misma ciudad. No sólo ocurren ambas historias en Lisboa, sino que Vidal se entera de la muerte de Cervantes en la calle “Almirante Reis” y por medio de un diario; del mismo modo, Ricardo Reis lee la muerte de Pessoa –y la de uno de sus heterónimos, “Ricardo Reis”– en los diarios que compra apenas llegado de Brasil.

De este ejemplo, se deriva otra referencia inter-textual recurrente en la poética de Cervantes. En efecto, la intervención de un heterónimo –o como él lo nomina, esquizónimo– a lo largo de su obra, tiene como referente más próximo a los muchos escritores que creó Fernando Pessoa para su “drama em gente”. De nuevo, es menos probable, dada la interacción que tiene el ortónimo Cervantes con su heterónimo, que el modelo de esta referencia pueda rastrearse como anterior a un ejercicio de poética contemporánea. Muy poco tiene que ver Hugo Vidal con los “fabios literarios” de la tradición literaria antigua y medieval ya que éstos son en realidad pseudónimos o circunloquios al autor y sus aludidos, mientras que escritores como Juan de Mairena, Álvaro de Campos, Mardonio Sinta, y el mismo Hugo Vidal, desarrollan una obra paralela, muchas veces completamente distinta a sus ortónimos Antonio Machado, Fernando Pessoa, Francisco Hernández y Francisco Cervantes. El heterónimo pone en crisis los conceptos de autor y de originalidad, que, aunque existentes en poetas medievales, no son preocupaciones que hereda la tradición poética de occidente de este contexto histórico, y cuyo debate estético-filosófico en la modernidad se asocia más bien a periodos posteriores como el renacimiento y el romanticismo alemán.

La inter-textualidad aparece en la obra de Cervantes como una estructura de marco a otras formas de referenciación, como ya se comentaba en los ejemplos arriba citados. Es el caso de las referencias intra-textuales y extra-textuales textualizadas. En las primeras “[...] the intenden framework of fiction is fiction. It is also an argument that

validates fiction through its autonomous, internally consistent, formal unity.” (Hutcheon *A Poetics...* 155); son aquellas referencias que aluden desde el texto a otros fragmentos del mismo discurso. Como efecto colateral, el discurso en su totalidad parece suficientemente sustentado en sus propios mecanismos de producción, tal como señala Hutcheon en la cita anterior. Si las referencias inter-textuales de la obra de Francisco Cervantes permiten hacer una lectura que sitúa al texto en una confrontación con su modelo de referencia –sobre todo los poemas medievalizantes–, las referencias intra-textuales aportan un sustrato sólido para que el *shock* que tal conflicto plantea no merme en la coherencia interna del discurso.

La intratextualidad de los poemas de *Cantado para nadie*, permite trazar un discurso común a cada una de las secciones en las que está dividido el poemario. Tal como se observó en el análisis temático de dicho poemario, cada apartado preponderaba un tópico en particular. Las isotopías semánticas identificadas en los poemas, mismas que permitieron su comprensión, eran también extensas hacia los poemas aledaños; a su vez, no era extraña la alusión de textos entre diferentes secciones del poemario, no sólo en su tema, sino en construcciones semánticas muy específicas. Tan sólo vale recordar que la disposición de las secciones que propone el poemario permite establecer un vínculo temático entre las divisiones: la segunda y tercera parte hablan del amor; la quinta y la sexta tienen al hablante poético / autor-persona como tema; la séptima y octava refieren el tema del sueño como (de)constructor de la realidad; y la última sección recoge, como un mosaico –un fractal²⁰, sería más apropiado– todas las temáticas y formas expuestas en el poemario. Esta última sección es pleno ejemplo de la referencia intra-textual en la poética de Cervantes, tal como se mencionó, es un resumen de los recursos estéticos del poemario, pero más aún, hace evidente el mecanismo intra-textual al configurar una “caja china”: el poema “Cantado para nadie” –antonomasia, también de cierto ars poética, como se analizó en su momento–, pertenece a esta sección, además homónima, del poemario *Cantado para nadie*.

²⁰ En cuanto a la recursividad y el detalle que se puede verificar en cualquier nivel de su estructura. Un fractal tiene por característica que cualquier fragmento de su estructura repite la (semi)geometría de la estructura más grande.

No sólo las isotopías semánticas pueden ser discutidas desde el recurso de la referencia intra-textual. Atendiendo a la cita de Hutcheon, el marco de este tipo de referencias es la ficción desde donde operan. Así, en Cervantes es peculiar el tramado de ciertas ‘referencias cruzadas’ entre Cervantes-personaje de sí mismo, y, por ejemplo, su heterónimo Hugo Vidal. Ya se aludió al caso del poema “Prantología o del gusto salgado”, en donde Cervantes reseña un libro de Hugo Vidal, mismo que aparece como segunda parte de *Regimiento de nieblas*, que contiene un poema –de Hugo Vidal, siguiendo esta coherencia del relato ficticio– que refiere la muerte de Cervantes. Cabe aclarar que este es el caso que se analizó en el estudio, pero no es el único intratexto que cruza la vida y obra de Cervantes con sus personajes. En el poema “Homenagem aos trovadores e as donas galaico-portuguesas”, del poemario de 1985, *Heridas que se alternan*, se hace referencia de Hugo Vidal que incluso participa en el poema de Cervantes:

[...]
Señora, cedo el micrófono a Joan Zorro,
que tengáis a lo bien escuchar:
El-rei de Portugal
barcas mandou lavrar,
e levará nas barcas sigo.
mia filha, o voss'amigo.
Aquí se modifica y canta Hugo Vidal:
Vanse los mis ojos
y se van muy solos.
¿Quién los acompañará? (Cervantes 197-8)

La referenciación más intrincada de estos dos personajes trasciende en cierto modo el marco de la obra misma, pues extendió su campo de ficción hacia la revista *Vuelta*, para luego volverse a circunscribir en sus lindes habituales. En una contribución para dicha publicación, en junio de 1997, aparecen las “Odas para un yantar”, firmadas por Hugo Vidal con una nota al pie:

Estos poemas estuvieron en poder de Francisco Cervantes, Vidal y Cervantes se encontraron en una reciente comida de la Universidad de Querétaro. Vidal recuperó estas 5 brevísimas odas, que se apresura a entregarnos, escritas a partir de ese encuentro. [N. del A.]. (Vidal 35)

Se infiere en este apunte que Francisco Cervantes hurta, o por lo menos resguarda, la obra de Hugo Vidal. Remontando este apunte al marco de ficción del cual proviene, en la nota final del último poemario recogido en la ‘Poesía completa’ de Francisco

Cervantes, pero firmado por su heterónimo (*La obra soñada*, 1995), se refiere elípticamente este acontecimiento que después se precisa en *Vuelta*. Escribe Hugo Vidal: “Sigo apelando a la dignidad de Francisco Cervantes para que me regrese mi obra”(Cervantes 399).

Estas referencias intra-textuales, son entonces un recurso importante en la obra de Francisco Cervantes. Su uso le permite un tramado discursivo que extiende su efecto a lindes fuera del texto en sí, hacia otros textos, o bien hacia un marco de realidad textualizada fuera de ellos. Cuando este es el caso, aquellas referencias que encontraban su lugar únicamente dentro del marco de ficción de la obra de Cervantes, ingresan como discurso al plano de la realidad; ésta integra paulatinamente dichas referencias como una posibilidad hasta que la diferencia con la ficción se diluye, como en el caso apenas citado de Hugo Vidal. Por esta razón es que se puede leer el gesto en apariencia retórico, como una estrategia acorde con las intenciones de las obras de la postmodernidad. Al igual que aquellas, la poética de Cervantes expone una contradicción de la modernidad que distingue en su modelo niveles intraspasables de realidad y ficción:

Postmodern fiction, however, suggests not such dialectic: the borders between art and reality are indeed challenged, but only because the borders are still there – or so we think. Instead of synthesis, we find problematization. (Hutcheon A Poetics... 221)

A partir de esta crisis del modelo moderno, la postura de los autores y teóricos de la postmodernidad tiende a la lectura de todo documento escrito como ficción: “Referents can be fictive either because they are imaginary or because they are falsehoods. [...] Metafiction teaches its reader to see all referents as fictive, as imagined. (Hutcheon A Poetics... 153)”. De ahí que las alusiones externas al marco de ficción del texto puedan ser también textualizadas. Este tipo de referencias textualizadas extra-textuales, tal como las identifica Linda Hutcheon, operan aludiendo a una realidad histórica a través de los textos que documentan dicha realidad: “[...] is not the kind of reference that attempt to derive authority from documentary data; instead it offers extratextual documents as traces of the past” (Hutcheon A Poetics... 156).

La preferencia temática de los poemas medievalizantes de Francisco Cervantes, es de nuevo un claro ejemplo de referencialidad, ahora desde el ángulo de la alusión textualizada extra-textual. Se enumeraron ya los casos de inter-textualidad de motivos históricos dentro de la poética de Cervantes, y brevemente se dijo que sus fuentes no provenían del discurso histórico, sino más bien de referencias más laxas. Aun cuando este tipo de alusiones no provienen de un documento historiográfico, sino de la literatura, sí cumplen con la característica que Hutcheon observa, puesto que dichas referencias atienden a un proyecto de (re)construcción del pasado. Es pertinente recordar que la incursión de otras lenguas en la poética de Cervantes es un intento por regresar a un pasado medieval donde tales lenguas son intercambiables entre los escritores de lenguas romances, quienes las usan en función de un carácter o decisión poética específica.

Un ejemplo más cercano a la definición de la referencia textualizada extra-textual en los poemas de *Cantado para nadie* son aquellos poemas reunidos en la sección Hacia los sueños sin memoria. Ya el texto que abre dicha sección anunciaba su problema epistémico con el pasado, pero tal reflexión sobre el conocimiento se vuelve un problema historiográfico en los tres poemas que completan la sección. “Regreso”, “Un canto de las Galias que Julio César nunca oyó”, y “Espera”. El segundo de ellos alude como referente a un texto considerado histórico, evidentemente a la crónica de la *Guerra de las Galias*, de Julio César; sin embargo este extra-texto es referido no como fuente que valida el poema de Cervantes, sino que se asume como un relato que admite la perspectiva del galo que monologa como hablante poético. El discurso histórico se lee como un texto incompleto que el poema pretende restituir, ya sin pretensión histórica, sino como ficción. Precisamente, el rasgo común a los tres poemas mencionados es que sus hablantes poéticos son marginales al discurso histórico oficial desde donde dialogan. Esta “visión de los vencidos” presenta un descentramiento del discurso dominante de la Historia, para proponer una versión periférica de ese texto (que así opera la referencia textualizada extra-textual sobre el discurso de la Historia).

Para las estéticas postmodernas es importante poner en crisis modelos de autoridad o discursos dominantes (como la Historia, en el ejemplo anterior), y la primera estrategia

es el tratamiento semántico de los mismos como “relatos”²¹. Esta nominación implica una confrontación de un estado de realidad mítico y sincrónico, versus el discurso histórico y diacrónico. Un recurso de nivel semántico que ejemplifica este conflicto de realidades, fue analizado en la poética de Cervantes: el concepto del sueño como realidad paralela, incluso más plausible que la empírica. De éste, dice, por ejemplo: “Cuando se está vivo se sueña. / Es posible todo en el sueño, menos el engaño.” (Cervantes 97).

Si bien esta confrontación del sueño como mito y utopía versus el estado de vigilia degradado (pues ahí se permite el engaño) no es la más notoria, puesto que el ‘sueño’ en la poética de Cervantes cobra otros significados. El mejor ejemplo de ello es un concepto invariable a lo largo de toda la obra: en sus poemas es común encontrar poemas que se titulan “cantos”, de tal modo que los poemas que se proponen como tales –y aun el poemario entero, que es el caso de *Cantado para nadie*– se inscriben en un marco que posee los mismos atributos de sincronía y origen mítico de la poesía. El modelo invariable, estático del poema es ‘el canto’, y su lugar no se halla en el tiempo histórico (se propone trascendente a él), sino en una correspondencia espacial fuera (o independiente) de dicha progresión temporal. Para asegurar tal espacio, las poéticas de la postmodernidad acuden a la superposición de discursos tramados como referencias puramente textuales. Aquí es pertinente abordar una estrategia más de referenciación, aquella que refuerza el carácter ficcional del texto literario. La auto-referencia, explica Hutcheon “[...] is clearly not only the coherent fictional universe but also to the fiction as fiction. This auto-representation or self-reference suggest that language cannot hook directly onto reality, but its primarily hooked onto itself.” (Hutcheon *A Poetics...* 155)

Uno de los temas identificados en la poética de Cervantes es el del escritor y su oficio. Títulos como “Los asuntos”, “Líneas”, “Los símbolos”, ya anticipan una reflexión del hablante poético sobre su propio acto de habla. Dice Hutcheon:

[...] postmodern fiction manifest a certain introversion, a self-conscious turning toward the form of the act of writing itself; but, it is also much more than that. It does not go so far as to “establish an explicit relation with that real world beyond

²¹ Para una rápida referencia del origen de este término en la crítica posterior, consultar “El estructuralismo: Lévi-Strauss” Juan José Sebreli, *El Olvido De La Razón* (Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana, 2006).

itself,” as some have claimed (Kiremidjian 1969, 238). Its relation “worldly” is still on the level of discourse, but to claim that is to claim quite a lot. (Hutcheon A Poetics... 128)

La referencia auto-textual opera en estos poemas de Cervantes precisamente como una cavilación de un sujeto ficcional del habla sobre la pertinencia o la facultad de las palabras para representarlo como sujeto que comunica, y de representarse ellas mismas como formas legítimas de comunicación. El problema ontológico, como se puede observar, se agudiza puesto que el hablante poético que se elige para este discurso es un escritor que trabaja, justamente, con palabras. El discurso que se cuestiona a sí mismo en este tipo de referencias, está mediado, como señala Hutcheon, por una construcción de un marco de ficción en donde es posible desarticular el lenguaje para ser su propia referencia. Así, este grupo de poemas de Cervantes sobre la escritura y su oficio se apoyan siempre en un marco similar.

La auto-referencia se encuentra en Cervantes cuando crea un personaje que se cuestiona sobre su obra, como el caso arriba relatado del escritor; también cuando ese personaje es cuestionado por otro, como las críticas cruzadas de Hugo Vidal y Francisco Cervantes; y más común, cuando emplea uno de sus recursos retóricos más usuales: el Tú autorreflexivo. Esta última estrategia le permite al autor en cuestión, crear un símil suyo en un marco de ficción; ese mismo símil se ve avalado en su verosimilitud por la enunciación gramatical desde la segunda persona del singular que lo construye como su escucha. Pareciera que esa voz en segunda persona tiene la suficiente distancia para juzgar objetivamente al Yo-autor –en realidad es un autor textualizado–, pero nunca se aleja demasiado, puesto que conoce cada detalle de la vida de ese Yo al que se dirige. Así, en el marco de ficción de sí mismo, el Tú autorreferencial que utiliza Cervantes, es un ejemplo de la referencia postmoderna auto-referente. El propósito de este recurso es crear un espacio donde el Yo ficcionalizado discute con su modelo de la realidad, esto es: aquello que el autor-persona no puede decir de sí mismo, porque el lenguaje no puede enunciarlo directamente (por una reticencia, porque es un reclamo, o porque es un relato que construye a partir de recuerdos o fantasías), es expresado por el otro-sí-mismo, que es su constructo lingüístico.

De nuevo, considerando el caso de los heterónimos, la segunda parte de *Regimiento de nieblas* parte de una ficción comentada por Cervantes. Los Edificios reflejos de Hugo Vidal, se vuelven parte de la obra de Cervantes –cómo si nunca lo hubieran sido–: su periplo va del autor-persona, al autor ficcionalizado, de ahí a un personaje y de regreso al autor-persona (es Francisco Cervantes quien firma como autor de *Regimiento de Nieblas*). Este movimiento denota aquello que Hutcheon explica sobre la auto-referencia de la obra postmoderna: para referir la realidad en el modelo postmoderno, es necesario el tránsito por el lenguaje, mismo que no pretende fincarse como mimesis de aquella, sino que apunta primero a él mismo como constructor, incluso, de un símil de la realidad empírica.

Pero el caso más peculiar de auto-referenciación en la poética de Francisco Cervantes, es cuando se alude hacia el autor mismo. Como se observó en el análisis, un importante número de los poemas del corpus de estudio tienen la autobiografía como tema. Bajo este tópico se encuentran aquellos poemas evidentemente autobiográficos, como aquellos primeros poemas de *Cantado para nadie* donde habla de sus viajes y sus amigos; y aquellos textos de *Regimiento de nieblas* que relatan su infancia y los recuerdos de sus maestros y familiares. Por otro lado están los poemas autobiográficos que hablan de su vida amorosa, y en donde el nivel de elipsis y ornamentación retórica se prefieren por sobre datos más precisos en tales construcciones (por ejemplo: los nombres de las mujeres que ahí se aluden). La memoria es lo que se pone en juego en estos poemas, y ponen sobre la mesa un problema obvio: no se puede referir el pasado, sólo lo que se recuerda de él. Desde un nivel personal, los poemas autobiográficos de Cervantes, ejemplifican los argumentos postmodernos que discuten la pertinencia de discursos como la Historia, el Autor, el Hombre²².

En dichos poemas, al igual que en otras poéticas de la postmodernidad, es difícil situar como verdad histórica cada uno de los datos que ahí se relatan. Aun aquellos que poseen un correlato histórico, como en el caso de la muerte de Antonio Cervantes (del

²² Para mayores referencias, recuérdese los discursos postmodernos sobre el fin de estos “grandes relatos”: el fin de la Historia; la muerte del Autor; la muerte del Hombre. Cfr. Fukuyama, Bataille, Foucault.

cuál se tiene un registro forense, por ejemplo) son abstraídos hacia otro marco de realidad en donde la certeza de los hechos se ve depotenciada hacia la sola verosimilitud; la muerte pasa a un segundo plano, es parte de un relato mayor en donde la intención es poder ser referida por el ‘canto’; al mismo tiempo, aquello que la Historia hubiera olvidado, es rescatado en la elegía. La muerte de Antonio Cervantes se vuelve un texto que queda a elección del receptor hipotético que opte por el discurso histórico, o el discurso estético.

Tampoco es raro que la elección de varios de los poemas autobiográficos sea por la infancia. Como un momento pre-histórico de la vida de los hombres, la infancia está libre de ser verificada en su verdad, y más aún, es susceptible de ser reconstruida como memoria y ficción al mismo tiempo. Lo que no se recuerda, se inventa; lo que se recuerda, se exagera; en todo caso las omisiones son una elección difícil pues hay cierta necesidad de saturar de sentido un pasado personal anterior al discernimiento y la capacidad de ser documentado.

Otro recurso retórico que se suma a la construcción de auto-referencias en estos poemas, es la preteridición. Tal como si cualquier lector supiera la biografía del autor, Cervantes omite fragmentos del relato por considerarlos obvios; de no indagar fuera de los poemas, nunca se sabe del motivo o fechas de sus viajes, por ejemplo, y sin embargo se traza una bitácora en toda la obra alrededor de Portugal, Colombia, y Galicia. La auto-referencia se forma por acumulación de las menciones de estos lugares a lo largo de los poemarios, aunque, como se ha observado, la ficcionalización de los mismos es también común; basta recordar la sección de Lembras-te Galiza? en *Cantado para nadie*, para constatar que de tales sitios referidos no se alude directamente al lugar real, sino a un recuerdo y construcción imaginaria del mismo. La auto-referencia en la poética de Francisco Cervantes, revela una contradicción entre una tendencia historicista que rescate el pasado, y la ficcionalización y textualización de dicho pasado, pero también muestra la posibilidad de referir como discurso estético cualquier otro discurso. Esta peculiaridad está explicada por Hutcheon al respecto de otras obras de la postmodernidad:

The postmodern, then, effects two simultaneous moves. It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the

entire notion of historical knowledge. This is another of the paradoxes that characterize all postmodern discourses today. And the implication is that there can be no single, essentialized, transcendent concept of “genuine historicity” (as Fredric Jameson desires: 1984a), no matter what the nostalgia (Marxist or traditionalist) for such an entity. (Hutcheon A Poetics... 89)

Para cerrar las conclusiones al respecto del uso estratégico de las referencias en la poética de Francisco Cervantes, resta señalar el último tipo de referencia a considerar en las poéticas de la postmodernidad. La referencia hermenéutica trasciende los modos textuales (intra-, extra-, inter-, auto-) de referenciación y enfatiza el papel de la lectura de esos textos; “[...]The postmodernist’s text’s self-conscious return to performative process and to the entirety of the enunciative act demands that the reader, the *you*, not be left out, even in dealing with the question of reference.”(Hutcheon A Poetics... 156).

En el caso de Cervantes, la preocupación por ese Tú-lector se expresa en términos negativos. De nuevo, basta revisar el título *Cantado para nadie*, y percatarse que el Otro está implícito como parte de la obra. El poemario no es un sin sentido, no es una obra para nada, sino para nadie. Hay un lector oculto en la paradoja del título, y que sea ‘nadie’ tensa aún más la problemática de la obra como comunicación. En una primera instancia, el análisis del poemario –y del poema homónimo– revelan que el receptor del discurso es, textualmente, el hablante poético mismo. De ser sólo eso, aquella estrategia de la cual ya se ha abundado, el Tú autorreflexivo, sería sólo un despliegue retórico. Sin embargo, hay una explicación desde la pragmática a esta forma peculiar de enunciación en el poema:

La poesía usa esta técnica, de manera global en toda la enunciación, para producir diversos efectos, de los que López-Casanova destaca la sensación de pudor afectivo que en la poesía contemporánea hace que el “yo” se desplace del primer plano, la creación de una distancia psíquica, y la capacidad de implicar también al receptor de la comunicación. (Luján Atienza 258)

Más aún, dentro de estos poemas, no falta aquel en donde ese Tú, se puede interpretar como una generalidad al resto de los escuchas y no sólo como el hablante desdoblado, por ejemplo los poemas “Señalización” y “Para entonces”, de *Regimiento de nieblas*. En esa suficiente posibilidad semántica –que además tiene que ver con la interpretación, esto es, la lectura hermenéutica del poema–, hay entonces una evidencia de la inclusión dentro de la obra del lector como receptor de ésta.

Una sutileza de esta referenciación hermenéutica en los poemas de Cervantes, es que no los nomina como tales, sino como ‘cantos’. En los discursos que abordan la tónica del escritor y su trabajo, por ejemplo los poemas de la sección Sustento del olvido en *Cantado para nadie*, el poema es referido como canto, y el escritor como cantor. En sentido estricto el canto implica una enunciación, esa performatividad de la que habla Hutcheon. Sumado a esta elección, más peculiar resulta que cuando el texto no es nominado como canto, ocurra una denostación del mismo, como en los poemas “Exorcismo” y “Tipical Dempsey”, de *Regimiento de nieblas*. Del mismo poemario se puede citar el poema “Farol de la calle (En la voz de Amalia)” que constituye un homenaje tanto a Amalia Rodrigues como al fado mismo; Cervantes referencia –y reverencia–, una forma de poesía popular que alcanza su plena significación en el acto enunciativo, en el canto del fado y la interpretación del mismo por la fadista el discurso adquiere el sentido paradójico de lamento y gozo característico de estos cantos²³. En la interpretación de la palabra ‘canto’ como un arcaísmo, no hay contradicción en afirmar que también está presente la referencia hermenéutica, puesto que si canto es un uso datado del concepto ‘poema’, esa datación remite –en el contexto que plantea Cervantes en sus poemas– a un momento histórico en el que el poema es efectivamente cantado. Se refiere por contexto al Medioevo galaicoportugués cuando Joan Zorro, Martín Codax, o el propio Alfonso el Sabio son compositores de cantigas y la música que interpreta el menestrel y que las acompaña²⁴. En ese mismo contexto cortesano que construye Cervantes para su poética, está considerado el papel comunicativo del poema, incluso como un espectáculo total de música y danza (además del menestrel, en la “lectura” de una cantiga, podía participar una soldadera). Denominar al poema como canto, es también provocar esa imagen dialéctica que devuelve una condición de la historia a un presente que se descubre pertinente para tal actualización. Esta referencia hermenéutica lleva a ese instante de *shock* que revela el origen lúdico y comunal de la lectura del

²³ La escritura de poemas de tradición popular ligados al canto, se puede verificar en poetas contemporáneos a Cervantes como el heterónimo de Francisco Hernández, Mardonio Sinta, en la obra reunida por aquél: *Quién me quita lo cantado*

²⁴ En efecto, se han podido reconstruir y grabar algunos poemas medievales con su acompañamiento musical y su escandido original, como el caso de siete cantigas de amigo del juglar Martín Codax contenidas en el Pergamino Vindel

poema. En la contradicción de hablar para nadie, y además hacer de ese acto de comunicación un canto, los poemas de Francisco Cervantes están enmarcados en un proceso de un acto enunciativo que necesita de la participación de un receptor, que aunque negado, deba estar presente para completar una labor de comunicación de la obra.

La referenciación en la poética de Francisco Cervantes constituye un argumento para sostener la hipótesis de que su poética coincide con aquellas llamadas postmodernas. Como *intentio operis*, los poemas analizados no persiguen el ideal moderno de la novedad y la originalidad como su valor principal; las constantes referencias arriba discutidas, así lo demuestran. En cambio hay un uso de recursos estéticos bien definidos en su origen histórico que al ser operados en el presente producen un efecto de *shock*, un extrañamiento que cuestiona el ideal progresivo de la poesía moderna. En el caso de los poemas de Cervantes, hay una constante referencia hacia el pasado, que coincide con una actitud más o menos general en las poéticas de la postmodernidad. Dicha actitud constituye un cuestionamiento, evidente en sus recursos estéticos, a otras poéticas modernas de la innovación:

[...] a postmodern text might be able to subvert (even as it installs) the ideology of originality which subtends them. According to Said, the writer then “thinks less of writing originally, and more of rewriting. The image for writing changes from original inscription to parallel script”. (Hutcheon A Poetics... 81)

La poética De Cervantes da cuenta a través de todas esas referencias, de sus fuentes e influencias, y más aún, de su aportación “menor”, depotenciada en su valor estético frente a ellas. Pero en esa conciencia se escribe, sin embargo, la obra, y seguramente como consecuencia de ello, de ahí que los poemas sobre el oficio del escritor, y los poemas autobiográficos se escriban con una fuerte carga patética de denostación. Cervantes escribe la obra que se sabe a sí misma como “débil”, pero no por la falta de recursos técnicos, sino porque en el pesimismo que adjudica para su escritura repite una falla estética y ontológica que pone en crisis la pertinencia de otra obra capital que se pueda cantar para todos. Reconstruye, entonces, la poesía para sí desde un origen elegido subjetivamente y no el de su pasado literario-histórico real; más bien alude a aquél desde los fragmentos que va acumulando como referencias, como evidencias de lo que él rescatará e incorporará para configurar su poética. El conflicto que evidencia ese

problema estético de Cervantes es que la historia de la literatura es también un discurso oficial, un gran relato, sujeto a una lectura diacrónica para encontrar su justificación. De ahí que la ejecución de un “salto hacia atrás” como los poemas de Cervantes provoque un *shock* en la estructura tradicional para entender la literatura.

Queda como primera conclusión que la poética de Cervantes indiscutiblemente integra en su discurso una serie de referencias que se vuelven cruciales para la interpretación de los textos. Si bien algunas de estas referencias son perfectamente identificables por su evidencia –puesto que sugieren textos o discursos literarios de conocimiento público–, la obra integra también otras alusiones que requieren de una lectura paralela para su comprensión (tal es el caso de referencias personales, o textos más específicos y de muy diversa índole: históricos, literarios, lingüísticos, biográficos, geográficos, etc.). La forma en la que operan estas referencias en la semiosis del texto trasciende de la mera cita o epigrafía, por ejemplo, involucrándose en niveles de comprensión e interpretación –aun en la estructura formal– del discurso con base a dichas referencias. La referencialidad en los poemas de Cervantes, opera entonces en varios niveles del texto, y su interpretación se aproximó aquí considerando también varios tipos de referencia que explicaran la intención y el efecto que dichas alusiones producen en el sentido del poema. El modelo de referencialidad propuesto por Linda Hutcheon en *A poetics of postmodernism*, resultó bastante apropiado como recurso de exégesis de esta peculiaridad en la poética de Cervantes. La interpretación resultante, que precede a este párrafo, propone un acercamiento a la comprobación de la hipótesis de este estudio. La referencialidad en la poética de Cervantes es evidencia de una actitud estética que problematiza el modelo del poema moderno, y junto con éste a la estructura conceptual que lo concibe, tendiendo más bien hacia a un “[...] Kunstwollen²⁵, una manera de hacer” (Eco *Apostillas...* 72) diacrónico de un orden epistemológico que cuestiona los atributos de originalidad, autosuficiencia y anhelo totalizante para la poesía.

²⁵ Eco utiliza el término de Kunstwollen (literalmente: voluntad del arte) como una serie de afinidades formales, significantes del pensamiento, verificables en las manifestaciones culturales de determinada época.

3.2. Ironía, sátira, parodia, pastiche

La relación de estas referencias en la poética de Cervantes resulta en otra característica de los textos postmodernos. En efecto, las alusiones a otros textos inscritos dentro de un texto ajeno –los poemas de Francisco Cervantes– no puede darse sin una alteración del contexto original (consignado a la historia de la literatura en la mayoría de los casos aquí analizados) de los discursos referidos para que estos operen dentro de un nuevo discurso estético. En este caso la obra de Cervantes también produce un *shock*; el pasado que se alude se revisa en la actualización que se hace de él en el texto, a sabiendas que el producto final no es el original, ni siquiera su copia, sino un derivado que ironiza, o parodia, o satiriza su referente.

Usados comúnmente como sinónimos, es necesario distinguir que la ironía, la parodia y la sátira conllevan intenciones diferentes que matizan el discurso y le otorgan un particular sentido en su interpretación. De hecho, la interpretación –y aun la comprensión– del sentido codificado en cada una de éstas, depende en gran medida de circunstancias contextuales:

[...] Si hay algo sobre lo cual los teóricos de la ironía están de acuerdo, es que, en un texto que se quiere irónico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto (como unidad semántica o sintáctica) hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto irónica, del autor. (Hutcheon "Ironía..." 175)

A estas tres categorías, diferenciadas por Linda Hutcheon en el ensayo *Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática de la ironía*, se añade aquí una cuarta denominada pastiche, tal como la nombra Fredric Jameson en *Teoría de la postmodernidad*.

Por inicio de cuentas, se distingue la ironía como un tropo. Su acción se verifica en el texto mismo, alterando el significado ordinario de las palabras:

Siempre la ironía es interpretada en su verdadero sentido gracias a algún grado de evidencia significativa que se halla en la palabra o en la frase breve, si es metasemema, o en el contexto discursivo próximo si es metalogismo, o ironía “*in absentia*” si se entiende merced a un contexto mayor que está en la realidad del referente, ya sea que se halle en otros textos o que sea extralingüístico, situacional [...] (Beristáin 278)

Siguiendo esta definición, se observa que la ironía aparece como referencia textual, y sin embargo encuentra su sentido gracias a otras referencias (intratextuales o extratextuales). En la sección anterior de estas conclusiones se discutió la variedad de referencias de la poética de Francisco Cervantes, y la importancia que éstas poseen en la interpretación de su obra. Como figura retórica, en su nivel puramente textual, la ironía es frecuente en los poemas de Cervantes; el ya muy comentado caso del título de su libro *Cantado para nadie* es un ejemplo claro y puntual de tal figura. Como se observó en el análisis, la ironía es un tropo al que recurre en diferentes temáticas y que configura un tono particular a sus poemas; su efecto es muy reconocible en los textos donde Cervantes se critica a sí mismo, por ejemplo. Siguiendo la hipótesis de este trabajo, la aparición de este tropo y la importancia que el mismo posee en la construcción semiótica de los poemas de Francisco Cervantes, sirve para confrontar la estética de este poeta con un *Kunstwollen* postmoderno; para la cita completa:

[...] creo que el postmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho, un *Kunstwollen*, una manera de hacer [...]

Pero llega un momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio– lo que hay que hacer es volver a visitarlo: con ironía, no con ingenuidad. (Eco *Apostillas...* 72-74)

Puesto que no hay ninguna ingenuidad en el proyecto poético de Cervantes –tal como el análisis evidencia–, la ironía es entonces el tropo necesario para que este autor articule su vuelta al pasado –al pasado medieval, o a una construcción de su propia infancia–.

A partir de la cita de Eco se interpreta en este estudio una justificación del tono irónico de los poemas de Cervantes que apunta a reforzar la lectura de su obra tal como se plantea en la hipótesis de este trabajo. El poema inicial de *Regimiento de nieblas*, “Recordando Ameuropa”, es una confesión de parte del propio Cervantes de su delirio lusitano en un tono totalmente irónico. Este tono le sirve para construir una sátira de sí mismo y de sus detractores. El *ethos* humorístico de la ironía como tropo se ve

ensombrecido para dar lugar a un recio ataque, a la vez que revela el andamiaje del proyecto cervantino de fusión de dos culturas separadas por el tiempo y el espacio. La ironía en Francisco Cervantes lleva casi siempre una carga de humor negro (hay, sin embargo, algunos poemas como “Typical Dempsey” y aun “Apenas un reflejo” donde el temperamento es más ligero). Tal posibilidad, la de una ironía displicente en la poética de Cervantes, se explica en la forma en que opera este tropo:

La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente. Ambas funciones –de inversión semántica y de evaluación pragmática– están implícitas en la palabra griega *eirôneia*, que evoca al mismo tiempo el disimulo y la interrogante, así pues, un desfase entre significaciones, pero también un juicio. La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto del texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo. Puede darse el caso de que la ironía sea uno de esos “paseos inferenciales” de Umberto Eco, una de esas acciones interpretativas del lector, que es provocada y aun prevista por la estrategia textual. (Hutcheon "Ironía..." 176-7)

La inversión semántica del elogio puede verificarse en los poemas articulados desde el Tú autorreflexivo –los poemas autobiográficos o reflexivos– que, como se observó, terminan en afrenta del sujeto poético (auto-escarnio). Recuérdese el caso de “Señalización” que deviene en una deconstrucción irónica de un tópico clásico (*carpe diem*) justo en el último verso. Del análisis se entiende también que la participación del lector como interpretante de los poemas de Cervantes trasciende en mucho la sencilla evaluación antifrástica, y la mayoría de las veces se requiere de un horizonte amplio de referencias para detectar la ironía en los textos. Se recuerda el caso del poema “Regreso”, donde tal posibilidad está anulada para los marineros de los cuales se hace loa en el texto; sin embargo, sin un previo conocimiento de las vicisitudes marinas de los navegantes portugueses, no es posible identificar el tropo semántico que plantea el título al resto del poema. Otro muy evidente es el poema “Dioses y significados”, donde el hablante discute algunos tópicos plenamente identificados con la crisis de la modernidad. En efecto, una interpretación de la poética de Cervantes implica a veces un largo paseo inferencial por contextos poco visitados. Sin la caminata, el sentido pleno de muchos poemas se ve

oscurecido, susceptible a la sobreinterpretación o, como ha sucedido en el caso de este autor, al abandono de cualquier intento.

La ironía como tropo en la poética de Cervantes, explica otras formas del discurso como la parodia y la sátira. A diferencia de la ironía, ninguna de estas dos es una figura retórica. Ambas encuentran su significado sobre la base de referencias que trascienden el marco textual, y para tal fin se apoyan en el giro lingüístico que implica un tropo como la ironía. Esta figura retórica en la poética de Cervantes da pie, por lo tanto, a fenómenos semióticos y pragmáticos que operan como formas del discurso en donde el interpretante tiene un papel activo en la semiosis del texto literario. Volviendo al caso de la referencialidad en la poética de Cervantes, se observa que existen marcas textuales que trasladan la búsqueda del significado hacia otros textos o discursos no necesariamente literarios. El resultado de esta “actualización” del texto con los referentes del interpretante se da en los poemas estudiados en formas de sátira, parodia, y/o pastiche.

En cuanto a la primera de estas tres, se entiende:

[...] La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias. (Hutcheon "Ironía..." 178)

No es difícil reconocer la sátira en la poética de Cervantes. A lo largo del análisis se identificaron textos en donde el hablante hace mofa, casi siempre, de sí mismo. Hay secciones enteras de *Cantado para nadie* (Lenço, por ejemplo) dedicadas al autoescarnio del hablante poético, y tal práctica es recurrente en los poemas autobiográficos que aparecen también en *Regimiento de nieblas*, lo cual demuestra la importancia que esta forma del discurso tiene en la poética de Francisco Cervantes. La sátira aparece en este autor estrechamente ligada a un recurso de suplantación o enmascaramiento del hablante poético en una segunda persona. El Tú autorreflexivo de los poemas de Cervantes se ve constantemente vilipendiado. El resultado es una sátira muy peculiar; puesto que el hablante que satiriza tiene pleno conocimiento de los defectos del satirizado, cada ataque de aquél es incuestionable. La distancia conceptual que supondría el diálogo con el otro es una apariencia en la sátira de Cervantes y problematiza el modelo más tradicional de esta forma. El fin del modelo original de sátira era un reclamo ético (en el más amplio

sentido de la palabra) hacia el otro, y para tal fin, la autoridad moral del satirizante se situaba por encima de la moral del satirizado; en el doble papel de víctima y victimario que aparece en los poemas satíricos de Cervantes se anula esta jerarquía. El hablante poético que construye Francisco Cervantes no es el detentor de la razón o la verdad que se impone sobre el otro, sino un denunciante de sus propias carencias. En esta peculiar apropiación de la sátira, el juego de poder de su modelo moderno se ve cuestionado: el constructo estético que propone Cervantes mantiene, sin embargo, el propósito aleccionador, o por lo menos denunciante de los vicios humanos, pero el rodeo que emplea –pasar por el Tú autorreflexivo, por la autorreferencia– pone en entredicho una concepción moderna ligada por mucho tiempo al discurso satírico.

La sátira se avoca a una crítica externa a los problemas típicamente literarios, en la definición citada arriba, Hutcheon nomina como *extratextuales* a los objetos de tales ataques como una precisión pertinente del campo de acción de la sátira. En la poética de Cervantes se observa que los discursos satirizados son enunciados sobre sus propios defectos –como escritor, como persona–, y que se generalizan vía una estrategia textual que dirige su reclamo a un Tú. A ese interlocutor en silencio que crea el hablante en los poemas de Cervantes se le reprocha una pérdida de valores morales que se ven en su caída y se comienzan a extrañar en el justo momento de su pérdida. Un caso muy peculiar de esta sátira a sí mismo, es aquella en donde el escarnio se ha codificado lo suficiente como para no ser notado. En una construcción coherente de un espacio de ficción medieval, es natural que el hablante poético se dirija a su amada como doña, señora, dueña, etc. indicando la inversión de los papeles jerárquicos y de poder que se producen a partir del amor cortés provenzal. Siguiendo esa costumbre, los poemas amorosos de Cervantes (que, como se pudo ver en el análisis, son de una alta afectación retórica) respetan el código de los modelos originales de Provenza y Galicia-Portugal, pero introduce una variante que por ligera y erudita, es difícil detectar. La ‘dueña’ a la que se dirige en sus poemas es una ‘mora’: en su simple denotación la palabra sólo sugiere que la mujer es de tez oscura, y sin embargo, en el sistema de semas a los que aluden los poemas de Cervantes, la misma palabra connota a una mujer que ha conocido el amor carnal. En ese mismo contexto, el deseo plantea una disputa moral en el hablante de los

poemas amorosos y genera dos formas de ver la belleza femenina: aquella que es hermosa por su virtud, o bien –la elegida por Cervantes–, la mujer que lo es por un vicio. ‘Mora’, es usado en los poemas medievales casi como un despectivo, para invocar un marcado sentido sexual (como el conocido zéjel de las morillas de Jaén), incluso para sugerir la perdición del alma por el deseo²⁶. Así pues, la “dueña mora” a la cual se canta en los poemas amorosos de Francisco Cervantes, es tanto la referencia a los amores difíciles y contrariados de los romances fronterizos, como una muestra sutil del uso de la sátira en este autor con respecto a la complejidad del amor, incluso el construido en la ficción.

Como efecto pragmático, el *ethos* satírico²⁷ se manifiesta como un reclamo del autor que se comunica al lector con imprecaciones destinadas a provocar a éste último, denunciándolo en sus defectos –los mismos que causarían el encono del autor–. En los poemas de Cervantes es notoria cierta condición de rabia y pesimismo; sus hablantes poéticos asumen toda la culpa para exponerse a un auto-escarnio muy característico en la obra. La conjunción de un *ethos* irónico (típicamente burlón), y uno satírico (más negativo que el otro, tendiendo al desprecio), sería el efecto codificado en los poemas de Francisco Cervantes que se leen aquí como sátiras. Se consigna en tales poemas un humor violento, desprovisto de alguna alegría y más bien desdeñoso, mordaz, y que como un regaño o una humillación pública intenta corregir una desviación moral en el receptor del discurso.

²⁶ Un ejemplo posterior (s. XVI) de estos poemas se recoge en el Cancionero de Medinacelli, con el nada sutil título “Dí, perra mora”. Entre los libertinajes que confiesa el Arcipreste de Hita en su *Libro del Buen Amor*, refiere haber compuesto “[...] muchas cantigas de dança e troteras, / para judias e moras e para entenderas [...]”, y aun requiere a Trotaconventos para conseguir los amores de una mora, pero ésta lo rechaza. Más claro es el villancico de Juan Fernández de Heredia: Ay [H]axa por que te vi / no quisiera conocerte / para perderme y perderte. // Que si el perder la vida / de tu merescer no es pago / mira que por ti mas hago, / que tengo el alma perdida / Haxa tente por seruida, / pues mas no puedo ofrescerte para perderme y perderte

²⁷ Se considera *ethos* a una “[...] respuesta dominante que es deseada y por último realizada en el texto literario. [...] sentimiento que el codificador busca comunicar al descodificador [...] una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto” Linda Hutcheon, “Ironía, Sátira Y Parodia. Una Aproximación Pragmática a La Ironía,” *De La Ironía a Lo Grotesco (En Algunos Textos Literarios Hispanoamericanos)*, ed. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa (México: 1992) 180.

Pero la sátira no es la única forma del discurso, asociada con una poética de la postmodernidad, que aparece en la obra de Francisco Cervantes. Más compleja en su elaboración, la parodia es una forma que identifica a la poética de este autor desde el primer golpe de vista. El *shock* que tal controversia causa a la crítica de Cervantes, está ligado estrechamente al uso de la parodia como constructor de sentido.

Linda Hutcheon explica que la parodia es un fenómeno que ocurre como un modelo de intertextualidad:

Como las otras formas *intertextuales* (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa 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 esa norma como material interiorizado. (Hutcheon "Ironía..." 177)

El *shock* de la poesía de Francisco Cervantes, mucho le debe a la aparición de un texto anacrónico para la expectativa de una estética del siglo XX. Tal como se comentó anteriormente, citando a Umberto Eco, este anacronismo formal no sería posible sin la incursión de la ironía como salvoconducto para una vuelta al pasado literario. No hay otra forma de explicar dicha actitud si no es como una intención poética del autor para su obra, pues la selectividad está presente en todo momento como regulador del horizonte histórico que el autor desea visitar para integrar a su obra. La elección del texto parodiado denota una lectura de dicho texto, que lleva a una interpretación y re-construcción del mismo en el resultado final de la parodia. Esta elección no puede ser, por tanto, al azar, y está cargada de significado tanto como la materialidad del texto que produce: no es lo mismo parodiar una cantiga, que parodiar una silva, porque cada una de estas estructuras del poema están cargadas de un sentido histórico y estético particular, y son en todo caso, una representación de diferentes visiones de mundo (simple y sencillamente, porque refieren diferentes circunstancias materiales e históricas en donde encuentran su pleno sentido). Parece difícil entender que los textos de Francisco Cervantes son paródicos, una vez que se dijo que el humor en éstos está cercano a la nulidad, y la sola mención de la palabra parodia lleva a la asociación de un texto burlesco de otro. Es pertinente aclarar

que esta forma del discurso no sólo se propone el agravio de un texto parodiante sobre otro –su ‘original’– parodiado; explica Hutcheon:

El prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios. [...] A partir del sentido más común –el de *para* como “frente a” o “contra”–, la parodia se define como “contra-canto”, como oposición o contraste entre dos textos. En el significado evocado a fin de poner el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, a saber, sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante. Ahora bien, en griego, *para*, quiere también decir “al lado de”, lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste. Este significado segundo –y desatendido– del prefijo autoriza [...] a la extensión del alcance pragmático de la parodia. (Hutcheon "Ironía..." 178)

De nuevo, la más clara relectura del pasado en la poética de Francisco Cervantes, es el Medioevo galaicoportugués, y para muestra de su forma paródica, es de mencionarse la sección Dois mundos antigos. Homenagem e canções, de *Cantado para nadie*. En el título de tal sección existe ya un indicio para la interpretación paródica de los poemas que la componen. Tales poemas son ‘homenaje’, es decir, una deferencia, si bien a Gil Vicente y Camões, más específicamente a la producción poética bilingüe de ambos. Como estos dos autores, Cervantes se propone escribir sus canções, sólo que a la inversa: mientras que aquellos eran lusoparlantes que escribieron en español, Cervantes es un hispanohablante que escribe en portugués. Hay por tanto un reconocimiento de la labor de estos escritores que sirve como justificación o motivo principal para la escritura de los propios poemas bilingües de Cervantes. Tal homenaje se identifica con un *ethos* paródico poco reconocido:

[...] De conformidad con el sentido “contra” o “frente a” de *para*, se podría plantear en principio un *ethos* paródico contestatario, incluso provocador, que estaría completamente de acuerdo con el concepto tradicional del género. Por otro lado, a partir del sentido “al lado de” de *para*, se podría adelantar la posibilidad de un *ethos* respetuoso, sobre todo en lo concerniente no sólo a la parodia en la metaficción postmoderna, sino también en la parodia litúrgica del Medioevo, a la imitación como género en la época del Renacimiento, y aun, tal vez, el carnavalesco bajtiniano. (Hutcheon "Ironía..." 182-3)

Es interesante observar las comparaciones que hace Hutcheon sobre el “*ethos* respetuoso” de la parodia tanto en estéticas de la postmodernidad, como en estéticas medievales y renacentistas. Viene muy al caso dicha comparación cuando se habla de la poética de Cervantes, en específico, de su reconocida temática arcaizante. Si bien sus poemas satíricos son devastadores, pocos son los poemas paródicos que buscan el

escarnio del texto parodiado. Aun en los textos más propicios, como “Gavilán o paloma”, de *Regimiento de nieblas*, el resultado no es la broma sobre la popular balada, sino que la parodia apenas acude a referenciar el carácter trágico del texto parodiado en el parodiante.

En un mismo tenor, resultan parodias de otras formas del canto popular: “Fado dos meus quarenta anos” y “Farol de la calle (En la voz de Amália Rodrigues)”, ambos poemas compuestos como imitación de un discurso referido como deferencia desde los mismos títulos de los textos. En estos tres casos anteriores, se observa que el texto parodiante alude a un discurso que linda en un terreno ajeno al estrictamente literario. Sin embargo, los poemas no resultan una sátira, puesto que el *ethos* de los mismos no está dirigido hacia el desprecio o la crítica burlona que juzga estas formas de canción popular. La equivalencia conceptual de ‘poema = canción’, presente en la poética de Cervantes, permite un traslado semántico de los términos, y una equivalencia que opera en dos sentidos: hace que los poemas se incorporen como parte de una cultura popular, y al contrario, las canciones de raíz popular se textualizan como discursos literarios.

Por vía de este fenómeno lingüístico, se violenta de nuevo el modelo moderno que sustenta la existencia de una alta y una baja cultura; en los poemas de Cervantes ocurre una inversión de este orden categórico y se cuestiona el valor estético de un tipo de arte sobre el otro. Tal descentramiento es posible gracias a que la parodia que acontece en estos poemas nivela los discursos que convoca a un solo nivel textual. Es claro que la parodia actúa en un marco intertextual, y evidente cuando el texto parodiante se refiere a un discurso literario (ver el poema “Borges”, de *Regimiento de nieblas*) como sustrato referencial. Sin embargo, observando los dos poemas que aluden al fado portugués, se nota una asimilación de dicho canto en su forma textual: ¿cómo deben cantarse esos ‘fadós’? No hay indicación musical alguna que pueda reinscribir estas canciones a su principio oral; hay un vestigio de ello, existente en la versificación y en temas reconocibles –la saudade, por ejemplo– del fado como forma del canto, pero tal indicio es una interpretación calculada por el texto al proponerse a sí mismo como un fado, o en

la voz de una fadista²⁸. La parodia en estos poemas es posible porque las canciones se leen como un texto literario; se traslada el discurso de su contexto original –la música–, o se reduce a una referencia extra-textual textualizada que permite su inclusión como una forma poética.

Estas breves instancias de la poética de Cervantes conservan, ya se dijo, un *ethos* paródico respetuoso de los textos parodiados. Pero es aún más claro dicho *ethos* en las parodias de modelos medievales. No sólo hay una deferencia explícita a los dos autores bilingües arriba mencionados, sino un cuidado exagerado de la forma en los poemas. El claro propósito es la alusión de las estructuras poéticas medievales, y de ahí el empeño formal en la construcción de versos y estrofas. Una de estas estructuras –el cosante– poco había sonado en la poesía en español en los últimos siglos, y es rescatada por Cervantes para su poética. Pero como ya se observó, estos poemas medievalizantes no conservan tampoco una intención de mera copia de los modelos originales, sino que son incorporados a un contexto poético extraño por medio de la ironía. El resultado es el *shock* reconocible de una estética del pasado insertada en una poética actual; tan fuerte es el contraste, que no es difícil encontrar las peculiaridades de ésta contra aquella, y es que el texto de Cervantes no pretende en ningún caso la suplantación de las formas medievales, ni mucho menos se origina por virtud de una ingenuidad del autor. Aquí vale un comentario que hace Linda Hutcheon al respecto de la relación entre los textos dentro de la parodia:

[...] notemos también que esta distancia crítica entre el texto que parodia y el texto incorporado como fondo, no funciona necesariamente de manera perjudicial para el texto parodiado. De hecho la metaficción que se escribe en nuestros días, recurre a menudo a la parodia para escudriñar las formas contemporáneas, y juzgarlas a la luz de las exigencias positivas de las estructuras del pasado. (Hutcheon "Ironía..." 182)

Sirva este comentario para reforzar el carácter solemne que se observa en los textos paródicos de Francisco Cervantes. La cita anterior sirve para aventurar una de las razones

²⁸ Amália Rodrigues es considerada la cantante de fado más importante del siglo XX. Una coincidencia con el trabajo de Cervantes, es que la lusitana también es transgresora –en su campo– del modelo jerárquico de una alta y baja cultura, pues incorpora al fado tradicional musicalizaciones de los poemas de Camões y Manuel M. Barbosa du Bocage. La operación es la misma que sucede en los poemas de Cervantes: un discurso que no es musical, primero es traducido a ese código para incorporarse a través de su parodia a un nuevo contexto.

del autor postmoderno para estas regresiones a estéticas del pasado. Hay una impronta crítica en la revisión y adopción de poéticas disonantes con la búsqueda de nuevas (modernas) formas para el poema. El caso de la poética de Cervantes plantea, claramente, una de estas críticas. Hay una preferencia –nostálgica– por el ‘canto’ sobre el ‘poema’, puesto que ese concepto del pasado se entiende más pleno que una concepción actual. Volviendo a la evidencia del análisis realizado en este estudio, la parodia que opera en los poemas medievalizantes de Cervantes, además de considerada, revela esta añoranza por una poética del pasado. Nostalgia libre de ingenuidad, y más bien cargada de referentes y deudas con un pasado que se lee como mejor, en ocasiones el juicio del autor sobre su trabajo deviene en cierto pesimismo, que no hace más que reafirmar la lectura paródica que se plantea en estos párrafos: “[*Cantado para nadie*] Homenaje a la retórica, es su caricatura. Canto viejo, algo tiene de futuro improbable.” (Cervantes 96).

El género paródico en los poemas de Francisco Cervantes opera en dos ejes constitutivos del poema. Muy evidentemente en la forma, pero también en el contenido. En la forma, se observó en el análisis –y aun, párrafos arriba, cuando se habló de la sátira– la sutil variación que guarda estas *canções* con sus modelos medievales, y sólo basta recordar que en todas ellas, la extrañeza proviene no sólo de su presencia en un poemario del siglo XX, sino de la adecuación lingüística que les acontece como consecuencia de esa incursión en el presente. En cuanto al contenido, ya se comentó en el análisis de la poética de Cervantes la recurrencia de motivos (temas) de cuño también medieval e incluso anterior. Sirvan como ejemplo de esta parodización semántica los poemas de tópico amoroso, que, se dijo, guardaban una cercanía evidente con el concepto de amor cortés propuesto en el Medioevo. Se observa en *Regimiento de nieblas*, una serie de poemas que llevan como hilo conductor el amor por una mujer anónima, nominada por un epíteto como la ‘mora’. El homenaje inicia con “Una ola se movía en la superficie”, y termina con el poema que titula la segunda parte de este poemario: “Edificios reflejos”. Ya se mencionaron las posibilidades conceptuales de cantar a una mora en un poema amoroso medieval: manifestar una burla hacia la “domna”, o por lo menos su evidencia, o bien relatar la dificultad del amor entre la mora y el cristiano, siguiendo el modelo de los romances fronterizos. Sin embargo el propósito de estos

poemas no es el escarnio ni la sátira de esta mujer, sino todo lo contrario, su deferencia solemne; como si se mezclara la tradición galaicoportuguesa y la provenzal del *stil novo* para dar forma al amor “medievalista” que propone aquí Cervantes. Se recurre en estos textos a tópicos bien conocidos por su relación con el amor cortés medieval, como el caso de el *ignis amoris* de “La llama plana”, que por su propio título propone ya la parodia del tema. Aquí la forma no es tan estricta como en los poemas de *Cantado para nadie*, y sin embargo la estructura semántica de los mismos, en su conjunto, sugiere otra forma del discurso poético tradicional trasladada, o extrañada de su género original. Cervantes construye una narración fragmentaria de su relación con esta mora; en cuanto a narración, su medio propio, según la retórica clásica, hubiera sido la épica (y su modelo más próximo, la *Comedia*, de Dante, puesto que los poemas de Cervantes exponen igualmente una periplo por un amor sublimado). No obstante, esta historia de Cervantes y la mora se escribe en términos líricos (de nuevo, desde una perspectiva de retórica clásica), como si el texto parodiante –el relato amoroso– se hubiera inmiscuido en un molde ajeno, fraccionado, además, para completar su imperfección paródica con respecto al estricto modelo retórico clásico.

Pero el poema paródico más acabado sería “Recordar mientras se reza”. Queda claro que como todos los textos antes mencionados, en este poema se da una referencia intertextual con otros discursos literarios consignados como modelos. En este caso, son innumerables los poemas que refieren la tragedia de Inés de Castro, y sólo por mencionar dos muy famosos –y distantes en tiempo, espacio, y forma– se recuerda el canto tercero de *Os Lusíadas* (de la estrofa CXVIII a CXXXV), y el cuento de Antonio Tabucchi “El amor de Don Pedro”. La voz que media como testigo de los funerales de esta triste celebridad en el poema de Cervantes es un amanuense que se declara poco objetivo, que reinventa la historia a pesar de haberla presenciado. Su relato se articula en verso, y no en una forma narrativa contemporánea que consignaría la historia en prosa. Hay pues, una parodia con el romance (de los tantos que refieren la muerte de Inés de Castro), y la creación de un personaje bien definido en el hablante poético que a su vez parodia tanto a un escribano (un historiador) como a un juglar. No obstante, el poema no está centrado en detallar la tragedia ya del todo conocida. La aproximación irónica que construye la

parodia en este poema de Cervantes viene de las continuas distracciones del relator. Son sus figuraciones acerca de Pedro Guedes y los personajes que va saludando en su travesía las que abundan como unidades de sentido en el poema. En apariencia y modelo, un romance sobre Inés de Castro, “Recordar mientras se reza” es en realidad un poema metaficcional sobre la imposibilidad de la Historia como discurso objetivo. Las alusiones a los romances viejos que aparecen como vestigios del texto parodiado en el poema de Cervantes, se intercalan con las impresiones del amanuense que en varias ocasiones interrumpe su referenciación (paródica, en realidad, aunque en el marco de ficción de este hablante poético eso sería su realidad empírica) para completar el relato con sus observaciones totalmente subjetivas, mismas que constituyen el discurso parodiante. El resultado es este peculiar ‘romance’ que recuerda a su modelo poético original puesto que alude a un tema conocido de éste y a una articulación versal, pero que revela su carácter irónico en ligeras pero contundentes variaciones lingüísticas (no hay rima, por ejemplo) y semánticas (su discurso no es un relato, sino la imposibilidad de relatar).

Durante el análisis de la poética de Cervantes se observó una marcada influencia de estructuras borgesianas en la segunda parte de *Regimiento de nieblas*. Toda esta sección denominada Edificios reflejos. Homenaje a Borges y al Insomnio, es otro ejemplo del género paródico que permite la lectura de la poética de Francisco Cervantes como afin a otras poéticas de la postmodernidad. Tal como se interpretó en los poemas medievalizantes de Francisco Cervantes “[...] el “blanco” apuntado por la parodia es siempre otro texto o una serie de convenciones literarias [...] (Hutcheon "Ironía..." 184).

En el caso de esta segunda parte de *Regimiento de nieblas*, el blanco parodiado es claramente el trabajo de Jorge Luis Borges. Basta recordar que esta sección está referida en la primera parte del poemario como una obra poco afortunada –en palabras de Cervantes– del heterónimo Hugo Vidal, para observar la semejanza conceptual de la construcción en abismo de *Ficciones*; para constatar nuevamente que el subtítulo ‘homenaje’ sugiere la interpretación de estos textos como una parodia que toma de modelo la narrativa del argentino para la construcción de su propia estructura recursiva, dialogante entre varios niveles de realidad, y desafiante de una noción ordenada de los

conceptos de Autor, Obra y Originalidad. ‘Edificios reflejos’, es decir: estructuras que semejan a otra, que son su eco o su representación en otro plano espacial que las alude. Es decir: parodias. No se puede negar que la literatura misma está construida sobre esa base representacional de la realidad, sin embargo no debe olvidarse que la realidad que se juega tanto en Borges como en estos poemas borgesianos de Cervantes, parte de la representación de una realidad ya depotenciada, es decir: ya no es la Realidad empírica la que se alude en una narración del argentino, sino su posibilidad ensayada en la literatura, construida como un espacio de ficción que reproduce infinitamente su modelo de realidad. Ya en Borges son los modelos de las *Mil y una noches*, de *Hamlet*, del cuento chino, de la épica occidental, los que operan como ordenadores del discurso narrativo. Cuando estos modelos son asimilados por Cervantes para su poemario, ya es el “milagro superfluo” de Sherezade, y la *mise en abîme* del teatro dentro de *Hamlet* las que acontecen, no como peculiaridades lingüísticas, sino como problemas estéticos que operan en la literatura como metarreferencia. Para Cervantes, como para Borges, la literatura se vuelve tema, y se perpetúa en el acto creativo como parodia, como un modo de contar de nuevo la misma historia acudiendo a los marcos teóricos o a los principios estéticos vigentes en el tiempo de la (re)escritura (por ejemplo: “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Borges; y “Recordar mientras se reza”, de Cervantes).

Es de notar también que el signo más aludido en *Regimiento de nieblas* es el espejo (incluidos los semas afines: reflejo, espejismo, reflexión, etc.), y que tal signo funciona simbólicamente como en Jorge Luis Borges. En efecto, una realidad alterna de Cervantes se desdobra en los Edificio reflejos... de Hugo Vidal, como una ilusión óptica que combina la quimera y su posibilidad²⁹. De nuevo, no es sólo la asimilación de una estructura, como en el caso de las formas medievales, sino una apropiación paródica –por tanto, crítica– de los problemas que plantea Borges en su narrativa por medio del ejercicio de las formas que también propone como soluciones. La selección del texto parodiado sirve para demostrar que el parodiante cervantino no es una casualidad inocente, sino por el contrario una calculada deferencia por la poética ya-de-sí paródica

²⁹ En el mismo volumen de la Poesía Completa de Francisco Cervantes, se incluye un poemario de Hugo Vidal titulado, precisamente, *La obra soñada*.

de Jorge Luis Borges. El espejo es un símbolo emparentado con el sueño en cuanto a la conformación de una realidad análoga que opera en ambos. En el poema “Gavilán o paloma”, la paloma aludida se observa desde la duda de que sea real o un sueño de ella misma “según el modelo borgesiano”. Hay pues, una parodia entre esta paloma de Cervantes y la mariposa (que no sabe si es un sabio que sueña que es una mariposa, o al revés) que Borges recoge de la literatura china. De nuevo, la parodia de la parodia, el juego de incertidumbre de dos espejos puestos de frente, realizado en plenitud en el sueño; en la posibilidad de aprehensión de la *Flor de Coleridge* como prueba de una realidad que se cumple dentro de la Realidad.

Borges no es el único modelo de la literatura contemporánea que se parodia en la obra de Cervantes. La construcción de la estructura borgesiana en *Regimiento de nieblas* no sería posible sin el recurso de la heteronimia, igualmente caracterizado en el análisis de la poética de Cervantes. El recurso tiene su referente más célebre en Fernando Pessoa (también el más afín a la lusofilia de Cervantes) que así nomina a Reis, Caeiro, de Campos y tantos otros escritores de su obra. Francisco Cervantes nombra a estos otros escritores de su obra (Hugo Vidal, Leopoldo Stahl, Francisco de Paula Obregón) como “esquizónimos”, en evidente parodia con la denominación de Pessoa. Con ellos se permite la escritura de obras paralelas a la suya, o productos de ficción que serán referidos en los poemas del ortónimo Cervantes. De Hugo Vidal ya se comentaron –en el análisis y en estas conclusiones– sus intervenciones e intercambios con Cervantes, siendo el autor que más interacción guarda con su creador.

Acorde con el modelo de Pessoa, la construcción de estos escritores exige además de la obra una personalidad distinguible y referida explícitamente. Hugo Vidal es el autor con más biografía y obra publicada dentro de la producción de Cervantes; el segundo sería Leopoldo Stahl, del libro *La materia del tributo*. Para este esquizónimo Cervantes dedica incluso un linaje (el tío Enrique) y una confesión de parte que justifica el propósito de la obra, si bien Leopoldo Stahl sólo transcribe los apuntes de su tío. Otra evidencia de que la heteronimia en Cervantes es un recurso parodiado es la referencia, en la introducción de “Mínimo homenaje del poema desvariado”, de Fradique Mendes. Este

personaje de ficción creado por Eça de Queirós y Ramalho Ortigão apareció como un personaje en la novela policíaca *O mistério da Estrada de Sintra*, y se fue complicando en su elaboración narrativa hasta que Eça de Queirós lo traslada al plano de la realidad ficcionalizada en su *Correspondência de Fradique Mendes*. Así Hugo Vidal parte de un plano totalmente cerrado en la ficción, para ir problematizando paulatinamente la concepción de planos de ficción y realidad. El intercambio de notas y prólogos entre Cervantes y Vidal, es una parodia del intercambio epistolar entre de Queirós y Mendes a finales del siglo XIX. Al igual que éstos, Cervantes introduce a Vidal como una referencia real que interactúa con personas y en situaciones reales. En una contribución para la revista *Vuelta* en junio de 1997 aparecen las “Odas para un yantar”, firmadas por Hugo Vidal con una nota al pie:

Estos poemas estuvieron en poder de Francisco Cervantes, Vidal y Cervantes se encontraron en una reciente comida de la Universidad de Querétaro. Vidal recuperó estas 5 brevísimas odas, que se apresura a entregarnos, escritas a partir de ese encuentro. [N. del A.]. (Vidal 35)

Se entiende de esta nota que Francisco Cervantes hurta, o por lo menos resguarda, la obra de Hugo Vidal. La nota final del libro de Hugo Vidal, *La obra soñada* (1995), así lo constata: “Sigo apelando a la dignidad de Francisco Cervantes para que me regrese mi obra” (Cervantes 399). Así como Carlos Fradique Mendes participó en las tertulias de Cenáculo³⁰ para la confección de sus Poemas do Macadame, Hugo Vidal publicó en la más importante revista de literatura de finales del siglo XX en México.

Como segunda conclusión se tiene que la referenciación de la obra de Cervantes explicada en la sección anterior como una manifestación de las poéticas de la postmodernidad, se articula como un fenómeno más complejo de significación por el modo en el que opera dentro del discurso, y forma estructuras conceptuales de definición genérica como la sátira y la parodia. La lectura interpretativa de la poética de Cervantes como una poética de la postmodernidad que se hace en esta tesis, encuentra otro argumento en el tono de la obra. La ironía se presenta como un tono predominante en la poética de Francisco Cervantes; es un tropo que le permite transitar por el tiempo (desde

³⁰ Nombre del grupo de intelectuales portugueses formado por Jaime Batalha Reis, Eça de Queirós, Antero de Quental, Germano Vieira Meireles, Salomão Sáraga, Manuel Arriaga y Ramalho Ortigão

un pasado lejano al más próximo) y las emociones que el autor quiere convocar (desde la gentileza a la execración), además que integra eficazmente el cúmulo de referencias que convoca en sus discursos. El uso de la ironía revela una incorporación voluntaria y consciente de formas y discursos de poéticas del pasado a la poética del propio autor, de tal modo que la interpretación de tales prácticas como ingenuidad queda descartada. Dicho tropo le permite a Cervantes la construcción de géneros plenamente identificados por los críticos de la postmodernidad como estrategias recurrentes de sus poéticas. Dos de tales géneros son claros en los poemas de Cervantes: la sátira y la parodia.

Los géneros satírico y paródico están presentes en la poesía de Francisco Cervantes como una estrategia textual que emparenta su producción con las poéticas que utilizan estos géneros como formas del discurso de la crisis del modelo moderno. Hay que señalar que dentro del conjunto de estrategias de alusión intertextual una muy relacionada con el postmodernismo es el pastiche. En el análisis es difícil localizar el uso deliberado del pastiche como constituyente (formal) de la poética de Cervantes. Sin embargo puede compararse la ficcionalización que Cervantes hace del Medioevo galaicoportugués, con uno de los efectos que tal estrategia despliega en poéticas abiertamente postmodernas.

Partimos -y llegamos- así a un eje muy nítido: el valor intrínseco y la categorización que alcanza el pastiche como soporte del relato revertido en parodia. Si, tal como hemos destacado, lo real, lo histórico, la verdad, su adaptación en el discurso ficcional es renunciable en tanto es inaprehensible, únicamente es posible la aproximación al hecho histórico desde la desacralización del mito y su ajuste a un registro, como diría Bajtin, de "mundo al revés". El pastiche con su carga provocadora derrumba el esquema jerárquico convencional y apuesta por un tratamiento (de lo real, de lo histórico, de lo verdadero) en el cual nace la ironía a través de un código de parodia. Es el rechazo de la solemnidad moderna y el encuentro de una vía de desmitificación por la que se redefinen historia y ficción, interpretación histórica y fábula; vía en la que la primera se injerta en la segunda, forma en la que las secuencias se ciñen en un modelo unitario que pretende desarticular la percepción de lo histórico como sucesión. Pulgarín dice que esta "rebelión frente a los patrones establecidos quiere denunciar la insuficiencia de éstos para reflejar el caos y la pluralidad de la realidad". Estamos, por tanto, de nuevo en el estilema de la historia como particularización, como collage, como división en parcialidades perfectamente sentidas y compuestas de trascendencia. (Herráez)

Lo que los poemas de Francisco Cervantes muestran no es una representación anticuada o histórica del pasado, sino más bien una connotación estilística de éste; la 'pátina' de dichos poemas es un constructo estético de un pasado idealizado y

estereotipado; cierta “medievalidad” (como lo llamaría Jameson) incompatible en su nostalgia con la auténtica historicidad.

Cuando Cervantes requiere del pasado lo integra a su obra desde la ironía; no busca la reconstrucción exacta del modelo estético al cual asiste, ni mucho menos de la visión del mundo que lo sustentara históricamente. En la elección poética de un pasado como referente de la propia obra, Francisco Cervantes opera un discurso crítico contra una serie de valores (teóricos y técnicos) arraigados en el arte moderno. La originalidad, la autoría, son puestos a debate cuando el texto se propone a sí mismo como una imitación, un simulacro de poéticas del pasado que no se pueden reconstruir en el producto presente que las refieren:

When postmodern artist and theorist argue for a return to the collective and historical and to the past conventions of art (e.g. Portoghesi 1983), this is not a nostalgic return to humanist universal history; it cannot be, because, for the postmodernist, art is considered not as the product of original genius or even artisanal activity, but as a “set of operations performed in a field of signifying practices” (Burgin 1986, 39) which have a past as well as a present, a public as well as a personal dimension. (Hutcheon A Poetics... 191)

Resulta importante para estas conclusiones refrendar que los modelos parodiados por Francisco Cervantes, es decir, su ‘biblioteca’ de referencias, no siempre está ligada a un pasado remoto como lo es el Medioevo galaicoportugués. Las referencias a autores más contemporáneos y menos ortodoxos en sus propuestas estéticas –Borges y Pessoa, los más notorios–, y más aún, el ejercicio paródico de la obra de estos autores como homenaje a ellos, constituye un argumento en contra de las lecturas que condenan la poética de Francisco Cervantes a una suerte de medievalismo hegemónico, refugio contra la literatura actual. Por el contrario, hay que notar que la relación irónica (ya sea en cualquiera de los géneros comentados) con los textos y convenciones literarias convocados en los poemas de Cervantes es una actitud acorde con una práctica estética temporalmente más cercana que aquella concepción que enjuicia de arcaizante –y por ello rara– la obra de este poeta queretano. Tal es la hipótesis que se sustenta en este estudio y para la cual se enuncia esta actitud paródica en la poética de Francisco Cervantes como argumento. De seguir leyendo la nostalgia por el pasado sin tener en cuenta el carácter irónico de estos poemas, la interpretación seguirá incompleta o

aberrada, para terminar en el juicio de rareza tantas veces repetido. Vale la pena recapitular también que los títulos de los poemas, y de las secciones de los poemarios, son plenamente sugerentes de una intención paródica en la obra de Francisco Cervantes. La interpretación, como ya se dijo, quedaría incompleta o aberrada si no se tomaran en cuenta este tipo de marcas textuales dispuestas en la obra para su lectura paralela con otras obras. La dificultad para el lector-interpretante del trabajo de este autor radica primero en el conocimiento de tales referencias, y segundo, en hacerlas operar no sólo como una curiosidad retórica, sino como factores de la semiosis del texto cervantino. Esta complicación interpretativa también se puede atribuir al modelo del texto parodiado elegido por Cervantes: en el caso de las parodias medievales, los referentes exigidos al lector para la interpretación del texto están distanciados por el tiempo y el espacio –a veces incluso por el lenguaje– entre lector y obra; mientras que en la parodia borgesiana se adopta la estrategia de las falsas referencias y la oscuridad erudita del discurso de su original argentino.

3.3. La poética de *shock*

Ya se dijo que ni los géneros recién comentados, ni la ironía, ni la referencialidad (en cualquiera de sus modalidades) son recursos inventados por las estéticas postmodernas. Estos recursos forman parte de una *techné* creada y consolidada en las poéticas del pasado a donde acuden artistas y críticos contemporáneos para la formación de sus propias poéticas. Es más bien esta vuelta hacia el pasado una actitud característica de lo que se ha dado en llamar postmodernismo como estilo de una época que descrea de los paradigmas de la modernidad. No resulta difícil pensar que este criterio opere como posibilidad interpretativa en la poética de Francisco Cervantes. De ahí el esfuerzo por pergeñar una serie de recursos estilísticos de su obra para mejor entender el abordaje del autor sobre el objeto poético. Del análisis de esta *techné* operante en los textos, en todo el aparato de representación del que se sirve el poeta, se dedujo un conjunto recurrente de estrategias lingüísticas y semióticas suficiente para argumentar una poética específica de Francisco Cervantes. En este mismo análisis la lectura paralela, hermenéutica de cada signo decodificado, tuvo como propósito una comparación de tales signos con

representaciones similares de retóricas identificadas por la crítica literaria como postmodernas. Una observación de la poética de Francisco Cervantes del uso contemporáneo de viejas estrategias de connotación que dotan a su lenguaje poético de muy distintas intenciones de las que se pretendía en su empleo tradicional, fue revelando esa cercanía con las poéticas postmodernas; si bien los recursos formales de sus poemas son cercanos a los de poéticas del pasado, no así las intenciones (ni de los recursos, ni de los poemas) que se revelaron en la comprensión de los textos.

En los poemas de Cervantes son continuos los homenajes; el desarrollo mismo de sus textos es una deferencia con estructuras poéticas del pasado (remoto y cercano) con las cuales simpatiza:

Lo que más relevancia tiene para la poesía postmoderna es que varias de las mismas características de todas las generaciones han sido apropiadas y parodiadas por los poetas postmodernos. No existe rechazo con la generación precedente, como ocurre frecuentemente en los movimientos artísticos, sino una deliberada e irónica incorporación de muchas de las mismas preocupaciones y soluciones estéticas de todo el siglo en Hispanoamérica (Haladyna 43-4)

Para efectos del objeto de estudio de esta tesis, la poética de Cervantes va aun más allá del marco que señala Haladyna. Los textos de Francisco Cervantes se apropian, como se observó, de preocupaciones y soluciones estéticas que trascienden la geografía cultural hispanoamericana. No es necesario recordar que pese a la consideración (diplomática) de Brasil y Portugal como parte de esta ‘Ameuropa’ que sueña Cervantes, fuera de los terrenos del arte, el intercambio cultural con estos países ha sido mínimo. Su Modernismo, no es nuestro Modernismo; su literatura también nos es ignota; la lengua siendo próxima no se comparte con el resto del subcontinente americano (no como sucede, por ejemplo, en los países europeos, donde la población plurilingüe es más numerosa en proporción, que en muchos países de América). Es natural el extrañamiento que causa esta incorporación de Cervantes; es una imagen efectiva de *shock* que apunta precisamente a cuestionar esta carencia: el accidente en la conformación de la utopía que conjeturaba el Nuevo Mundo. No sorprende que dos culturas cercanas en sus condiciones materiales e históricas tengan un intercambio, puesto que tal reciprocidad es la base –al menos teórica– del desarrollo cultural, económico y social de las civilizaciones involucradas; lo insólito es que no haya tal diálogo, que se tenga que denunciar esta falla

(de la modernidad) en la operación retórica de cohabitar ambas lenguas en un mismo discurso indiferenciado. De ahí que la preferencia de Francisco Cervantes por un pasado refiera al momento justo de formación –y divergencia– de ambas tradiciones literarias. En busca de un modelo estético que mejor exprese su demanda poética, forzosamente debe recurrir a un antecedente histórico de permutabilidad y plurilingüismo entre culturas más o menos afines (con un pasado cultural común, por ejemplo) como centro referencial para su propio trabajo. Y si solamente dirigiera su búsqueda hacia el Medioevo el problema estético que supondría no sería tan grande, pero Cervantes da un salto temporal en la selección de su enciclopedia de referencias desde el siglo XII hasta el XX. Sincroniza dos estéticas separadas por siglos de historia para situarlas en el mismo plano textual –el suyo– inscrito en un presente que, así, se alarga desde la Edad Media hasta hoy. Pero como un período tan largo no puede fijarse en la obra, forzosamente debe presentarse como sólo fragmentos que lo signifiquen; como una suerte de metonimia de la idea total.

Otro efecto de *shock* es que lo deseado se manifiesta como una repetición de lo siempre igual. La incursión en el presente de estéticas ‘pasadas’ provoca una renovación de las mismas por el simple hecho de ponerlas de nuevo sobre la mesa y les otorga una apariencia de perennidad como si nunca se hubieran ido; como si fueran nuevas. La profusa referenciación en la poética de Cervantes se explicó en estas páginas siguiendo una tipología propuesta por Linda Hutcheon; este mismo fenómeno se puede interpretar bajo la óptica que propone Umberto Eco en *Innovación en el serial*. Porque, en efecto, los poemas de Cervantes son un caso en el cual

[...] (1) algo es ofrecido como original y diferente (de acuerdo con los requerimientos de la estética moderna); (2) estamos conscientes de que este algo está repitiendo algo más que sabemos de antemano; y (3) sin embargo, mejor, simplemente por el hecho mismo nos gusta (y lo compramos). (Eco De los espejos y otros ensayos 40-41)

De las formas de repetición que expone Eco para explicar esta estrategia de la postmodernidad, se puede decir que Cervantes ejecuta en gran parte de su obra un ‘diálogo intertextual’ con el trabajo de autores inconfundibles en sus estilos –incluso nombrados por el propio Cervantes– y aun con obras y poéticas igualmente distinguibles. La construcción en abismo de *Regimiento de nieblas*, es una estructura bien identificada

con *Ficciones*, de Borges; los poemas amorosos del mismo volumen son una ‘saga’ del poeta y la mora que aparecen primero en *Cantado para nadie*, y aun, el ‘remake’ de los poemas de amor cortés y las cantigas de amor y de amigo medievales; algo muy parecido a un ‘retake’ es su poema dedicado a Inés de Castro, como si éste pretendiera sumarse a las numerosas canciones y romances compuestas a su leyenda. Tal vez la ‘serie’ sea la única forma de repetición que no se manifiesta de manera explícita, pero cabe preguntar si acaso la costumbre de Cervantes de cerrar los poemarios con un homenaje a la cultura portuguesa no sea una forma de seriación.

Un fenómeno que acontece paralelo a esta seriación, es que la percepción del tiempo se modifica; de ser un continuo devenir, se ve obligado a volver sobre sus propios avances reiterando el pasado hasta que a fuerza de repetición pierde su significado y se constituye en un presente perpetuo. La percepción del presente se amplifica como espacio –y no tiempo– de iteraciones de lo ya acontecido que volverá a suceder. Bajo esta circunstancia, se dificulta la ilación coherente y diacrónica del discurso y sucede la fragmentación en referentes aislados, en discontinuidades que provocan en el sujeto una reforzada y obsesiva experiencia del presente como único asidero del significado. Esta circunstancia de pérdida de la percepción temporal sugiere un modelo de interpretación de las estéticas de la postmodernidad que Jameson asemeja con un estado esquizofrénico en el cual:

[...] la ruptura de la temporalidad libera súbitamente a este presente del tiempo de todas las actividades e intencionalidades que podrían centrarlo y convertirlo en un espacio de praxis; al aislarse así, ese presente envuelve de pronto al sujeto con una viveza indescriptible, con una abrumadora materialidad de la percepción que pone eficazmente el poder del significante material –o, mejor, literal– aislado. Este presente del mundo o significado material se sitúa ante el sujeto con una intensidad realzada, portando una misteriosa carga de afecto que aquí se describe en los términos negativos de la ansiedad y la pérdida de la realidad, pero que del mismo modo cabría imaginar en los términos positivos de la intensidad intoxicante o alucinógena de la euforia. (Jameson 48-9)

No resulta entonces raro que los fenómenos de seriación de la poética de Cervantes resalten con tanta fuerza en la crítica y que sea reconocido a partir de sus visitas al pasado, si en tal repetición se halla un satisfactor (señalado también por Eco en el ensayo referido) tanto para el autor como para el receptor de la obra. Pero esta experiencia

esquizofrénica también se manifiesta en un *shock* de alto impacto cuando se observa, por ejemplo, que las *canções* de amor de Cervantes son apenas ese “significante material” vacío de significado; la experiencia amorosa –aun, la identificación de ese conjunto de significantes que forman el poema como un vehículo para tal emoción– está ausente en las palabras que se pueden observar una y otra vez, en todos sus ángulos, como la más acabada pieza de artillería que nunca se dispara desde su vitrina de museo.

El *shock* que suscita la poética de Francisco Cervantes, tal como se documentó al inicio de esta tesis, fue referido por la crítica como una rareza dentro de la tradición poética mexicana. Para Miguel Ángel Zapata era el “decir distinto y ajeno” de Cervantes con respecto de sus contemporáneos, más cercanos según Zapata, al coloquialismo, a la poesía conversacional, y a la influencia del *modernism* norteamericano. La marca generacional está expuesta en esta lectura de Zapata. Cervantes en ese contexto de tradición poética es casi diametralmente opuesto. Casi, puesto que los trabajos que los poetas de su generación están haciendo son ejercicios análogos al cervantino, sólo que en otros sistemas de referencias. No continúan el proyecto del *modernism*, sino que toman de él una serie de recursos estéticos que adaptan irónicamente a la poesía mexicana, por ejemplo. No hay un “make it new!” tanto como un –valga la ironía– *make it like!*.

Lo que falta ver en la afirmación de Zapata es lo que Cervantes hace irrefutable con su elección radical de un pasado distante en tiempo y espacio, y es que la conformación de poéticas originales en el marco de la poesía mexicana está en crisis. En Cervantes es evidente, hay un cambio incluso lingüístico que demuestra una duda de la propia lengua (“[...] Acaso el castellano, / No es seguro.”, dice en “Cantado para nadie”), pero en otros poetas esta misma búsqueda fuera del canon aparece con menos violencia, ¿o acaso ningún poeta con el oído suficientemente afinado es sordo a la música extraña de Eduardo Lizalde? ¿No son nostálgicos de las vanguardias históricas (que poco tienen que ver con la conformación del canon poético mexicano) algunos libros del grupo de *La espiga amotinada*; el mismo *Blanco* de Octavio Paz? Hace falta una revisión crítica de

los poemarios publicados en la década de los años ochenta³¹ en México para una afirmación tajante, sin embargo, se puede aventurar que en muy pocos de ellos sea posible leer esta “tradicción de la poesía mexicana” sin miradas irónicas hacia pasados distintos y ajenos. Desde este criterio, Cervantes no es raro, es quizá uno de los más radicales poetas de una estética que se va generalizando entre los escritores mexicanos desde la década de los años setenta, y es quien logra una “sólida acometida, aparentemente brutal” y efectiva en el lector que a partir de ello distingue sin problemas un panorama de crisis. La incursión radical de un sistema de referencias tan alejado del presente poético no es más que esa *imagen dialéctica* que acontece como resultado del *shock* propuesto sin ningún miramiento en los poemas de Cervantes. Esta poética del “decir distinto y ajeno” es la praxis de una condición que Benjamín señala como necesaria para la conformación de dicha *imagen dialéctica*: “Para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos.” (Benjamin 472)

Para Jorge Bustamante García la obra de Francisco Cervantes es rara, porque el autor es raro. Este comentario condensa en mucho los juicios de extrañeza que pesan sobre el autor queretano (el mismo Bustamante sucumbe a la tentación de armarlo caballero) y que simplifican el problema de fondo en el momento de la crítica objetiva de la obra. No obstante, sirva la observación para interpretar esta poética desde la dimensión humana y ontológica que la suscita. En efecto, como apunta Bustamante, Cervantes se puede considerar como un “poeta extraviado en un mundo raro”, o bien un autor “de todas partes y ninguna, un auténtico exiliado que pertenece a varios territorios”, con la salvedad primera, que ese mundo raro que señala el crítico no es el que Cervantes alude

³¹ Por mencionar algunos de estos poemarios: *Miro la tierra* (1986) y *Ciudad de la memoria* (1989), de José Emilio Pacheco; *El turno del aullante* (1983), de Max Rojas; *Hemisferio sur* (1983) y *La patria vieja* (1986), de Alejandro Aura; *Textos criminales* (1980), *Mar de fondo* (1983), *Oscura coincidencia* (1986), y *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1988), de Francisco Hernández; *La oración del ogro* (1984) y *Al vuelo el espejo de un río* (1986), de Jaime Reyes; *El espejo del cuerpo* (1980) e *Incurable* (1987), de David Huerta; *Ojo de jaguar* (1982), *Ciudad bajo el relámpago* (1983), *Música solar* (1984) y *Cuadernos contra el ángel* (1988), de Efraín Bartolomé; *Fresca de risa* (1981), *Tierra nativa* (1982), *Relámpago la muerte* (1985), *La balada del capitán* (1986) y *La transparencia del deseo* (1987), de José Luis Rivas; *El largo camino hacia ti* (1980), *Antes de nacer* (1983), *Tras el rayo* (1985), *Cromos* (1987) y *Canto a la sombra de los animales* (1988), de Alberto Blanco; *El ser que va a morir* (1982) y *Bajo el destello líquido* (1988), de Coral Bracho.

en sus poemas medievalizantes. Que el poeta acuda a dicho pasado se interpreta así como una consecuencia de la condición histórica real y material que contextualiza su obra; esa circunstancia en que

[...] los productores de la cultura sólo pueden dirigirse ya al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que hoy es global. (Jameson 39)

El exilio de Cervantes señalado por Bustamante también es una consecuencia de un dilema estético y ontológico puesto que

[...] el problema de la expresión se vincula estrechamente con una concepción del sujeto como un recipiente monádico, que siente las cosas en su interior y las expresa proyectándolas hacia el exterior.[...]

[...] cuando constituimos nuestra subjetividad individual como un terreno autosuficiente y cerrado, nos cerramos a todo lo demás y se nos condena a la ciega soledad de la mónada, enterrada en vida y sentenciada a una prisión sin escape posible. (Jameson 36)

Y Cervantes pone nombre a esa contradicción. Toda su obra es un *Cantado para nadie*; en efecto un exilio pero no de la poesía mexicana o la poesía en español, sino – más importante– de una concepción moderna del poeta como sujeto autónomo obligado a la producción original. En el momento de la escritura de la obra de Francisco Cervantes, opera un estado de realidad que propone una alternativa a esta paradoja:

La postmodernidad representa el presunto final de este dilema, al que sustituye por uno nuevo. El fin del ego burgués, o mónada, conlleva sin duda el final de las psicopatologías de este ego (lo que vengo llamando el ocaso del afecto). Pero significa el fin de mucho más: por ejemplo, del estilo como algo único y personal, el fin de la pincelada individual y distintiva (simbolizado por la incipiente primacía de la reproducción mecánica). (Jameson 36)

En cuanto al criterio de rareza consignado en la antología *Tigre la sed* de Gomes, Zapata y Mendiola, la lectura es más cercana a considerar una condición de la postmodernidad. En efecto habla de que esta nostalgia de Cervantes por el pasado perdido “se transforma en escepticismo ilimitado”. La poética de Cervantes consigna en su discurso un fuerte rechazo por su realidad empírica, al tiempo que trata con especial deferencia todo tema que refiera al pasado. Su añoranza es, en efecto, la contracara de su descontento con el mundo. Es claro que ya no hay una confrontación directa contra el modelo estético del pasado para proclamar un proyecto de la estética futura en Cervantes. Por tal se interpreta como una poética que no se preocupa por la innovación, tal como

sucedía con las estéticas modernas (y el caso más claro se verifica en aquellas “vanguardias históricas”). El carácter de la poética de Cervantes es nostálgico tal como dice el comentario anónimo de *Tigre la sed*. Su añoranza lo lleva a tiempos remotos de formación de la tradición literaria y del idioma, lo mismo que a poéticas más recientes. Esta nostalgia no es gratuita, y propicia, como se ve, un *shock* entre lo que sus poemas convocan y la realidad empírica en los cuales se produce esta obra. En apariencia un cosante galaicoportugués no dice nada del México de la segunda mitad del siglo XX, y en efecto, literalmente los discursos son muy distantes, y aquél no refiere directamente a éste. Lo que sí se infiere de tal manifestación es un desacuerdo de la realidad directa como referente para el poema. A menos de veinte años de haberse propugnado el auge del país, el “milagro mexicano” se adivinaba imposible. El contexto histórico y social del autor es el de la crisis del modelo moderno de desarrollo de un país; la descomposición económica; el descreimiento de las estructuras de poder; la decadencia del proyecto de estado representado por el partido oficial. Las últimas tres décadas del s. XX resultan altamente influyentes en la conformación de un marco de pensamiento contemporáneo, y no pueden desligarse del pesimismo que se acusa en la obra de Francisco Cervantes. Ante la descomposición de la realidad moderna, el pasado es un refugio apacible porque no presenta ningún cambio que luego resulte decepcionante. Más todavía, el pasado puede volver a contarse, pues está lleno de omisiones; y así quedó demostrado en los discursos oficiales que negaron la crisis y la represión violenta de otras ideologías que denunciaron la hegemonía y la alineación del Estado. Y es poco desarrollado el referente directo de estas pugnas en la obra de Cervantes, pero no es nulo, y con tal aparición queda patente una preocupación del autor por su contexto material.

Como alivio a esa crisis de la modernidad, Cervantes elige la nostalgia por el pasado, pero nótese que en ningún momento es el olvido o la omisión del presente, sino un discurso que se erige como su crítica. Como se vio en el análisis de los poemarios, el sueño es un tema de la poética de Cervantes, pero este concepto no se entiende ahí como un anhelo o como un deseo de un futuro, sino lo contrario: es la nostalgia por el pasado irrecuperable, quimera fabricada por la memoria, la ficción y el descontento de un mundo que ya no se parece (y que es necesario aclarar que nunca fue ni será como en el sueño).

Contra un estado de la realidad empírica se esgrime otra realidad que es la literaria, pero ésta también se ve criticada en su actual estado. Baste un título como ejemplo: “Flor putrefacta” es uno de los poemas metaliterarios de Francisco Cervantes que expone este escepticismo por los paradigmas estéticos de la modernidad; en clara metáfora la flor y la creación poética son producto de una concepción de mundo que ya no se sustenta, por tanto tampoco ese símbolo, y es por ello que debe ser cuestionado por el adjetivo. No siendo el único, otros discursos de este tipo menos alegóricos son “Polides”, “Otra vez la originalidad” y “Escrita”, planteando todos ellos la misma incertidumbre por la poesía que de pronto se ve despojada de un marco de referencia y que tiene que replantearse en una nueva visión de mundo.

La solución de Cervantes y que observa *Tigre la sed*, fue plantear esa crisis de la realidad moderna con una estética que rivaliza en tiempo y espacio con el mundo real y que lo invade como (auto)referente poético³². El ‘escepticismo ilimitado’ del comentario de *Tigre la sed*, es también un efecto del *shock* que se propone aquí. En efecto, la vuelta al pasado que realizan los poetas como Cervantes no puede ser ingenua y pasa necesariamente por la ironía, pero esta misma incursión tampoco es inofensiva para la concepción del mundo presente, y revela una visión pesimista para con la realidad empírica:

[...]Esta aproximación al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro, o del pastiche del pasado estereotípico, dota a la realidad actual y al carácter abierto de la historia presente del hechizo y la distancia de un brillante espejismo. Pero este hipnótico nuevo modo estético surgió a su vez como síntoma preciso del declive de nuestra historicidad, de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de modo activo. No se puede decir, por tanto, que produzca esta extraña ocultación del presente por su propio poder formal; más bien, habría que decir que sólo demuestra las enormes proporciones de una situación en la que cada vez somos más incapaces de forjar representaciones de nuestra propia existencia actual. (Jameson 42)

El *shock* en la poética de Francisco Cervantes es resultado de una visión de mundo en crisis con los paradigmas del modelo moderno. La práctica estética de este autor, al igual que la de otros de sus contemporáneos, denuncia esa crisis ironizando, cuestionando estructuras de poder incorporadas por la modernidad al discurso estético, optando por una

³² Algo muy parecido a lo que sucede con el mundo al final del cuento de Borges *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*.

lectura sincrónica de la historia de la literatura, ficcionalizando donde no hay dicha historia, refiriendo al mundo en categorías espaciales más que temporales; manifestándose en formas y discursos de la indeterminación y la inmanencia, eso que Ihab Hassan denomina como los ejes epistemológicos de la postmodernidad. En esta poética del *shock*

[...] Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico. el tiempo de la verdad.) No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura. (Benjamin 465)

3.4. La postmodernidad, explícita en la obra de Francisco Cervantes

No todo el trabajo que se ha hecho hasta ahora es puramente interpretativo. A lo largo de los poemas analizados se encuentran rastros explícitos de la discusión que propone esta tesis. Cervantes no es ajeno al concepto de postmodernidad, y vale la pena citar de su propia letra algunos pasajes que mejor ejemplifiquen esta afirmación. Comenzando con que hay una mención explícita de la palabra en el poema “Gavilán o paloma”:

Ciertamente, esa proliferación de plumas la haría
objeto de atracción literaria, pero su calidad de símbolo
amoroso la descalifica, excepción hecha en textos
de imprudente postmodernidad [...] (Cervantes 362)

En estos versos Cervantes reconoce la carga simbólica de la paloma como un impedimento para que ésta pueda volver a ser un motivo literario, y hace la salvedad que tal representación es posible en un discurso de “imprudente postmodernidad”. Sobra decir ahora que el poema se lee como una ironía de sí mismo, pues qué si no uno de esos textos insensatos y postmodernos que vuelve a hablar sobre las palomas es este “Gavilán o paloma”. En todo caso sirva la cita para interpretar que Cervantes conoce no sólo el término, sino las implicaciones estéticas de éste concepto; se observan dos por lo menos

en esta simple mención: 1) un reconocimiento de la capacidad de representación del lenguaje:

For Lyotard language does not articulate the meaning of the world; it constantly excludes what it tries to grasp (1971, 125). This self-contradicting situation is reminiscent of the general postmodernist paradox of a discourse which uses and ironically abuses, asserts and denies the conventions within which it operates. (Hutcheon A Poetics... 150)

y 2) la conciencia de que la postmodernidad es una circunstancia que permite la reaparición de discursos que por alguna razón fueron gastados o descalificados. Se infiere que la causa de este agotamiento viene dada de un estado de cosas diferente y opuesto en cierto modo a la postmodernidad. Dos poemas antes, el breve texto titulado “Typical Dempsey” ofrece una dirección:

Observe usted, atreví en mi defensa, que el ritmo
se aligera con esas diversiones, al evitar tan
sabidas rectas de la modernidad. (Cervantes 361)

En los últimos versos de este poema satírico hay una nominación directa a la ‘modernidad’. Cervantes (por demás, identificable con el hablante poético: un escritor) discute la severidad de la estética moderna. Su interlocutor es un crítico que no comprende el gesto irónico de lo que el poeta-Cervantes le ofrece como poema: algo que no entiende porque sólo mira el papel en el que está escrito. Al respecto de la actitud de este hablante poético

Jencks explica que lo que distingue el postmodernismo de un movimiento de simple refundición es que sus intérpretes distinguen sus obras de las modernas por medio de cualquiera de varias tácticas o metas individuales –ironía, parodia, eclecticismo– para trascender su modelo ‘modernist’ (Haladyna 17)

La poesía de Cervantes también refiere algunas de las ideas puestas en boga a partir de la década de los sesenta y que fueron asociadas (algunas asimiladas como un precepto estético) con la condición postmoderna. Uno de estos conceptos, la deconstrucción, y sus propuestas de lectura sobre los fenómenos literarios y lingüísticos está referida en los poemas de Cervantes. Escribe en “Dos poemas”:

Elas não percebem o que eu quero dizer
Ou bem dizem demais
São palavras.” (Cervantes 130)

Cervantes declara que el lenguaje no es suficiente o bien es sobrado para la comunicación, porque son palabras que “no entienden” (obsérvese la personificación) el

significado que se desea transmitir en ellas. Son el significante vacío, o bien, la envoltura retórica, como diría Derrida. Y en el mismo tenor se cuenta “Para entender el alfabeto”:

“Las letras protegieron un secreto
Que hoy no se comprende.
Lo protegen aún, ¿ya sin objeto,
O ellas son el objeto que protegen? (Cervantes 149)

donde queda constancia de la pérdida de sentido, incluso en el signo lingüístico incapaz ahora de referir otra cosa que no sea a sí mismo. También se observa en esta cita que el lenguaje es aún algo enigmático que encierra su verdadero sentido dentro de sí mismo.

Finalmente, para este recuento de ejemplos sobre la problemática del lenguaje como imposibilidad comunicativa está el poema “Los símbolos”, con los siguientes versos:

Uno lo explica al otro, que interroga.
Mas una más hay; éste oye lo explicado.
El mismo son quien habla solo, quien dialoga;
Quien está siendo, y quien habrá pasado. (Cervantes 149)

En efecto se habla del símbolo en su acepción lingüística, y estos cuatro versos bien pueden ser comparados a los intrincados procedimientos de deconstrucción de la obra literaria, así como a sus efectos:

Ahora la referencia y la realidad desaparecen del todo, e incluso el significado –lo significado– se pone en entredicho. Nos quedamos con ese juego puro y aleatorio de significantes que llamamos postmodernidad, que ya no produce obras monumentales del tipo moderno sino que reorganiza sin cesar los textos preexistentes, los bloques de construcción de la antigua producción cultural y social, en un bricolaje nuevo y dignificado: metalibros que canibalizan otros libros, metatextos que recopilan trozos de otros textos. (Jameson 125)

Ya se han analizado bastantes poemas en Cervantes que confrontan en su forma y su discurso al concepto moderno de la Historia, pero vale la pena citar un fragmento de “Memoria del ausente” que explicita este conflicto:

Sabemos del pasado sólo en cierta medida,
Mucho menos aún de lo que podríamos del futuro.
Es cierto que el destino humano es como un muro,
Y que lo visto no cambia en nada nuestra vida. (Cervantes 137)

Parece coincidir en mucho con lo que Jameson afirma sobre la percepción del artista contemporáneo –para mayor sorpresa, la metáfora que utilizan ambos es la misma–:

[...] la producción cultural se reinserta en un espacio mental que ya no es el del viejo sujeto monádico, sino más bien el de un degradado «espíritu objetivo» colectivo: ya no puede contemplar directamente un supuesto mundo real, una reconstrucción de una historia pasada que antaño fuera un presente; más bien, como en la caverna de Platón, ha de trazar nuestras imágenes mentales de aquel pasado sobre los muros que la confinan. Si queda algo de realismo, se trata de un realismo derivado de la impactante comprensión de esa reclusión, así como de la paulatina toma de conciencia de que la nuestra es una situación histórica nueva y original, donde se nos condena a buscar la Historia mediante nuestros simulacros e imágenes pop de esa historia, que permanece para siempre fuera de nuestro alcance. (Jameson 46)

y que explicaría desde otro ángulo el por qué los poemas ‘medievales’ de Francisco Cervantes son el epítome de esta discrepancia postmoderna con la Historia.

También se dijo que la postmodernidad es un cuestionamiento a las estructuras jerárquicas y de poder que sustentan el orden en el modelo moderno³³. En “Un canto de las Galias que Julio César nunca oyó” Cervantes lanza un reclamo totalmente foucaultiano contra esa estructura

Hoy, nosotros buscamos el olvido
Y ellos, insensatos, la inmortalidad entre la sangre” (Cervantes 138)

El hablante poético es un galo a punto de morir. Se observa que su demanda no es por justicia, sino por olvido es decir: por la salida definitiva de la estructura de poder. Juzga insensatos a sus asesinos por buscar la trascendencia (histórica) a través de una relación de opresión al otro; denuncia además los medios por los cuales se establece esta nueva relación de poder. Junto con este poema, y los dos que lo flanquean: “Regreso” y “Espera”, se pueden observar ejemplos en Cervantes de la crítica postmoderna que desafía la universalidad del discurso moderno con la incursión del Otro. Un ejemplo más concreto de reclamo al poder hegemónico es “Ciudades de las ánimas”:

[...] estoy aquí contigo con todos los caídos
vamos todos a gritar para que nuestro rumor
no permita el descanso al que fabrica armas
al que prepara las medallas para cubrir los huecos hechos por las balas
vamos a gritar hasta que se rompan las esclusas
hasta que caigan las máscaras
no pasa nada madre no te agites
¿me oyes madre? todavía no llegan. (Cervantes 336-7)

³³ El referente más directo para esta problemática con el proyecto de la modernidad, es, desde luego *Vigilar y castigar*, de Michel Foucault

Es seguramente el poema más politizado de Francisco Cervantes, también precedido por algunos reclamos no menos importantes, pero no tan explícitos en este rubro: “Recordando Ameuropa” y “Con las más viejas palabras, los conceptos más antiguos”, que revelan el descontento, también postmoderno, del ideal del progreso deshumanizado por el abuso de la razón instrumental:

Nos han cribado,
También acribillado
(¿Será lo mismo?),
Con nuestras propias obras:
Destino de toda consistencia. (Cervantes 333)

Esta última cita tomada del poema “Con las más viejas palabras, los conceptos más antiguos”, es sólo una parte de un discurso que cuestiona fuertemente un proyecto emancipador planeado desde la Ilustración. El poema de Cervantes recuerda ese pesimismo y descreimiento de tal eje de la modernidad:

El mundo no comienza ni termina
A partir de los augurios nuestros:
Nada somos, nada
Es el mundo;
Mas entre tanta nada
Algo nace.
Seguramente la escasa nimiedad
Que pudiéramos ser: (Cervantes 332)

La utopía postergada infinitamente que hacía avanzar al mundo (por la senda del progreso, la razón, el universalismo, la autonomía) en su Historia, es un relato que los autores de este dominante cultural denominado postmodernidad declaran muerto. En la cita anterior se lee este pesimismo y/o imposibilidad de plantear un proyecto futuro; es el fin de la Historia como horizonte ontológico.

Acompaña al fin de la Historia la muerte de otros ‘grandes relatos’, referidos también en los poemas de Francisco Cervantes. Desde su título “Dioses y significados” pone de relieve su carácter meta-referencial. En él, Cervantes expresa su desacuerdo:

No vengo del entierro del significado
Aunque sí voy a más de algún entierro,
Comenzando por aquél al cual no puedo faltar.
Que significar... todo significa. (Cervantes 344)

Y versos más adelante:

Hay poco que opinar sobre los dioses

Que ellos hayan admitido cuando eran ofrendados
Y, pues que las constituciones
Y los estados actuales apenas si están restableciendo relaciones,
Ellos no se sentirán desamparados. (Cervantes 344)

En una lectura literal (la más apropiada a estas citas), Cervantes no simpatiza con la idea de la muerte ni del significado, ni del autor, ni de los dioses. En estas afirmaciones tajantes –y satíricas al mismo tiempo– surge una contradicción con los poemas que arriba ejemplificaban el conflicto del lenguaje como referente de la realidad, o del autor como productor de una obra y un estilo originales³⁴. Lo que aquí se niega, en aquellos se practica; pero tampoco es rara esta actitud acomodaticia en el marco postmoderno, como señala Linda Hutcheon al respecto de las obras que ella nomina como de metaficción historiográfica:

Historiographic metafiction appears, then, willing to draw upon any signifying practices it can find operative in a society. It wants to challenge those discourses and yet to use them, even to milk them for all they are worth. (Hutcheon A Poetics... 133)

El problema de la originalidad también se discute en los poemas de Cervantes, que aunque escinde el vocablo, se deduce en el análisis y se comprende sin mucha dificultad. Dice en “Otra vez, la originalidad”:

Esperan abiertamente y asaltan con todo el aparato
de la previsible desvergüenza. De tan evidentes,
invisibles. Y de tan desdobladas, plausibles
de unificar, más aún sólidas en singular.
[...]Y, así, topamos con la de otros días, años, y siglos
anteriores y futuros. (Cervantes 363)

De estos versos se observa que para Cervantes la originalidad no es una preocupación reciente ni única, sino que ha aparecido cada cierto tiempo. Juzga este valor de la obra de arte como negativo, como una impudicia; y señala una contradicción de su propósito teórico y sus resultados prácticos. De nuevo la repetición marca esta perspectiva de Cervantes sobre la originalidad. Si no hay originalidad, sino originalidades; si no es una marca de época, sino un fenómeno reiterativo, entonces todas las obras son susceptibles de ser referencias más o menos veladas de otras obras:

[...] Uno de los rasgos primordiales de los poetas postmodernos consiste en reflexionar dentro de los poemas mismos sobre esta relación entre los textos de

³⁴ Para la contradicción con la muerte de Dios, Cfr. la actitud del hablante poético en: “Ni orgulloso ni humilde”, de *El canto del abismo*.

otros y los propios. En la perspectiva postmoderna hay un solo texto continuo, siempre en evolución y sin miras de llegar a conclusiones ontológicas y epistemológicas. Reconocen su papel como meros cronistas de un mundo que también está en continua evolución y procuran rechazar cualquier sugerencia de originalidad o de papel visionario. (Haladyna 49)

No es difícil inferir que tal concepción sea una causa de que la poética de Cervantes presente una densa referenciación, así como el tono irónico ya discutido en esta interpretación.

Para otra breve alusión sobre la seriación / esquizofrenia, nuevamente en “Con las más viejas palabras, los conceptos más antiguos”:

Amos no somos sino esclavos
Del eco y del regreso
Y de ellos, a sus espaldas, murmuramos. (Cervantes 333)

que denota la tribulación que se sugiere en muchos de los poemas de Cervantes donde refiere al escritor o su oficio. Para los escritores postmodernos, al igual que Cervantes, resulta problemática –si no que inútil– la concepción de una obra original debido a esta peculiar idea del tiempo que se repite:

Lyotard deliberately sets up this “limitation” as the opposite of what he calls the capitalist position of the writer as original creator, proprietor and entrepreneur of her/his story. Much postmodern writing shares this implied ideological critique of the assumptions underlying nineteenth-century humanist concepts of author and text, and it is parodic intertextuality that is the major vehicle of that critique. (Hutcheon A Poetics... 129)

En la metáfora del hombre como esclavo del tiempo que regresa, sucede que hay un gesto –por más mínimo– de descontento. El murmullo que refiere Cervantes en el último verso es precisamente la disposición paródica de los artistas postmodernos para con la obra monumental que retorna, y es la respuesta de la voluntad creadora que actualiza esa obra del pasado en una suerte de escapatoria de esa relación de servidumbre con la tradición estética.

3.5. Palabras finales

En estas páginas se asumió como objeto de estudio la poética del escritor queretano Francisco Cervantes. Para su abordaje se derivaron una serie de recursos formales y

temáticos de dos de los libros más destacados de su obra publicada, *Cantado para nadie*, y *Regimiento de nieblas*. Del análisis de los poemas que conforman dichos volúmenes se aproximó una poética del autor, misma que se interpretó en estas conclusiones bajo la hipótesis de que tal poética se corresponde con una estética común a otras obras identificadas por la crítica como postmodernas.

La intención de esta tesis fue proponer una lectura de la obra de Francisco Cervantes, que, partiendo de la obra misma, considerara en su interpretación final el marco de ideas y prácticas estéticas correspondientes a su contexto histórico. La motivación para dicha lectura, fue, primero, la carencia de un estudio analítico de la poética del autor que traía como consecuencia una interpretación sesgada hacia un juicio reduccionista por parte de la crítica; y en segundo lugar, tal juicio se formulaba con base a impresiones de muy diversa índole que no aproximaban una explicación al fenómeno literario, amparadas solamente en la homologación (eso sí) del término: raro.

La interpretación que resultó integra algunos aspectos de la crítica mencionada, pero refuta esencialmente dichas apreciaciones. La poética de Francisco Cervantes se interpretó aquí como una poética de la postmodernidad que debía su “rareza” a la popularización de una lectura descontextualizada, mientras que el propósito de este estudio fue la desmitificación del término, y el traslado de las estrategias particulares de su conformación estética hacia un marco de lectura más cercano a la interpretación de esos fenómenos. Dicho contexto corresponde a una crisis de un estado de realidad, y la emergencia de otra visión de mundo que rearticuló la concepción moderna de la cultura.

Los valores sobre los cuales se sustenta la modernidad a partir del siglo XVIII, son extensivos a los fundamentos de una estética homónima: la diferenciación o autonomía de la obra de arte y de otras dimensiones del quehacer humano) que hicieran de ésta un fin y no un medio; el dinamismo y cambio, la exigencia de una revisión continua del arte y su renovación; el racionalismo como herramienta de secularización y validación objetiva del arte (no se olvide que la estética como disciplina filosófica del estudio de la belleza surge durante la Ilustración); el progresismo, entendido como un despliegue de la

razón instrumental en todos los campos posibles³⁵; el universalismo como una vocación de extender ciertos valores de la obra de arte aun a costa de otras concepciones artísticas particulares; y finalmente un proyecto de emancipación, marco común de los rasgos anteriormente enunciados, que contempla al arte como una de las posibilidades de la plena realización humana.

La última realización histórica de este proyecto se puede referir al período de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, que llevan los preceptos inherentes de la modernidad hasta sus límites imposibles revelando, en su fracaso, una serie de contradicciones que suscita una crisis sistémica sin precedente en muchos siglos en las culturas de occidente.

En verdad, si la modernidad radical de las vanguardias privilegia la función emancipatoria del arte, la ruptura con el pasado y la tradición, así como la innovación incesante, puede comprenderse la tentación posmoderna de escapar de ella privilegiando lo opuesto. O sea, un arte sin la carga de responsabilidades emancipatorias que, lejos de romper con la tradición, o de insertarse en la “tradición de la ruptura”, siente la nostalgia del pasado y asume valores tradicionales, y que, en lugar de mostrar la unidad de sentido y totalidad que le imprimía la utopía estético-social vanguardista, apele a la fragmentación y a la conjunción de retóricas heterogéneas.

Pero la recuperación posmoderna de símbolos y valores tradicionales no significa una simple vuelta a la tradición, ya que se pretende hacerla con los medios o instrumentos que brinda el progreso tecnológico. Se trata, pues, de un *revival* del pasado que la modernidad sepulta, pero con la idolatría del presente, sobre todo por lo que ofrece material, tecnológicamente. Tampoco rechaza lo que, en la modernidad, ha propiciado el declive de las vanguardias: la mercantilización del arte (Sánchez Vázquez 202)

La consideración de este contexto, resumido en la cita de Adolfo Sánchez Vázquez, es la gran ausencia detectada en las lecturas de la crítica sobre la obra de Cervantes. Era necesaria una reconfiguración de parámetros estéticos para aproximar la interpretación de las peculiaridades de una poética que se corresponde en tiempo con este *Kunstwollen* contemporáneo. Para tal fin, se requirió de un método probado de análisis textual que debió complementarse de una retórica particular, adecuada a las intenciones estéticas de la postmodernidad; sin olvidar, en las etapas de comprensión e interpretación del método propuesto, la guía teórica de críticos literarios y filósofos avezados en los fenómenos

³⁵ Tal como observa Adolfo Sánchez Vázquez, en el arte es donde este valor de la modernidad opera con menos agresividad que, por ejemplo, en la ciencia y la tecnología.

culturales de la postmodernidad. El resultado, después de un prolongado trabajo de documentación y aprendizaje paralelo a la escritura de estas páginas, es una aproximación crítica a la poética de Francisco Cervantes, leída en el contexto de la postmodernidad, contexto que no sólo le corresponde temporalmente, sino que le es afín también a su propuesta estética. La verificación de tal conjetura, el balance final sobre la base de lo expuesto, a lo argumentado en los apartados que componen esta disertación, suceda entonces como una afirmación de la hipótesis en un principio formulada.

Bibliografía citada

- Benjamin, Walter. Libro de los pasajes. Madrid, España: Akal, 2005.
- Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. México, D.F.: Porrúa, 2004.
- Buck-Morss, Susan. Walter Benjamin, escritor revolucionario. Buenos Aires, Argentina: Interzona, 2005.
- Bustamante García, Jorge. "Una poesía rara." Letras Libres mayo (2001).
- Cervantes, Francisco. Cantado para nadie. Poesía Completa. 1a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Eco, Umberto. Apostillas a El nombre de la rosa. Barcelona: Lúmen, 1988.
- . De los espejos y otros ensayos. Barcelona, España: Lúmen, 1988.
- Flores, Malva. "La función de la palabra poética en la poesía mexicana contemporánea (Generación 1940-1955)." 2006.
- Foster, Hal, Jürgen Habermas, y Jean Braudillard. La postmodernidad. México: Kairós, 1998.
- García Canclini, Héctor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, D.F.: Grijalbo, 2004.
- Gomes, Miguel, Miguel Ángel Zapata, y Víctor Mendiola. Tigre la sed: antología de poesía mexicana contemporánea 1950-2005. Ed. Hiperión. España, 2005.
- Haladyna, Roland. La contextualización de la poesía postmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1999.
- Hassan, Ihab. "From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context". 2008. 17 Nov. 2008. <http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm>.
- Hernández, Felipe de Jesús y Sergio Cordero. "Canta lo que puedes cantar (y a veces, sin saberlo, lo que no puedes) Entrevista a Francisco Cervantes." Tierra Adentro 134. Junio-julio 2005 (2005).
- Herráez, Miguel. "El modelo postmoderno en Eduardo Mendoza. La descreencia de lo real." Espéculo 1997.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía." De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos). Ed. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. vols. México, 1992.

- . A poetics of postmodernism. History, theory, fiction. New York: Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric. Teoría de la postmodernidad. Madrid, España: Trotta, 2001.
- Luján Atienza, Ángel Luis. Pragmática del discurso lírico. Madrid, España: Arco / Libros, S.L., 2005.
- MacMasters, Merry, Ana Mónica Rodríguez, y Mariana Chávez. "Murió Francisco Cervantes, poeta "raro" y "traductor excepcional"." La Jornada 24 de enero de 2005. 2005.
- Navarro Tomás, Tomás. Arte del verso. México: Compañía General de Ediciones 1964.
- Oviedo, José Miguel. "Cantado para nadie." Vuelta Marzo (1983).
- Sánchez Vázquez, Adolfo. A tiempo y destiempo: Antología de ensayos. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Sebreli, Juan José. El olvido de la razón. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana, 2006.
- Sefamí, Jacobo. El destierro apacible y otros ensayos. Puebla, México: Premiá, 1987.
- Stanton, Anthony. Inventores de Tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna. México: FCE, 1998.
- Vidal, Hugo. "Odas para un yantar." Vuelta 247. Junio (1997).
- Zaíd, Gabriel. "Cantado para nadie." Vuelta Abril (1983).
- Zapata, Miguel Ángel. "Poesía Mexicana: La subversión de la vanguardia." Tigre la sed: Antología de poesía mexicana contemporánea 1950-2005. Ed. Hiperión. vols. España, 2006.

Bibliografía consultada

- Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. México: Siglo XXI editores, 2006.
- Bürger, Peter. Teoría de la vanguardia. España: Península, 1997.
- Callinicos, Alex. Contra el postmodernismo. Trans. Magdalena Holguín. 1a ed. Bogotá, Colombia: El Áncora, 1993.
- Casullo, Nicolás (comp.). El debate modernidad / postmodernidad. 5a ed. Buenos Aires, Argentina: El cielo por asalto, 1995.
- Chiampi, Irlemar. Barroco y modernidad. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Compagnon, Antoine. Las cinco paradojas de la modernidad. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1993.
- Eagleton, Terry. Las ilusiones del postmodernismo. Buenos Aires, Argentina: Paidós, 1997.
- Fernández Moreno, César (coord.). América Latina en su literatura. México: Siglo XXI editores, 1990.
- Franco, Jean. Decadencia y caída de la ciudad letrada. Madrid, España: Debate, 2003.
- Grüner, Eduardo. El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Habermas, Jürgen. El discurso filosófico de la modernidad. Madrid, España: Taurus, 1989.
- . Pensamiento postmetafísico. Trans. Manuel Jiménez Redondo. México: Taurus, 1990.
- Quilis, Antonio. Métrica española. Barcelona, España: Ariel, 2003.
- Rama, Ángel. La ciudad letrada. Santiago, Chile: Tajarar editores, 2004.
- Ruz Velasco, David. "La soledad era esto y la postmodernidad." Espéculo 1999.
- Stanton, Anthony. Inventores de Tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna. México: FCE, 1998.

Bibliografía de Francisco Cervantes

Obra poética:

Cervantes, Francisco. Los varones señalados / La materia del tributo. 1a ed. México: Libros escogidos, 1972.

---. Cantado para nadie. Las dos orillas. 1a ed. México: Joaquín Mortiz, 1982.

---. Heridas que se alternan. Letras Mexicanas. 1a ed. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.

---. Los huesos peregrinos. 1a ed. Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla, 1986.

---. El canto del abismo. 1a ed. México, D.F.: J. Boldó i Climent. Fundación E. Gutman, 1987.

---. El libro de Nicole. Margen de poesía. 1a ed. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

---. Regimiento de nieblas. 1a ed. México: Aldus, 1994.

---. Cantado para nadie. Poesía Completa. 1a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

---. Ni oído ni hablado. Antología personal. 1a ed. México, D.F.: Editorial Colibrí Secretaría de Cultura de Puebla, 2001.

---. Portugal pequenino. 1a ed. Puebla, México: Lunarena Arte y Diseño S.A. de C.V., 2003.

Vidal, Hugo. "Odas para un yantar." Vuelta 247. Junio (1997).

Traducciones y obra varia

Andrade, Carlos Drummond de. Poemas. Trans. Francisco Cervantes. 1a ed. México: Premiá, 1982.

Assis, Machado de. Las academias de Siam. Trans. Francisco Cervantes. Cuadernos de la Gaceta. 1a ed. Vol. 33. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Cervantes, Francisco. Materia de distintos lais. Lecturas Mexicanas. 1a ed. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1987.

- . Relatorio Sentimental. 1a ed. Querétaro, México: Ediciones del Gobierno del Estado de Querétaro, 1986.
- . Travesías brasileño-lusitanas. 1a ed. México, D.F.: Juan Pablos Editor. Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.
- . Ustedes recordarán. 1a ed. México, D.F.: Selector, 1997.
- Cervantes, Francisco, y Miguel de Cervantes Saavedra. Antología poética sobre el Quijote. 1a ed. México: Fundación Cervantina Eulalio Ferrer, 1989.
- Galvão, Walnice Nogueira. Juicios: Ensayos sobre Guimarães Rosa. 1a ed. Azcapotzalco, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1985.
- Lima, Jorge de. Antología fundamental de Jorge de Lima. Trans. Francisco Cervantes. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Dirección de Difusión Cultural, Departamento Editorial, 1989.
- Pessoa, Fernando. Drama en gente: antología. Edición bilingüe. Trans. Francisco Cervantes. Tierra Firme. 1a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Queirós, Eça de. El Mandarín. Trans. Francisco Cervantes. Periolibros. Santiago, España: Diario La Nación, 1995.
- Quental, Anthero de. Causas de la decadencia de los pueblos peninsulares. Trans. Francisco Cervantes. Cuadernos de la Gaceta. 1a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Regio, José. José Regio. Trans. Francisco Cervantes. Material de lectura, Serie Poesía moderna. 1a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, Unidad Editorial, 1983.
- Simões, João Gaspar. Vida y obra de Fernando Pessoa. Trans. Francisco Cervantes. 1a en español de la 4a en portugués ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Varios. Odisea de la poesía portuguesa moderna. Trans. Francisco Cervantes. Cuadernos de la Gaceta. 1a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Bibliografía crítica

(no citada en el texto)

Aranda Luna, Javier. "Regimiento de nieblas." Vuelta Mayo (1995).

Beltrán Félix, Geney. "Acercamiento a Francisco Cervantes." Tierra Adentro 134.Junio-julio 2005 (2005).

Cordero, Sergio. "El Cervantes que rescataría Francisco." Armas y Letras.51.

Escalante, Evodio. "Francisco Cervantes o el trino de la espada." Casa del tiempo 5.Noviembre-Diciembre (1985).

Espinasa, José María. "Heridas que se alternan." Vuelta Agosto (1985).

Mendiola, Victor Manuel. "Francisco Cervantes." Sin Cera. Ed. Difusión Cultural UNAM. 1a ed. vols. México: Difusión Cultural UNAM, 2001.

Moscona, Myriam. "Un tal Cervantes." Tierra Adentro 134.Junio-julio 2005 (2005).

Oviedo, Armando. "Crónica de un fantasma." Tierra Adentro 134.Junio-julio 2005 (2005).

Renán, Raúl. "Ahora hablemos del Cervantes amoroso." Tierra Adentro 134.Junio-julio 2005 (2005).

Rodríguez Fernández, Sofía. "Francisco Cervantes." Versoconverso. poetas entrevistan poetas. Ed. Alforja Ediciones. vols. México: Alforja ediciones, 2000.

Salazar, Norma. "Un bucanero literario llamado Francisco de Paula Cervantes Vidal." Tierra Adentro 134.Junio-julio 2005 (2005).

Vega, José Luis de la. "Francisco Cervantes: Cantado para nadie." Superación académica Año 15.34.

Villareal, José Javier. "Regimiento de nieblas, una "épica sordina"." Revista de literatura mexicana contemporánea Enero-Abril.1 (1996).

Villarreal, José Javier. "La tradición múltiple de Francisco Cervantes." Armas y Letras.51.

Zapata, Miguel Ángel. "Anáglifo Francisco Cervantes." Tierra Adentro 134.Junio-julio 2005 (2005).