

Beatriz Barrera Parrilla

Este artículo se propone rastrear algunos aprendizajes realizados por el poeta Jaime Sabines en los primeros años de formación de su voz lírica. Sin pretender ser un guión de los maestros que pudieron intervenir en ella, ni una inspección exhaustiva de las obras inspiradoras, trataría de aproximarse al modo en que las influencias actuaron. Para ello se permitirá presentar algunos trazos de una época anterior a ésta y también evocar en unos pocos versos a Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca y Pablo Neruda. Consta nuestro trabajo, pues, de dos partes: una sucinta arqueología de lecturas de juventud de Jaime Sabines y un contraste de algunos poemas con sus modelos.

I. DE CÓMO JAIME SABINES LEYÓ A ALGUNOS DE SUS MAESTROS POR PRIMERA VEZ

La presencia en las letras mexicanas de la generación española del 27 parte de los esfuerzos de un grupo de poetas que con el tiempo sería reconocido como los *Contemporáneos*. La antología de *Laurel* (1941), promovida por ellos y a cargo de Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Emilio Prados y Juan Gil Albert, culminó una extensa labor de divulgación de los poetas españoles a los que nos vamos a seguir refiriendo. Se suele señalar una simetría entre los *Contemporáneos* y los poetas del 27¹, la que podría ser la causa de que los mexicanos simpaticen en seguida con los españoles y sean los primeros en publicarlos en su país e iniciar un acercamiento. Jaime Torres Bodet los había conocido en un viaje a España en 1928; en 1930, dos años después de publicarse el *Romancero Gitano*, Genaro Estrada, entonces ministro de Relaciones Exteriores, presionado por varios escritores, invitará a Federico García Lorca a visitar México, pero el poeta no acude; en 1933, Salvador Novo lo buscará en Buenos Aires, dejando su testimonio del encuentro en *Continente vacío*.

Los exilios derivados de la Guerra Civil Española (entre los que destacamos los de Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas a Puerto Rico; Rafael Alberti a Argentina; Luis Cernuda, José Bergamín y Emilio Prados a México) aceleran el proceso de aproximación entre poetas de España y América y reúnen en suelo mexicano a un importante número de intelectuales a partir del año 1936. Los que van llegando participan considerablemente en el desarrollo de las ciencias y las artes, y las sensibilidades se encuentran.

¹ Andrew P. Debicki lo explica como resultado de dos desarrollos históricos comparables. El mismo concepto lo propone Carlos Monsiváis. Recordaríamos sobre todo dos valores comunes: los homenajes a figuras del Barroco (Luis de Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz) y el cultivo de formas tradicionalmente populares (poesía de romancero y primeras búsquedas en lo indígena). Cf. Andrew P. Debicki: *Antología de la poesía mexicana moderna*, Londres, Tamesis Books, 1977, pág. 18; Carlos Monsiváis, "García Lorca y México", *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 433-434, Madrid, julio-agosto, 1986, págs. 249-255.

Este 1936 en que empiezan a llegar exiliados a México, es también el año en que muere Federico García Lorca. Su asesinato propicia una difusión aún mayor de su obra, lo que genera inmediatamente un caudal de imitaciones, casi siempre lamentables. La publicación en México de *Poeta en Nueva York* en junio de 1940 (a la que sólo precede la primera edición de Nueva York de mayo de 1940) no tendrá el éxito que había conocido el *Romancero Gitano*, pero sí dejará huella en los literatos que empiezan a ejercitarse en la escritura por entonces y que son, precisamente, los de la generación de Jaime Sabines. Que ciertos poetas españoles de esa época (León Felipe y Pedro Garfias concretamente) residieran en México y Sabines tuviera contacto con ellos² en momentos posteriores no será, por lo tanto, una mera anécdota, sino más bien un dato que nos recuerda la proximidad de ambos mundos, su continuidad.

El chiapaneco acababa de cumplir sus quince años en junio de 1940; era pronto para una lectura de *Poeta en Nueva York*; demoraría aún un lustro en volver a la Ciudad de México para ir a la Universidad y sumergirse, ahora ya sí, en la lectura de poetas españoles. Sabines dirá: "el poeta se hizo en esos años, que fueron de soledad y sufrimiento, y en los que el joven provinciano resentía toda la hostilidad de la gran urbe. Leía a los clásicos españoles, y tres poetas que me marcaron por semestres: Neruda, García Lorca y Juan Ramón Jiménez. Sí, creo que Neruda fue el poeta que más me influyó"³. Probablemente el estudiante de medicina que era en 1945, conoció la muy habitual *Poesía Española-Antología 1915-1931* de Gerardo Diego (que circulaba en México desde 1932 y en nueva edición ampliada desde 1934), leyendo así a los poetas del 27. Y también probablemente en ese periodo escogió para su intimidad a tres de ellos: Pedro Salinas, que toca el tono exacto del amor contemporáneo; Rafael Alberti, de quien debió admirarlo la luminosidad con que revienta los poemas en favor de la fluidez, su fuerza conversacional; y sobre todo, Federico García Lorca, que lo seduce con hallazgos hondos y primordiales, marcando profundamente una sintaxis y sus imágenes más populares y humildes.

Su acercamiento a Pablo Neruda merece quizás más detenimiento. Sabines relata en alguna ocasión cómo se ilusionó en conocerlo a finales de los 40, durante su estancia en la capital, con motivo de una entrevista que un amigo periodista le haría al poeta⁴. Sabines salió decepcionado del encuentro, no con el personaje digno que esperaba, sino con un hombre degradado que los recibía sentado groseramente en su cura de almorranas⁵.

² "Muchos años después me diría León Felipe a propósito del poema a mi padre: *lo que yo no me explico, Jaime, es por qué metiste esos sonetos*. Yo le contesté: *Porque era necesario* [...]" (Marco Antonio Campos: *De viva voz (Entrevistas con escritores)*, Tlahuapan, Puebla, Premiá Editora, La red de Jonás, 1986, pág. 34); "Tarumba no les gustó a mis amigos. Ni a Rosario ni a Fernando Salmerón. Sólo Pedro Garfias, que había llegado a Chiapas y había ido a buscarme a mi casa lo valoró: *Es el primer gran poema que hace usted, me dijo*" (pág. 35).

³ En el libro citado de Marco Antonio Campos, págs. 33-38.

⁴ Carla Zarebska, *Jaime Sabines. Algo sobre su vida*, México, Trónix, 1994, pág. 55.

⁵ De ahí viene aquel verso absurdo "le curo las almorranas a Neruda" en el *Diario semanario y poemas en prosa*.

Esta escena quedaría en figura de anecdotario si no nos sirviera para medir una evolución en la sensibilidad de Sabines y en su concepto de cómo deben ser la poesía y el poeta. En el momento de la desilusión del joven Sabines, ésta vino propiciada por una actitud indigna por parte del maestro, que no respondía a la imagen que de tal poeta se esperaba el alumno tras haberse entusiasmado con los *Veinte poemas de amor*. No sólo Neruda no cumplía la expectativa del dominador de un universo en expansión, sino que aparecía desnudo, en posición íntima y enfermiza, y además pedía fondos para editar su próximo libro. La grosería estaba en un padecimiento anal público tanto como en el dinero mencionado y mendigado abiertamente. El Sabines de aquel tiempo todavía no había hecho de su poesía impura una ética y su admiración por Neruda incluía esa magnificencia que en el fondo no concordaba con sus propios intereses, magnificencia traicionada por el hombre detrás el poema. Había además un daño añadido: la incongruencia; a Sabines le pareció que el poeta no concordaba, no era coherente con sus poemas. Con los años, Sabines ya maduro dice que en aquella circunstancia Neruda tenía razón y él había estado equivocado. Con esta declaración revocaba la indignidad de una presencia escatológica y desnuda, pero no aquel otro perjuicio que era la incoherencia entre el poeta y sus palabras. Hemos leído entre las líneas de esta historia que Sabines fue aprendiendo en un proceso a identificar poeta (hombre) y poesía (obra) como un mismo proyecto, esto es, que fue haciendo de su poética una ética para la vida.

El punto de encuentro entre la poética de Neruda y la de Sabines lo reflejamos en un párrafo extraído de "Sobre una poesía sin pureza", el manifiesto publicado en 1935 por el chileno:

Así sea la poesía que buscamos [...] Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecía, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos⁶.

Concluye esta declaración con una frase definitiva: "quien huye del mal gusto cae en el hielo". La enumeración propuesta por Neruda engloba, por una parte, objetos domésticos y cotidianos: traje, arrugas, sueños, declaraciones de amor y odio, idilio y por otra, un universo corporal (cuerpo, nutrición, vergüenza). Un tercer campo se acerca a los temas de la antipoesía (observaciones, sacudidas, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos). Trasladado al lenguaje del mexicano:

*Uno nació desnudo, sucio,
en la humedad directa,*

⁶ Pablo Neruda, "Sobre una poesía sin pureza". *Caballo verde para la poesía*, 1935, reprod. En Jorge Schwarz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Textos programáticos y críticos, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 485-486.

y no bebió metáforas de leche,
y no vivió sino en la tierra.

(De *Horas*)

Y su explicación, años más tarde, conversando: "si no se escribe de la vida, ¿de qué escribir entonces? Hablar de las cosas que tocamos y nos rodean. Yo por eso hablo de mi cuarto, de mi cama, de mis zapatos, de mi cigarro, de la mujer"⁷. Observaremos que en esta confrontación quedan al margen en Sabines los asuntos sociales y políticos que Neruda consideró. Permanece el mundo del cuerpo (desnudo y sucio, humedad, leche) y permanecen los objetos cotidianos en contacto con él (cama, zapatos, cigarro).

Ciertamente Neruda era el autor de los textos que conformaban los dos volúmenes de *Residencia en la Tierra*, pero el libro con el que Sabines debía relacionarlo en aquella visita emocionada de la que hemos partido, era sin duda el anterior y exitoso *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. El Neruda telúrico y cósmico, astronómico, desbordado. Así se explica la decepción y también la influencia evidentiísima que de los *Veinte poemas...* queda en *Horas* (1950), mientras que las líneas básicas de las *Residencias* nerudianas no están reflejadas con tanta exactitud en ningún poema.

Había notado Marco Antonio Campos en 1983, a propósito del primer poemario de Sabines, que "cuatro de las mejores piezas, de las más gustadas y repetidas a lo largo de los años, tienen la marca honda de Neruda (resonancias, color, giros): "Lento, amargo animal...", "Yo no lo sé de cierto", "Sitio de amor" y "Los amorosos"..."⁸. Parece que Sabines hubiera querido negar estas palabras al ser entrevistado tres años más tarde, en 1986, por el autor de ese artículo cuando le dice: "*Horas*, el libro al que le tengo más cariño (es como el primer hijo), fue escrito en 1949 y publicado en 1950. Hubo también una gran autocritica: había en un principio sesenta y cuatro poemas, que en una segunda selección quedaron en treinta y dos, y al salir el libro sólo había dieciocho. Ahora, incluso, quitaría dos o tres. Los poemas que me gustan más de ese libro son los que repite más la gente: "Lento, amargo animal...", "Yo no lo sé de cierto", "Los amorosos". No creo que haya influencia de Neruda; ni en el espíritu ni en el tema. Yo hablaría mejor de similitudes y paralelismos"⁹.

Pero para salir de dudas seguiremos las indicaciones de Marco Antonio Campos, apoyadas con menor exactitud por multitud de observadores (Neruda es la influencia más señalada por los críticos, aunque, como en el caso de Federico García Lorca o Rafael Alberti, casi nadie se detiene a revisar los versos); nos acercaremos al Neruda de los *Veinte poemas...*

⁷ Marco Antonio Campos, *op. cit.*, pág. 38.

⁸ Campos, *op. cit.*, pág. 352.

⁹ Campos, *Ibid.* pág. 34.

II. DE CÓMO EN LOS TEXTOS PODEMOS RASTREAR EJERCICIOS DE IMITACIÓN QUE EVOLUCIONAN HACIA CONTESTACIONES Y DIÁLOGOS

Los grandes temas de Jaime Sabines son de su vida, y sólo desde una necesidad personal entroncan con la historia de la literatura; el afán por expresar una singularidad cotidiana concuerda especialmente con las búsquedas de los *Contemporáneos* y los españoles del 27. A ellos se responde antes que a otros. Por eso los poemas de amor del primer Sabines recuerdan a Vicente Aleixandre a veces, pero más a Pedro Salinas. Reconocemos el volumen de la voz, ese trato familiar a la amada, entrando siempre en conversación con la imagen cercana pero inasible de la mujer, en presencia de los objetos. *Horas* (1950) es un libro sobre la condición del hombre, y será necesario remitirse a los *Poemas sueltos* (1951-1961), para identificar la problemática amorosa de manera específica en composiciones de la misma época.

Poemas como "Tu cuerpo está a mi lado" ("Te digo a media voz / cosas que invento a cada rato / y me pongo de veras triste y solo / y te beso como si fueras tu retrato. / Tú, sin hablar, me miras / y te aprietas a mí y haces tu llanto / sin lágrimas, sin ojos, sin espanto. / Y yo vuelvo a fumar, mientras las cosas / se ponen a escuchar lo que no hablamos"), como "Me tienes en tus manos", "Vamos a guardar este día", "Tú tienes lo que busco...", o "He aquí que tú estás sola" ("En mis labios te sé, te reconozco, / y giras y eres y miras incansable / y toda tú me sueñas / dentro del corazón como mi sangre. / Te digo que estoy solo y que me faltas. / Nos faltamos, amor, y nos morimos / y nada haremos ya sino morirnos. / Esto lo sé, amor, esto sabemos. / Hoy y mañana, así, y cuando estemos / en nuestros brazos simples y cansados, / me faltarás, amor, nos faltaremos") contienen una sabiduría del placer, la intimidad y el problema de la comunicación muy próxima a la del Pedro Salinas que trabajaba el espejo como traición a la vida y escribía "*Toda el alma para ti, / murmuras, pero en el pecho / siento un vacío que sólo / me lo llenará ese alma / que no me das. / El alma que se recata / con disfraz de claridades / en tu forma del espejo*", o "No lo diré: entre tus labios me tienes, / beso te doy, pero no claridades", "Y te pregunto, sí, / y te pregunto de qué eres, de quién; / y abres los brazos / y me enseñas / la alta imagen de ti / y me dices que es mía. / Y te pregunto, siempre"; el Salinas más exigente.

Hay un recuerdo evidente a Rafael Alberti en "Miss X", donde se recupera esta figura femenina desde el poema "A Miss X, enterrada en el viento del Oeste", incluido en la *Antología* de Gerardo Diego a la que nos referíamos antes y de cuya edición hemos extraído las secuencias que nos parecen más significativas para un contraste con el poema de Sabines, considerando que su versión omite las zonas futuristas. Escuchemos a Rafael Alberti:

¡Ah, Miss X, Miss X: veinte años!

*Blusas en las ventanas,
los peluqueros*

lloran sin tu melena
-fuego rubio cortado-.

iAh, Miss X, Miss X sin sombrero,
alba sin colorete,
sola,
tan libre,
tú,
en el viento!

No llevabas pendientes.

Las modistas, de blanco, en los balcones,
perdidas por el cielo.

-iA ver!

-iAl fin!

-¿Qué?

iNo!

Sólo era un pájaro,

no tú,

Miss X niña.

[...]

Y, mientras, tú, en el viento

-¿te aprietan los zapatos?-,

Miss X, de los mares

-di, ¿te lastima el aire?-.
[...]

iAh, Miss X, Miss X, qué fastidio!

Bostezo.

Adiós...

-Good bye...

(Ya nadie piensa en ti.

[...]

Ya nadie piensa en ti, Miss X niña.)¹⁰

Jaime Sabines secuestra el título de Miss X para su amada, que como la protagonista de Rafael Alberti es **aniñada**, aérea, anónima en el recuerdo y tremendamente cotidiana. Sabines ahora rehace al personaje y lo corrige, lo arregla a su medida, lo ajusta como un traje, dejándolo irreconocible, dándole cuerpo y suelo, dándole la mano y el beso:

México Antonio Campos

Campos, op. cit., pág. 39

¹⁰ La redonda respeta el original.

Miss X, la menuda Miss Equis,
 llegó, por fin, a mi esperanza:
 alrededor de sus ojos,
 breve, infinita, sin saber nada.
 Es ágil y limpia como el viento
 tierno de la madrugada,
 alegre y suave y honda
 como la yerba bajo el agua.
 Se pone triste a veces
 con esa tristeza mural que en su cara
 hace ídolos rápidos
 y dibuja preocupados fantasmas.
 Yo creo que es como una niña
 preguntándole cosas a una anciana,
 como un burrito atolondrado
 entrando a una ciudad, lleno de paja.

Tiene también una mujer madura
 que le asusta de pronto la mirada
 y se le mueve dentro y le deshace
 a mordidas de llanto las entrañas.

Miss X, sí, la que me ríe
 y no quiere decir cómo se llama,
 me ha dicho ahora, de pie sobre su sombra,
 que me ama pero que no me ama.
 Yo la dejo que mueva la cabeza
 diciendo no y no, que así se cansa,
 y mi beso en su mano le germina
 bajo la piel en paz semilla de alas.

Ayer la luz estuvo
 todo el día mojada,
 y Miss X salió con una capa
 sobre sus hombros, leve, enamorada.
 Nunca ha sido tan niña, nunca
 amante en el tiempo tan amada.
 El pelo le cayó sobre la frente,
 sobre sus ojos, mi alma.

La tomé de la mano y anduvimos
 toda la tarde de agua.

¡Ah, Miss X, Miss X, escondida
 flor del alba!

Usted no la amaré, señor, no sabe.
 Yo la veré mañana.

La relación queda advertida, pero señalaremos al menos la coincidencia de dos elementos que construyen en ambos textos una imagen cotidiana del cuerpo femenino: el cabello y la ropa. Alberti cita la melena ausente de Miss X: “-fuego rubio cortado-”, y Sabines la retrata con el pelo cayéndole sobre la frente. Alberti le quita el sombrero, el colorete, los pendientes, aligerándola para que sea aún más liviana. Sabines le pone una capa sobre los hombros (que también puede ser un artefacto que resalte el vuelo). El anonimato de la mujer exige una caracterización arquetípica, que la hace a la vez ser conocida y desconocida. Desconocida sobre todo, ya en Alberti (“*ya nadie piensa en ti*”), ya en Sabines (“Usted no la amaré, señor, no sabe”), incidiendo en lo personal de la referencia, que es sobre todo íntima, pero sin negarle su carácter universal.

Haremos aún un pequeño subrayado sobre el verso de Alberti en que se pregunta a Miss X que va volando por el aire: “¿te aprietan los zapatos?”. En *Poeta en Nueva York*, de García Lorca, “Luna y Panorama de los insectos” comienza así: “Mi corazón tendría la forma de un zapato”. La figura del calzado anudado, apretado, opresor, queda molestando a Sabines:

*yo me río de ustedes que piensan que soy triste
como si la soledad o mi zapato
me apretaran el alma*

(“El llanto fracasado”, *Horal*).

La impronta del lenguaje lorquiano la vemos sobre todo en sus primerísimos poemas, reunidos en 1949, publicados en *Horal* al año siguiente. La seguiremos viendo en *Adán y Eva*, escrito en diciembre de 1950 y enero del 51. Y tras la poesía del español irá descubriendo Jaime Sabines las obras dramáticas, cuya lectura prolongará este vínculo literario a lo largo de los años.

Ahora que estamos avisados de la circunstancia, al acercarnos a los primeros libros de Sabines, nos percatamos de la redundancia léxica de lunas, peces, amarguras y otras penas negras, agonías, presagios... y de una continua asonancia de romancero. Estos rasgos superficiales, extendidos por toda la poesía mexicana de la época, formaban parte de una atmósfera bastante general, ya que el *Romancero Gitano* había tenido un éxito clamoroso. Títulos como “Introducción a la muerte” o “Casida de la tentadora” remiten directamente a García Lorca. No es entonces esta manifestación de la influencia, por epidérmica y palpable, la que precisaría una investigación; no están aquí las claves de un manierismo capaz de producir un discurso personal y transgresor como va a ser el de Jaime Sabines. Más bien habría que pensar en mapas anatómicos, en categorías orgánicas e inorgánicas, en laboratorios alquímicos y magia natural. En un joven provinciano sumergido en la gran urbe, en procesos elementales, leyes físicas y ciclos vitales. Y una voz atemporal para hablar del tiempo.

Dejamos señalado el lugar mapa donde habría que empezar a excavar: *Poeta en Nueva York* (“Ciudad sin sueño (Nocturno del Brooklyn Bridge)”, “Poema doble del lago Edén”) y *Horal* (“Uno es el hombre”, “Lento, amargo ani-

mal”) e invitamos al lector a nuestro artículo “García Lorca y Sabines”¹¹. Sabemos que la lección aprendida de García Lorca podría haberla estudiado en otros poetas... pero este fue el primer maestro imaginero, el que estuvo en el lugar preciso en el momento justo, del que tomó sus apuntes, del que imitó las recetas, el aprendiz de brujo.

El primer Sabines, lo estamos viendo, es muy amante de participar en aquello que lee. Escoge para sus retratos personajes discretos: “escondida flor” es Miss X; también será humilde la cojita embarazada de un poema de *La señal*, a la que volveremos en breve por ser una reencarnación de otra cojita literaria anterior. Estas mujeres y algunas más, igualmente infantiles, inocentes y observadas con ternura, son motivo de unos versos. Sus antecedentes proporcionan a Sabines un punto de partida desde el que se proyecta la *imitatio*, más que imitación, desarrollo de un tema, interpretación personal y sobre todo diálogo: respuesta. Así como los poetas del Siglo de Oro español retomaban *topoi* de los clásicos grecolatinos y de sus contemporáneos y los rehacían, aportando un matiz, un concepto, unas variaciones sobre el tema fundamental, así Sabines retiene los poemas que le interesan y ciertas imágenes y los traduce a su mirada y lenguaje, adjudicándoles previamente un referente vivido, cercano, capaz de producirle la emoción o la experiencia suficiente para suscitar un poema. Apuntamos también que estas niñas de clara ascendencia modernista (y por ende romántica), encarnaciones de ángeles dañados o escondidos, revelados por la mirada del poeta, proceden tanto para Sabines como para algunos de sus maestros de una imagen reconocible en la poesía de corte provinciano, interior, intimista, de principios del siglo xx¹². Se inscribe entonces en una tradición, el poeta sigue hilando en un tapiz ya empezado, lo continúa.

Insistiremos todavía en un contraste de textos hacia la conclusión de que el ejercicio de reescritura no es un procedimiento aislado en este poeta, sino una práctica imprescindible para la formación de su voz lírica que irá cediendo lugar a otro tipo de relación intertextual: la respuesta.

Seguindo las pistas que el propio Sabines va aportando (las influencias semestrales: Neruda, García Lorca y Juan Ramón Jiménez), y cumpliendo con lo antes prometido, recuperamos una concordancia de un poema de *La señal*, “La cojita está embarazada”, con “La cojita” de Juan Ramón. Sabines leyó con toda seguridad este poema, recogido en el *Declamador sin maestro*¹³. Un fragmento:

¹¹ Publicado en México el 28/03/1999 en un número homenaje a Jaime Sabines de *La Jornada Semanal* y disponible en Internet en la dirección: <http://serpiente.dgsc.unam.mx/jornada/1999/mar99/990328/sem-beatriz.html>.

¹² Pensemos en Ramón López Velarde, pero también en ese librito que Jaime Sabines cuenta en numerosas entrevistas que memorizó completo: el *Declamador sin maestro*, ejemplo de un tipo de publicación de enorme éxito popular donde conviven poemas de distintas épocas y muy variable calidad bajo el único criterio de la sonoridad. Nos extendimos en la importancia del *Declamador* para Sabines en un artículo titulado “Jaime Sabines, una poética del interior”, publicado en *Cultura*, suplemento del diario *Ovaciones*, en México, el 27 de junio de 1999.

¹³ El *Declamador*, ya lo hemos dicho, es una antología de poemas. Jaime Sabines lo aprendió de memoria desde la infancia, fue su primer repertorio como orador ante el público vecino de Tuxtla.

*La niña sonríe: ¡Espera,
voy a coger la muleta!
Saltan sus ojos. Le cuelga
girando, falsa, la pierna.
Le duele el hombro. Jadea
contra los chopos. Se sienta.
Ríe y llora y ríe: ¡Espera,
voy a coger la muleta!
Mas los pájaros no esperan;
los niños no esperan! Llega
la Primavera. Es la fiesta
del que corre y del que vuela...*

Este personaje tierno marcado por la crueldad de un cuerpo que no le responde quedó en la sensibilidad de Sabines. El mundo no espera, lo cual equivale a decir que sobrepasa al individuo. La cojita está sola, "saltan sus ojos" porque no tiene otro modo de saltar: está confinada. ¿Fue esto lo que le interesó a Sabines? La cojita creció y se embarazó, pero sigue siendo la misma. Dice Sabines que es un personaje real, que la veía desde la ventana de su habitación cuando era estudiante en México. Más nos interesa que la considere objeto de un poema y que éste tenga una relación de continuidad con el de Juan Ramón Jiménez. Las lecturas infantiles quedaron:

*La cojita está embarazada.
Se mueve trabajosamente,
pero qué dulce mirada
mira de frente.*

*Se le agrandaron los ojos
como si su niño
también le creciera en ellos
pequeño y limpio.
A veces se quedaba viendo
quién sabe qué cosas
que en sus ojos blancos
se le vuelven rosas.*

*Anda entre toda la gente
trabajosamente.
No lo puede disimular,
pero, a punto de llorar,
la cojita, de repente,
se mira el vientre
y ríe. Y ríe la gente.
[...]*

El personaje lisiado tiene coincidencias muy claras con su antecedente: los ojos como sustitutos de las piernas para moverse por el mundo, para recorrerlo; el llanto y la risa mezclados; el papel ajeno de la gente, revelando a otra cojita aislada. No es casual; Sabines adopta a la criatura y recrea en ella, además de un personaje concreto, una imagen del esfuerzo físico, de la soledad y de la esperanza.

Llegados a este punto debemos proponer un giro en la forma en que aparecen los textos ajenos en los poemas de Sabines. Parece ser que "por 1944, Jaime empezó a dominar la forma nerudiana y de otros poetas y a conocer 'La casada infiel' de García Lorca, el poema 'Poema 20' de Pablo Neruda o "Arte poética" de Vicente Huidobro, era una cosa común"¹⁴. No obstante, ese dominio de la "forma nerudiana" ya no correspondía a una modificación o corrección de imágenes del poeta leído; ya no era solamente una adecuación del modelo a unas necesidades expresivas, a una vivencia personal. Con Neruda, Sabines inicia un diálogo lleno de marcas conversacionales, de distanciamientos y matices.

Dejando a un lado los textos que ofrecimos como marcados por Marco Antonio Campos, cuya visita ya quedó planteada, hemos visto otro poema en *Horla* que puede muy bien ser leído como una versión amalgamada del poema "Poema 20" y "La canción desesperada". Se trata de "Entresuelo". En este poema, como en los citados de Neruda, la noche transcurre afuera mientras el poeta evoca el recuerdo de una mujer a la que todavía quiere dolorosamente, con el tiempo de por medio. Lo interesante es que detrás del poema de Sabines hay un texto ausente al que se responde (y entramos en la dimensión conversacional intertextual que nos ocupa) y se responde casi verso a verso; un texto con la voz de Neruda que comienza así:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

*Escribir, por ejemplo: "La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos".*

En la respuesta de Sabines hay una negación del cielo, que es silenciado por la ausencia de estrellas, y nos ofrece un espacio reducido en lugar de la noche abierta. Nos parece pertinente recordar unas palabras suyas pronunciadas en 1982 al recibir el premio Elías Sourasky: "Desde Pablo Neruda que afirmaba, sin testigos, sin rasguños siquiera, topar a los astros con la frente, el campo de acción de nuestros poetas se ha reducido considerablemente. No les queda otra cosa que el pequeño, el inmenso territorio del hombre"¹⁵. En "Entresuelo":

¹⁴ Romeo C. Zebadúa, "Caleidoscopio", *El Heraldo*, Tuxtla Gutiérrez, 29 abril 1956; reprod. por Mónica Mansour, *Uno es el poeta. Jaime Sabines y sus críticos*, México, SEP, 1988, págs. 108-109.

¹⁵ Sabines en el Premio Elías Sourasky 1982, reprod. en Mansour, *op. cit.* pág. 343.

*Un ropero, un espejo, una silla,
ninguna estrella, mi cuarto, una ventana,
la noche como siempre, y yo sin hambre,
con un chicle y un sueño, una esperanza.*

Neruda había querido escribir una noche especial, amplia (distancias sugeridas por “a lo lejos”), iluminada por los astros, animada por el tiritar, una noche palpitante, viva. La de Sabines es ya otra noche, nada especial, “como siempre”, sin estrellas, sin espacio exterior. Una noche dentro de un cuarto donde la ventana es una presencia entre otras, no una apertura hacia fuera. Una noche compuesta de los mismos muebles de siempre, en la que el sujeto lírico no participa, ocupado en su chicle, su sueño y su esperanza. Algo después aparece el recuerdo de la mujer ausente. Había escrito Neruda (“Poema 20”): “Mi corazón la busca, y ella no está conmigo”; hay una carencia reconocida, una pérdida asumida, un final expreso. La mirada y el corazón son los términos de la búsqueda; la ausencia renovada, la conclusión. En Sabines:

*Aquí no hay una mujer. Me falta.
Mi corazón desde hace días quiere hincarse
bajo alguna caricia, una palabra.*

También se reconoce la carencia de la mujer, el corazón es de nuevo el agente del esfuerzo, pero no se acepta el final ni la pérdida del amor. Quizás se aprecie el paralelismo con mayor claridad en esta parte donde escribió Neruda:

*Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos.
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.
Ella me quiso, a veces, yo también la quería.
Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.*

(“Poema 20”)

En “Entresuelo” propone Sabines:

*Esa mujer y yo estuvimos pegados con agua.
Su piel sobre mis huesos
y mis ojos dentro de su mirada.
Nos hemos muerto muchas veces
al pie del alba.*

Las noches repetidas, las veces como ejes en un tiempo circular; dominan ambos fragmentos. Círculo en la memoria para una tiempo mítico y feliz que parecía no transcurrir. Lo mismo la imagen del abrazo (espacio paradisíaco) que se repetía en el pasado, que para Neruda se enuncia únicamente y que Sabines reformula con un mosaico corporal de piel, huesos y ojos: abrazo más completo si cabe que en Neruda, porque recoge, además del conjunto

escultórico, el agua (o los fluidos, las secreciones sexuales) y la culminación del amor en la histórica comparación del orgasmo con la muerte, que en un alarde casi dramático lleva a coincidir con la salida del sol: "al pie del alba". Las noches anteriores quedan fuertemente contrastadas con esta presente en la que nada es especial. Prescinde Sabines por ahora del sentimiento analizado ("ella me quiso", o "yo también la quería") y sombrea los trazos del amor físico para darles realce.

No es únicamente el tono o la insistencia en los mismos elementos (el abrazo, la mirada, la noche); coinciden las magnitudes, aunque trastocadas. La noche de Neruda es inmensa, su cielo infinito como infinitos los ojos de la amada, los astros lejanos ponen una distancia en el poema, crean un espacio abierto en el que pueda girar el viento de la noche y también de lejos vienen voces de alguien que canta. Ya hemos adelantado que Sabines reduce la noche de Neruda al renunciar al cielo, pero la tierra es amplia:

Hay muchos hombres fuera, en todas partes,

y más allá la niebla, la mañana.

Hay árboles helados, tierra seca,

peces fijos idénticos al agua,

nidos durmiendo bajo tibias palomas.

("Entresuelo")

La aparente renuncia a los exteriores desemboca en una creación interior, imaginaria, invisible pero intuita, un conocimiento de ese mundo que está, esto es importante, "más allá". Un mundo terrestre, no celeste, en el que los astros no cuentan pero sí los hombres, la niebla, los árboles, los peces y las palomas. Curioso que estos seres aparezcan populosos en un plural frío de criaturas que amanecen, congeladas todavía por la noche. La mañana está en otra parte, aquí sigue estando oscuro. El poema abre una imagen esférica de la tierra y convida a un viaje momentáneo a esas otras regiones donde empieza a salir el sol. Este traslado es una forma de trascendencia, de tránsito del interior al exterior. Todas las criaturas nombradas están inscritas en un medio: los hombres "en todas partes"; los árboles en el hielo y la tierra; los peces en el agua, las palomas en los nidos (o los nidos en las palomas, acentuando la relación íntima entre casa y habitante). Luego de, la tierra se expande, en Sabines como en Neruda el firmamento. Para Sabines, el vacío interior proyecta largos espacios también en la mujer:

Tiene los pechos dulces, y de un lugar

a otro de su cuerpo hay una gran distancia:

de pezón a pezón cien labios y una hora,

de pupila a pupila, un corazón, dos lágrimas.

Yo la quiero hasta el fondo de todos los abismos,

hasta el último vuelo de la última ala,

cuando la carne toda no sea carne, ni el alma sea alma.

(“Entresuelo”)

La tierra y el cuerpo de la mujer son pues los espacios de la trascendencia —está respondiendo Sabines a Neruda—, no las alturas. Si la tierra era fría todavía, el cuerpo recordado es declaradamente dulce. El poeta se mueve por un torso durante horas, atraviesa el espacio entre las pupilas deteniéndose en el corazón y dejando dos lágrimas (suyas o de la mujer) como señales de una emoción. Este movimiento generará un abismo (cuya verticalidad tiene sentido descendente contra el ascendente de Neruda), abismo espacial pero sobre todo temporal, ontológico. El abismo interior, que tiene límites, según indica la preposición “hasta”.

Ahora sí, desde este paisaje carnal, hablará de querer. De un querer extenso como el cuerpo. Que Sabines está respondiendo a Neruda se hace evidente cuando señala su seguridad en este sentir amoroso, y hasta lo explica como un deber o una necesidad:

Es preciso querer. Yo ya lo sé. La quiero.
¡Es tan dura, tan tibia, tan clara!

(“Entresuelo”)

Estos versos están contestando al texto de fondo: “**Su voz, su cuerpo claro, sus ojos infinitos.** / Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero” que había escrito Neruda desde una posición insegura. El “cuerpo claro” se convierte en Sabines en la amada “tan clara” (y además “tan dura” y “tan tibia”, tan percibida); la duda se vuelve a su vez contestación afirmativa.

Así como en Neruda, “Eso es todo. A lo lejos, alguien canta. **A lo lejos.** / Mi alma no se contenta con haberla perdido”, también en Sabines la evocación, el sentimiento de pérdida van unidos a la percepción de una música exterior compensatoria:

*Esta noche me falta.
Sube un violín desde la calle hasta mi cama.*

(“Entresuelo”)

El espacio que genera el sonido percibido en la distancia permite que lo que no está aquí ahora (la amada, en este caso) pueda estar en otro lugar, continuando su existencia y con ello la posibilidad del retorno, característica fundamental de todos los trasmundos soñados por el ser humano. Siendo además el sonido una música, adquiere poderes órficos, convoca el reencuentro, el encantamiento, la armonía recobrada. Termina el poema de Sabines con una despedida a la manera del Neruda que había escrito:

*Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y estos sean los últimos versos que yo le escribo.*

("Poema 20")

y en la que sobre todo resuena el último verso de "La canción desesperada":
"Es la hora de partir. ¡Oh abandonado!". La despedida de Sábines:

*Yo me voy a otra parte.
Y me llevo mi mano, que tanto escribe y habla.*

("Entresuelo")

Fin de la escritura que equivale a fin de la circunstancia íntima. Los sujetos líricos de Neruda y Sábines se marchan. El primero, abandonado sin esperanza, afirmando el final de la historia; el segundo, trasladando el desenlace (en la mano parlanchina) a otra ocasión.

Esta confrontación de poemas sugiere una voluntad de respuesta, pero el resultado es casi una superposición de textos entre los cuales hay una distancia significativa: en ella están las propuestas poéticas y vitales del poeta de *Horas*.

Hemos comentado la reducción del universo por parte de Sábines. Esto nos da una pista importante para esbozar su concepto del espacio y la realidad: **el mundo es lo inmediato** (el "entresuelo" que titula el poema, precisamente). Las distancias se miden, el infinito de Neruda lo limita Sábines: **la noche** tiene frontera con la mañana ("y más allá la niebla, la mañana"); el abismo no es absoluto: "Yo la quiero hasta el fondo de todos los abismos"; el cuerpo de la mujer, con ser tan amplio, lo abarca el sentir del hombre, lo hemos visto: cien labios y una hora, un corazón, dos lágrimas. En el poema que da su título a *Horas* se nos dice:

*El mar se mide por olas,
el cielo por alas,
nosotros por lágrimas.*

A lo largo del libro se insiste en la medida del espacio y del ser. Ya desde el título, en la del tiempo. *Horas* es un ramo de horas, aunque la moneda que Sábines irá acuñando cada vez más será el día:

*En las hojas del tiempo
esa gota del día
resbala, tiembla.*

("El día")

*Diariamente se levantan los montes, el cielo se ilumina
("El llanto fracasado")*

*Les preocupa el amor. Los amorosos
viven al día, no pueden hacer más, no saben.
[...]El amor es la prórroga perpetua,
siempre el paso siguiente, el otro, el otro.*

(“Los amorosos”)

El día termina al terminar cada poema, redundando así en la idea de que la naturaleza de su poesía es la misma que la del hombre: días sucesivos, ratos, discontinuidad de ratos plenos. El último tramo de cada poema apaga la luz:

*Usted no la amará, señor, no sabe.
Yo la veré mañana.*

(“Miss X”)

*Ahora vuelve el sol a dejarnos.
La tarde se cansa, descansa sobre el suelo, envejece.
Trenes distantes, voces, hasta campanas suenan.*

Nada ha pasado. (“El llanto fracasado”)

El tiempo del hombre está segmentado y el poeta lo va coleccionando, a veces representando un momento presente; a veces mediante la memoria en un acto creador:

*En esta hora en que los dos, sin ambos,
a llanto y odio y muerte nos quisimos,[...]
Hay horas, horas, horas, en que estás tan ausente
que todo te lo digo.*

(“Sitio de amor”)

La memoria se convierte en un recuento de unidades temporales, no es fluida sino sólida, y fragmentada como la percepción. Hay una correspondencia entre la sensibilidad del tiempo y la del espacio, que se coordinan en el poeta y su poema haciendo posible por ejemplo identificar el sol con la hora y el vientre con el periodo de gestación:

*Pero nací también (porque nací)
al sexto sol del día,
en el último vientre de mi madre.*

(“La Tovarich”)

Una realidad mensurable a la que podemos dar la vuelta: la aceptación sin consecuencias de los límites físicos y humanos.

Esto que hemos querido mostrar, el empleo por parte del joven Sábines de poemas ajenos escogidos como punto de partida hacia su propia escritura del mundo, ocurre sobre todo, ya está dicho, en los primeros libros. Hemos distinguido entre un primer momento de *imitatio* de temas y motivos (las relaciones intertextuales con Juan Ramón Jiménez y el grupo español del 27) y un segundo momento más versado hacia el diálogo abierto (las conversaciones con Neruda). Según se van afirmando su voz y su mirada, se va alejando de los modelos culturales y estos procedimientos manieristas se abandonan en favor de una *mimesis* de la realidad. Michel Vovelle, los testamentos han ganado un impor-

Esta forma de iniciación resulta natural si se piensa en las lecturas del poeta en esos primeros años¹⁶. La originalidad absoluta que exige toda juventud no deja de ser un concepto impracticable: es necesaria siempre una referencia, aunque sea para negarla.

El verdadero aprendizaje probablemente no habría consistido tanto en la calidad de los modelos con los que experimentó como en el procedimiento en sí: el descubrimiento de la necesidad de responder o adherirse a una tradición, el modo de enriquecerla nutriéndose de ella, humildemente. En la matriz de la cultura hispánica se formó Jaime Sábines, desde una técnica desvergonzada para algunos, legítima para nosotros. No por ello desmerece su obra ni pelagra la autenticidad de sus grandes poemas. *Algo sobre la muerte del Mayor Sábines no podría haberse escrito sin un sujeto lírico como el que habían forjado años de escuela poética itinerante; no surge una elegía como esa sin una sabiduría lingüística y sentimental que solamente adquieren los que se aventuran en lo necesario, en la voz de los otros.*

... centimos a una formulación cuantitativa, que habría requerido de una muestra mayor y de repartos completos. Nos limitamos a un análisis cualitativo, con todo lo valioso que tiene ese método para penetrar en el espacio íntimo de las personas, aunque esto en la mayoría de los casos, y que difícilmente es traducible en estadísticas o estadísticas.

En los trabajos individuales abundan las conclusiones similares, pero también se aprecian las diferencias. El aleatorio de la muestra es una razón para explicarla. Pero también la cuota personal que cada uno de nuestros testadores impuso a su última voluntad. Hemos procurado reflejar esos signos individuales, tal vez no los más abundantes, pero los suficientes como para otorgar la vida a aquellos —sólo aparentemente— estériles documentos. El testamento colonial fue, que duda cabe, una expresión legal para disponer las cuestiones económicas, como también una necesidad religiosa de arreglar las cuentas con Dios, los demás hombres y la propia conciencia.

¹⁶ Licenciado en Historia por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Estudiante del Programa de Doctorado en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹⁷ Licenciado en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Estudiante del Programa de Doctorado en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹⁸ Sobre todo la poesía modernista, que tanto consuntió, era en sus postrimerías una colección de variaciones sobre unos cuantos temas que no dejaban de aparecer.