



Universidad de Guanajuato
Campus Guanajuato
División de Arquitectura, Arte y Diseño

DOCTORADO EN ARTES

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Trabajo de titulación en la modalidad de tesis, que para obtener el grado de Doctora en Artes presenta:

Gabriela Aguirre Sánchez

Director de tesis:
Dr. José Javier Villarreal

Sinodales:
Dr. Benjamín Valdivia
Dr. Eugenio Mancera
Dra. Araceli Rodríguez
Dra. María Eugenia Castillejos



División de Arquitectura,
Arte y Diseño

Guanajuato, Gto; noviembre de 2016.

Agradecimientos

Gracias a la Universidad Autónoma de Querétaro –y al Rector de la misma, Dr. Gilberto Herrera–, quien a través de su Departamento de Becas, coordinado por la Lic. Roxana González Martínez, hizo posible mi descarga laboral para que, como docente de la misma, pudiera realizar estudios de doctorado.

Agradezco profundamente a mis sinodales: Dr. Eugenio Mancera, Dr. Benjamín Valdivia, Dra. Araceli Rodríguez, Dra. María Eugenia Castillejos, su atenta, inteligente y sensible lectura. A mis maestros, amigos y colegas, Maru y Enrique, por su enorme y amorosa compañía a lo largo de este proceso. A mis queridísimos amigos –en este país y en el que está justo pasando la frontera Juárez-El Paso– por no dejarme nunca, nunca, en garras de la *perra depresión*. A mis hermanos –especialmente a Magui que ha aprendido a seguirme en mis locuras–, por estar conmigo más allá de la sangre que nos une. A Gustavo.

De manera especial a José Javier Villarreal, por creer en este proyecto desde el principio y llegar conmigo hasta este punto.

Dedico este trabajo a mis padres: siempre
A mis maestros:
Gerardo Sánchez, Esther Castillo, Antonio Deltoro
A Verónica Bujeiro, Lorena Saucedo, Luisa Elberg:
amantes de los gatos
A Simón, por enseñarme a ser gatumana

ÍNDICE

PREFACIO.	1
CAPÍTULO I. TRAS LA HUELLA DEL GATO. ANTECEDENTES.	9
De Lope de Vega a Antonio Deltoro.	9
CAPÍTULO II. LAS POSIBILIDADES DEL YO.	38
El yo lírico.	38
El yo <i>gatificado</i>	40
CAPÍTULO III. POEMAS.	71
CAPÍTULO IV. A MANERA DE CONCLUSIONES.	96
BIBLIOGRAFÍA.	99

Prefacio

Me disculpo por exponerme de esta manera ante ustedes; pero considero más útil contar lo que uno ha sentido que simular un conocimiento independiente de cualquier persona y una observación sin observador.

En realidad, no existe teoría que no sea un fragmento, cuidadosamente preparado, de alguna autobiografía.

PAUL VALERY, *Teoría poética y estética*

Escribir un conjunto de poemas implica llevar a cabo un proceso de investigación, un rondar el tema y apropiarse de él. Un creador sabe que, cuando se enfrenta a un nuevo proyecto creativo, lo hace también al reto de desarrollar un trabajo artístico que se sostenga y que sostenga a su creador, pues es precisamente su existencia la que lo constituye: no existe creador sin una obra que lo haga ser tal.

En el caso de los gatos, jamás hubiésemos imaginado que éstos pudieran llegar a convertirse en un tema de tesis. Desde el gato en brazos de la foto emblemática de la infancia, hasta los gatos en el pecho del abuelo, que arañaron su interior hasta matarlo, lograron convocar en mí –y en otros que de una u otra manera se han acercado a la construcción de estas páginas– una serie de ideas, imágenes, pensamientos, elucubraciones, locuras que fueron dando paso al surgimiento del presente trabajo.

Este proceso de investigación del que hablo no siempre se realiza de la misma manera, entre otras cosas, porque cada proyecto escritural es distinto y por lo tanto exige distintas encomiendas e ir a diferentes sitios del pensamiento y de las emociones; y además porque suele suceder que el creador experimenta cambios a lo largo de su carrera artística que lo van llevando a volverse cada vez más consciente de su propio proceso creativo y del proceso creativo en general. Un poeta que se ha vuelto más consciente de lo que hace y del cómo lo hace, es un poeta que va construyendo su propio discurso en torno

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

al proceso creativo poético.

Según leemos en Óscar Wilde, a través de las voces de Ernesto y Gilberto en *El crítico artista*:

ERNEST:

Hubiera debido decir que los grandes artistas trabajan inconscientemente, que eran «más sabios de lo que sabían», como creo que hace notar Emerson no sé en dónde.

GILBERT:

No, Ernest. No es así. Todo bello trabajo imaginativo es consciente y meditado.

Ningún poeta, al menos ningún gran poeta, canta porque *deba* cantar. Un gran poeta canta porque *quiere* cantar.

(...)

Créame, mi querido Ernest: «no hay arte dotado de belleza sin conciencia de sí mismo», y la conciencia de sí mismo y el espíritu crítico son una sola cosa.

(Wilde, 1986, pp.32-33)

Sin embargo, este discurso personal en torno al proceso creativo no está fincado –únicamente– la mayoría de las veces (y específicamente en nuestro caso), en ideas propias, sino también en las de otros autores. Éstos –siendo creadores y precisamente por ello y desde ahí– se han dedicado también a indagar en torno a los elementos que constituyen el proceso creativo, y han tratado de establecer conceptos –poesía, poema, poeta, etcétera–, así como de trazar itinerarios hacia la construcción del objeto artístico.

Entre los principales autores que al respecto hemos seguido se encuentra Paul Valéry, para quien el poeta es un hombre consciente de querer crear, y por lo tanto alguien que no se encuentra a la espera de la inspiración para ejercer como creador. Tenía claro que, lejos del azar y la facilidad para sentir intensamente las cosas del mundo, el poeta debe ser un hombre que conozca y manipule su herramienta de trabajo –el lenguaje–, y

aquel que sea capaz de transformar lo que él llama “estado poético” o “estado de poesía”¹ en un poema.

Para Valéry, la “emoción poética”, “el estado de poesía” es irregular, inconstante, involuntario, frágil, y lo perdemos y lo obtenemos “por accidente”. Además –nos dice– ese estado no basta para hacer un poeta, como tampoco basta ver en sueños un tesoro para encontrarlo, al despertar, centelleando al pie de la cama. (1990, p. 80)

Leamos un par de largas citas en torno a esto –pues consideramos que bien vale la pena extendernos en las palabras de Valéry– ya sin parafrasearlo:

Pues bien, he observado, siempre que he trabajado como poeta, que mi trabajo exigía de mí no solamente esa presencia del universo poético de la que les hablado, sino cantidad de reflexiones, de decisiones, de elecciones y de combinaciones, sin las cuales todos los dones posibles de la Musa o del Azar se mantenían como materiales preciosos en una cantera sin arquitecto. (Op. cit., p. 100)

Un poeta es, a mis ojos, un hombre que, a partir de tal incidente, sufre una oculta transformación. Se aparta de su estado ordinario de disponibilidad general, y veo que se construye en él un agente, un sistema viviente productor de versos. Del mismo modo que en los animales vemos de repente revelarse un cazador hábil, un constructor de nidos, un edificador de puentes, un perforador de túneles y de galerías, vemos declararse en el hombre ésta o aquella organización creada, que aplica sus funciones a alguna obra determinada. (pp. 89-90)

Nos resulta sumamente importante señalar estas ideas y su procedencia pues, el trabajo que aquí presentamos, pretende ser tanto investigativo como creativo, a la vez que

¹ Lo que en su momento Octavio Paz llamará “lo poético”, es decir: cualquier paisaje, persona o hecho que, sin haber sido atravesado por la mirada del poeta, es poético en sí mismo pues posee la facultad de emocionarnos, de conmovernos. “Lo poético es poesía en estado amorfo”, dice Paz. Para profundizar en estas ideas, léase: Paz, Octavio, *El arco y la lira*, 1998, FCE, México.

una declaración de principios poéticos que nos permitan mostrar –como lo ha dicho Gottfried Benn–, que “Al componer versos, el poeta no contempla sólo el poema, sino que también se observa a sí mismo.” Y que “La producción del poema deviene en cuanto tal tema, no el único tema, pero en cierto modo resuena por doquier.” (1999, p. 178)

Así, desde Edgar Allan Poe hasta Octavio Paz, aparecen en nuestro trabajo como antecesores de un recorrido poético personal que da como resultado el poema, sí, pero también un discurso ensayístico en el que puede rastrearse la huella de aquellos a quienes hemos seguido para la elaboración de una teoría poética que espera verse reflejada en nuestras palabras.

De esta manera, un proyecto escritural planteado como proyecto de tesis de un doctorado en artes involucra dos cosas principalmente: por un lado, la escritura de un conjunto de poemas –en este caso–, y por otro, la investigación en torno a ciertos ejes que lo atraviesan y lo sostienen. Así el presente trabajo. Por eso se escribe un conjunto de poemas teniendo como base una propuesta sustancial: la existencia de un yo lírico *gatumano* distinto al yo lírico de los anteriores libros de poemas que se han escrito.

Lo anterior tiene como base –entre otras– las palabras del poeta Roberto Juarroz quien afirma en su libro *Poesía y realidad* que:

La poesía es creación por medio de la palabra, creo que el margen mayor de creación que posee el hombre. No, por supuesto, a partir de la nada, sino a partir de uno mismo, de su propia conversión en algo diferente, de su propia invención a través de la interminable invención que es el lenguaje. El poeta crea el poema y se crea otra vez en el poema.” (2000, pp. 14-15)

Aunque hemos de aclarar que nuestro primer acercamiento al tema fue la escritura de un poema que se antojaba distinto a los poemas de libros propios anteriores. La cuestión era: ¿en qué era distinto? ¿Por qué de pronto surgía para el yo empírico una especie de desconocimiento de algo que pasaba en dicho poema?

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

No tardamos en percatarnos dónde radicaba ese ‘algo’ distinto de esos versos: el yo poético que hablaba en ellos era un yo diferente. Pero, ¿en qué era diferente? Tampoco tardamos en darnos cuenta que ese yo presentaba características para nosotros inquietantes e irrenunciables. Se trataba de un yo no del todo humano que mostraba algunos rasgos felinos:

Aprendí a caer de pie,

a querer con mis siete vidas,

a dejar cabellos en la ropa de los desconocidos.

Aprendí a guardar las uñas

para no lastimar a quien me ama.

Y, llegado cierto punto del poema, unos versos lo decían ya con todas sus letras:

Libré batallas y triunfé sobre el más fuerte,

abriendo su carne,

encajando **mis colmillos de gata enfurecida**².

Una vez asumida esta nueva condición del yo lírico –revelada por el poema en cuestión–, había que comenzar a indagar en torno a dicha condición, sin olvidar, por supuesto, la escritura de los poemas dichos desde un yo *gatificado*. Esto, de acuerdo a lo alguna vez expresado por el poeta T.S. Eliot: “creo que las teorías del poeta deben fluir de lo que escribe, no lo que escribe de sus teorías” (1988, p. 143).

Este descubrimiento nos llevó en un primer momento al libro *El animal que luego estoy si(gui)endo* de Jacques Derrida, de ahí que el epígrafe al Capítulo I sea precisamente un fragmento extraído del texto en cuestión: un pequeño agradecimiento a las primeras huellas que encontramos respecto al tema que nos ocupa.

² Las negritas son nuestras para señalar el punto exacto al que nos referimos, aunque el desarrollo del poema va dejando rastros de *gatificación* que el lector puede seguir.

Sin embargo, más temprano que tarde supimos que no eran esas huellas –si bien nos habían introducido en el tema y nos habían mostrado un rastro atrayente– las que nos llevarían al camino que nos interesaba seguir. ¿Cómo no experimentar la tentación de seguir este rastro?:

El animal, dicen. Y se han dado esta palabra otorgándose de esta manera a sí mismos, con el fin de reservarlo para sí mismos, los humanos, el derecho a la palabra, al nombre, al verbo, al atributo, al lenguaje de las palabras... (2008, p. 48)

¿Cómo no sentirnos atraídos por las huellas de Derrida, cuando nos convence de que filosóficamente siempre ha existido una línea que separa al Hombre –así con H mayúscula– del Animal –igualmente con A mayúscula–, y que por lo tanto su propuesta consiste no “en borrar el límite, sino en multiplicar sus figuras, complicar, espesar, desalinear, plegar, dividir la línea precisamente haciéndola crecer y multiplicarse”? (p. 46).

Este trabajo le debe a Derrida el habernos mostrado el inicio de una madeja que está formada por hilos de diversa índole que la engrosan y la unifican sin homogeneizarla. Le debe también el descubrimiento de que nuestra preocupación no es tanto filosófica como poética. Pero sobre todo, le debe el habernos puesto sobre la página la posibilidad de un yo que se animaliza, que se ha venido animalizando desde hace años, como él mismo lo señala:

...mis figuras animales se acumulan, ganan en insistencia o en visibilidad, se agitan, hormiguean, se movilizan y se motivan, se mueven y se conmueven cada vez más a medida que mis textos se tornan más visiblemente autobiográficos, más a menudo enunciados en primera persona. (p. 51)

Pero, a pesar de las palabras del francés –que nos acompañaron y nos con-movieron en una primera etapa todavía muy incierta del presente proyecto–, no era el gato que se asoma por las páginas de su libro el que nosotros perseguíamos.

La deserción de Derrida trajo consigo una lista de autores y libros que –de la mano del poeta, ensayista, traductor y crítico literario José Javier Villarreal– fueron marcándonos el rastro que, en cuanto a la parte investigativa, debíamos seguir.

Nos interesa señalar aquí dos caminos que se han venido recorriendo, mismos que todo el tiempo se tocan y juegan a acercarse y alejarse. Primero, el paseo por la tradición de poemas que giran en torno a la figura del gato –como ya hemos visto. Y segundo, el sustento teórico que argumenta a favor de las posibilidades performativas del yo lírico. Respecto a esto último nos hemos valido de las ideas de autores como Ezra Pound, Oscar Wilde, Roberto Juarroz, Octavio Paz, Michael Hamburger, Paul Valéry, T.S. Eliot, María Zambrano y Gottfried Benn.

Y, un poco a la manera de Juarroz en su libro *Poesía y Realidad*, hemos querido –como él mismo lo señala en dicho texto– recurrir de alguna manera a dos vías o caminos complementarios:

...uno, la reflexión asociadora sobre la poesía y la realidad; otro, algunos poemas donde trato de decir algo de ambas. Me alienta a lo primero una cualidad distintiva y a menudo apremiante de muchos poetas modernos: meditar sobre su «oficio» (como lo llama Pavese)... Me anima a lo segundo –acudir a mis propios poemas–, la evidencia de que lo mejor que puede decir el poeta está siempre en su poesía. (pp. 8-9)

“Alternaré, entonces, –continúa Juarroz y nosotros con él– reflexiones y poemas, como si fueran los dos rostros de una especie de Jano poético: el pensar y el imaginar, la intelección y el símbolo, la idea y el estremecimiento, lo unívoco y lo multívoco, reconocer y crear” (p. 9).

Finalmente, buscamos demostrar que, si bien en nuestra lengua existe una tradición de poemas que giran en torno a la figura del gato, ésta no incluye poemas escritos desde un yo lírico *gatificado*. Cabe señalar también que encontramos el origen de esta

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

tradición en poemas y poetas emblemáticos de otras latitudes, y que es por esa significativa razón que los hemos incluido en el presente trabajo.

CAPÍTULO I. Tras la huella del gato

Antecedentes

El animal está ahí antes que yo, ahí a mi lado, ahí delante de mí –de mí, que estoy si(gui)endo tras él–. Y así pues, también, puesto que está antes que yo, helo aquí detrás de mí. Me rodea. Y desde este ser-ahí-delante-de-mí se puede dejar mirar, sin duda, pero –la filosofía lo olvida quizás, ella sería incluso este olvido calculado– él también puede mirarme. Tiene su punto de vista sobre mí. El punto de vista del otro absoluto y esta alteridad absoluta del vecino o del prójimo nunca me habrá dado tanto que pensar como en los momentos en que me veo desnudo bajo la mirada de un gato.

JACQUES DERRIDA, *El animal que luego estoy si(gui)endo*

De Lope de Vega a Antonio Deltoro

En lo que se refiere al paseo por dicha tradición, éste comienza en nuestro trabajo con *La Gatomaquia* de Lope de Vega, poema épico publicado en 1634. Éste se encuentra constituido por siete liras y narra la historia de amor entre dos gatos: Zapaquilda y Marramaquiz. Se trata de un triángulo amoroso en que el tercero es Micifuf, el gato al que finalmente prefiere Zapaquilda. En *La Gatomaquia* los personajes hablan, se enamoran –e incluso se vengan– ‘como’ los seres humanos, sólo que al humanizarse no dejan de ser gatos y de hacer cosas de gatos como bañarse con la lengua, marramizar (maullido sexual/erótico, según el texto, propio de los gatos), o “tapar sus indecencias con la cola”:

La recatada ninfa, la doncella,
en viendo el gato se mirló de forma
que en una grave dama se transforma,
lamiéndose, a manera de manteca,

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

la superficie de los labios seca,
y con temor de alguna carambola,
tapó las indecencias con la cola;
y bajando los ojos hasta el suelo,
su mirlo propio la sirvió de velo,
que ha de ser la doncella virtuosa,
más recatada mientras más hermosa.

(Lope, 2008, p. 449)

Si bien *La Gatomaquia* se aleja de la propuesta escritural que aquí se plantea, en tanto la voz que enuncia no es la del gato –como se persigue en el presente proyecto–, sino la de un narrador omnisciente que introduce a los personajes, posee una característica que sirve como antecedente al presente trabajo: los personajes del poema son una especie de *gatumanos*. Es decir, gatos humanizados o humanos *gatificados*, lo cual constituye uno de los principales intereses que aquí se plantean: la creación de un yo lírico que sea precisamente eso: la *gatificación* de la voz que enuncia.

Con voz enamorada,
doliente y desmayada,
la gata respondía:
«Mañana fuera el día
de nuestra alegre boda,
pero todo mi bien desacomoda
aquel infame gato fementido,
Marramaquiz, celoso de mi olvido,
que en llegando a saber mi casamiento
hubiera temerario arañamiento,
y estimar vuestra vida,
me tiene temerosa y encogida,
que es robusto y valiente,
y en materia de celos, impaciente.

Mejor será matalle con veneno.»

(Lope, Op. cit., p. 485)

Al volver la mirada hacia el poema de Lope la crítica ha reparado –y coincidido– en que tal vez un romance de Quevedo –formado por cincuenta y cuatro cuartetos– sea el antecedente inmediato de éste: aquel que apareció bajo el título: “La consultación de los gatos, en cuya figura también se castigan costumbres y aruños”, escrito en 1627, tan sólo siete años antes de que el poema de Lope viera la luz. Dicho texto da cuenta del coloquio entre un grupo de gatos en un tejado. Ahí se dan cita gatos cuyos amos, al representar algún determinado oficio, dan a éstos una forma de vida propia del sastre, el mercader, el letrado o el boticario. Hablan a quejos del hambre que a veces tienen que pasar, de cómo alguno ha perdido un ojo por ir tras una longaniza, o de la desdicha de otro al vivir con un letrado pues de engullir letras el estómago se le ha hecho cartapacio y ya hasta tiene el vientre encuadrado (Quevedo, 1840, p. 342).

Cerca del final del poema, y luego de contar cada uno su desgracia, aparece un gato “afrisonado” que ha “tornado de estado” –es decir, que ha muerto ya– para sugerirles que busquen otro mundo pues en éste: “... Son gatos cuantos le viven/en sus oficios y cargos” (p. 350). Finalmente llega un perro alano y todos huyen espantados a esconderse en diferentes gateras. El texto termina con una conclusión en palabras de quien enuncia en tercera persona –no un gato, sino nuevamente un narrador (humano) omnisciente–: ni siquiera en los tejados, ni incluso más allá de éstos, se habrá de encontrar descanso de los peligros y embarazos del mundo:

Lamentando iban del mundo

los peligros y embarazos:

que aun de las tejas arriba

no pueden hallar descanso.

(p. 351)

Los personajes del texto de Quevedo, a diferencia de los del texto de Lope, son gatos

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

cuyas penas provienen principalmente de la manera en que obtienen alimento. Si bien tienen la facultad de pensar, sus pensamientos giran en torno a la comida y a las desdichas derivadas de ésta y de los malos amos que no se las proporcionan.

Aunque lo que a este trabajo le compete es el hecho de que en el poema los gatos se nos muestren humanizados: con sentimientos, pensantes, reflexivos, capaces de sostener un diálogo bastante inteligente y entretenido entre ellos. Además, con dicho diálogo nos dejan ver distintos tipos de seres humanos pues, según sea el amo es el gato.

Se trata entonces de un poema en que los gatos hablan pero en el que, al igual que en el poema de Lope de Vega, no hay un yo lírico *gatumano* que sea quien, desde una mirada mezcla de lo animal y lo humano, enuncie.

No sobra recordar que en 1613 –entre sus llamadas *Novelas ejemplares*– Cervantes había publicado ya *El coloquio de los perros*, novela en que los personajes son precisamente estos últimos, y cuya característica singular y central es la de poseer la capacidad de hablar. Los perros en esta novela, dotados del lenguaje propio de los humanos, disertan –nada más y nada menos– sobre la verdad de la literatura.

A decir de Harry Sieber, autor de las notas a la edición vigesimoquinta de Cátedra de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes:

El coloquio de los perros es una mentira que quiere ser en su propio modo una verdad: la verdad de cualquier obra literaria.

La verdad poética, un problema que preocupaba a Cervantes durante toda su carrera literaria, llega a sus límites teóricos en *Don Quijote*. Pero es en las *Novelas ejemplares*, y especialmente en la última de éstas, cuando toma una forma tan palpable y vital. (2009, p. 38)

Esto significa que Cipión y Berganza –personajes perrunos de la novela en cuestión– le sirven al autor de *El Quijote* para plantear algo que va más allá de la ya de por

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

sí sugestiva e interesante novela dentro de la novela –pues es uno de los personajes de otra novela, *El casamiento engañoso*, quien lee *El coloquio de los perros* para entretenerse mientras el otro personaje hace la siesta después de comer.

Los perros ponen de manifiesto desde el inicio que el hecho de que ellos estén hablando es algo ‘no natural’. Es decir, son conscientes de su discurso:

BERGANZA.– Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de la naturaleza.

CIPIÓN.– Así es la verdad, Berganza, y viene a ser mayor este milagro en que no solamente hablamos, sino en que hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón, estando tan sin ella que la diferencia que hay del animal bruto al hombre es ser el hombre animal racional, y el bruto, irracional. (p. 299)

E incluso mencionan que dicho discurso se contrapone definitivamente a las características que comúnmente los seres humanos le confieren al perro:

BERGANZA.– Todo lo que dices, Cipión, entiendo, y el decirlo tú y entenderlo yo me causa nueva admiración y nueva maravilla. Bien es verdad que en el discurso de mi vida diversas y muchas veces he oído hablar grandes prerrogativas nuestras;...

CIPIÓN.– Lo que yo he oído alabar y encarecer es nuestra mucha memoria, el agradecimiento y la gran fidelidad nuestra; tanto, que nos suelen pintar por símbolo de la amistad; ... (pp. 299-300)

Hemos convocado aquí *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes para señalar cómo la voz de los animales –dentro del fluir de la literatura– sean gatos, o como en este caso, perros, ha sido utilizada por diversos autores como estrategia literario-poética. Nosotros pensamos que esta elección tiene que ver con el descubrimiento –del autor del texto literario– de aquellas cosas que no alcanzaría a nombrar desde ‘lo humano’,

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

por lo cual apela a 'lo animal'. En nuestro caso, a 'lo gato'.

Continuemos entonces rastreando la huella del gato.

Charles Baudelaire es otro poeta que escribió sobre gatos. En 1857 publica *Las flores del mal* en el que aparecen tres poemas cuyo tema es precisamente éste. No sólo eso, sino que dichos textos se han vuelto emblemáticos del autor. Tal vez porque, como asegura Juan Manuel Roca en su prólogo al libro *A cada quien su animal* de Antonio Cisneros:

Sin que sea tan tajante la división entre poetas solares y poetas lunares, o entre poemas vegetales y zoomorfos, sin que exista tan estrecha taxonomía, se dan ciertas proclividades, ciertas obsesiones que a veces resultan emblemáticas de un autor o de una obra. En el caso del reino animal hay algunos que a veces terminan por identificar a los poetas. (Cisneros, 2008, p.7)

Los poemas a los que nos referimos aquí llevan por título: "XXXIV El gato", "LI El gato" y "LXVI Los gatos". Del poema "XXXIV" Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo han dicho en una nota a la edición de *Las flores del mal* de Cátedra del 2001 que: "(...) la comparación entre mujer y gato constituye un lugar común del que el poeta es perfectamente consciente". Al yo lírico le parece ver en el gato a su "dama", cuyo mirar –igual que el del gato– frío y profundo, corta como un dardo. Así, la "amable fiera" del poema es a la vez el gato y la mujer, y esos bellos ojos de ágata y metal son también los de la amada. Algo similar aseguran Verjat y Martínez de Merlo respecto al poema "LI", aunque en este caso se trata de un gato casi mental pues hace de su cerebro el aposento en el que se pasea. Aseguran que, nuevamente, en la figura del gato en realidad habita la mujer –prácticamente con nombre y apellido–, y que al acariciar al gato se acaricia a ésta. La voz del gato –y entonces la voz de la figura femenina– tiene el poder de llenarlo "como un largo verso", es decir, con la efervescencia de la palabra o de la poesía, de dormirle "los más crueles males" y de contener todos sus "éxtasis":

Esta voz, que gotea y pasa

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

a mi fondo más tenebroso,
me llena como un largo verso,
me regocija como un filtro.

Me duerme los más crueles males,
Todos mis éxtasis contiene;
Para decir las frases más
largas, palabras no precisa.
(Baudelaire, Op. cit., p. 231)

Tal vez estas afirmaciones estén sustentadas en el texto “«Los gatos» de Charles Baudelaire”, estudio de Roman Jakobson en torno al poema “LI” (2006), y en el que señala cómo la figura de la mujer aparece en la figura del gato en la poesía de Baudelaire. Jakobson menciona que ciertos fenómenos de distribución formal –como el juego de oposiciones establecido a partir del adentro/afuera, tinieblas/luz, quietud/movimiento de los gatos en el poema– tienen un fundamento semántico. Dicho fundamento semántico radica –dice Jakobson– por ejemplo en el hecho de que habiten en la misma casa los gatos con los sabios o con los enamorados. Para este autor es claro que cada terceto del poema propone una imagen invertida de los gatos y que “el movimiento va de dentro afuera, de los gatos reclusos a los gatos en libertad.” Los gatos son tan mágicos y “cósmicos” que contienen la arena del desierto y las estrellas del cielo en sus cuerpos. Por eso –continúa Jakobson– los amantes fervientes y los sabios austeros “reúnen, respectivamente, términos que guardan entre ellos una relación contraída o dilatada: el hombre enamorado está conjuntado con la mujer, como el sabio con el universo...” (pp. 155-178).

Lo que se quiere señalar respecto a estos poemas de Baudelaire, pues atañe al interés de este trabajo, es el hecho sobresaliente de que en ellos hay una constante: la humanización del gato. Y de regreso: la *gatificación* de –en este caso– la mujer. Procedimientos a través de los que la figura femenina se pasea por los versos con una carga erótica que podemos rastrear en elementos como el pelaje, los ojos, la mirada, la cadencia en el andar, la dulzura y la fuerza habitando en un mismo cuerpo:

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Cuando a gusto mis dedos acarician
tu cabeza y tu lomo elástico,
y mi mano se embriaga del placer
de palpar tu eléctrico cuerpo,
creo ver a mi dama. Su mirar,
igual que el tuyo, amable fiera,
frío, profundo, corta como un dardo,
... (p. 179)

El secreto guardado en el cuerpo del gato, que se muestra a través de su voz sin revelarse, y que “pasa” –para utilizar el mismo verbo que Baudelaire– al interior del poeta, constituye lo misterioso, lo inconmensurable.

El número II del poema LI de *Las flores del mal* comienza con la siguiente estrofa:

De su pelaje oscuro y rubio exhala
tan dulce aroma, que una tarde
fui embalsamado por haberlo
tocado una vez, una sólo.
(p. 233)

Hay en el pelaje del gato –nuevamente–, algo que el yo lírico no alcanza a poner en palabras, y que ha sido capaz de “embalsamarlo” por haberlo tocado. Una suerte de poder inexplicable que lo hace poseedor de un imperio en el que “él juzga, él preside, él inspira”. La pregunta que se hace el yo lírico confirma lo antes dicho: “¿tal vez es hada, tal vez dios?”. ¿Qué representa el gato para Baudelaire, que lo vuelve tan cercano a lo mágico, a lo inexplicable, a lo maravilloso?

Del pelaje somos llevados a los ojos del gato. Lo avasallador de estos versos está en la revelación que se nos hace en ellos: el gato es el espejo en que el yo lírico se mira y se descubre. Lo mira, y al mirarlo, se mira a sí mismo:

Cuando mis ojos dócilmente,
atraídos cual por imán,
hacia el amado gato vuelvo
y me miro dentro de mí,³

con estupor contemplo el fuego
de sus tan pálidas pupilas,
claros fanales, vivos ópalos,
que fijamente me contemplan.
(p. 233)

El “movimiento interior del poema” del que nos habla Ferraté⁴ parecería conducirnos en este caso de *un afuera* hacia *un adentro*. Desde la mirada del que enuncia vemos al gato: primero –y sinestésicamente– a través de su voz; luego a través de su pelaje, y finalmente, a través de sus ojos, en una mirada que termina por descubrirnos que el yo que contempla al gato se descubre a sí mismo al viajar hacia el interior de este último.

La figura del gato le permite al yo lírico tocar lo intocable, dialogar con lo innombrable, escribir sobre lo que pareciera no ser escribible. Y los vehículos que le permiten realizar el viaje del afuera al adentro del gato –y de sí mismo–, son precisamente la voz, el pelaje y los ojos del primero. Estos tres elementos se constituyen entonces como los que otorgan al gato su carácter de símbolo. Éste deviene símbolo en tanto que aquello que representa, eso ‘sin nombre’, sólo puede nombrarse a partir de su *gatidad*, su ‘ser

³ Las negritas son nuestras para señalar el paso del gato hacia el yo.

⁴ Juan Ferraté menciona en su ensayo “Ideas del alma” que existen “... ciertas semejanzas que ofrecen poemas del mismo o de distintos autores, que tienen por base, no una similitud de contenido o un paralelismo formal, sino algo situado tal vez entre los dos, que no es ni mero contenido ni pura forma, sino lo que llamaría la idea del alma que el poema simboliza, el movimiento interior que el decurso del poema nos invita a imitar dentro de cada uno de nosotros.” (Ferraté, 1968, p. 27). Para conocer de forma más extensa la propuesta de Ferraté, léase el ensayo mencionado en: Ferraté, Juan, *Dinámica de la poesía. Ensayos de explicación. 1952-1966*, 1968, Seix Barral, Barcelona.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

gato', parafraseando a Rilke. Para decir al gato hay que decirlo. Para nombrar al gato sólo tenemos al gato mismo: maullidos, pelo, ojos...

Sin embargo, los poemas del poeta francés se alejan de la propuesta escritural que aquí se propone en tanto el yo lírico no es en este caso quien se *gatifica*. No hay en ellos una voz que enuncie desde la animalidad mezclada con humanidad, no habla un *gatumano*. Por supuesto se vuelve una propuesta sumamente relevante para el presente trabajo pues más allá de lo que se acaba de señalar, los versos se ocupan de una cuestión sustancial del presente trabajo: lo humano y lo animal habitando en un mismo cuerpo.

De *Los poemas de Lustra 1913-1915* es el poema "Gato manso" de Ezra Pound, en que el gato al que alude el título resulta ser precisamente el poeta, ése que se relaja entre hermosas mujeres con su conversación que –como un ronroneo–, resulta "estimulante y delicioso". A pesar de su brevedad –siete versos–, en él puede apreciarse la visión de Pound: ante el "ronroneo" de las mujeres el poeta se vuelve un gato manso que se acurruca entre ellas adormecido por su conversación, sin importar lo banal que ésta sea:

Me relaja estar entre hermosas mujeres.

¿Por qué siempre hay que mentir sobre estas cosas?

Repito:

Me relaja conversar con hermosas mujeres
aunque charlemos de cualquier tontería

el ronroneo de sus antenas invisibles

es a la vez estimulante y delicioso.

(citado por García Carril, 2008, p. 111)

En 1939 T.S. Eliot publica *El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum*, poemario que el autor originalmente había pensado como un libro para niños. Los poemas resultan un tanto desconocidos frente al portentoso hallazgo de la *Tierra baldía* del poeta estadounidense. Sin embargo, el hecho de que éstos hayan sido llevados al teatro en un

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

musical montado en diferentes naciones de todo el mundo, ha significado –como por añadidura– reconocer la autoría de Eliot.

En *El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum* hay personajes. Los gatos aparecen frente a nosotros con una personalidad bien definida, prototípica. Así, vemos a la “Vieja gata Marmota”, la gata que –sentada la mayor parte del tiempo, de ahí lo de marmota–, durante la noche, cuando todos duermen, se pone a dar clases de costura a los ratones pues quiere corregir su mala conducta y sus malos modos. Cocina para ellos pues cree que éstos se deben a la falta de bocado. Les ha dado a las cucarachas un empleo, pues piensa que si saquean la cocina es por falta de ocupación. La “Gata marmota” es, pues, casi una activista social preocupada por los otros:

Cree que las cucarachas necesitan empleo,
y les manda tareas que eviten los saqueos;
así que ha convertido un atajo de clowns
en un grupo ordenado, una tropa boyscout,
con muy buenos propósitos y una meta en la vida.
Ha conseguido de éstas que, incluso formen fila.
(Eliot, 2004, p. 21)

“Gruñetigre” es un gato de pelaje cutre, arañado, sin una oreja; un gato con fama de malo y a quien todos temen, “desde Gravesend hasta Oxford”. Odia particularmente a los extranjeros pues fue un gato siamés quien le arrancó la oreja. Gruñetigre, gato enamorado de la gatita “Huesorroto” por quien –cuenta el poema de Eliot– en una noche en que “a sentir todo invitaba” y mientras sigilosos los siameses llegaban, maullaba para ella con sus mejores y masculinos tonos. Ya “dispuestos a disfrutar” son embestidos por los enemigos, Huesorroto consigue huir y Gruñetigre muere ahogado, haciendo “glup-glop”, por lo que hay fiesta: finalmente las ha pagado todas juntas el gato malo.

Así, se pasean frente a nosotros el gato huraño, que está siempre “del lado equivocado” y que cuando llega a casa sólo desea partir: siempre quiere lo que no tiene y

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

cuando lo tiene no lo quiere. El gato que ha vivido nueve vidas y que ha enterrado ya a nueve mujeres, ése que ha estado ahí siempre y que por eso es famoso en versos y proverbios: gato emblemático a quien todos le respetan el sueño y la siesta de la digestión. El gato misterioso, de mente criminal; depravado e infiel: “en todo el mundo no hay gato que engañe como él”. El gato del teatro que, ya viejo, cuenta sus historias de mejores tiempos en un pub, cuando fue la “estrella que brillaba entre mil”:

«Representé, asegura, todos los personajes»,
y conocía bien diálogos y apartes.
Improvisaba bromas y excelentes gags,
sabía cómo hacer saltar la liebre: ¡tras!
«Con mi cola y mi lomo, supe cómo actuar,
con una hora de ensayo no fallaba jamás.
...» (pp. 61-63)

El libro de Eliot se detiene además en el nombre de los gatos en “Cómo llamar a un gato”, en el cual habla de los tres nombres que –según el poema– debe tener un felino. El tercero de estos tres nombres es uno que sólo el gato conoce, que no conoce ni siquiera el hombre. Indaga entonces en la mente del gato al decir que:

Pero a pesar de todo, nos queda un nombre más,
y ése es el que tú nunca podrás adivinar,
el nombre que los hombres jamás encontrarán.
Que SÓLO EL GATO LO SABE y no confesará.
(p. 15)

Si un gato ves en meditación
el motivo nunca te asombre.
Su mente está en contemplación
de la Idea Una de su nombre.
Su inefable, efable,

efaninefable,

único, oscuro, inescrutable Nombre.

(p. 17)

Es decir, hay un lugar del pensamiento del gato al que el ser humano no puede llegar. Y, sobre todo: hay en el gato la capacidad de pensar, y de pensar como gato, no como hombre. Por eso ese tercer nombre resulta para el hombre “inefable, efable, efaninefable”.

Quizá un poco como lo hubiese reconocido el poeta en lengua alemana, Rainer Maria Rilke, en el prólogo al primer libro de dibujos de un Balthus de doce años, los cuales narraban a lápiz la que tal vez habría de ser la primera pérdida significativa del pintor: la de Mitsou, su gato de la infancia:

Los gatos son gatos, simplemente, y su mundo es el mundo de los gatos de principio a fin... Incluso aquéllos privilegiados a quienes los gatos admiten a su lado son rechazados y negados muchas veces y, mientras continúan estrechando contra su pecho al animal misteriosamente apático, se sienten detenidos en la frontera de ese mundo que es el mundo de los gatos, un mundo en el que sólo ellos habitan, rodeado de circunstancias que ninguno de nosotros podría adivinar (pp. 17-22).

Volviendo a Eliot y a sus “habilidosos gatos”, habremos de decir que en uno de los poemas incluidos en el libro en cuestión, se ocupa de establecer que existe una suerte de modales que los humanos deberían usar para relacionarse con un gato en “Cómo dirigirse a un gato”, donde queda claro, ante todo, que los gatos y los perros son seres muy distintos, por lo que no puede pretenderse tratar a un gato como se trata a un perro.

Resulta interesante cómo este poema se dirige de manera explícita al lector para decirle:

Has leído sobre los gatos
y en mi opinión
no necesitas traductor
que te aclare su condición.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Ahora sabes mucho mejor
que ellos son como tú y yo.
(Op. cit., p. 77)

El perro “normal de la ciudad” ladra mucho pero muerde poco, y basta con “rascarlo suavemente” para que se rinda ante el hombre cayendo en el engaño del cariño. Al gato no puede engañársele y hay que empezar por acercarse a él despacio y con una pequeña prueba de amistad –salmón o caviar– antes de tutearlo. Es cuestión de tiempo y de respeto conseguir el cariño de un gato, cuestión de tiempo y de respeto poder finalmente llamarlo por su nombre:

¿Cómo hablarle a un gato?

Voy tu memoria a refrescar,
y diré: UN GATO NO ES UN CAN
(...)
El can normal de la ciudad
tiene inclinación a jugar,
y lejos de mostrar orgullo
se halla a veces de éste desnudo.
Se le engaña muy fácilmente,
sólo ráscalo suavemente,
(...)
De nuevo voy a recordarlo
un can es un can, pero un gato...

Según algunos la regla es
que no le hables si no habla él. (pp. 77-79)

El yo lírico de estos poemas es un yo que, aunque a ratos indaga en el pensamiento del gato –hablando desde el punto de vista de éste–, no le otorga la voz. Es decir, no hay en

los poemas de Eliot un discurso enunciado por el gato, no es el gato quien habla –en ninguno de los casos– en los poemas. Lo cierto es que alguna ocasión en una entrevista Eliot aseguró que “Desde luego, los perros no parecen prestarse tan bien al verso, colectivamente, como los gatos” (*El oficio de escritor*, 2002, p. 62).

En Latinoamérica encontramos al chileno Pablo Neruda, quien en 1959 publica *Navegaciones y regresos*, libro en que aparece el poema “Oda al gato”, y continuación de los libros *Odas elementales* (1954) Y *Nuevas odas elementales* (1956). El poema es una alabanza al gato, especialmente a una de las características del felino: el misterio.

En este poema el gato se pasea –literalmente– por los versos, o mejor dicho: con los versos. La métrica reproduce el andar del gato: pasos largos que se alternan armoniosamente con otros cortos y cadenciosos, trazados en este caso por la combinación de versos endecasílabos y heptasílabos –requerimiento métrico de la oda y que en este caso el poeta aprovecha para construir el ritmo del caminar del gato–. A esto se debe que al inicio del poema predominen los endecasílabos, luego los versos de tres, cuatro, cinco (para formar heptasílabos entre ellos) y siete sílabas. El poema concluye precisamente con versos de once sílabas, como empezó. El gato se aproxima y se aleja, anda despacio y luego más rápido, para terminar en la indiferencia de unos ojos que miran sin que puedan ser descifrados. La razón no le alcanza al poeta –dice el poema– para descifrar el misterio del gato, para conocerlo:

Todo lo sé, la vida y su archipiélago,
el mar y la ciudad incalculable,
la botánica,
el gineceo con sus extravíos,
el por y el menos de la matemática,
los embudos volcánicos del mundo,
la cáscara irreal del cocodrilo,
la bondad ignorada del bombero,
el atavismo azul del sacerdote,

pero no puedo descifrar un gato.

(Neruda, 1997, pp. 322-323)

Jorge Luis Borges (Argentina, 1899) está también entre los autores que han continuado esta tradición de los poemas sobre gatos. Sin embargo, estamos nuevamente ante un yo lírico que no es el gato, el *gatumano*. No vemos aparecer al gato humanizado o al humano *gatificado*.

En “A un gato”, poema de 1972, incluido en el libro “El oro de los tigres”, Borges acaricia la figura del gato como “esa pantera que nos es dado divisar de lejos”. Es decir, se ocupa del gato como un descendiente y heredero de la majestuosidad de panteras y leones, como la parte que nos está permitido tocar de esa majestuosidad y fiereza. Por eso el lomo del gato es “condescendiente a la morosa caricia” de nuestra mano. Un gato es todos los gatos y todos los tiempos. Un gato es todo el tiempo que ese pequeño cuerpo es capaz de contener: siglos y siglos, la eternidad misma. Acariciar un gato es acariciar ese “otro tiempo” en que el gato, familiar de esos otros ‘gatos’ salvajes, está.

El gato del poema de Borges es un gato misterioso, más silencioso incluso que los espejos, el “dueño de un ámbito cerrado como un sueño”. Es el misterio que se deja tocar por nosotros, el silencio indescifrable que se descifra al acariciar un lomo. El gato del poeta argentino es un gato menos tangible y más mitológico. No es el gato personaje y prototipo de cierto carácter humano, sino el impenetrable ser más misterioso que “el Ganges y el poniente”. Por eso –dice Borges– suya es la soledad, suyo el secreto.

Se tendría que apuntar que “A un gato” está escrito en segunda persona y que ese ‘tú’ es precisamente el gato. El yo lírico se dirige al gato, le habla a él de forma directa y contundente. Esto nos coloca de alguna manera en el lugar del gato, pues podemos llegar a leernos en esa segunda persona, sin embargo, como decíamos más arriba, el yo que enuncia no es el del gato, propuesta central de este trabajo escritural.

En “Beppo”, otro poema de Jorge Luis Borges (*La Cifra*, 1981) encontramos al “gato

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

blanco y célibe” que se mira en la luna del espejo sin saber que ese otro gato es él mismo. El yo lírico del poema tiene como pretexto la figura del gato para hablar de otra cosa: los “gatos armoniosos, el de caliente sangre y el de cristal” son sólo “simulacros” del tiempo, fragmentos de un “espejo roto”. La reflexión del yo lírico es entonces –versos con que concluye el poema:

¿De qué Adán anterior al Paraíso,
de qué divinidad indescifrable
somos los hombres un espejo roto?
(Borges, 2011, p. 529)

¿Somos un fragmento de algo más grande, parte de un tiempo más amplio? Al mirarnos en ese espejo que es el tiempo –sin saberlo–, ¿estamos viendo también a esa divinidad indescifrable, de la cual somos parte? La preocupación de Borges no gira en el poema en torno al gato sino en torno al ser, al tiempo, a Dios, a lo humano. Los hombres somos el espejo roto de esa otra cosa, tal vez de aquella llamada “divinidad”.

Por otra parte, en lo que se refiere al yo lírico, “Beppo” –al igual que “A un gato”, primero de los dos poemas del poeta argentino que aquí se han mencionado–, provee al lector de una mirada humana de las cosas. No es el gato quien le habla a otro –al lector, por ejemplo–o quien se habla a sí mismo.

Olga Orozco publica en 1977 *Cantos a Berenice*, cuyos poemas abordan la vida y la muerte de una gata. El nombre ‘Berenice’ es además el de la princesa egipcia, esposa de Evergetes, que:

(...) durante una ausencia de su marido en campaña consagró su cabellera a Afrodita para obtener el regreso del esposo. Tal cabellera desapareció del templo y el astrónomo Conon de Samos aseguró que se había convertido en una constelación, “la cabellera de Berenice”.
(Julien, 2008, p. 88)

Es decir, ya desde su nombre, la gata de este poema es una gata llena de simbolismos: es la princesa cuya cabellera podemos encontrar en el cielo en forma de hermosa constelación. Berenice es todos los gatos: desde la diosa Bastet⁵ que reinó en Bubastis –con cabeza de gato y cuerpo de mujer– en el antiguo Egipto, hasta el gato literario que hemos leído en Carroll –el famoso de Cheshire, sonriente y de grandes dientes, de *Alicia en el país de las maravillas*⁶–, los de Eliot –todos y cada uno de los personajes que aparecen en *El libro de los habilidosos gatos del viejo Possum*–, o el sensual y femenino de los poemas de Baudelaire:

¿No hay acaso un lugar, una mágica estampa iluminada,
en esas fundaciones de papel transparente que erigieron los grandes,
ellos, los señores de la mirada larga y al trasluz,

⁵ O Bastis. “Esta diosa era venerada especialmente en Bubastis y se la asoció pronto con Tfenis y Sacmis, las diosas león. Desde el Imperio Antiguo, Bastis se representaba con cabeza de león. Por una inscripción de Rameses IV sabemos que estaba prohibido cazar leones durante la fiesta de Bastis. La diosa era considerada madre del dios león Miysis, de ‘mirada salvaje’, que llevaba el epíteto de ‘soberano de la matanza’. En el Imperio Medio, el gato se convirtió en el animal sagrado de Bastis, y desde el Imperio Nuevo se representaba a la diosa misma con cabeza de gato. (Lurker, Manfred, *Diccionario de dioses y símbolos del Egipto antiguo. Manual del mundo místico y mágico de Egipto*, pp. 56-57).

Bastet, otra Gran Madre que se consideraba una forma de Isis, se identificaba con el gato, un animal muy popular como mascota en Egipto. Herodoto decía que cuando se incendiaba una casa, lo único que preocupaba a los egipcios era salvar a sus gatos. Estos animales solían saltar a las llamas y cuando una familia perdía a un gato en esas circunstancias, había un duelo general. En una ocasión lincharon a un soldado romano porque mató a un gato doméstico. En Francia, se identificaba al gato con el espíritu de las semillas; la última porción de semillas que se cosechaban recibía el nombre de ‘cola de gato’. (*Antiguo Egipto. Historia y mito*, p. 96).

⁶ Sí, un gato que habla, sólo que nuestro trabajo se ocupa del yo lírico –del yo que habla en el poema–, y en el caso del texto de Carroll nos encontramos frente a uno narrativo. He aquí un poco del interesantísimo y muy citado diálogo entre el Gato y Alicia:

–¿Qué clase de gente vive por aquí?

–En esa dirección –dijo el Gato, haciendo un vago gesto con la pata derecha– vive un Sombrerero; y en esa dirección –haciendo el mismo gesto con la otra pata– vive la Liebre de Marzo. Visita al que te plazca: ambos están locos.

–Pero yo no quiero andar entre locos –observó Alicia.

–¡Ah!, no podrás evitarlo –dijo el Gato–: aquí estamos todos locos. Yo estoy loco. Tú estás loca.

–¿Cómo sabes que estoy loca? –dijo Alicia.

–Tienes que estarlo –dijo el Gato– o no habrías acudido aquí.

Alicia no creyó que eso probara nada; sin embargo, continuó:

–¿Y tú cómo sabes que estás loco?

–Para empezar –dijo el Gato–, un perro no está loco. ¿De acuerdo?

–Supongo que sí –dijo Alicia.

–Bueno –prosiguió el Gato–, tú sabes que un perro gruñe cuando está enojado y mueve la cola cuando está contento. Pues bien, yo gruño cuando estoy contento y muevo la cola cuando estoy enojado. Por tanto, estoy loco. (Carroll, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas*, p. 63).

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Kipling, Mallarmé, Carroll, Eliot o Baudelaire,
para alojar a otras indescifrables criaturas como tú,
como tú prisioneras en el lazo de oscuros jeroglíficos que las ciñe a tu especie?
(Orozco, 2013, p. 216)

Berenice es también –además de gata–, el otro yo de quien enuncia, la *gatificación* del yo lírico femenino. El yo lírico del poema se reconoce en la gata, y al hacerlo, abre la siguiente posibilidad de lectura: al llegar a cierto punto del poemario la gata es la mujer. Ese yo que habla de la gata es también la gata, aunque discursivamente no sea la gata quien hable en primera persona.

El libro de poemas está formado por diecisiete cantos, de los cuales bien podríamos decir que se trata de un solo poema largo dividido en diecisiete fragmentos, y no de un libro de poemas con textos independientes.

Berenice es, poéticamente, el personaje que atraviesa la historia del gato a lo largo de los siglos. Personaje adorado a ratos, repudiado en otros; temido, alabado, amado, pero, en todo caso, presente escritural y literariamente en la historia del hombre. Por eso es “esfinge solitaria” y “sibila doméstica, “más prodigiosa aún que el gato de Cheshire”. Por eso, también, es la guardiana del hogar y de la alcoba, la que mantiene alejados de la casa a los ratones, el animal robado por los griegos a los egipcios.

Pero Berenice es también quien habla en el poema, el otro yo de quien enuncia, la *gatificación* de ese yo femenino que habla en los poemas. Esto queda claro cuando en el canto X leemos:

Sí, tú, mi otra yo misma en la horma hechizada de otra piel
ceñida al memorial del rito y la pereza.

No fetiche, donde crujen con alas de langosta los espíritus puestos a secar;
no talismán, como una estrella ajena engarzada en la proa de la propia tiniebla;
no amuleto, para aventar los negros semilleros del azar;

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

no gato en su función de animal gato;
sino tú, el tótem palpitante en la cadena rota de mi clan
... (Orozco, 2013, p. 207)

Lo decíamos más arriba: el yo del poema se reconoce en la gata, y al hacerlo, abre la posibilidad de sentido que se busca en el presente proyecto: en el poemario la gata es la mujer. Ese yo que habla de la gata, es también esta misma –aunque no sea ella quien hable en primera persona. Por lo tanto, todo lo dicho hasta el canto X –así como todo lo que habrá de decirse en los cantos siguientes– se vuelve aplicable al yo lírico del discurso poético. Por esta razón se advierte en los *Cantos a Berenice* de la poeta argentina Olga Orozco un trabajo poético de sumo interés –dentro de esta tradición de poemas que giran en torno a la figura del gato– para lo que se propone en el presente proyecto escritural.

En el cuerpo de la gata habita la poeta; entre sus siete vidas, su alma ensimismada:

¿No guardabas acaso mi alma ensimismada como una tromba azul entre tus siete vidas?
¿No custodiaba yo tus siete vidas,
semejantes a un nocturno arco iris en mi espacio interior?
(p. 207)

Sin embargo, y a pesar de lo que se ha dicho, debe señalarse que, si bien la propuesta poética de Orozco se percibe más cercana a lo aquí se plantea, ésta no llega a ser del todo similar a la de nuestro trabajo. Esto en cuanto a la constitución del yo lírico, pues en el poemario de la poeta argentina la gata no deja de ser el objeto de la enunciación –aquello de lo que se habla–, para ser el sujeto de la enunciación –quien habla–: principal característica del yo lírico que aquí se quiere crear.

En ese sentido, los poemas del libro *Cantos a Berenice* terminan siendo más cercanos a otras propuestas poéticas que aquí se han mencionado, y por lo tanto se alejan de lo que escrituralmente se busca conseguir a partir de un yo lírico *gatumano*.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

La poeta polaca Wislawa Szymborska publica en 1993 *Principio y fin*, donde aparece el poema “Un gato en un piso vacío”, con el que le ha dado a la poesía un gato emblemático y que se ha vuelto multicitado: aquél que se ha quedado solo en un departamento y espera el regreso del que no ha de volver y aguarda. Y aguarda.

En éste se explora la ausencia y la muerte, la partida y la espera; y pareciera que las vemos a través de los ojos del gato, aunque formalmente no leamos desde el ‘yo gato’ los versos del poema.

Lo que proponemos entonces es que, a partir de lo dicho en el poema, el discurso viene de la mente del gato, aunque no esté escrito en primera persona:

Aquí había alguien que estaba y estaba,
que de repente se fue
e insistentemente no está.

(Szymborska, 2008, p. 360)

¿A través de los ojos de quién estamos viendo la ausencia, el vacío? ¿Quién es el sujeto en el poema? ¿De quién son los pensamientos que se leen en esos versos? ¿Quién es, pues, el yo lírico del poema de Szymborska?

La ambigüedad del pronombre impersonal “se” nos coloca como lectores a medio camino entre la voz interior –del pensamiento– del gato, y el no poder asegurar desde la certeza de la primera persona, que esto sea contundentemente así. Sin embargo, el lugar desde el que se enuncia, es decir, los elementos rastreables en el texto al respecto, nos dejan ver esa posibilidad:

Se ha buscado en todos los armarios.

Se ha recorrido la estantería.

Se ha husmeado debajo de la alfombra y se ha mirado.

Incluso se ha roto la prohibición

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

y se han desparramado los papeles.

Qué más se puede hacer.

Dormir y esperar.

(Op. cit., p. 360)

En el trayecto del poema van escribiéndose los indicios de la ausencia: primero trepa por las paredes y se restriega en los muebles: “parece que nada ha cambiado y, sin embargo, ha cambiado”. Pero llega la noche y la lámpara no se enciende. De pronto escucha pasos pero no son “ésos”. Luego, la mano que lo alimentaba tampoco es la misma. Después de husmear en los armarios y en las estanterías y de haber desparramado los papeles, se da cuenta de que las prohibiciones y los regaños han desaparecido. “Qué más se puede hacer”, sino “dormir y esperar”.

Los signos de la desaparición del dueño del departamento son los que registraría un gato: la ausencia de luz, el desconocimiento de los pasos que suben la escalera, el descubrimiento de que ahora es otra mano –no la de antes–, la que pone la comida dentro del plato, los papeles desparramados, la alfombra, los armarios, la estantería:

Se oyen pasos en la escalera,

pero no son éstos.

La mano que pone el pescado en el plato

tampoco es aquella que lo ponía.

(pp. 359-360)

Se sospecha que el discurso viene de la mente del gato, de su forma de percibir la realidad, de su descubrimiento del departamento vacío. Los indicios de la ausencia y la partida del otro –el hombre– corresponden a las necesidades y a la forma de estar y de relacionarse del gato.

Quien experimenta y da cuenta del vacío, de la ausencia, y, finalmente, de la muerte, es el gato.

Hasta aquí Szymborska.

Poetas contemporáneos han escrito –desde sus particulares poéticas– poemas sobre gatos. Es el caso del poeta peruano Antonio Cisneros, del mexicano Antonio Deltoro, y de los españoles Gerardo Deniz y Olvido García Valdés.

“Por la noche los gatos o mis ocho vecinos pensionados de guerra (Cagnes–Sur–Mer)” es el título del poema de Antonio Cisneros que aparece publicado por primera vez dentro del libro de poemas *Por la noche los gatos*, en el año 1988.

Todos los gatos de la región son un ruido en el techo,
igual que el de los reos fondeados entre bolsa en un hueco del río
–ritos de amor, ritos de combate–
hasta que se descuelgan ya muertos o cansados para asediar mi casa,
se revuelven
como tribus de arañas en el fondo del agua, me reclaman
un lugar en el lecho y de comer según los usos del último tratado
(Cisneros, Op. cit., p. 59)

En *Los días descalzos*, de 1992, Antonio Deltoro publica el poema “Gatos”, una indagación en torno a la figura de éstos, donde son “la movilidad silenciosa y aceiteada”, los depositarios de “placeres dormidos, lentos y cómodos” que de pronto “se transforman como si un dibujo chino empezara a gritar y a desgajarse” (1999, p. 153).

En *Balanza de sombras*, libro de 1997, el mismo autor publica el poema “El gato”, un recorrido en doce versos por esta “fiera bajo techo” que –según el poema– es el gato:

Maestro en el sueño y en el salto,
el gato es una fiera bajo techo:
una chimenea.
Su piel y su dormir

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

son las llamas y el humo.

(1999, p. 221)

Es decir, el gato es fuego guardado entre paredes, entre los muros de su cuerpo y de su sueño: hermosa chimenea de la casa. Los elementos que en este caso nos hablan de la *gatidad* del gato: el sueño, el salto, la fiereza contenida, la piel. Pero sobre todo la metáfora: el gato es fuego bajo techo, fiera entre paredes. Misma que se refuerza y se amplía en los versos siguientes:

En el interior de las horas,
en la profundidad de los minutos,
en el último rincón,
no hay partículas de tiempo:
hay sólo un gato dormido.

(Op. cit., p. 221)

Otra vez el gato como continente, en este caso ya no del fuego sino del tiempo. Y en ese sentido en cercanía con el del poema “Beppo” de Borges. Es decir, el gato como símbolo del tiempo.

En *El quieto*, libro publicado en 2008, encontramos más aproximaciones del autor al gato: el poema “Un soltero y un gato”, donde éste es “la belleza” que se deja entrar “en una habitación”. Donde nuevamente es lo inalcanzable:

Le abre apenas,
y se desliza
por los pliegues,
inalcanzable para el alma,

...

(pp. 63-64)

Y no por coincidencia, otra vez, es desde el tacto y la vista que –aunque inalcanzable– el hombre puede tocar las profundidades del misterio del gato:

delicioso
para el tacto y la vista:
de su corazón
responde la bruma,
de su columna vertebral,
la electricidad del rayo
y la precisión del mediodía.
(p. 64)

En la última parte del libro hay dos fragmentos del largo poema en prosa “El zurdo” dedicados a éstos. Así como en *Los árboles que poblarán el Ártico*, de 2012, aparecen otros dos poemas sobre gatos. Por lo anterior, podemos afirmar que Deltoro es un autor que regresa siempre al gato. Sin embargo, y para los fines de este trabajo, nos quedaremos con los ya mencionados, y concluiremos que en ninguno de los poemas –incluso en los no citados aquí– existe un yo lírico *gatificado*. El gato siempre ha sido visto en los poemas del poeta mexicano desde fuera, en tercera persona, nunca en primera.

Gerardo Deniz en “Y llegaron” muestra el rostro del gato, su perfección geométrica, su nariz y los pequeños puntos de los que “nacen sendos bigotes”, los cuales “nadie contemple sin reverencia” (citado por García Carril, 2008, pp. 39-41).

El poema –escrito en prosa–, resulta ser toda una indagación en torno al gato, su figura, su voz, de la cual –dice– “Bodeler escribió una notable introducción al tema” (p. 40), e incluso de la forma tan particular en que expresan sus emociones:

Al principio de los tiempos (todavía existían gigantes en la tierra) se reunió una asamblea de gatOs primigenios para decidir cómo expresarían sus emociones. A fin de engatusar,

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

por supuesto, fueron prometidos premios a las ideas más originales. De ahí ocurrencias tan únicas como el bufido, el ronroneo, el amasamiento, etc. (Op. cit., p. 40)

Por otra parte el mismo Deniz en “Miau”, brevísimo poema de dos versos antologado también en *El libro de los gatos*, asegura que:

Poco hay tan esplendoroso
como besar el gato entre los ojos.

(p. 41)

Y está en lo cierto.

En agosto de 2009 el poeta mexicano Eduardo Lizalde publica en la revista *Letras Libres* el poema “El gato”, mismo que no había aparecido en su libro *Nueva memoria del tigre*, pues reúne su poesía de 1949 a 2000 –aun cuando la edición a la que nos referimos aquí es del año 2005.

Llama la atención que un poeta como Lizalde, que ha dedicado toda una obra a la persecución de la figura del tigre, se ocupe ahora de este ‘tigrillo’. Tal vez no haga falta recordar que uno de sus libros más importantes es precisamente el que lleva por título *El tigre en la casa* (1970), que su obra reunida del año 1949 al 2000 apareció bajo el nombre de *Nueva memoria del tigre* (1993), que ha hecho traducciones de poemas de *Los tigres de otros*, o que incluso el poeta ha sido denominado durante mucho tiempo en el medio literario ‘El tigre’.

Para nosotros no es una coincidencia. Que Lizalde publique en 2009 este poema del 2005 –según aparece anotado en dicha revista–, estando ya muy avanzada su carrera, habla de algo que el poeta tiene muy claro: en verdad el gato es un pariente “legendario y mágico... milenario” del tigre. Lo que Borges sabía y tradujo poéticamente a unos hermosos versos de su poema “El gato”: “...eres, bajo la luna, esa pantera/que nos es dado divisar de lejos” (2011, p. 377).

Un poco como podemos leer en los bestiarios medievales⁷ –en este caso en el *Bestiario Telúrico*:

En la india hay otras bestias grandes y feroces que son de color azul, y tienen manchas claras por el cuerpo. Son tan fuertes y malvadas que nadie se atreve a acercarse a ellas. Y las llaman tigres, en aquel país. Y corren a tal velocidad que, cuando los cazadores van allá para apoderarse de otros animales, jamás escaparían del lugar si no arrojasen por el camino, allá donde van, espejos de vidrio. Y cuando ven su imagen, creen que son sus cachorros...

(2008, p. 80)

La visión que del gato muestra el poema es la del ser que –incluso históricamente⁸– ha visto siempre a los hombres por debajo de sí mismo:

⁷ Respecto a éstos, Farga Mullor asegura que “no hay un bestiario, sino bestiarios, aunque todos procedan de un clásico e hipotético *Physiologus* que no conservamos. Y existe, por otra parte, un Bestiario desmedido e inabarcable, que engloba a todos los animales de la literatura medieval” (2013, p. 143). La autora menciona además el *Román de Renart* de Pierre de St. Cloud –escrito en 1174– como un texto central dentro de las obras medievales en que los animales son protagonistas –más allá de los bestiarios– pues para ella éste “quizá sugirió la idea de humanizar las bestias y hacerlas hablar” (ídem). Farga Mullor nos recuerda que dicho poema “produjo tal impacto que surgieron imitaciones para enriquecer la iconografía del zorro” (ídem).

En torno a la Edad Media y el simbolismo animal, la autora declara: “Que todo pueda ser símbolo es algo que la Edad Media ha pensado ardientemente... Todo se cargará de sentido, aunque sea el menor trazo real o legendario, del comportamiento animal (p. 133)

“¿Qué nos quieren decir los animales y los monstruos en general?” –se pregunta–; la respuesta tiene que ver con el bien y el mal –las dos polaridades de la Edad Media–, con la lección moral, la enseñanza, la advertencia, la virtud. Los animales –de manera privilegiada los imaginarios, durante esta época– poseían una carga pedagógica y moral que es observable en las imágenes que se conservan de ellos. Podríamos rastrear incluso –como Farga Mullor señala– “la amenaza de lo femenino”, pues “a lo largo de la historia, en definitiva, muchos son los monstruos femeninos que las culturas han ido recreando” (pp. 247-249). Tal es el caso, por mencionar un par, de Melusina –la mujer serpiente–, de la sirena –la mujer con cuerpo de pez de la cintura para abajo–, o de la arpía –con cuerpo de rapaz, busto femenino y cola de serpiente. En fin, resulta apasionante el universo de los bestiarios y las representaciones iconográficas, que con su existencia nos recuerdan que siempre hemos necesitado del animal para explicarnos el mundo, incluso en su parte oscura. Sin embargo, por ahora nos quedaremos con estos esbozos, renunciando por razones de delimitación de nuestro trabajo a la tentación de continuar detrás de este rastro.

⁸ Hemos mencionado ya la veneración del gato en Egipto como mascota privilegiada y la existencia de la diosa Bastet –representada por una mujer con cabeza de gato– en la mitología egipcia.

Nos gustaría señalar aquí también la imagen del gato durante la Edad Media, donde representaba al mal pues se le asociaba con la brujería como elemento principal de acompañamiento de las brujas. En algunas representaciones podemos verlo siendo ejecutado –en el capitel de la catedral de Terragona, según Evans (Farga Mullor, *Monstruos y prodigios. El universo simbólico desde el Medioevo a la Edad Moderna*,

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Nos mira siempre como a sus inferiores
desde las grandiosas tinieblas milenarias
de Keops o de Karnak, donde era venerado
e inmune a toda terrenal ofensa.

(“La pluma fuente. El gato: Eduardo Lizalde”, en *Letras libres*)

Evidentemente, se habla de él en tercera persona y guardando cierta distancia pues siempre se le “**admira** sobre un mueble mullido”, se le “**ve**... sobre el borde pétreo/de un muro en el jardín” o “se puede uno **topar** con él en un estante/–a riesgo de un zarpazo–...; o “**esculpido**⁹ en uno de esos trances de asombrosa quietud”.

Nos gustaría subrayar que, además, el poema de Lizalde se detiene en la mirada del gato, llegando incluso a mencionar una creencia proveniente –en gran medida– de dicho imaginario medieval: la del gato como un ser maligno, oscuro, ‘de mal agüero’; misma que se ha extendido hasta nuestros días:

Sus fosfóricas pupilas
–eso suele decirse–
son un túnel de luz hacia el infierno.
Uno siente al verlas de reojo
que si intentara sostener la vista sobre ellas
durante dos minutos temerarios
podría llevarlo a enloquecer de pronto,
sufrir algún masivo infarto
o derrumbarse, sangrando por los ojos,

pág. 212)–; o colgado atado de las patas delanteras mientras sacerdotes y público en general lo observan y lo señalan (p. 263).

En el *Bestiario de Satanás*, nos dice Farga Mullor: “A veces el demonio toma la forma de Macho Cabrío, de Cabra, de Camaleón (por su poder de transformación) o de gato negro” (p. 208).

⁹ Las negritas son nuestras para resaltar la elección de verbos –e incluso la del verbo adjetivado: esculpir/esculpido– que hace el autor para nombrar la presencia del gato.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

al pie de alguna de esas domésticas deidades.

(Lizalde, Op. cit.)

Por supuesto habría que aclarar –aunque resulta evidente–, que en este trabajo no se incluyen todos los poemas sobre gatos que se han escrito en la historia de la poesía, sino que se han elegido los que nos han parecido más representativos para el desarrollo de éste.

Capítulo II

Las posibilidades del yo

No escribo en portugués. Escribo en yo mismo.

FERNANDO PESSOA, *Libro del desasosiego*

El yo lírico

Para entrar en materia, partamos de las siguientes palabras:

Desde la antigüedad, la lírica es la forma poética en la que se expresa el sentimiento personal del autor, que se sitúa en el centro del discurso psicológico, introspectivo, rememorativo, evocativo o fantástico con que se determina **la experiencia del yo**¹⁰. (Marchese Angelo y Forradellas Joaquín, 2006, pp. 244-245)

La definición de Marchese y Forradellas continúa con un par de acotaciones respecto a la “gran lírica de los siglos XIX y XX”, estableciendo que el tema álgido durante éstos es **la relación entre el yo y el mundo**¹¹, lo problemático de la existencia y la realidad negativa de un mundo que le resulta doloroso al poeta pues lo expulsa “al horror de las ciudades y de las muchedumbres anónimas” (Op. cit., p. 245).

Ante este panorama –continúan Marchese y Forradellas– “la tendencia a la evasión de la realidad histórico-social y su rechazo se acompaña, de Baudelaire en adelante, con la búsqueda de un mundo distinto, de **una alteridad extrañada**¹²” (p. 245).

Así pues, nuestros primeros pasos se dirigen cautelosamente hacia la cueva de las

¹⁰ Las negritas son nuestras.

¹¹ ídem.

¹² ídem.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

definiciones, tratando de rastrear una primera huella: de qué hablamos cuando hablamos del yo lírico.

Partimos de la idea de que éste existe y de que lo hace en tanto emisor del discurso poético, en tanto *decidor* del poema: voz de donde proviene el discurso lírico: es decir, aquel discurso que dibuja la experiencia del yo. Un yo que, según entendemos, sufrió una crisis durante los siglos XIX y XX, de la cual nació un yo fragmentado en busca de sí mismo, un yo que en muchas ocasiones sólo se encuentra a salvo en el cuarto compartido de la alteridad.

Un poema de Rilke lo dice –por supuesto– mejor que nosotros:

NO ESTOY SOLO

Jamás estoy solo.

Los que vivieron antes que yo

y de mí huyeron

construyeron,

construyeron

lo que soy.

Y si a tu lado me siento

y suavemente te digo: sufro

¿me oyes?

Alguien, no sé quién

lo murmurará conmigo.

(Rilke, 1999, p. 73)

El yo *gatificado*

Dice Óscar Wilde en su ensayo “El crítico artista” que no hay ni pasión ni placeres que los seres humanos no podamos sentir y gozar. Según él nuestra libertad es tan grande que nos permite escapar de los límites que la propia vida nos ha impuesto, y por eso exclama:

¡La Vida! ¡La Vida! No recurramos a la vida para triunfar o para intentar. Está limitada por las circunstancias, es incoherente en su expresión y carece de esa delicada correlación entre la forma y el espíritu, que puede tan sólo satisfacer a un temperamento artístico y crítico. (Op. cit., pp. 64-65)

Para Wilde resulta evidente que al artista en general, y al escritor en particular, no le basta con una sola vida para vivirla, y que la “delicada correlación entre la forma y el espíritu” sólo se la dará el arte en tanto lo posibilita para hacer coincidir ambas –forma y espíritu– a través/y en, el objeto artístico. En el presente trabajo, claro está, el que ha de llevar esto a cabo es precisamente el poema, valiéndose de un particular yo lírico cuyas características iremos señalando.

La hipótesis de que dentro de las múltiples posibilidades del yo lírico existe la de la *gatificación* de éste, nos ha llevado a estudiar cómo es que dicho yo puede constituirse –en tanto procedimiento poético, estrategia verbal y “máscara o no-yo”, en palabras de Michael Hamburger– como la posibilidad de ser otro sin dejar de ser el mismo.

Para este último es claro que con el Romanticismo sobrevino un cambio en el yo del poeta, pues es precisamente a partir de ese momento que “el yo de un poeta fue lo que éste escogió hacer de él, y su identidad sólo se hallaba en los cuerpos que él decidió llenar.” (Hamburger, Op. cit., p. 57)

Laforgue¹³ –nos dice Hamburger–, sentó “sin escribir conscientemente poemas con

¹³ Jules Laforgue, poeta francés nacido en Uruguay en 1860 y muerto en París en 1887. A quien la obra de T. S. Eliot –afirma Michael Hamburger– debe mucho, y que –al igual que Rimbaud– experimentó una alienación

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

otra personalidad que la suya”, las bases para que más adelante otros poetas –como Eliot o Gottfried Benn– liberaran de su jaula al yo poético. Laforgue –continúa– “supo aprovechar la «sociedad algo revuelta» que halló dentro de sí mismo”:

Cuando organizo un descenso al Mí,
lo confieso, encuentro ahí, en torno a la mesa,
una sociedad algo revuelta
(Laforgue citado por Hamburger, p. 61)

Este “enjaulado yo” del que habla Hamburger es también, según él, el del emblemático poema de Rilke “La pantera”, que

Sólo a veces, sin ruido, se alza el velo
de sus pupilas; entra alguna imagen
que fluye por sus miembros en silencio,
alcanza el corazón y, ahí, se apaga.
(Lizalde, 2005, p. 455)¹⁴

Se trata pues del yo del poema moderno, ése del que dice Gottfried Benn que “es un yo perforado, un yo-rejilla, avezado a las fugas, consagrado al duelo” (1999, p. 191).

Hemos observado a lo largo del primer capítulo cómo diversos poetas han escrito sobre el gato, desde Baudelaire hasta Antonio Deltoro. Desde el poema breve –Ezra Poud, Gerardo Deniz–, hasta el poema largo –Lope de Vega, Olga Orozco–; este último –*Cantos a Berenice*– escrito incluso en varios cantos.

que se deja ver en su irónica alusión a “Yo-el-magnífico”. Yo-el-magnífico –continúa Hamburger– es el «sublime egoísmo» de la poesía romántica, presente de la forma más grandilocuente y magnífica en la poesía de Víctor Hugo. Así pues, para Hamburger, Laforgue “no sólo fue el ironista más refinado, sino también un poeta que trascendió muchas de las limitaciones del estilo confesional”. (Hamburger, Michael, *La verdad de la poesía*, 1991, FCE, México).

¹⁴ Este poema aparece en *Nueva memoria del tigre* –dentro de la sección denominada «Tigres de otros», a su vez perteneciente a «Otros tigres», de 1995–; a partir de una versión literal de Hilda Rivera.

Del recorrido por lo que parece constituir una tradición de poemas escritos en torno a la figura del gato se desprende nuestro señalamiento de que casi siempre –de no ser por pequeños momentos de ciertos poemas en que el propio texto deja ver otra cosa–, quien enuncia es un yo lírico –humano– que observa/contempla/describe al gato. Éste es visto desde fuera, muchas de las veces como un ser casi impenetrable. En tercera persona. Un algo que se admira y se dice, como se dicen innumerables cosas –objetos, animales– a través del poema.

De ahí que nuestra propuesta sea la creación de un yo lírico *gatumano*, un yo que no se quede ni del lado de lo humano, ni del lado de lo gatuno. Un yo fronterizo, bilateral, mixturizado. Y para construirlo sólo tenemos el lenguaje, un traje de palabras que lo constituya y le otorgue su carácter de verdadero dentro de una verdad particular y particularizante: “la verdad de la poesía” de la que habla Hamburger:

El propósito de los poetas es, pues, «decir la verdad», pero de una forma necesariamente complicada por la «paradoja de la palabra humana». A partir de Baudelaire (y mucho antes de Baudelaire) los poetas han batallado sin reposo con esa paradoja básica; y ya que escribir poesía es una «hazaña» –un proceso de exploración y descubrimiento– las verdades que la poesía dice son de una clase especial. (Op. cit., p. 45)

Para nosotros, estas múltiples “verdades de la poesía” incluyen por supuesto la existencia de una estrategia verbal denominada *gatificación* del yo, misma que da como resultado el surgimiento de lo que llamamos *gatumano*. Es decir, no pretendemos negar la existencia del yo empírico en el poema, sino más bien abonar a favor de la posibilidad del yo lírico de ser un yo enriquecido por otros yoes, incluyendo –por supuesto– también al yo empírico.

Al respecto de esto último, Hamburger habla de un “no-yo” como “un vehículo para otras personas o cosas” (p. 63), mismo que se aleja del yo empírico –ése que nos obliga a ser históricamente uno sólo–, para convertirse en “una multiplicidad de alternativas y

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

posibilidades” del yo: un yo múltiple. Cualquiera. Todos y ninguno. Personaje del siglo XIX o *gatumano* del siglo XXI oteando en el viento las cosas del mundo.

El poeta, ensayista, narrador y crítico alemán Gottfried Benn desarrolló toda una teoría en torno a algo que para él significó un asunto central en su escritura: la existencia de lo que denominó su “doble vida”. En el ensayo que apareció bajo el mismo título, “Doble vida”, profundiza sobre la posibilidad del poeta de ser dos yoes –signo, para él, del hombre moderno. Médico de profesión, vivió siempre sus dos vidas: aquella en la que se desempeñó intensamente como el médico especialista en patología, dermatología y venerología; y la otra, la del poeta huraño que reservaba su poesía para las páginas de alguna publicación sin hacer alarde de su yo poeta.

Así se refiere Gottfried Benn a dicha constitución del yo:

Una doble vida en el sentido postulado teóricamente y realizado prácticamente por mí es un desdoblamiento consciente, sistemático y tendencioso de la personalidad. (2003, p. 133)

En efecto, Benn llevó hasta el extremo ese “desdoblamiento consciente, sistemático y tendencioso de la personalidad”, como hemos dicho. Y para redundar en lo que ya su propia vida dejaba claro, en ese mismo ensayo ejemplifica su teoría a través de Ptolomeo, el personaje de una de sus novelas, quien piensa que:

Todos vivimos algo distinto de lo que somos. Allí, como aquí, fragmentos, reflejos; quien dice síntesis ya está roto... Mandar aplicar compresas calientes, dar consejos sobre una uña saltada, examinar peines, ponderar el bálsamo de abedul e interiormente pensar cosas destruidas y destructoras: esa paradoja, yo la había llevado hasta el virtuosismo. Hoy, mientras modelaba una cabellera con brillantina –obtenida a base de triturar benjuí, grasa purificada de cerdo y gardenias–, yo hacía mis versiones espirituales. (Op. cit., pp. 133-135)

Con esto no intentamos decir que nuestra propuesta sea la de establecer una absoluta escisión del yo en el trabajo poético que aquí presentamos –como sí lo fue dramáticamente en el caso de Benn–, pero sí que consideramos las ideas de este autor como un antecedente teórico de la visión del yo que aquí proponemos. Nos importa su mirada del yo moderno en tanto dualista, antisintética y detenida ante lo incompatible. En tanto se trata de un autor preocupado –y ocupado– en las dobles vidas:

Hoy y ahora, nada de generalidades ni de anhelos sidéreos; ésa es una buena base para dobles vidas, y mi propia doble vida no sólo me ha resultado siempre agradable, sino que la he cultivado de modo consciente durante toda mi vida. (Op. cit., pp. 131-132)

Sin embargo, debemos aclarar que para nosotros este desdoblamiento del yo no opera a nivel de la vida del yo empírico de los poemas del presente proyecto –o sea, de quien esto escribe–, sino más bien a nivel de un desdoblamiento lingüístico –y no de vida– del yo. El nuestro es un artificio verbal, un yo *gatumano* que sólo existe en las páginas de un libro de poemas. Ya lo decía Valéry: “En realidad, un poema es una especie de máquina de producción del estado poético por medio de las palabras.” (Valéry, Op. cit., p. 100). Y a nosotros nos interesa generar dicho estado poético a través de la creación de un yo lírico –uno de los elementos constitutivos de esa “máquina de producción”–, mezcla de lo humano y lo gatuno.

Partiendo de ahí, el yo lírico de los poemas que se han escrito ha tenido que pasar por un proceso de *gatificación* que lo ha colocado a medio camino entre los quehaceres del humano y los del gato. De ahí que el yo de estos versos no diga ‘miau’ ‘prrr’, o cosas por el estilo, pues quien habla no es el gato que tenemos durmiendo en casa, y sí un humano capaz de lamerse el sexo y el cuerpo entero:

Lamo mi sexo para limpiarlo de nombres.

Que no queden residuos que saben a despedidas
y a lástima por el que estira la mano.

Lamo mi sexo y olfateo en él

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

el de otros que hicieron dentro su guarida espesa.

Que no se quede la sílaba, el gemido,

los dientes sobre la carne henchida.

Lamo mi sexo pero lamer es reescribir,

repasar con la tinta de la boca

los trazos de lo escrito.

Soy saliva y lengua,

glándulas y papilas que se jactan.

La creación de este yo nos ha permitido, entonces, el acercamiento a ciertas experiencias felinas pero sin alejarnos del siguiente presupuesto: quien habla en los poemas es también un ser humano que atraviesa por circunstancias humanas –como la pérdida–, por mencionar alguna.

El resultado: una aproximación a lo humano desde un punto de vista más amplio pues incluye cuestiones ‘no humanas’. El resultado: un gato no visto desde fuera sino desde dentro, utilizando como principales herramientas para conseguirlo el lenguaje y el imaginario personal de la autora.

Este proceso de *gatificación* del que hablamos tendría que ser ‘explicado’ –‘desmenuzado’ de alguna manera–, y es por medio de la poesía que intentamos hacerlo. El siguiente poema muestra al yo empírico –en versos que podríamos denominar autobiográficos, si se quiere–, pero también al yo lírico *gatumano* como una extensión del primero:

Nací pequeña, con dedos largos

y los lagrimales cerrados de pus.

Un bultito casi sin pelo,

entre las extremidades de mi madre

que temblaba de frío en una camilla de hospital.

Nací dos veces:

una para ser humana,

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

la quinta extensión de mis padres,
la tercera mujer,
la flaca y enfermiza carne de octubre
que hablaba y cantaba.

Otra para ser gata,
llenarme de pelo y de lujuria,
dormir por horas y horas
haciendo de mi cuerpo una habitación.

La segunda vez que nací, nací gata
para restregarme en otros cuerpos
y gritar
y gritar
en el hotel abierto de la madrugada,
donde otros gatos se aparean.
Con el tiempo fui una sola:
tan gata como humana,
tan salto como temor.
Y vinieron las palabras para que pudiera decirme
de otra manera y otras cosas.
Y fui posibilidad,
orejas con pelo,
hocico del sexto sentido de la memoria,
cola,
columna flexible.
Entonces supe que desde mi nombre era gata,
que alguien al pronunciarlo cambió las letras
y confundió un nombre con el otro.
Siempre fui gata
desde el corazón hasta la cola,

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

desde el ronroneo hasta la violencia de la sangre.

Uñas retráctiles, guardadas para hacer daño,
para escribir en árboles y pieles
que estuve ahí.

Sí, debajo de mis suaves almohadillas
guardo un cuchillo amenazante,
un arma para el coito,
un salto disfrazado de espolones
y un quinto dedo casi ajeno, extraño y hermoso,
necesario
como todo lo extraño y hermoso y necesario
en mis siete vidas.

En 1961 Octavio Paz escribía “El desconocido de sí mismo”, un ensayo sobre el poeta portugués Fernando Pessoa, mismo que habría de aparecer en su libro *Cuadrivio*. El ensayo comienza con una declaración: “Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía” (p. 133). ¿En qué sentido las palabras de Paz? Sabemos de Pessoa y sus heterónimos, sabemos –dice el poeta mexicano–, que

Su historia podría reducirse al tránsito entre la irrealidad de su vida cotidiana y la realidad de sus ficciones. Estas ficciones son los poetas Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis y, sobre todo, el mismo Fernando Pessoa.

(Paz, 1972, p. 133)

Y es que al poeta portugués la vida de Fernando Pessoa nunca le fue suficiente. Por eso se inventó otras vidas: cada uno de estos heterónimos contaba con su propia biografía: fecha y lugar de nacimiento, personalidad y carácter, corriente artística, influencias escriturales, incluso formas y maneras de escribir. Fernando Pessoa era todos esos hombres. Fernando Pessoa no era ninguno de esos hombres. ¿Quién era entonces el ‘verdadero’ Pessoa? Según a quién estuviésemos leyendo. Porque todos esos hombres con

sus respectivos nombres no existían sino en el papel, en las páginas de sus poemas, en las palabras de su creador que le construyó una biografía a cada uno de ellos.

No es nuestro caso, sin embargo, el de los heterónimos. El *gatumano* que planteamos no tiene nombre ni fecha de nacimiento. No lo consideramos un personaje como tal, o alguien con una existencia más allá del poema. No posee una biografía –aunque sabemos de sobra que los propios poemas, de alguna manera, –como ha dicho Paz–, le escriben una.

Pero nos interesa Pessoa en tanto alguien que tuvo siempre –escrituralmente al menos– la necesidad de crear otros yoes. El yo de este autor nos atrae precisamente porque tiene la facultad de ser muchos, de desdoblarse y de decir desde cada uno de estos desdoblamientos. Nos interesa en tanto “El tema de la enajenación y de la búsqueda de sí, en el bosque encantado o en la ciudad abstracta, es algo más que un tema: es la sustancia de su obra” (Paz, Op. cit., p. 137).

Hemos descubierto que este yo lírico *gatificado* nos permite decir cosas que el discurso de otro yo lírico no nos hubiese permitido. El yo del presente proyecto, a diferencia del de libros anteriores, es un yo que se presta para enunciar lo que no podría enunciarse si no se tratara de un gato que también es humano, de un humano que también es gato.

“Reis y Campos dijeron lo que quizá él nunca habría dicho” –afirma Paz respecto a Pessoa en el ensayo ya mencionado. Pues, según el autor de “Piedra de sol”:

Escribimos para ser lo que somos o para ser aquello que no somos. En uno o en otro caso, nos buscamos a nosotros mismos. Y si tenemos la suerte de encontrarnos –señal de creación– descubriremos que somos un desconocido. (p. 143)

La destrucción del yo –menciona más adelante Paz– provoca una fertilidad secreta. (p.161). Jugar a la máscara, al desprendimiento del sí mismo, a existir de otra manera y desde otro cuerpo, le regala al yo lírico la posibilidad de lo imposible: ser otro. Cualquiera.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Gato. O mejor dicho, *gatumano*.

¿Para encontrarnos habremos de transitar por caminos de alejamiento del yo? Pareciera que sí, que algo de nosotros está en otro u otros, y habremos de ir a buscar ese algo, aun cuando para ello tengamos que habitar otras formas de existir.

Tal vez nos ayuden aquí las palabras de T.S. Eliot, quien en su conocido ensayo “La tradición y el talento individual”, afirma lo siguiente:

La tarea del poeta no consiste en hallar nuevas emociones, sino en utilizar las comunes y corrientes, y al desarrollarlas en poesía, expresar sentimientos que en absoluto aparecen en las emociones reales. (1996, pp. 171-172)

No tanto cambiar las emociones, las formas de sentir: no volverse pues de ahora en adelante un gato y andar en cuatro patas, sino a partir de las mismas emociones “expresar sentimientos que en absoluto aparecen en las emociones reales”. A saber: sentir como gato teniendo como punto de partida las emociones humanas.

Y es que para Eliot:

La poesía no implica dar rienda suelta a las emociones, sino escapar de éstas; no entraña la expresión de la personalidad, sino un escape de ella. Pero, por supuesto, sólo quienes poseen personalidad y emociones saben lo que significa desear escapar de éstas. (Eliot, Op. cit., p. 172)

Entendemos la idea que expresa Eliot de la poesía como un reto, pues en el caso del presente trabajo hemos querido enfrentarnos a esa postura, lo cual implica para nosotros ampliar el punto de vista del yo lírico, extender los alcances de su discurso, crear un ser inexistente sólo a partir del lenguaje.

Como aseguraba Valéry:

El universo poético no se crea tan poderosa y fácilmente. Existe, pero el poeta está privado de las inmensas ventajas que posee el músico. No tiene ante sí, dispuesto para un disfrute de belleza, un conjunto de medios expresamente para su arte. Tiene que tomar el lenguaje: la voz pública, esa colección de términos y de reglas tradicionales e irracionales, caprichosamente creadas y transformadas, caprichosamente codificadas, y muy diversamente entendidas y pronunciadas. (Valéry, Op. cit., p. 88)

Estas afirmaciones las hacía al tratar de describir el fenómeno poético y los elementos que lo constituyen en su ensayo “Poesía y pensamiento abstracto”, texto que resulta fundamental para hablar de ciertos conceptos que después de Valéry otros autores han tratado de dilucidar: la emoción poética, la función del poeta, las diferencias entre poesía y prosa, el poema.

Con Edgar Allan Poe y *La filosofía de la composición*, publicado en 1846, habría de surgir una manera de concebir, no sólo al poeta y su labor como tal, sino también una forma de discurso en que el poeta da cuenta de la escritura de su propio poema, revelando lo que para algunos sería irreveleable: los secretos de composición de éste, las estrategias utilizadas para su creación. Así, Poe no tendría problema en asegurar lo siguiente:

Bien me doy cuenta, por otra parte, que de ninguna manera es frecuente el caso de que un autor esté en condiciones de desandar el camino que le ha permitido llegar a sus conclusiones... Por mi parte no siento ninguna simpatía por esas reservas de los escritores, ni tengo tampoco inconveniente alguno en mostrar las fases progresivas de cualesquiera de mis composiciones... no deberá considerarse como una falta de decoro el que yo muestre el *modus operandi* que me permitió componer uno de mis poemas. (1985, pp. 11-12)

Y aún más allá: tampoco tendría empacho en proponer un discurso en que se asume y se declara que para la elaboración de dicho poema se siguieron ciertos pasos sin dejar nada al azar. Es decir: un texto en que el autor asevera que en todo momento estuvo consciente de qué y cómo lo estaba creando pues se proponía “desde ya, manifestar

claramente que en ningún momento esta composición se debe, ya al azar, ya a la intuición”; ya que, según afirma, “la obra fue adquiriendo forma gradualmente con la precisión y la consecuencia rígida de un problema matemático.” (Poe, Op. cit., p.12) El poema al que se refiere –y del cual ‘desmenuza’ el proceso de composición– es “El cuervo”, poema emblemático del autor.

Años después Baudelaire traduce a Poe y esa aproximación a su obra y a sus ideas, lo marca y lo une a la concepción del poeta como un hombre consciente de su labor creativa, obligado a pensar su oficio. “De Maistre y Edgar Poe me han enseñado a razonar” –asegura en sus *Diarios íntimos* (1987, p. 85).

Y entre esos razonamientos hay uno que nos llama poderosamente la atención: “Panteísmo. Yo soy todo; todo es yo. Torbellino.” (p. 15). A propósito del tema que nos convoca.

Según el decir de Michael Hamburger, la importancia de Baudelaire se “da por un hecho, lo mismo como padre de la poesía moderna... que como prototipo del poeta moderno cuya visión está al mismo tiempo agudizada y limitada por un alto grado de conciencia crítica de sí mismo” (Op. cit., p. 11).

Sin embargo, Hamburger reconoce en Baudelaire un autor contradictorio cuya genialidad y capacidad de fascinarnos –aun en nuestra época– radica precisamente en esa contradicción, pues igual “fue uno de los primeros exponentes de la doctrina que considera que la actividad de escribir poesía es una actividad autónoma y autotélica” (p.14); que el autor que fue capaz de aseverar que “No está lejos la época en que se comprenderá que toda literatura que rehúse caminar fraternalmente entre la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida” (p. 14).

En torno a esto último, el propio Baudelaire afirmaba en sus *Diarios*:

El mundo no marcha más que por el equívoco. En el equívoco universal es donde todo el

mundo concuerda. Porque si, por desgracia, la gente se comprendiera, jamás podría ponerse de acuerdo. El hombre de espíritu, ese que nunca se pondrá de acuerdo con nadie, debe dedicarse a amar la conversación de los imbéciles y la lectura de los malos libros. De ellos sacará goces amargos que compensarán largamente su fatiga. (pp. 78-79)

Lo anterior sólo nos deja claro que la importancia de Baudelaire como crítico y como poeta, o como poeta que también hacía crítica, reside en su capacidad para dedicar sus pensamientos y su lenguaje a ambas actividades; y que las posibles contradicciones que posteriormente se han encontrado al tratar de hacer coincidir lo dicho en sus poemas, con lo dicho en sus ensayos críticos, o en sus declaraciones –incluso en cuanto a su vida personal y al dandismo del cual fue protagonista– resultan poco significativas cuando lo leemos teniendo en cuenta lo que Hamburger nos advierte: “es esencial distinguir entre lo que Baudelaire pensó como hombre y lo que pensó como artista” (p. 27), por un lado. Y por otro –y sobre todo– porque es innegable que tanto su obra poética como sus ensayos de crítica nos siguen diciendo mucho más de lo que cualquiera de esas contradicciones pudiera argumentar en su contra.

Hamburger se refiere al esteticismo de Baudelaire y a sus opiniones sobre la sociedad, la política, la religión y la ética, como el caso de una “religión auxiliar” que, como tal, pretendía conciliar de alguna manera la estética y la ética:

El hecho es que Baudelaire el hombre no creía en un “ritmo y una prosodia universales” que coordinaran las funciones estéticas y éticas de la poesía sin ningún esfuerzo por parte del poeta, pero al artista le hubiera gustado creerlo, y esta seudocreencia le fue útil al poeta. (p. 27)

El carácter performativo del yo lírico ha estado presente en las ideas de algunos autores como uno de los mecanismos escriturales que otorgan al poema, y en sí a la poesía –ya sea a la propia o a la de otros– la capacidad de romper con los límites del yo empírico, e incluso, con los límites del imaginario de este mismo. En el caso de Valéry, éste sugiere,

incluso, que si cualquiera de nosotros no viviésemos esas otras vidas, no podríamos vivir la propia. Por eso asegura que:

...si el lógico nunca pudiera ser más que lógico, no sería y no podría ser lógico; y que si el otro únicamente fuera poeta, sin la menor esperanza de abstraer y de razonar, no dejaría tras él ninguna huella poética. Pienso con toda sinceridad que si cada hombre no pudiera vivir una cantidad de vidas que no fueran la suya, no podría vivir la suya. (Op. cit., p. 78)

Y en este acto, en el acto de ser otro, habita en realidad una paradoja. Por un lado, el poder ser otro se podría leer como la capacidad adulta de, luego de saber finalmente quiénes somos –desde la claridad y la conciencia de la madurez– ser ‘todos los que somos’, el que nos toque ser según la ocasión: el padre de familia en la escuela de nuestros hijos, el profesor de literatura en la universidad, el vecino en una junta de condóminos. Pero por otro lado, en ese mismo acto podríamos leer un recurso infantil de existencia. Uno de los juegos favoritos del niño consiste precisamente en ser otro. Hemos escuchado –no sin emoción– a un grupo de niños decir con la seguridad llenándoles la boca: ‘Yo soy... ése que vuela más alto’. ‘Y yo... el que tiene lumbre en las manos’. ‘No... tú ya fuiste él la otra vez, ahora me toca a mí’.

Finalmente, como bien decía Julio Cortázar: “La literatura es así: es un juego, pero un juego en el que uno puede jugarse la vida. Se puede hacer cualquier cosa, todo, por ese juego.” (*Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review*, p. 100). Pues –como siempre aclaró– para él había dos tipos de juego: aquellos que son eso, básicamente un juego, y los otros: los juegos profundos y serios, entre los que estaría, por supuesto, la literatura.

En el ámbito de ese juego la verdad que rige es otra: la verdad de la poesía a la que Michael Hamburger dedicó un libro que lleva el mismo nombre, y que ya hemos mencionado aquí bastante. En él, dice lo siguiente:

El propósito de los poetas es, pues, «decir la verdad», pero de una forma necesariamente

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

complicada por la «paradoja de la palabra humana». A partir de Baudelaire (y mucho antes de Baudelaire) los poetas han batallado sin reposo con esa paradoja básica; y ya que escribir poesía es una “hazaña” –un proceso de exploración y descubrimiento– las verdades que la poesía dice son de una clase especial. (p. 44)

Por eso –dice Roberto Juarroz– “En esta relación entre poesía y realidad, la primera condición de cualquier poesía válida es una ruptura: *abrir la escala de lo real.*” Y evoca una hermosa e inquietante frase de Paul Klee: “lo visible es sólo un ejemplo de lo real”, para luego continuar diciéndonos que “la poesía *crea más realidad*, agrega realidad a la realidad, es realidad.” (Op. cit., pp. 16-18)

“Abrir la escala de lo real”: *gatificarnos, gatificar* al yo lírico de un poema, para “fracturar la realidad aparente o esperar que se agriete”, pues “el poeta es un cultivador de grietas”. (Op. cit., p. 24).

La grieta que aquí nos convoca, la realidad de estos poemas que busca crear más realidad: ser realidad, es la de la *gatificación* de una mujer que en los versos alcanza lo inalcanzable: la *gatidad* que le otorga el lenguaje: un traje de pelos y cuatro patas, la lujuria que la deja andar por los tejados de una ciudad cualquiera, donde sus maullidos rompen el cielo como un rayo y la página como un incendio:

Una bola de pelo en la garganta me ha dejado sin voz.

Instalada en un trayecto de mi cuerpo
como una pequeña trampa para mis palabras,
da vueltas dentro y no sale de mí.

Una bola de pelo como una interferencia
de lo que digo apenas.

Un ahogo de las sílabas del dolor,
del aullido de mi extensa estirpe de gatas.

Una bola de pelo como un vómito contenido

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

desde el principio de los tiempos de mi vida:

una bola de pelo atroz y salvaje,

una hermosa y sincera bola de pelo de los días,

una tierna y dolorosa bola de pelo.

Para Michael Hamburger –como ya hemos mencionado–, la separación que se da entre el yo empírico y el yo lírico se presenta como un rasgo del poeta moderno. Esta separación traerá como consecuencia el surgimiento de un yo multiplicado, que busca ser otro (s), que no se conforma con los límites de un yo empírico que en ocasiones lo encarcela y lo contiene. Por eso observa que:

Donde el «yo empírico» se ha convertido en algo tan dudoso como sucedió con Corbière¹⁵, la autoconfesión, a pesar de su veracidad, no puede escapar de la irrealidad que es su objeto. El «yo» del que se escribe se convierte apenas en una multiplicidad de alternativas y posibilidades. (p. 56)

Para abonar al tema de este yo que se vuelve “una multiplicidad de alternativas y posibilidades”, Hamburger cita el poema de Baudelaire, “Las multitudes”, en donde éste afirma que “El poeta goza del incomparable privilegio de que puede, a voluntad, ser él u otro”. Nosotros ampliamos aquí la cita pues nos parece que la continuación del poema de Baudelaire es tan representativa de lo que buscamos mostrar como las palabras elegidas por Hamburger: “Como esas almas errantes que buscan un cuerpo, el poeta entra, cuando quiere, en el personaje de cada uno.”¹⁶

T. S. Eliot a su vez, en una conferencia dictada en 1948 bajo el título “De Poe a

¹⁵ Poeta francés nacido en 1845 y muerto en 1875. Hamburger se refiere a él como un poeta que “se negó a escapar de la identidad fluida y múltiple, como lo hicieron muchos simbolistas, para insertarse dentro de una sucesión de *personae* o de una máscara poética sencilla y congruente.” “Corbière estaba obsesionado con las negaciones y dudas acerca de su propia realidad”, asegura. Para conocer más señalamientos de Hamburger sobre Corbière, léase el libro citado aquí: Hamburger, Michael, *La verdad de la poesía*, 1991, FCE, México.

¹⁶ Citado por Michael Hamburger, este poema en prosa de Baudelaire viene incluido en *El spleen de París*, 2002, FCE, México, p. 47.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Valéry”, repara en la importancia del primero, pero precisamente para destacar que éste influyó fuertemente en el segundo, mas no por su técnica de versificación –como lo vio Mallarmé–, ni tampoco por la personalidad del hombre –como fue para Baudelaire–, sino por su “teoría de la poesía”. Además de que Poe –asegura–, “le sugirió a Valéry un método y una ocupación: la de observarse al escribir” (Eliot, 1988, p. 142).

Muy cerca del final de esta conferencia, Eliot dice reconocer:

En primer lugar, que dentro de esa tradición que se extiende de Poe a Valéry se hallan algunos de los poemas modernos que más admiro y que mayor placer me causan; segundo, pienso que esa tradición representa en sí misma el hecho más interesante de la conciencia poética en esos cien años; y por último, atribuyo valor en sí misma a esa exploración de ciertas posibilidades poéticas, porque creo que deben explorarse todas las posibilidades. (Op. cit., p. 143)

Esas posibilidades poéticas incluyen, a nuestro ver, la de expandir los límites del yo lírico. Efectivamente, la creación de los poemas del yo *gatumano* implicó la conciencia del proceso de su creación, y, sobre todo, la conciencia de la creación de un yo lírico más amplio, distinto, disímil y hasta –quizá– contradictorio.

Más amplio: pues no nos ha bastado lo humano, sino que ha sido necesaria la *gatificación* de este yo para decir lo que se dice. Hemos adquirido otro cuerpo hecho de lenguaje –garras, pelo, olfato del sexto sentido de la memoria, cuatro patas– para ser decidores de estos poemas. Distinto y disímil: pues este yo no solamente reúne las características del gato, sino que plantea un *alargamiento* de lo gato hasta alcanzar lo humano –o un *alargamiento* de lo humano hasta atrapar lo gato–; una reunión de cualidades de las que resulta lo hermosamente inexistente. Y contradictorio: pues todo yo lo es. Pues todo lo humano lo es. Pues todo *lo gato* lo es.

Al propio Valéry –señala Hamburger en su ensayo “Identidades perdidas”–, la cuestión de la identidad personal le preocupaba tanto como a Baudelaire, Rimbaud, Corbière y Laforgue:

¿Acaso nuestro yo está aislado de su medio, protegido de ser *Todas las cosas*, o de ser *Cualquier cosa*, así como el movimiento de mi reloj está en el bolsillo de mi abrigo?... De nada sirve recurrir a nuestra memoria; nos da muchas más pruebas de nuestra variación que de nuestra constancia... En nuestros deseos, nuestras investigaciones y nuestras comparaciones; en nuestras emociones y pasiones, e incluso en los esfuerzos que hacemos para conocernos a nosotros mismos, somos juguetes de cosas ausentes –que ni siquiera necesitan existir para actuar sobre nosotros. (Valéry citado por Hamburger, p.65)

Lo hermosamente inexistente que suele darle sentido a lo existente. Las “cosas ausentes –que ni siquiera necesitan existir para actuar sobre nosotros”. Ese yo, –a decir de Valéry– guardado en el bolsillo de nuestro abrigo, fuera del alcance de ser cualquier cosa, ese yo aparentemente intacto –no tocado por la variación de otros yoes–, es muchas veces nuestra certeza, el puerto seguro del que parten y al que llegan nuestras palabras. Esto es entendible e, incluso, representa la búsqueda de muchos quienes escribimos. Y lo es, pues, este yo que dice el poema es precisamente el que mira *el mundo todo* con una mirada particular, única. Como lectores, este yo y su discurso único e identificable, es el que nos permite distinguir entre un poema de gatos escrito por Jorge Luis Borges y otro escrito por Pablo Neruda. Lo que nosotros llamamos imaginario personal del autor. Lo que Eliot describía así:

...lo que quiero dar a entender es que el poeta no tiene una «personalidad» que expresar, sino un medio particular, el cual es sólo un medio y no una personalidad, en el cual las impresiones y las experiencias se combinan en formas peculiares e inesperadas. (Eliot, 1996, pp. 169-170)

De ahí que el trabajo que aquí presentamos sea para nosotros significativo: el yo lírico de libros anteriores no se planteó nunca la posibilidad de ser de cierta manera, o de prefigurarse bajo la suposición de ser determinado *alguien*.

Sabemos, sin embargo –como hemos señalado ya bastante– que el yo *gatificado* no es ni un heterónimo –como en el caso de Fernando Pessoa–; ni un yo que

plantee la existencia de una doble vida, escindiendo del todo al yo lírico del yo empírico –como sucede con Gottfried Benn; ni tampoco un yo que sea distinto cada vez, según la máscara que porte –como en Pound. Nuestro yo es uno que se deriva del primer yo –si es que podemos llamarle así–, pero sin soltarse de él. Más una variación que un desprendimiento. Más un desdoblamiento que una separación.

De manera reveladora, casi sintomática, es Fernando Pessoa a través de su semi-heterónimo –como él mismo lo llamó– Fernando Soares, autor del *Libro del desasosiego*, quien nos aproxima con sus palabras a las nuestras:

Cuando escribo, me visito solemnemente. Tengo salas especiales, **recordadas por otro** en intersticios de la figuración, donde me deleito **analizando lo que no siento**¹⁷, y me examino como a un cuadro en la sombra. (Pessoa, 2015, p. 344)

No se trata de una coincidencia el que sea precisamente su semi-heterónimo quien se encargue de exponer de esta manera la existencia de este *otro yo* que visita al primero “solemnemente” durante el proceso de escritura. No, cuando el propio autor dijo de éste –en una carta enviada a Adolfo Casais Monteiro unos meses antes de su muerte– que “no siendo su personalidad la mía, es, no diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella”¹⁸. (Molina, p. 60)

Entonces, es ese *yo otro* el que le permite analizar lo que no siente, verse desde fuera “como a un cuadro en la sombra”. Para nosotros, analizar lo que no sentimos es equivalente a vivir la locura experiencial y verbal de la existencia del *gatumano*. Jugar a ser gato sin dejar de ser humano.

Y desde la curiosidad me pregunto
–también–

¹⁷ Las negritas a lo largo de esta cita son nuestras.

¹⁸ Esta carta aparece también en el *Libro del desasosiego* en la sección denominada “Escritos de Pessoa relativos al «Libro del desasosiego»”, fechada el 13 de enero de 1935.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

si es que persigo la luz
o en realidad al espejo
para verme: gata
minina
micha
misifuza.

Y, como afirma Gottfried Benn respecto al “nuevo poema” como “producto artístico”: “Al componer versos, el poeta no contempla sólo el poema, sino que también se observa a sí mismo. La producción del poema deviene en cuanto tal tema, no el único tema, pero en cierto modo resuena por doquier”. (1999, p. 178) Así, este yo lírico *gatificado* se detiene para ver el movimiento del poema que se hace y al hacerse, deviene tema y “gato encerrado” en las palabras. Es decir, el yo lírico deviene poema. Y el poema deviene gato, *gatumano*:

Hay un gato encerrado

en lo que escribo.
Un gato que duerme
en la almohada del desasosiego,
que no encuentra su lugar
en el sol de la ventana.
Soy el gato encerrado
en estas palabras,
en todo lo que no alcanzo a decir
frente a un plato sin comida.
Echada en el diván,
enroscada y sola,
soy el gato encerrado en este cuerpo
para que me leas.

Más cercana a nosotros en el tiempo y en la geografía encontramos la obra del poeta

mexicano Francisco Hernández, quien se ha caracterizado por escribir también desde un *yo lírico otro*, aunque este otro no ha sido siempre el mismo. Es decir, ese yo lírico se ha puesto detrás de distintas máscaras, no de una sola. Sin embargo, parte de su obra incluye también la de un heterónimo: Mardonio Sinta: “trovador, cantinero y torcedor de tabaco”... que “improvisaba con métrica irregular, aunque sus coplas preferidas las cantaba apoyándose en cuartetos de ocho sílabas” –según anotó el propio Francisco Hernández en el prólogo al libro de Sinta *¿Quién me quita lo cantado?*, que fue publicado por primera vez en 1999 y reeditado en 2007 (Sinta, 2007, p. 9).

Pero, por si fuera poco, Hernández escribe además desde un yo lírico que resulta evidentemente más cercano al yo empírico –no ya el de las máscaras: Scardanelli –el yo que el poeta alemán Friedrich Hölderlin decidió ser en su locura, renunciando para siempre a firmar sus textos como Friedrich Hölderlin; Charles B. Waite –el fotógrafo estadounidense que vino a México a finales del siglo XIX para recorrerlo y fotografiarlo–; o Georg Trakl –el poeta y farmacéutico nacido en Salzburgo, que vivió terrible e incestuosamente enamorado de su hermana Grete. Este yo –que podríamos leer como el más cercano al yo empírico de Francisco Hernández– es el autor de libros como *Mar de fondo*, *Mi vida con la perra* o *La isla de las breves ausencias*.

El libro *Moneda de tres caras* –cuyas tres caras son: *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, *Habla Scardanelli* y *Cuaderno de Borneo. Últimas páginas de Georg Trakl*– incluye en dos de éstas de manera explícita, como parte del libro que el lector tiene en las manos, una nota que instituye la existencia y la visión de ese otro yo –un yo que no es Francisco Hernández–, y de cuya voz surgen los poemas. Así, leemos al inicio de *Habla Scardanelli* lo siguiente:

El poeta alemán Friedrich Hölderlin (1770-1843) vive loco los últimos 36 años de su vida en la casa del carpintero Ernst Zimmer, a orillas del Río Neckar, en Tubinga. Sabemos que fue amante de Susett Gontard, esposa de un banquero, y que la muerte de ella lo precipitó en la locura...

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Sabemos que el poeta, al final de su *aventura terrestre*, odiaba su nombre y prefería llamarse Scardanelli...

Al escribirlo, he intentado sumergirme en la cabeza de un loco e imaginar sueños, canciones, cartas, monólogos y alucinaciones no de Hölderlin, sino de ese otro que el autor de *Hiperión* se creía. (1996, p. 405)

Aquí un poema perteneciente a dicho libro:

ESCRIBE SCARDANELLI

Me despierta el dolor.

Son estos dientes viejos, quebradizos,
este aliento de vísceras gastadas,
estas vértebras que oprimen un racimo de nervios
tornándome giboso y tan amargo.

A mitad del insomnio no sé nada de ti.

Te imagino sin ropa, sonámbula perdida.

Mi cintura extraña el nudo de tus piernas.

(Tan ágiles tus piernas, tan sibilinos lazos.)

Me despierta el dolor en todo el cuerpo.

Es la tierna vejez que se entroniza

lejos de los castaños saludables.

Ya estarás bendiciendo mi desdicha

bajo el roncar porcino del banquero.

Que cubra tus colmillos con su riqueza.

Que oculte con su plata moretones y cicatrices.

Yo te ofrezco la espesura de bosques imposibles

y un pensamiento erguido:

la locura es infame mas no duele.

(Hernández, Op. cit., p. 424)

La multiplicidad de yoes desde los que escribe el autor veracruzano nos habla de

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

un yo lírico tan múltiple que resulta avasallador, sísmico y –paradójicamente, partiendo de su fragmentación–, delator del yo empírico del que proviene. Así es, luego de toda esta población –palabra que incluso usa en el título de otro de sus libros, *Población de la máscara*– de personajes: ¿cuál es el yo ‘verdadero’ de Francisco Hernández? Tal vez todos y cada uno de ellos. Tal vez ninguno de ellos en particular. Tal vez el yo que se configura a partir de la reunión de todos estos: el yo fragmentado –y unificado en esta fragmentación– que caracteriza al poeta moderno, según hemos leído en otros y dicho con anterioridad en el presente trabajo.

Recordemos que esta “población de la máscara” la habíamos leído ya en un autor importantísimo para la historia de la poesía: el poeta estadounidense Ezra Pound, cuyo libro central lleva por título precisamente *Personae* –‘persona’ en español–, y que recopila la poesía del autor en sus años londinenses (de 1908 a 1920). Los *Poemas de*, con los que comienza dicho libro, son poemas en los que habla en primera persona “El árbol”, “El fresno” –que alguna vez fue un hombre–, “Cino” –el poeta italiano del siglo XIV–, o las baladas –al estilo François Villon, el poeta francés del siglo XV–, escritas bajo la máscara de un Villon creado por Pound a través de lo que éste denomina ‘villonadas’; etcétera. He aquí un ejemplo de estos poemas de Pound:

EL ÁRBOL

Yo me erguía tranquilo y era un árbol en la mitad del bosque
que sabía la verdad de cosas nunca vistas:
de Dafne y de la rama de laurel
y de aquella antigua pareja que festejó a los dioses
y creció como olmo y roble en medio del campo.
Hasta que los dioses fueron
cortésmente invocados,
y traídos hasta la misma hoguera de su hogar,
no pudieron realizar tal prodigio;
sin embargo, yo he sido un árbol en el bosque
y he comprendido muchas cosas nuevas

que antes para mí eran absolutas locuras. (Pound, 2003, p. 11)

Según Michael Hamburger, “la personalidad múltiple constituyó el dilema de Ezra Pound y T. S. Eliot”... y ambos “emplearon las *personae* con una libertad que no tiene precedentes” (pp. 120-121).

En palabras de Pound:

En la búsqueda de una sincera expresión de uno mismo, uno busca y encuentra una aparente veracidad. Uno dice: soy esto, eso, o aquello, y con las palabras escasamente pronunciadas deja uno de ser esa cosa. Comencé esta búsqueda de lo real en un libro llamado *Personae*, desechando, por así decirlo, máscaras completas de mi personalidad en cada poema. (Pound citado por Hamburger, Op. cit., p. 125)

En este sentido, para el autor de *La verdad de la poesía* resulta evidente que los diferentes estilos y *personae* de Pound, bien hubieran podido hacer pasar sus poemas por poemas de diversos autores, como en el caso –que ya hemos mencionado–, de los heterónimos del poeta portugués Fernando Pessoa.

En lo que se refiere a Eliot, para Hamburger está claro que su “doctrina” de la impersonalidad está expuesta en el ensayo “La tradición y el talento individual”. Además, asegura que para el poeta estadounidense “si no es que para nadie más, la impersonalidad funcionó; y funcionó porque no era una doctrina literaria o estética, sino una necesidad personal” (p. 135).

En dicho ensayo Eliot establece que

La poesía no implica dar rienda suelta a las emociones, sino escapar de éstas; no entraña la expresión de la personalidad, sino un escape de ella. Pero, por supuesto, sólo quienes poseen personalidad y emociones saben lo que significa desear escapar de éstas (Eliot, 1996, p. 172).

Unas líneas más adelante habrá de asegurar que “la emoción del arte es impersonal” y que dicha emoción –que él denomina “significativa”– “tiene su propia vida en el poema y no en la historia del poeta” (1996, p. 173).

De ahí que considere un error que el poeta piense que debe salir a la búsqueda de nuevas emociones para luego expresarlas, como si no le bastara con las emociones de todos los días: como si no le bastara con sus emociones. “La tarea del poeta no consiste –afirma– en hallar nuevas emociones, sino en utilizar las comunes y corrientes, y al desarrollarlas en poesía, expresar sentimientos que en absoluto aparecen en las emociones reales”. Por eso –continúa– “las emociones que él jamás haya experimentado le servirán tanto como aquéllas con las que está familiarizado” (1996, p. 172).

Nuevamente nos encontramos con un autor que exalta la posibilidad, lo no experimentado sino a través de lo posible, del hubiera, de lo que no ha sido y puede ser a través del lenguaje poético. Nos resulta específicamente incentivador e inquietante el que T. S. Eliot se refiera a las emociones que jamás se han experimentado como una fuente de la cual el poeta puede valerse para escribir poesía. Si esto es así, vivir la experiencia de lo *gatumano* es posible. Si esto es así, el yo de un poema puede *gatificarse*. Si esto es así, podemos mezclar en un solo yo lo humano y lo gato: lo conocido y lo desconocido.

Por lo anterior, las ideas de Eliot –más allá de lo radical que nos pueda parecer la “despersonalización” del poema que sugiere en sus ensayos y en sus poemas– acarrear agua al molino de nuestros planteamientos.

Tal vez debiéramos entonces aclarar que la experiencia de las cosas del mundo puede darse también a través de las palabras que las nombran. Y que, como dice el poeta peruano José Watanabe “las palabras hay que experimentarlas, hay que vivirlas”:

Alguna vez vino un muchacho a mi casa con su poemario; quería saber mi opinión sobre su trabajo. A los pocos días regresó y le pregunté: ¿conoces el centeno? El me miró contrariado, luego respondió que no. Entonces leí un verso suyo donde decía: “Y yo vi a

través de la puerta el paso de tu cabello de centeno”. Pienso que las palabras hay que experimentarlas, hay que vivirlas. El poeta debe tener experiencia real de las palabras. Acaso si el joven poeta hubiese conocido la palabra centeno no le hubiese atribuido cabellos de centeno a la chica. Para ejemplificar esto podría citar ese verso de Vallejo: “papeles, alfalfares, cebadales, cosa buena”. Vallejo experimentó esas cosas y su nombre. (Watanabe, 2013, p. 202)

El discurso del poeta debe ser coherente, aun cuando su origen sea la embriaguez del mundo y sus desórdenes. Las palabras del poeta deben ser congruentes, aun cuando lo que escriba se acerque peligrosamente a lo incongruente.

María Zambrano ha escrito respecto a esto que: “[la palabra] quiere fijar lo inexpresable, porque [el poeta] no se resigna a que cada ser sea solamente lo que aparece” (2013, p. 115).

Además de que –a propósito de lo dicho por Watanabe–, Zambrano asegura que:

No hay amor sin referencia a un objeto. Todo vivir enamorado lo tiene, y el poeta vive enamorado del mundo... El poeta no puede renunciar a nada porque el verdadero objeto de su amor es el mundo: el sueño y su raíz, y los compañeros en la marcha del tiempo (Op. cit., pp. 111-115).

Este vivir enamorado del mundo del que habla Zambrano es justamente lo que hace que el poeta –según afirma Valéry–, se “despierte en el hombre por un acontecimiento inesperado, un incidente exterior o interior: un árbol, un rostro, un «sujeto», una emoción, una palabra”. (Op. cit., p. 102)

Queda claro entonces que tanto para Pound como para Eliot, Pessoa y Hernández, “la máscara, las personalidades múltiples, las identidades perdidas” –siguiendo los presupuestos de Michael Hamburger–, forman parte fundamental de su obra. Podríamos

decir que es en estas posibilidades donde sus respectivas poéticas se afianzan y se originalizan.

Por supuesto, subrayamos la poesía de Francisco Hernández, no sólo por tratarse de un poeta mexicano –de los poetas mexicanos contemporáneos vivos más importantes y sobresalientes–, sino porque consideramos que ha demostrado ampliamente su preocupación por la multiplicación del yo lírico a través de la escritura de varios de sus libros, mismos que se han vuelto importantes dentro de la historia de la poesía en México. Su poética –cuyas características incluyen el desdoblamiento de este yo lírico en diversos personajes, de los cuales hemos hecho ya mención– es en la actualidad una de las más representativas de nuestro país.

Por otro lado, nos gustaría traer también hasta aquí a otro poeta que jugó con las posibilidades del yo. Nos referimos a Antonio Machado, quien escribió una obra poética tan contundente como absolutamente añorable. Lo hemos apartado de los otros autores por una razón que consideramos de peso: los otros yoes de Machado no pretendían la desaparición del yo de Machado, autor de *Las Soledades*. Por el contrario, tanto Juan de Mairena como Abel Martín¹⁹, son el complemento del poeta Antonio Machado. La prosa que Machado no pudo poner por escrito, es la prosa en la que Juan de Mairena se halla mejor.

Machado tenía claro que el yo no es uno solo y lo dejó dicho por escrito en un libro que se publicó de manera póstuma y que –de ninguna manera por casualidad– lleva por título *Los complementarios*. ‘Los complementarios’ son los textos de ese libro, sí, pues justamente vienen siendo una suerte de complemento –glosa– de los poemas del poeta español. Pero también, ‘los complementarios’ son sus otros yoes: una extensión suya, un alargamiento del yo, una proliferación de sus ideas, un desdoblamiento de su poética.

¹⁹ Guillermo de Torre establece –incluso– en la introducción a *Los complementarios*, la existencia del “proyecto de un tercer «poeta apócrifo», Pedro de Zuñiga, que habría venido a suceder a Abel Martín y a Juan de Mairena, pero que se quedó nonato”. (*Los complementarios*, p. 8)

Lo significativo en este caso es precisamente eso: en tanto desdoblamiento de una poética, los apócrifos de Machado refuerzan ciertas ideas en torno a la poesía y al poeta –lejos de contradecirse los unos a los otros–: su hechura, su constitución ética –la cual es sustancial en la obra del autor de *Campos de Castilla*–, su manera de ver y plantear el fenómeno poético.

Diríamos que la distancia entre Mairena y Machado la pone la ironía, sobre todo en lo que se refiere a la que separa la prosa del primero de la poesía del segundo. Aunque debemos agregar que el Machado de *Los complementarios* –no así el de su poesía– resulta ser uno de igual forma irónico, muy cercano en eso también a Mairena.

Así se refería Antonio Machado a Juan de Mairena, el “hijo de su ingenio”:

Es mi «yo» filosófico, que nació en épocas de mi juventud. A Juan de Mairena, modesto y sencillo, le placía dialogar conmigo a solas, en la recogida intimidad de mi gabinete de trabajo y comunicarme sus impresiones sobre todos los hechos. Aquellas impresiones, que yo iba resumiendo día a día, constituían un breviario íntimo, no destinado en modo alguno a la publicidad, hasta que un día... Un día saltaron desde mi despacho a las columnas de un periódico. Y desde entonces, Juan de Mairena –que algunas veces guarda sus fervorosos recuerdos para su viejo profesor Abel Martín–, se ha ido acostumbrando a comunicar al público sus impresiones sobre todos los temas... (*Juan de Mairena*, Edición de Antonio Fernández Ferrer, pp. 18-19).

Abel Martín, por su parte, es el viejo profesor de Juan de Mairena, a quien en diversas ocasiones este último cita e incluso lee y comenta textos suyos con sus alumnos. Es precisamente de la mente de Martín de donde surge uno de los principales postulados de esta poética compartida: “Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía en lo otro, en «La esencial Heterogeneidad del ser», como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece lo *uno*”. (*Juan de Mairena*, pp. 7-8).

Así pues, encontramos en Antonio Machado una coherencia que une el desarrollo

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

de su obra poética con el de su obra en prosa. Ambos caminos –el de la poesía y el de la prosa– son recorridos de forma paralela por tres poetas distintos, que a la vez son el mismo: Antonio Machado, Abel Martín y Juan de Mairena. Los tres argumentan a favor de esta “Esencial Heterogeneidad del ser”. Primero, a través de su propia existencia. Y segundo, a través de sus versos o de sus líneas o de las palabras de otros autores –que pasan a la página sin tropezarse con las suyas. Los tres yoes –los complementarios de Machado– trazan su existencia en la existencia del otro. Existen porque el otro los complementa con su existencia. Son porque el otro es, y en ese ser que atraviesa su individualidad del YO hacia el TÚ, surge lo que para el poeta español resulta esencial: el NOSOTROS:

El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del YO con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del TÚ, es decir, de otros sujetos... Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien NUESTRO. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada. Que lo sea también para los demás, éste es el problema de la expresión lírica. (Machado, 1986, p. 41)

Hasta aquí Machado y su *po-ética*.

Ahora bien, volviendo a los poemas del yo *gatificado* que planteamos aquí –los cuales constituyen el Capítulo III de este trabajo–, consideramos prudente delimitar –en la medida de lo posible– sus fronteras. No ha sido nuestra intención crear un yo lírico radical y absoluto como los de los autores que aquí hemos citado. A sabiendas de sonar repetitivos, aclaramos que de ninguna manera ha sido tampoco nuestra búsqueda escindir del todo el yo lírico del yo empírico –y esperamos que esto resulte demostrable en los poemas.

De lo anterior se desprende que en un congreso –luego de exponer parte de este trabajo, incluyendo un par de poemas de la serie–, y al cuestionársenos a manera de

reclamo la ‘no desaparición del yo empírico’ –o en todo caso del yo lírico de poemarios anteriores, mismo que se lee más inmediato al yo empírico–, hayamos respondido que en verdad nuestra intención nunca fue hacerlo desaparecer, sino más bien ampliarlo. «Te sigo viendo en ellos» –aseguraba mi interlocutor. «Es que nunca he pretendido dejar de verme» –argumentábamos nosotros. «Sigo viendo una mujer en ellos» –insistía. «Muy bien: sigue habiendo una mujer en ellos» –le aseguré. «Es que pensé que pretendías hacer lo que Pessoa con sus heterónimos». «No. Lo mío es otra cosa. No pretendo hacer desaparecer al yo mujer sino ampliarlo, otorgarle otras posibilidades de ser. Romper esa frontera para mezclar *lo mujer* con *lo gato* y fundirlos».

No sé si conseguí convencer a mi interlocutor en aquella ocasión. No sé si con este trabajo he logrado convencerlos a ustedes. Mi deseo es que sí. Para ello sólo tengo estas páginas y los poemas que leerán en el Capítulo III.

Como sea, tendríamos que reconocer que –a diferencia del de otros autores– nuestro rastro es el de un “animal autobiográfico”: “esa clase de hombre o de mujer que elige o que no puede evitar ceder, por carácter, a la confidencia autobiográfica. Aquel o aquella que se sienten a gusto en la autobiografía”. (Derrida, Op. cit., p. 66)

Hemos descubierto que, sin renunciar a nuestra estirpe, podemos extender el límite de ese yo escritural autobiográfico.

A pesar de lo anterior, consideramos conveniente llevar a cabo este recorrido por autores que se han caracterizado por su afán de regalarle a sus lectores la posibilidad de un yo lírico amplificado, inquietantemente transformado, deliberadamente multiplicado. Quizá estos autores –como muchos a través de otros recursos– han tratado de decirnos con sus poemas lo que nosotros leemos como uno de los principales planteamientos que hace María Zambrano en su libro *Filosofía y poesía*:

El poeta ha sabido desde siempre lo que el filósofo ha ignorado, esto es, que no es posible poseerse a sí mismo, en sí mismo. Sería menester ser más que uno mismo; poseerse desde

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

alguna otra cosa más allá, desde algo que pueda realmente contenernos. Y este algo ya no soy yo mismo. La actualidad plena de lo que somos, únicamente es posible a la vista de otra cosa, de otra presencia, de otro ser que tenga la virtud de ponernos en ejercicio.
(Zambrano, Op. cit., p. 109)

Capítulo III. Poemas

Ven a mi amante pecho, gato mío;
guarda las garras de tu pata...

CHARLES BAUDELAIRE

Aprendí a caer de pie,
a querer con mis siete vidas,
a dejar cabellos en la ropa de los desconocidos.
Aprendí a guardar las uñas
para no lastimar a quien me ama.
Y sin embargo,
a veces –sin querer–
hice pequeñas heridas en las piernas
y en los corazones de mis amantes.
Ovillé mi cuerpo durante el sueño
y también durante el sueño atravesé paisajes
donde fui la más veloz y la más ágil.
Libré batallas y triunfé sobre el más fuerte,
abriendo su carne,
encajando mis colmillos de gata enfurecida.

Pero hoy me he detenido en el umbral
de la puerta entreabierta
porque también temo al viento,
a los nudos que hace el viento
cuando es marzo y el tiempo teje sus caprichos
y yo soy un pequeño animal que ronronea.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Ya me canso de llorar,

de lamerme el pelaje del llanto,
de rasgar los papeles de esta furia
que no alcanza para destrozar la casa.

Ya me canso de llorar:

pequeña minina erizada
frente a la puerta del desengaño:
afilo mis uñas para ninguna presa
y hago la siesta en una cama blanda
lejos de la aridez de la selva en que la leona dormita.

En el albur del amor

una voz masculina me dicta estas palabras,
pero yo soy la hembra extraviada
que desconoce las hormonas que en los machos
pueden hacer que la hembra se ingra.

La curiosidad,

eterno mal de mis hermanos,
sino de nuestra especie,
me ha dado la vida que ahora vivo:
una vida pequeña y grave
desde donde ahora acecho.

Oculto detrás de la cortina del deseo
tanteo las pieles y los olores.
Oteo las espinas que crecen
en el corazón de otro cuerpo
y retrocedo
sólo
para volver a acercarme.
He perseguido por horas
la luz de un espejo
y
a punto de alcanzarla
ha cambiado de sitio.
Y desde la curiosidad me pregunto
-también-
si es que persigo la luz
o en realidad al espejo
para verme: gata
minina
micha
misifuza.
La curiosidad no me mata
porque me nombra.
¿Cómo podría matarme
lo que me hace fuerte?

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Hay un gato encerrado

en lo que escribo.

Un gato que duerme

en la almohada del desasosiego,

que no encuentra su lugar

en el sol de la ventana.

Soy el gato encerrado

en estas palabras,

en todo lo que no alcanzo a decir

frente a un plato sin comida.

Echada en el diván,

enroscada y sola,

soy el gato encerrado en este cuerpo

para que me leas.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Te he llamado desde mí,

desde mi cuerpo y mis uñas,
desde el compás de mi pecho
que se llena de aire y se vacía
de todo.

Estoy llamándote desde siempre,
desde la palabra “Ven”,
desde mi deseo arrinconado, hecho nudo.

Llamo, siempre estoy llamando:

Ven.

Ven.

Ven. Ven. Ven.

Un monosílabo simple

que oyen hasta los sordos.

Soy una pata extendida que llama,
que no deja de decir.

Una frase cubriendo el sexo,
un cuerpo cubriendo me.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Lamo mi sexo para limpiarlo de nombres.

Que no queden residuos que saben a despedidas

y a lástima por el que estira la mano.

Lamo mi sexo y olfateo en él

el de otros que hicieron dentro su guarida espesa.

Que no se quede la sílaba, el gemido,

los dientes sobre la carne henchida.

Lamo mi sexo pero lamer es reescribir,

repasar con la tinta de la boca

los trazos de lo escrito.

Soy saliva y lengua,

glándulas y papilas que se jactan.

tú eres el perro
tú eres el desollado can de cada noche

BLANCA VARELA

La gente pasa por la banqueta y piensa que duermo,
pequeña y café en una caja de zapatos.

Óvalo de pelos, par de orejas que dormitan,
patas sobre el vientre deshabitado y mudo.

Soy la que mira y la que es mirada:
la gata dentro y fuera de este cuerpo muerto,
de este hermoso y encogido cuerpo muerto.

Es un domingo cualquiera para la muerte,
para el que va por la calle y sin querer me encuentra.
Con el traje de lo descompuesto susurro un grito:
“Mírame, estoy muerta pero parece que duermo” ...

Es mediodía y me miro pasar fuera de este cuerpo.
Aprendo entonces a vivir en segunda persona:
soy la que me mira y se conmueve y huye:
se sabe en mí,
y no logra irse aunque se vaya.

Como yo, son a veces crueles, pero nunca vulgares.
Reivindico mi naturaleza gatuna...: por otro lado, mi
sobrenombre fue en otros tiempos «the King of cats».

BALTHUS

Me miran

y creen que yo soy el gato.
Pero no: el hombre es el gato:
el hombre siempre ha sido el gato.
Aquél perdido en la infancia,
el de los cuadros con adolescentes,
el de las fotografías del pintor en su estudio.

Sin embargo piensan que yo soy el gato,
que dentro de mí vive un gato,
que todo en mí es gato,
que todo en él es hombre.
Yo en cambio
sé que él es tan gato como yo,
que yo soy tan hombre como el hombre
que me pinta y me acaricia.

Quién es *el rey de los gatos*.
Quién es autorretrato de quién.
Y por qué –a veces–
me pinta mirándome al espejo.

Cuando me pinta,
¿a quién está pintando en realidad?

Saltar es el verbo que aprendí

desde el vientre de mi madre.

Saltar desde el piso

con la precisión de los míos

y encontrar del otro lado

lo que espero y sé.

No tiro nada,

no derramo el líquido del vaso,

freno en el momento en que hay que frenar.

Salto siempre.

Salto por encima del abismo de las cosas.

Salto detrás de la voluta

de mí misma.

Aprendí el verbo que salta cuando salta,

el que hace figuras en el polvo,

sobre los parabrisas y las tejas.

Perfecciono el salto sobre lo que duele,

sobre el cuerpo del que me penetra y huye.

Experta soy en el salto que evade el agua,

en el que me aleja del que me persigue

y en aquel en el que logro atrapar lo inatrapable.

Tengo patas certeras,

suaves,

hermosas.

Mudo de uñas,

de pelo,

de cuerpo.

Y ahí también salto:

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

siempre estoy saltando
hacia otra parte de mí misma.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Alguien que caminaba por el pasillo dijo:

“Ahí hay un gato”,
ignorando que se puede ser gato sin serlo.
He crecido bajo el sonido de la gota que cae
de la regadera,
bajo el zumbido de los que hablan
en el departamento de junto.

No, aquí no hay un gato.
Aquí hay el maullido guardado en la caja
de estas paredes,
el salto contenido en los muros
de mi cuerpo.

Lo que hay
son las cuatro patas del destierro,
el olfato atrofiado del olvido.
¿Quién será capaz de echar a andar en mí
el *mecanismo del ser gato*?
Necesito la cuerda, la caricia,
el reconocimiento de un amo.
Aprender el ronroneo que me diga,
la voz que me pronuncie:
aprenderme gato.
Mientras tanto
me acurruco en el azulejo,
del otro lado del cancel que me encierra,
en la esquina donde el moho crece despacio
como mi único hermano.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Dormida,

con la pesadilla de la persecución

entre las patas

y el temor dibujado en las orejas,

no soy la misma gata.

Hoy no duermo con la placidez de otros días,

hoy no sueño con patios tranquilos

donde crecen hierbas para restregar el tedio.

Hoy soy la gata revolcada por los embates de ser gata,

por la taquicardia del miedo

que dicta la bitácora del sueño y de la sangre.

Durante siglos se le llamó
Melancolía o Bilis Negra.
Ahora se le bautiza con nombres de mujer,
sus mandíbulas son más poderosas
y ha hecho del vértigo su principal santuario.

FRANCISCO HERNÁNDEZ

Amanecí atada con mi propio cuerpo:

un nudo ciego.

Un nudo ciego de mí misma,

un nudo de órganos,

un enroscamiento de la razón.

Todo vibra para mí,

cerca de mí,

en mi cabeza.

Todo es un enorme insecto

que no logro cazar.

Zumba el mundo como otras veces

pero yo no soy la gata hábil y risueña,

no el hocico que atrapa y mastica

las moscas del desasosiego.

El ruido de un motor,

el alfiler rozando la tela,

el tintineo del vaso:

gritos del animal que me espía,

que sabe que hoy no soy la habilidosa

la saltarina

la cazadora

la olfateadora

la que adivina el peligro y escapa.

Hoy el animal que me acecha es más fuerte que yo,

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

es el perro que todo lo puede
el que muerde al nudo
el que muerde al insecto
el que muerde la cama
y gruñe
y se acerca
y me dice que sus fauces no se comparan con las mías
y menos ahora que soy la pequeña cría indefensa,
el nudo de carne,
la minina recién nacida.

Sangro.

Mi rastro es guía,
camino,
itinerario,
sílabas de hilo rojo,
pequeñas líneas como costuras
que unen sábanas y pieles.

Sangro
y en el colchón el rastro
me acusa,
me señala.

El deseo de la cópula me nombra
y soy sexo inflamado,
grito que rompe el sueño de los durmientes
y destempla las paredes y las ventanas
de la lujuria.

Las gatas no sangran sino gritos
y grietas
del comportamiento.
Las otras, yo sí:
yo soy la única gata que sangra,
la única que dice celo y dice sangre.
La que manchó tu cama y tu sexo
dejando costras
para que volvieras.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Nací pequeña, con dedos largos

y los lagrimales cerrados de pus.

Un bultito casi sin pelo,
entre las extremidades de mi madre
que temblaba de frío en una camilla de hospital.

Nací dos veces:

una para ser humana,
la quinta extensión de mis padres,
la tercera mujer,
la flaca y enfermiza carne de octubre
que hablaba y cantaba.

Otra para ser gata,
llenarme de pelo y de lujuria,
dormir por horas y horas
haciendo de mi cuerpo una habitación.

La segunda vez que nací, nací gata
para restregarme en otros cuerpos
y gritar
y gritar
en el hotel abierto de la madrugada,
donde otros gatos se aparean.

Con el tiempo fui una sola:
tan gata como humana,
tan salto como temor.
Y vinieron las palabras para que pudiera decirme
de otra manera y otras cosas.
Y fui posibilidad,
orejas con pelo,

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

hocico del sexto sentido de la memoria,
cola,
columna flexible.

Entonces supe que desde mi nombre era gata,
que alguien al pronunciarlo cambió las letras
y confundió un nombre con el otro.
Siempre fui gata
desde el corazón hasta la cola,
desde el ronroneo hasta la violencia de la sangre.
Uñas retráctiles, guardadas para hacer daño,
para escribir en árboles y pieles
que estuve ahí.

Sí, debajo de mis suaves almohadillas
guardo un cuchillo amenazante,
un arma para el coito,
un salto disfrazado de espolones
y un quinto dedo casi ajeno, extraño y hermoso,
necesario
como todo lo extraño y hermoso y necesario
en mis siete vidas.

Engatusarte de nuevo

–otra vez–

amasar tu corazón entre mis patas.

Engatusarte

con el brillo de mi pelo

y maullar a la puerta de tu casa,

a la orilla de la cama donde duermes

mientras te observo dormir.

Engatusarte despacio,

con el ritmo de la sangre,

con el ronroneo de este cuerpo

–tuyo–

que responde al legado de otros días.

Aquí estoy,

el deseo por patas

para correr hacia a ti

y trazar engatusadamente

en el aire

la figura de un amor de antes.

Te llamo

maullando marzos,

repito

obsesivamente.

La madeja favorita de esta gata:

los días de marzo,

el viento de marzo,

las mañanas frías de marzo,

los cuerpos entrelazados de marzo.

Déjame engatusarte

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

con estas palabras,
desde los árboles del parque vecino
que gritan marzo
con cada hoja.
Engatusarte
porque eres mío
y lo sabes.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

El cartílago de mi alma

–tan frágil y tan fuerte–
uniendo mis articulaciones, trazando
el camino
para el mecanismo del estiramiento
o de la oreja que lo escucha todo:
el sismo antes del sismo,
el amor antes de ser amor,
el dolor antes de la quebradura.

Porque soy cartílago que se enamora
estoy atrapada en este cuerpo:
un nuevo órgano que crece,
una extraña prolongación de mí misma.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Hoy bufo a la mano que no me toca,
al cuerpo que se acerca al mío para alejarse,
al que huye impunemente de mí
como si yo fuera sólo una pobre gatita fea,
como si yo fuera sólo una pobre gatita fea.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Una bola de pelo en la garganta me ha dejado sin voz.

Instalada en un trayecto de mi cuerpo
como una pequeña trampa para mis palabras,
da vueltas dentro y no sale de mí.

Una bola de pelo como una interferencia
de lo que digo apenas.

Un ahogo de las sílabas del dolor,
del aullido de mi extensa estirpe de gatas.

Una bola de pelo como un vómito contenido
desde el principio de los tiempos de mi vida:
una bola de pelo atroz y salvaje,
una hermosa y sincera bola de pelo de los días,
una tierna y dolorosa bola de pelo.

Esta mañana cacé un pájaro.

Esta mañana cacé un corazón que latía

aceleradamente, junto al mío.

Esta mañana cacé un temblor,

el temblor de la muerte

que alegraba mis colmillos.

El mundo todo era ese pájaro

respirando dolor y miedo,

como una pequeña cría asustada,

como un recién nacido que languidece.

Hoy atrapé un ave para sentir su pequeña vida

punzando junto a la mía.

Sin embargo no voy a comer su carne,

ni voy a masticar sus huesos:

sólo quiero romperlo despacio

plumas, alas, cabeza, huesos, corazón.

Sólo quiero dejar un hueco en lugar de ojos

porque soy gato y disfruto

del viejo juego de la vida, que es matar y morir.

Solamente para ver la muerte,

solamente para ver la vida que se quiebra

a merced de nuestras fauces.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

Una uña cayéndose a pedazos

me recuerda que soy un animal que muda
y que en ese mudarme permanezco:
minúsculos fragmentos de mí
se quedan en las telas y en los vientres.
Cada una de mis uñas se levanta:
pequeños velos de genética felina.

Acostumbrada a perderme sin perderme
me dejo ir poco a poco.
Porque sé que también soy desprendimiento,
curvatura de calcio enmugrecida,
gajos de un calendario íntimo
como un órgano que se separa y se regala.

A manera de conclusiones

Perseguir a un gato significa asumir que, aunque lleguemos a alcanzarlo, ese atrapamiento será fugaz, tan intenso como momentáneo. Ir tras el gato es ya, tal vez, la manera más profunda de alcanzarlo, pues es en esa persecución que hemos podido observarlo de cerca, acariciar por unos minutos el lomo que se eriza al contacto con nuestras manos; la cola que se levanta al reconocer la caricia.

Quien va tras la huella del gato –en este caso los poetas aquí convocados en el Capítulo I– pone su energía en lo inalcanzable de éste y por eso posa su mirada de asombro y de maravillamiento en ese pequeño animal de cuatro patas. La fascinación de mirar al gato ser gato nos ha regalado poemas que han ido construyendo una tradición de poemas sobre gatos que hemos recorrido brevemente en este trabajo. Muchos no han sido incluidos porque –como en el estudio de cualquier tema– debíamos constituir un corpus al que alcanzáramos a aproximarnos aquí.

Como resultado de esto último podemos señalar que los poemas que hemos estudiado muestran la intención del poeta por atrapar la *gatidad* del gato, es decir, aquello que lo hace ser gato y no otro animal. En este intento el poeta ha observado al gato desde fuera y ha contemplado con emoción e inteligencia a un ser que –en algunos casos, como en el de Olga Orozco o Wislawa Szymborska– le resulta muy cercano a él.

Lo importante aquí es hacer hincapié en la tercera persona que enuncia los versos en cuestión, pues es precisamente en este procedimiento del lenguaje donde hemos trazado nuestra propuesta. Nos interesaba plantear la posibilidad de un yo escritural extendido, llevado hasta los límites de lo humano para enunciar también desde *lo gato*. Así, hemos creado una serie de poemas en los que quien habla es un *gatumano*: un yo resultado de la mezcla de ambos.

Este yo –como hemos señalado ya bastante– no elimina al yo empírico –nunca fue

nuestra intención borrar su huella-, por el contrario, lo afirma y va dejando su rastro para que el lector pueda acercarse también a él.

En el camino descubrimos que además de lo referente a los poemas inscritos dentro de esta tradición de los poemas sobre gatos, así como del estudio de las posibilidades del yo -y precisamente como consecuencia de la modificación/ruptura en la concepción/constitución de éste durante el Romanticismo-, el propio asunto del yo nos iba empujando a allegarnos a ciertas teorizaciones hechas por autores -poetas, creadores-, como Poe o Valéry.

Al final, después de entender que el yo no es uno solo, o mejor dicho, que ese yo es uno solo pero múltiple, nos resulta tan emocionante como contradictorio suponer que el yo lírico -dado que está hecho de lenguaje- proviene siempre de un yo empírico que aunque en ocasiones juegue a con las posibilidades de la máscara, no podrá nunca desprenderse totalmente de sí mismo. Esto quiere decir que detrás de toda propuesta escritural que plantee la existencia de otro yo, alejado del yo empírico, detrás de éste habitará siempre el yo empírico con sus decisiones, sus obsesiones, sus búsquedas, sus demonios.

Aun en el caso de la distancia que pone el heterónimo entre el autor y el yo que habla en el poema -al poseer cada uno una vida distinta, alejada e incluso opuesta con respecto a la del otro, y lo que es más, una manera particular de escribir que los coloca dentro de determinada propuesta estética-, el yo empírico sobrevivirá pues a final de cuentas las decisiones en torno a la elección del lenguaje o los mecanismos literarios -por ejemplo- supone la existencia de dicho yo como el lugar del que surgen éstos y en el que se gestan las ideas y las emociones que después se vuelven poema.

Después de todo, el yo lírico es siempre un yo empírico, un autor que decide llamarse con otro nombre, pensar y sentir de otra forma para luego contar cómo se puede existir de esa otra manera, más allá de las ataduras del yo histórico que nos grita quiénes somos y a qué mundo pertenecemos.

Dicho con otras palabras: ser otro no nos hace menos el yo que somos. Por el contrario: ser otro nos hace más el yo que somos, pues en el viaje del adentro hacia el afuera podemos más que nunca vernos siendo el que somos. Somos entonces por partida doble. Y esa posibilidad, tan desquiciante como sanadora, sólo puede dárnosla el lenguaje poético, o más ampliamente, el arte.

BIBLIOGRAFÍA

- 1.- *Antiguo Egipto. Historia y mito*, 2009, Tomo, México.
- 2.- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, 2001, Cátedra, España.
- 3.- Baudelaire, Charles, *Diarios íntimos*, 1987, Premiá, México.
- 4.- Baudelaire, Charles, *El spleen de París*, 2002, FCE, México.
- 5.- Benn, Gottfried, *Doble vida*, 2003, Pre-textos, España.
- 6.- Benn, Gottfried, *El yo moderno*, 1999, Pre-textos, España.
- 7.- Borges, Jorge Luis, *Poesía completa*, 2011, Lumen, México.
- 8.- Carroll, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas*, 1999, Grupo Editorial Multimédios, México.
- 9.- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares II* (edición de Harry Sieber), 2009, Cátedra, España.
- 10.- Cisneros, Antonio, *A cada quien su animal*, 2008, La Cabra Ediciones/CONARTE, México.
- 11.- Deltoro, Antonio, *Poesía reunida*, 1999, UNAM, México.
- 12.- Deltoro, Antonio, *El quieto*, 2008, BBVA, España.
- 13.- Deltoro, Antonio, *Los árboles que poblarán el Ártico*, 2012, Era, México.
- 14.- Derrida, Jacques, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, 2008, Trotta, España.
- 15.- Eliot, T. S., *El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum*, 2004, Pre-Textos, España.
- 16.- Eliot, T. S., et al, "La tradición y el talento individual" en *El placer y la zozobra*, 1996, UNAM, México.
- 17.- Eliot, T. S., "De Poe a Valéry" en *1888. Antología conmemorativa Thomas Stearns Eliot/Giuseppe Ungaretti*, 1988, UAM, México.
- 18.- Farga, Mullor, M. del Rosario, *Monstruos y prodigios. El universo simbólico desde el Medioevo a la Edad Moderna*, 2013, BUAP/Universidad Iberoamericana de Puebla, México.

- 19.- García Carril, Liliana (compiladora), *El libro de los gatos*, 2008, Bajo la luna, Argentina.
- 20.- González, José Luis (traducción y nota) *El oficio de escritor. Entrevistas con E. M. Forster et al*, 2002, Era, México.
- 21.- Hamburguer, Michael, *La verdad de la poesía*, 1991, FCE, México.
- 22.- Hernández, Francisco, *Poesía reunida (1974-1994)*, 1996, UNAM, México.
- 23.- Jakobson, Roman, *Ensayos de poética*, 2006, FCE, México.
- 24.- Jitrik, Noé (Prólogo), *Confesiones de escritores. Escritores latinoamericanos (Borges et al). Los reportajes de the Paris Review*, 1996, Librería-Editorial El Ateneo, Argentina.
- 25.- Juarroz, Roberto, *Poesía y realidad*, 2000, Pre-Textos, España.
- 26.- Julien, Nadia, *Enciclopedia de los mitos*, 2008, Swing, España.
- 27.- Lizalde, Eduardo, *Nueva memoria del tigre*, 2005, FCE, México.
- 28.- Lizalde, Eduardo, "La pluma fuente. El gato" en revista *Letras libres*, 2009.
Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/poemas/la-pluma-fuente>
- 29.- Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*, 2008, Cátedra, España.
- 30.- Lurker, Manfred, *Diccionario de dioses y símbolos del Egipto antiguo. Manual del mundo místico y mágico de Egipto*, 1991, Índigo, España.
- 31.- Machado, Antonio, *Juan de Mairena*, 1986, Cátedra, España. Libro electrónico.
- 32.- Machado, Antonio, *Los complementarios y Otras prosas póstumas. Ordenación y nota preliminar de Guillermo de Torre*, 1957, Losada, Argentina. PDF disponible en línea en:
<http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/43000028815.pdf>
- 33.- Malaxecheverría, Ignacio (edición y traducción), *Bestiario medieval*, 2008, Siruela, España.
- 34.- Marchese, Angelo/Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 2006, Ariel, España.
- 35.- Néret, Gilles, *Balthus*, 2003, Taschen, España.

El ronroneo de la poesía: la *gatificación* del yo lírico

- 36.- Neruda, Pablo, *Antología poética*, 1997, Planeta, México.
- 37.- Orozco, Olga, *Poesía completa*, 2013, Adriana Hidalgo editora, Argentina.
- 38.- Paz, Octavio, “El desconocido de sí mismo (Fernando Pessoa)” en *Cuadrivio*, 1972, Joaquín Mortiz, México.
- 39.- Paz, Octavio, “La otra voz” en *La casa de la presencia. Poesía e Historia*, 1994, FCE, México.
- 40.- Pessoa, Fernando, *El libro del desasosiego*, 2015, Acantilado, España.
- 41.- Poe, Edgar Allan, *La filosofía de la composición. Seguida de El cuervo*, 1985, Premiá Editora, México.
- 42.- Pound, Ezra, *Personae, Los poemas breves*, 2003, Hiperión, España.
- 43.- Quevedo, Francisco de, “La consultación de los gatos” en *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas. Tomo I*, 1840, Imprenta de Mellado, España. Disponible en línea en:
https://books.google.com.mx/books?id=3C100rDaOLAC&pg=PA339&lpg=PA339&dq=La+consultaci%C3%B3n+de+los+gatos+completo,+Quevedo&source=bl&ots=AFkIxDBtGA&sig=QPFhYU1cDnlEkNgAxyaqEEPJFnA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKewjquIT5y6DOAhUk8IMKHReQD_YQ6AEILTAD#v=onepage&q=La%20consultaci%C3%B3n%20de%20los%20gatos%20completo%2C%20Quevedo&f=false
- 44.- Rilke, Reiner María, “Prefacio” a *Mitsou, Historia de un gato*. Disponible en:
<http://www.migato.net/conocele/el-gato-en-la-cultura/mitsou-historia-de-un-gato-de-balthus-y-rilke/>
- 45.- Rilke, Reiner María, *Cartas a un joven poeta/Obra poética*, 1999, Edicomunicación, España.
- 46.- Sinta, Mardonio, *¿Quién me quita lo cantado?*, 2007, UNAM, México.
- 47.- Szymborska, Wislawa, *Poesía no completa*, 2008, FCE, México.
- 48.- Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, 1990, Visor, España.
- 49.- Watanabe, José, *El desierto nunca se acaba*, 2013, Textofilia, México.
- 50.- Wilde, Óscar, “El crítico artista” en *Ensayos y artículos*, 1986, Ediciones Orbis, España.
- 51.- Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, 2013, FCE, México.