

Destierro (1930) de Jaime Torres Bodet.
El sueño de una sensibilidad lúcida

Destierro (1930) by Jaime Torres Bodet.
The dream of a lucid sensibility

JESÚS ARMANDO GUTIÉRREZ VICTORIA
El Colegio de México
arm.gutierrezv@gmail.com

RESUMEN: A pesar de su aparente olvido, *Destierro* (1930) ha sido señalado por su autor y por la crítica como un poemario que marcó un punto de inflexión en la obra poética de Jaime Torres Bodet. El presente artículo busca aproximarse a *Destierro* (1930) a través de uno de sus temas centrales: el sueño. Como se verá, más que un abandono en el inconsciente, el sueño se presenta como una travesía de una sensibilidad lúcida en la búsqueda por una expresión poética renovada, que logre comunicar el espíritu de la vida moderna.

PALABRAS CLAVE:
sueño;
poesía moderna;
Jaime Torres Bodet;
consciencia;
Destierro;
renovación.

KEYWORDS:
dream;
modern poetry;
Jaime Torres Bodet;
consciousness;
Destierro;
renewal.

ABSTRACT: Despite its apparent oblivion, *Destierro* (1930) has been considered by its author and by critics as a collection of poems that represented an inflexion point in the poetry of Jaime Torres Bodet. This paper analyzes *Destierro* (1930) through one of its main topics: the experience of dreaming. As it will be pointed out, rather than being lost in unconsciousness, dream is represented as a journey of a lucid sensibility looking for a new poetic expression that might communicate the spirit of modern life.

Introducción

En su respuesta a la “Carta circular a cuatro amigos”, a propósito de *Sueños* (1933) de Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet comentaba lo siguiente sobre *Destierro* (1930), su más reciente poemario: “Sí, recibí tus ‘Sueños’. Los leí con el interés fraternal con que, desde los veinte

años, leo todo lo que publicas. Este libro, desde luego, como *Destierro* en mi obra, me parece marcar en la tuya un absoluto cambio de orientación” (1995: 117). Años más tarde, en una entrevista con Emmanuel Carballo, Torres Bodet corroboró lo que antes había expresado a su amigo en aquella carta: “*Destierro* inauguró su etapa de madurez y marcó un punto de inflexión en su obra poética” (Carballo 1968: 29). Para el crítico, el libro representó “una colección de treinta y cinco poemas que en su momento debió desconcertar a los lectores habituales de Torres Bodet. En ella, el poeta de libros anteriores brilla por su ausencia y aparece, en cambio, un poeta atento a los modos y modas que por aquellos años dominaban la creación poética” (1968: 30-31).

Un breve repaso por las opiniones de críticos y especialistas posteriores confirma las apreciaciones tanto de Bodet como de Carballo respecto a lo que representó *Destierro* en la trayectoria del escritor mexicano. José Emilio Pacheco consideraba que “a los 29 años, Torres Bodet rompió con su obra de juventud y se empeñó en hacer un libro desagradable, árido, hermético” (93). Por su parte, Rafael Olea Franco también advierte una transición en la obra poética de Bodet, de tal modo que con *Destierro* llega a “una poesía más meditativa y profunda, con una gravedad de tono que no se le conocía antes” (218). No obstante, a pesar de haber sido señalada la importancia de dicho poemario, pocos han sido los estudios y comentarios que ahonden en él y en la complejidad de sus composiciones. Como señalaré más adelante, una buena parte de la primera poesía de Jaime Torres Bodet ha tenido una recepción desfavorable, en primer término, a causa de la postura profundamente autocrítica que asumió en vida el mismo poeta, lo que se tradujo en una reducida atención crítica si se le compara con otros integrantes del mismo grupo de Contemporáneos.¹

¹ A propósito, Gustavo Jiménez Aguirre ya señalaba en su antología de Torres Bodet, *Destierro y otros poemas en la sombra* (2000): “Una parte considerable de nuestra comprensión de la obra en verso de Jaime Torres Bodet se encuentra ensombrecida por las lecturas sobrepuestas del autor a la poética original de algunos de sus libros” (11). Años más tarde, en su texto introductorio a *Destierro*, Lourdes Franco Bagnouls ya apuntaba la necesidad de una postura crítica más justa y objetiva con el libro: “Es necesario leer *Destierro* en su contexto histórico y cultural para observar la evolución formal de los textos que de él pervivieron y así aventurar juicios más objetivos y desapasionados; más acordes con una lectura filológica del libro” (465).

Bajo estas circunstancias, el presente estudio busca volver sobre un libro medular en la obra poética de Jaime Torres Bodet, a través de uno de sus temas centrales: el sueño; pues, considero que la experiencia onírica, dominante en todo el poemario, se asume, no como un abandono del yo en la vastedad del inconsciente ni como la adhesión programática a los movimientos de vanguardia en boga, sino como una exploración del espacio del sueño y sus posibilidades, guiada a través de la consciencia lúcida del poeta. Propongo, entonces, comprender *Destierro* no como una simple apuesta de Bodet por “los modos y modas” de la época, sino como un diálogo crítico entre la tradición poética del sueño y los temas y preocupaciones que interesaban al poeta en 1930. Como se verá, dichas composiciones se articulan en una relación dialéctica donde el yo se sabe dormido con plena consciencia de su estado y, simultáneamente, participa de esa realidad alterna que es el sueño, regida por una lógica distinta a la de la vigilia. Así, el viaje onírico de Torres Bodet se corresponde más con una búsqueda, con un afán por conciliar y dominar dos planos de la experiencia, aparentemente opuestos, en aras de encontrar cauces renovados para la lengua poética. Para ello, me centraré en cinco poemas: “Pórtico”, “Buzo”, “Visita a la poesía”, “Destierro II” y “Despertar”, pues cada uno ejemplifica distintos momentos y modos en que el poeta se aproxima a la realidad del sueño a través de la guía de su consciencia.

El destierro de *Destierro* en la poesía de Torres Bodet

Si por algo se caracteriza Jaime Torres Bodet como comentarista de su obra es por su agudo sentido autocrítico. Desde muy temprano, Bodet acostumbró hacer comentarios y declaraciones que lo sitúan como un escritor del presente, que busca romper de forma explícita con su producción anterior. Por ejemplo, ya en 1924, en una respuesta reproducida por Emmanuel Carballo a una encuesta de *El Universal Ilustrado*, sobre la que consideraba su “mejor poesía”, responde lo siguiente:

De los poemas que un joven escribe y publica, pocos son aquellos que reflejan directamente su sentir original. Aun en escritores que parecen provenir de sí mismos, las huellas son demasiado sensibles para afirmar una percepción única

de las cosas. Por eso, al contestar la encuesta de *El Universal Ilustrado*, desecho de un golpe mi producción anterior a *Canciones*.

Y me hallo ahora en este dilema. Desde la edición de este libro, he publicado tres: *La casa*, *Los días* y *Nuevas canciones*, el último aparecido en España hace algunos meses.

No encuentro en ellos ningún poema que me satisfaga hasta el punto de separarlo del resto de sus hermanos, y trato de explicarme esta ausencia de predilección paternal considerando que al hombre que trabaja todos los días no le es dado volver los ojos hacia atrás. Cada mañana le trae —por el contrario— una nueva perfección... ¿Y la meta? ¿Se aleja tanto a cada hora!... (1968: 16).

Conviene aclarar que para aquel 1924, el más antiguo de los libros que menciona, *Canciones*, sólo tenía dos años de haber sido publicado. Bodet deja atrás títulos como *Fervor* (1918) y *El corazón delirante* (1922), que, como se puede apreciar, no los separa un lapso considerable del resto de sus títulos. De tal forma que no sorprende, entonces, que muchos años más tarde, en su madurez, cuando ya contaba con una larga trayectoria no sólo como poeta, sino también como funcionario público y diplomático, al reunir sus *Obras escogidas* (1961), haya dejado fuera toda su narrativa, escrita en su mayoría durante su juventud, y haya reducido sus nueve primeros libros de poesía a una breve selección, donde *Destierro* sólo aparece representado con seis poemas (Pacheco 1994: 89). La opinión de Gustavo Jiménez Aguirre corrobora las apreciaciones previas, pues considera que este encubrimiento de sus primeros poemarios se debió a que Bodet buscó destacar los más recientes: *Fronteras* (1954) y *Sin tregua* (1957), títulos que el poeta consideraba más significativos en aquel momento (2000: 11).

Es importante tener en cuenta estas consideraciones, ya que replantean la interpretación de ciertos juicios del mismo Bodet sobre el libro aquí estudiado. Así se explica cómo para 1933 se expresa en términos tan positivos sobre *Destierro* (1930) cuando se dirige a su amigo Ortíz de Montellano y no lo haga del mismo modo cuando, en el último tomo de sus memorias, *Equinoccio*, publicado por primera vez en 1974, menciona lo siguiente sobre éste y otros libros de su primera estancia europea:

España me dio tiempo y paciencia para escribir. En Madrid, publiqué tres libros: *La educación sentimental*, en 1929; *Destierro*, en 1930, y *Proserpina rescatada*,

en 1931. Los críticos fueron piadosos con esas obras [...]. Releí, hace poco, los libros que acabo de numerar. *Destierro*, en efecto, fue una evasión —frustrada. Y, por cuanto atañe a *Proserpina* y a *La educación sentimental*, creo que estuve en lo justo al no incluirlas en el volumen de mis *Obras escogidas* (2017b: 486-487).²

Por actitudes como ésta, críticos como Jiménez Aguirre y José Emilio Pacheco consideran que la imagen de Torres Bodet se ha vuelto difusa a través de los años y no se le ha dado el lugar que le corresponde, no sólo dentro del grupo Contemporáneos, sino en la tradición poética mexicana (Pacheco: 89). Esto, a pesar de que, paradójicamente, antologías tan importantes como *Poesía en movimiento* hayan incluido al poeta y así lo representaron, en su mayoría, con composiciones provenientes de *Destierro*.³

Con todo y el aparente encubrimiento por su autor al final de su vida, la recepción inicial de *Destierro* fue, como menciona el mismo Bodet, favorable. Algunos juicios rescatados por él mismo en *Equinoccio* lo corroboran: “Jorge Carrera Andrade, entonces en Barcelona, apreció *Destierro*. ‘Es —según escribió— una serie de poemas ejemplares de la intimidad. No es un destierro del cielo, como el del poeta de *Sobre los ángeles*, sino un destierro en el sueño... Con su última obra, Torres Bodet nos ha dado uno de los mejores exponentes de la poesía de evasión de nuestra lengua’” (Torres Bodet 2017b: 486-487). Curiosamente, Bodet selecciona sólo aquellas líneas que le permiten concluir que su libro, siguiendo lo propuesto por el reseñista, se resume en una simple evasión.

No obstante, quien revise por completo el artículo de Carrera Andrade dedicado a *Destierro* advertirá que sus comentarios van más allá de las palabras que Bodet destaca. De hecho, lo primero que salta a la vista es que se trata de un texto extenso: cuatro columnas que ocupan casi toda

² Llama la atención que, según notas de la prensa española de la época, originalmente éste no fue el título del poemario: “Ayer, las siete de la tarde [sic], dió el poeta Jaime Torres Bodet para las señoras del Lyceum Club una lectura de poemas que han de figurar en su próximo libro ‘Paisajes de sueño’. Obtuvo el éxito que era de esperar, dada la importante personalidad del autor” (“Jaime Torres Bodet en el Lyceum” 1930: 5); “En el Lyceum Club leyó ayer D. Jaime Torres Bodet, poeta mejicano, poemas inéditos de su libro ‘Paisajes en el sueño’” (“Paisajes en el sueño” 1930: 5). Este primer título, por demás revelador del contenido del libro, no es mencionado por Bodet en sus memorias.

³ De los cuatro poemas seleccionados, tres provienen de *Destierro*: “Pórtico”, “Danza” y “Buzo”. El cuarto es “Dédalo”, de *Cripta* (1937).

la plana. Lo segundo es que da la impresión de que, con pretexto de su último libro, Andrade analiza toda la poesía de Bodet, así lo sugieren tanto su título — “Filiación poética de Jaime Torres Bodet”— como los nombres de sus apartados — “Perfección y medida”, “Imagen” y “Disciplina”.

En cuanto al contenido, si bien es cierto que considera que se trata de “poesía de evasión”, que, además, en algún momento del texto califica como “arbitraria” y “sobrerrealista”, Carrera Andrade también reconoce que “Jaime Torres Bodet nos da esta vez una versión pura del mundo”, y añade: “lo que aprendemos, sobre todo en el último libro de Torres Bodet, es la disciplina poética. Todas las voces confusas que pugnan por escaparse de la garganta del hombre son ahogadas por el poeta para dar salida solamente al canto organizado y limpio”, con lo cual concluye que “la obra poética de Torres Bodet es un ejemplo. Ejemplo y modelo de control que la inteligencia debe ejercer sobre el impulso lírico” (16).

No dejan de llamar la atención las similitudes que hay entre lo expresado por Carrera Andrade y lo que Alfonso Reyes opinó en abril de 1931, en su *Monterrey*, sobre el mismo libro:

La importancia de Torres Bodet en la nueva literatura mexicana aumenta todavía más la significación de su libro *Destierro*. Poéticamente es un valor; históricamente, para decirlo de algún modo, es un aviso. Los libros fieles que este escritor viene publicando con robusta actividad permiten seguir paso a paso su evolución. Esta vez ha dado un salto. Hay una crisis. Lo habíamos dejado en los sonetos cristalinos de *Contemporáneos*, donde su inextinguible gula literaria quiso encerrarse por un momento, y ahora nos aparece todo abierto de ventanas, cruzado de ráfagas y (sólo en apariencia) deshecho. De disciplina en disciplina, ahora conquista su mayor libertad y acaso se somete a su más dura experiencia. Cantar así, con ese tono de sonámbulo que tiene ahora la poesía, haciendo que cada palabra sobresalte a la que salió antes, si es la tentación mayor y aun la pérdida segura para los abandonados, los laxos, los que creen que el poema ha de escurrir como una secreción del cuerpo, también tiene que ser la prueba por excelencia para los que saben gobernarse (Reyes citado en Carballo: 262).

Como se puede observar, tanto Carrera Andrade como Alfonso Reyes advierten un estado alterado de la consciencia, que uno nombra “evasión” y otro “crisis”, pero, al mismo tiempo, señalan “control” de la inteligencia,

así como un triunfo del poeta que “sabe gobernarse” en la “conquista de su mayor libertad”. Este último aspecto es, justamente, aquel que Bodet olvida en su lapidario juicio sobre *Destierro* y que, por consiguiente, no ha sido enfatizado lo suficiente por la crítica de su poesía.

La poesía moderna y el sueño

Cuando Torres Bodet publicó *Destierro* en España, en 1930, tenía poco de haber llegado a aquel país. En diciembre de 1928, el joven escritor estaba en la disyuntiva entre un “modesto pasar”, subsistiendo de sus colaboraciones en diarios y revistas o concursar por una plaza en la Secretaría de Relaciones Exteriores. Como él mismo apunta en el primer tomo de sus memorias, *Tiempo de arena*, fue gracias al consejo de Genaro Estrada que finalmente se decidió por la segunda opción (2017a: 154). Así, para marzo de 1929, Torres Bodet salió como secretario de la legación mexicana en España e inició su extensa y provechosa carrera en el servicio diplomático. Este tránsito marcó un antes y un después para el poeta: “En lo más espeso de las tinieblas, me vi a mí mismo. No como me creía en aquel instante, sino cual era, al salir de la Escuela Preparatoria. ¡Cuántos años me separaban de aquel muchacho! Todo lo hecho parecía alejarme de mi niñez. En el fondo, todo lo hecho me constreñía a puntualizarla” (2017a: 157). Luego entonces, no extraña que, así como este momento significó un punto de inflexión en su vida, una suerte de mirada retrospectiva y nostálgica ante la juventud que se termina, *Destierro* haya representado un antes y un después para su poesía.⁴

Desde 1928 el joven crítico y ensayista ya comenzaba a cuestionarse sobre la poesía y la novela modernas. En su libro *Contemporáneos. Notas de crítica*, publicado ese mismo año, encontramos tanto textos que reflexionan desde una perspectiva general sobre estos temas, como análisis específicos de autores como Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Rafael

⁴ Cabe mencionar que, en entrevista con Carballo, Torres Bodet apuntó lo siguiente sobre *Destierro*: “Aquel título entrañaba una confesión. Sentí la necesidad de adentrarme, todavía más, en lo sustancial de mis experiencias” (1968: 29). Aunque, como ya he señalado en una nota previa, éste no fue el primer título bajo el cual Bodet presentó los avances de su libro en España.

Alberti y Juana de Ibarbourou. Por tratarse de un estudio centrado en *Destierro*, no abordaré las ideas referentes a la prosa; sin embargo, tanto éstas, como las que atañen a la poesía, muestran a un Torres Bodet preocupado por la reflexión y transformación de los géneros literarios, así como por los nuevos valores estéticos de principios del siglo xx. Es precisamente en uno de estos textos, titulado “La poesía nueva”, donde plantea el problema de la poesía contemporánea en relación con el espíritu de la vida moderna:

Un acontecimiento ha venido a alterar el aspecto del problema: el espíritu de la vida moderna. Los parnasianos fracasaron en su intento porque querían moldear, con límites estrictos, el contenido de una vida que había hallado mejores expresiones en la producción de los románticos. Los modernos no sólo procuran hacer un lirismo no romántico, sino que están obligados a hacerlo para expresar sinceramente la intensidad del pensamiento actual.

La primera cosecha no es nunca la más pura. El destino de todos estos renovadores es el de agotarse en una obra con recuerdo, pero sin perfección (1987: 27).

Ahí donde otras escuelas y sensibilidades han fracasado, el poeta moderno debe saber apreciar esta nueva realidad, aunque, como es natural, los primeros intentos pueden resultar infructíferos. Nuevamente conviene considerar a Torres Bodet como un poeta del presente, preocupado por los problemas de actualidad en literatura. Así también, llama la atención su actitud respecto de las formas y metros que en vano buscaron moldear con “límites estrictos” la vida, pues, de algún modo, responde a la interrogante sobre el abandono del verso medido y la predilección por el verso libre en el que sería su próximo libro de poesía, *Destierro*.

En ese mismo texto, Torres Bodet cuestiona los principios sobre los cuales se ha buscado representar la realidad en poesía, durante lo que él llama el periodo romántico: “La poesía nueva ha demostrado ya capacidad para vivir de sí propia, para desdeñar el dato excesivo de la realidad, la *anécdota* que ilustró todo el periodo romántico. Pero sólo el dato excesivo, pero sólo la *anécdota*. Porque la realidad misma será siempre soporte y pretexto de la obra de arte, como la emoción su belleza más pura” (1987: 28). Es evidente su insatisfacción ante los valores y los recursos que la tradición ha empleado para representar la realidad; ante ello, Bodet deja

en claro que la poesía moderna no busca evadir esta misma realidad, sino sólo las formas que la tradición ha usado para representarla; es decir, el poeta debe buscar nuevos cauces y perspectivas para aprehenderla de una manera renovada, para ello, es necesario abandonar las convenciones impuestas por el uso, pues han perdido su significado en el lenguaje poético y se han transformado en fórmulas vacías.

Tras estas reflexiones, Torres Bodet llega a la conclusión de que “todos los géneros están en una crisis de transformación. Lo que ha muerto no es la poesía, la novela o el teatro del siglo XIX, sino el espíritu integral de esa civilización escéptica cuyo exponente más acentuado fue el positivismo” (1987: 28). Luego entonces, para comprender un libro como *Destierro*, es necesario entender las ideas y discusiones que interesaban al poeta por aquellos años. Para el Torres Bodet de 1928, la literatura se encuentra en un momento clave de transformación y, por lo tanto, en una búsqueda por expresar el espíritu moderno y una nueva forma de representar la realidad presente; una travesía que deja atrás las convenciones y las limitantes de una tradición caduca, pero sin buscar terminar con la lengua poética o evadirse del mundo.

No extraña, visto lo anterior, que el sueño —tema que ocupó la atención de los poetas románticos y simbolistas— se revele como un ámbito propicio para la renovación de la poesía. En su ya clásico estudio sobre la materia, Albert Béguin señala que, para Baudelaire y luego para Rimbaud, el sueño tiene, además de un carácter de sustracción del tiempo y un rasgo místico de evasión, un afán por el abandono con la finalidad de un conocimiento más profundo: “Para conocer lo real, o los fragmentos de lo real, no hay entonces otro camino que dejar que en la sombra se cristalicen y de la sombra salgan formas que en ella nacen espontáneamente. El abandono pasivo a la ensoñación es el principio de esta experiencia” (Béguin: 462).

Con el advenimiento de las vanguardias, el sueño permaneció como una preocupación entre los poetas. Para André Breton, éste constituía un tema central en la experiencia del hombre que no había sido discutido con el mismo énfasis que los asuntos de la vigilia. El poeta se lamentaba de que el sueño quedara “limitado a un paréntesis como la noche” (2001 [1924]: 28), pues, para él lo onírico representaba una experiencia

compleja que se contraponía, en igualdad de condiciones, a la vigilia. El sueño, al contrario de ésta, se configura como una dimensión continua, no fragmentada y entrecortada, que da una nueva perspectiva, la cual no es posible en la cotidianidad diurna: “¿Por qué no otorgaré al sueño lo que rehúso a veces a la realidad, es decir, ese valor de certidumbre en sí misma, que, en su oportunidad, no esté expuesto a mi repudio? ¿Por qué no he de esperar del indicio del sueño más de lo que espero de un grado de consciencia cada día más elevado? ¿No podría aplicarse también el sueño a la solución de los problemas fundamentales de la vida?” (29).

Como se puede apreciar, Breton considera, al igual que Baudelaire y Rimbaud, que el sueño puede ser una vía profunda de conocimiento, ya no desde un sentido de evasión mística o de sustracción del tiempo, sino como una experiencia plena que debe ser colocada en su sitio justo dentro de la esfera de la vida. No obstante, para Breton la idea del sueño no se concilia con la capacidad consciente del sujeto; por el contrario, ve en la consciencia un atributo de la vigilia que debe ser puesto en duda. Si bien no pierde la esperanza de una posible conciliación de estos principios, en apariencia opuestos, para conformar una “superrealidad” o “realidad absoluta”, lo considera todavía un proyecto lejano (31). Y es precisamente en la importancia de la consciencia donde tanto Jaime Torres Bodet como el resto de los poetas de su generación se distinguen del surrealismo y de los poetas simbolistas.

En lo que se refiere al grupo Contemporáneos, ya Vicente Quirarte ha señalado que, congruentes con un ejercicio crítico y con su postura de poetas ultraconscientes, “el sueño fue para ellos una forma de conocimiento”, “un desafío para objetivar reinos ignotos” (35). Prueba de ello es la actitud escéptica que, por ejemplo, Jorge Cuesta asume respecto de las ideas del surrealismo, tras su entrevista con Breton: “Cuesta no se convence de que la emoción por sí misma pueda rendir testimonios de los sutiles procesos ocurridos en las zonas del sueño. Cuesta habla del sueño como una desilusión de la experiencia” (Quirarte: 36).

Quirarte también señala que, a diferencia de las vanguardias, el sueño no se abordó como un programa colectivo entre los Contemporáneos, sino que se singularizó y diversificó en cada uno de sus proyectos de escritura (35). Quizá uno de los mejores ejemplos para demostrar la diversidad de

formas que adoptó entre el grupo se encuentra en la obra de un poeta muy cercano a Torres Bodet: Bernardo Ortiz de Montellano. A propósito de su volumen *Sueños*, sobresalen las palabras de José Gorostiza, quien ve en las tres composiciones tres aproximaciones completamente distintas al tema:

De los tres sueños, el primer me parece el mejor realizado. Su lógica es efectivamente la de un sueño, esto es, arbitraria. Las partes van articulándose en el conjunto de tal manera que el sentimiento de progresión del poema no llega a desvanecerse un sólo instante [...]. El "Segundo sueño" no es un sueño en la medida en que el poeta tiene consciencia de él y contagia al lector, haciéndole presenciar a la vez el poema y la ficción en que se basa, la anestesia o falta de sensación junto con la sensación —¿imposible?— de que se está anestesiado. De todos modos, el asunto es un verdadero hallazgo, lo mismo que el panorama en que se desarrolla [...]. El tercero, según creo, se aparta más aún del propósito —formulado claramente en el epígrafe— de sujetarte estrictamente a un plan. Este ya no sólo deja de ser un sueño, sino que no llega siquiera a constituir un poema (1995: 112-113).

Llama la atención el extrañamiento y la negativa de Gorostiza por el "Segundo sueño", ya que se fundan en lo que el poeta considera la imposibilidad de una conciliación, en un mismo poema, entre sueño y consciencia; rasgo que, paradójicamente, es celebrado por Xavier Villaurrutia, quien reprueba la falta de ésta y la tendencia a lo que él llama "escritura poética automática" en el resto de las composiciones:

He intentado decirle que no siempre, como parece haber sido su propósito, se ha mantenido usted, aun en pleno sueño, completamente despierto; que unas veces se ha dormido usted sobre las palabras; que, otras veces, las palabras narcóticas han triunfado sobre su vigilia. Mucha culpa de esta falta de unidad reside, creo yo, en la dificultad en que se halla el poeta de abordar el tema de los sueños, que es el suyo. O se le trata como los sobrerrealistas lo hacen, persiguiendo cada uno de los incidentes en su mecanismo y lógica particulares como si una especie de cámara cinematográfica trabajara por nosotros, fotografías despiertos y dormidos modelos, para registrar un documento más del juego de nuestro inconsciente, o bien como un tema poético más —la naturaleza en Virgilio, el infierno en Dante—, vivido o no vivido, poco importa, pero inventado o reinventado por el poeta lúcido, despierto. Sólo la mano de un vivo puede escribir el poema de la muerte. Sólo la mano de un hombre despierto puede escribir el poema del sueño (1974: 837-841).

Como se verá en el análisis siguiente, es este mismo afán, celebrado en Montellano por Villaurrutia, el que guía las composiciones de *Destierro*. El sueño no será más la dimensión opuesta a la vigilia, donde el poeta se abandona y se pierden en la vastedad del inconsciente, sino una suerte de prueba del intelecto —como lo llama Alfonso Reyes—, una dimensión que sólo es posible explorar y renovar a través de la razón y la consciencia.

“Pórtico”: la consciencia del umbral

Ya desde su título, “Pórtico”, el primer poema de *Destierro*, prefigura el espacio simbólico desde el cual el yo lírico acomete su aproximación al sueño: un umbral que separa dos dimensiones. Este “Pórtico” es la puerta de entrada al mundo onírico, pero también es el primer momento en el que el poeta hace explícita su voz como sujeto que duerme:

En esta presencia amarilla —entre dos lámparas— de la noche,
en esta inmovilidad del espejo que cuenta al revés sus cadáveres
y en esta grieta fina del reloj
por donde cabe todos los días un instante imperceptible de alondra
está mi eternidad (Torres Bodet 2013: 46, vv. 1-5).

Como se puede apreciar no hay ningún atisbo de duda. Por el contrario, estos versos son la afirmación de un yo que se sabe en un sitio de tránsito —un pórtico— entre dos realidades. Materialmente, el poeta se encuentra en su alcoba: las lámparas, el espejo y el reloj son objetos que pertenecen a este espacio; sin embargo, su capacidad para reconocerlos comienza a participar de la realidad del sueño. Los nombra, pero les antepone una dimensión simbólica al asociarlos con atributos que los abstraen de su esfera de simples objetos del mundo de la vigilia. Así, las lámparas son, ante todo, la causa de una “presencia amarilla”, que pertenece a la noche. El espejo deja de ser un accesorio y se torna principio de inmovilidad y representación de un mundo *al revés*. Y el reloj, cuya orientación temporal se estructura en horas y minutos, es ahora un objeto que señala *instantes*. Desde este estado del cuerpo y de la consciencia, el yo emite su discurso y observa desde otra perspectiva, gracias a la esfera onírica que lo comienza a engullir, lo que de otro modo serían simples elementos de una

habitación. Aquí conviene volver a lo dicho por Bodet en aquel texto de *Contemporáneos. Notas de crítica*, ya que una de sus principales preocupaciones era, precisamente, encontrar nuevos cauces para representar la compleja realidad de espíritu moderno.

Esta toma de consciencia no se limita a la dimensión externa del yo, sino que también le permite reconocerse como sujeto en esta otra realidad, que se antepone a la lógica y al orden de la vigilia:

De un muro al otro de la soledad
soy un hombre desnudo que sangra por un costado su sombra.
He tenido
que aprender a nadar en una competencia de náufragos,
con las manos tendidas
a todos los racimos del agua en que las espumas verdecen
mientras mis cabellos perdían y recobraban a cada momento una corona de ausencias (467, vv. 15-21).

Aquí el yo se reconoce a través de dos metáforas imbricadas. La primera es la del crucificado, la cual se construye en la alusión al “hombre desnudo que sangra por un costado”, y que además tiene las manos extendidas y porta una corona. La segunda es la del hombre que se precipita en el agua y al igual que el crucificado, despojado de sus ropas, extiende las manos como en un gesto que anticipa las brazadas. En la elección de estas dos imágenes yuxtapuestas también se advierte, todavía, una situación liminar: mientras que la del crucificado remite a un virtual crucifijo en la habitación y, por lo tanto, se asocia con la vigilia, la del hombre en el agua no halla su referente en el espacio de la alcoba, sino en el mundo del sueño.

Pronto, tras tomar consciencia de esta otra dimensión, el yo hace evidente que se trata de un lugar donde otros, mucho antes que él, han estado.

Me sabía la voz, al hablar,
a las voces de los poetas que el oído narcotizaba en los libros.
Y oí la voz. Y el eco. Y el espejo mismo del eco.
Pero ya estoy aquí,
en esta edad de la luz en que los colores más opuestos se reconcilian,
rodeado por una selva de vértigos
y defendido de todas partes con una muralla de nombres (468, vv. 22-28).

Es importante notar que una de las primeras impresiones sobre la dimensión onírica es su reconocimiento como una esfera con una tradición poética. Torres Bodet hace explícito que, ante todo, al adentrarse en el sueño es imposible ignorar los distintos discursos que los poetas han añadido, pues éstos han terminado por configurar una lengua distintiva. Ante esta situación, se advierte un cierto disgusto: “Y oí la voz. Y el eco”. Esta toma de consciencia finalmente hará que el yo asuma, en esta “selva de vértigos” con evidentes ecos dantescos, una postura que busque sobreponer su subjetividad ante un discurso que comienza a cristalizarse en una lengua convencional para el tratamiento del tema.

Es significativo que el poema concluya con una nueva reflexión sobre la situación del yo y la dimensión en que ha ingresado, pues enfatiza la perspectiva desde la cual se asume el espacio onírico: una visión guiada por la completa consciencia de las transformaciones operadas en el sujeto y en sus sentidos.

Mi mundo pesa lo mismo, ahora, que una promesa,
que un sueño, que una palabra de mujer en la esquina de una almohada,
pero lo llevo a todos los sitios,
a todas las distancias del aire,
a las nuca que imprimen el bosque
en la nieve de las montañas,
a los valles que deposita una fuga de arroyo en el césped,
a las proezas y a las contriciones,
a todo,
a todo cuanto devuelve a la orilla de un puerto incendiado
—en ceniza de pájaros y de barcos—
la resaca de los destierros... (468, vv. 29-39).

Así, “Pórtico” se articula como un proceso de tránsito entre la vigilia y el sueño, aprehensible por la consciencia del yo. Este primer momento introduce el espacio liminar donde se percibe todo aquello que pertenece a la vida cotidiana, pero visto a través de la fuerza evocadora de la lógica onírica, que revela la realidad desde una nueva perspectiva. En el inicio de este proceso, que luego se articulará a través de la metáfora del viaje y de la navegación, el yo no duda ni se sorprende ante la transformación del mundo que le rodea ni ante su nueva situación; por el contrario, el yo

lórico se caracteriza por la reflexión metapoética, pues su primera impresión es considerar el sueño como un lugar que ha sido visitado antes por otros poetas, que a su vez han añadido significados a su expresión; esto genera molestia en el yo que comienza a soñar, pues su búsqueda supone apartarse de las fórmulas y de la tradición del lenguaje poético. Bodet no llega al sueño como ante un territorio inexplorado, por conquistar, sino como ante un espacio donde es necesario ensayar una renovación, una nueva forma para representar esta realidad inaprensible.

“Buzo”: la inmersión en el sueño

Como ha señalado ya Lourdes Franco Bagnouls, las metáforas acuáticas y especulares ocupan un papel central en *Destierro*, un claro ejemplo de ello lo constituye “Buzo”.⁵ Esta composición forma parte del selecto grupo de poemas que fueron reproducidos y editados de forma continua por su autor; apareció por primera vez en la *Antología de la poesía mexicana moderna* y, luego de su versión en libro, en el semanario *Hoy* (Franco Bagnouls 2013: 462). Asimismo, se encuentra como parte de la selección de la obra de Torres Bodet en la antología *Poesía en movimiento*.

“Buzo” pone de manifiesto la visión poética del sueño como una travesía en un medio acuático. Desde sus primeros versos el agua se presenta como un componente nuclear en la analogía entre el territorio onírico y la exploración marítima en que se embarca el yo lírico.

El agua de la sombra nos desnuda
de todos los recuerdos
en esta brusca
inmersión que anticipa, en los oídos,
la sordera metálica del sueño (vv. 1-5).

⁵ A propósito, señala Franco Bagnouls: “*Destierro* es un texto concebido en un ambiente acuoso; a lo largo de muchos de los poemas que lo componen está presente el paradigma del agua en sus diferentes estados, así como en sus posibilidades metafóricas de cristal, espejo y diamante; la transparencia constituye la cualidad fundamental que lo compone, y le siguen en importancia el frío, el silencio y el eco” (2013: 40-41). Aquí conviene añadir que igualmente el motivo del espejo y el doble reaparece en la novela corta de Torres Bodet, *Margarita de niebla* (1927).

Uno de los elementos distintivos de *Destierro* y de este poema es la abundancia de metáforas de difícil comprensión, así como el papel protagonista que tienen los sentidos en la experiencia de aquel que sueña. En este caso, el sueño se presenta como el “agua de la sombra” que expone los recuerdos del yo lírico. Estos primeros versos equiparan dicha experiencia con la inmersión acuática, en la cual el oído es el primero de los cinco sentidos en trastocarse: la sordera común a la inmersión se transforma, consecuente con el orden onírico, en una “sordera metálica”, saturada por el contacto con el agua. La presencia de la sinestesia es otro de los elementos distintivos de este poemario; pues, los sentidos, que son las primeras vías de comprensión del mundo para el poeta, también son los primeros en percibir el nuevo orden, distinto al de la vigilia, en aquella realidad en la que ha penetrado.

Y quedamos de pronto sostenidos
—en este mar en donde nadie flota—
de una cadena lógica de ausencias,
como el buzo que vive, en su escafandra,
de la sierpe del aire que lo sigue (vv. 6-10).

Tras la primera impresión, el yo lírico reflexiona alrededor de su experiencia y llega a la conclusión de que su persona es semejante a un buzo, que puede sobrevivir en las profundidades gracias a “la sierpe del aire que lo sigue” y del equipo que lleva consigo. Conviene hacer énfasis en este símil, pues para el poeta que se ha adentrado en el territorio del sueño, aquel dispositivo que lo ata a la superficie y le proporciona el oxígeno suficiente para acometer su exploración es aquella “cadena lógica de ausencias”; si bien el sentido de este verso no es del todo comprensible, pues recuérdese que nos hallamos, al igual que el yo lírico, sumergidos en la realidad del sueño, destaca la elección del sustantivo “cadena” en compañía del adjetivo “lógica”, pues sugieren la presencia del pensamiento lógico y la capacidad reflexiva del yo como único vínculo que lo ata a la realidad de la vigilia.

Asimismo, la mera elección de la imagen del buzo distancia la experiencia que desea comunicar Torres Bodet de aquellas otras donde el que sueña se visualiza como un naufrago llevado por la corriente o simple-

mente como un sujeto sin voluntad que cede ante la nueva realidad.⁶ Por el contrario, el buzo remite a la exploración científica y a los avances tecnológicos; y si bien el poema no ahonda más en este símil, queda establecido que el yo lírico es un sujeto hiperconsciente en su travesía a través de estas profundidades.

Ni una burbuja traicionó la asfixia.

Lento
y con ruedas de espuma en el insomnio,
giró el acuario rápido del sueño.

Mas ya el silencio abre
un pozo ardiente en la memoria fría,
un pozo
donde nuestras imágenes
se lavan de la atmósfera perdida (vv. 11-19).

En apariencia, la elección de metáforas, imágenes y demás recursos retóricos puede parecer arbitraria; sin embargo, a pesar de su extrañeza, el yo lírico busca comunicar su tentativa de exploración en congruencia con la nueva realidad que se impone ante sus ojos. En los versos anteriores, conviene destacar el dinamismo que rige este sitio: todo se transforma y está en un constante movimiento, incluso aunque las fuerzas que participen de dicha transformación parezcan contrarias; ejemplo de ello es la contraposición entre “lento” y “rápido”, cuando se alude al “acuario” del sueño.

Reaparece la memoria a través de la prosopopeya del silencio que abre el “pozo ardiente” de la “memoria fría”. Los versos sugieren que la inmersión onírica, además de semejarse a la experiencia del buzo, permite al yo lírico evocar imágenes pretéritas, pero depuradas de la atmósfera de la vigilia, de tal modo que parece que el sueño puede comprenderse también como un momento de abstracción y reflexión que le permite al yo lírico contemplar el pasado.

⁶ La figura del buzo aparece también en un verso del “Segundo sueño” de Ortiz de Montellano, pero con un sentido distinto: “buzo perdido entre sus propias redes” (v. 61).

En ningún momento de esta composición el poeta se muestra angustiado o vulnerado por la dimensión del sueño, antes bien aprovecha sus recursos para volver sobre sí mismo o sobre la nueva realidad que le rodea. Como se ha señalado, la metáfora de la inmersión en el agua le permite visualizarse más que como una víctima de las profundidades, como un explorador de sí mismo y del nuevo espacio que se revela a sus sentidos. Si bien se emplean figuras retóricas desconcertantes y por momentos en apariencia contradictorias, esto se debe a que el yo intenta expresar el nuevo orden que se revela, busca evocar a través de la poesía una realidad que supera sus sentidos, y es precisamente esta búsqueda renovadora la que interesaba a Torres Bodet cuando se planteaba el problema de la poesía moderna.

“Visita a la poesía”: reflexiones sobre la expresión poética

En un texto a propósito de *Margarita de niebla*, publicado en octubre de 1927 en *Ulises*, Jorge Cuesta señalaba que “la poesía es un método de análisis, un instrumento de investigación”, donde “lo oculto encuentra ocasión de revelarse, las ideas y los cuerpos se desnudan y la hipocresía, defendida por un pudor puramente convencional, se pierde” (71); en Torres Bodet, la poesía no solamente es una vía de análisis, sino también se vuelve ella misma materia para la reflexión. “Visita a la poesía” ilustra una de las preocupaciones constantes en la obra del autor de *Destierro*: el problema de la expresión poética. En esta composición destacan nuevamente la variedad de metáforas e imágenes que buscan ahondar en la naturaleza tan compleja de esta materia.

Cortada
por el relámpago de la mirada
en el invierno enjuto del espejo
donde el hielo te oprime
hasta la ira de la transparencia,
¡qué silueta sin alma,
fuego sin fiebre,
máscara sin rostro,
apoyas sobre el lecho en que te niegas! (Torres Bodet 2013: 480, vv. 1-9).

En primer término, se puede observar de nueva cuenta el papel protagónico de las imágenes especulares y acuáticas, en este caso presentes a través del espejo, el hielo y la transparencia; dichas imágenes son usadas para describir a la poesía, que se recuesta en un lecho y se niega al yo lírico. El tratamiento es similar al de una amada, más las expresiones para describirla son paradójicas y fuera del orden convencional de la lírica. Los símbolos evocados —la silueta, el fuego y la máscara— aparecen dotados de cierta autonomía, son ellos más bien ideas o abstracciones que no necesitan o no suponen una correlación con el alma, la fiebre o un rostro, como quizá sí lo harían en la vigilia. Como primera forma de contacto, asimismo, reaparecen los sentidos en la comprensión de esta experiencia, en concreto es posible advertir un énfasis en la mirada y los elementos visuales.

Bruscamente desierta,
eres una mansión abandonada
en que los sueños impacientes velan.

Esa casa maldita
a la que apuntan todos los telégrafos.
Esa puerta cerrada
que imploran en el aire las veletas...

Fantasmas
que no conozco advierten que te espío
y enderezan los arcos de tus cejas (481, vv. 23-32).

Como se había visto ya, en *Destierro* todo está en constante transformación y movimiento: si la poesía se presenta de forma inicial como una amante esquiva, pronto se transfigura en un espacio, en una “mansión abandonada”, en un lugar vedado, buscado por muchos, pero inaccesible a la mayoría. El poema transita así de la acometida de un amante a una atmósfera fantasmal y evanescente, donde no se está seguro sobre las características del objeto sobre el que versa la reflexión. Parece que, cuando el yo busca definir con mayor precisión a la poesía, se torna más metafórico, por más que intente asociarla con imágenes y figuras que la aproximan a una entidad abstracta, vacía y transparente.

Te cerco.
Yo mismo invento esa palabra fina
que doblará, ligera, tu sonrisa
al anunciarte el día recobrado.

Y ciño al pie las huellas de tu orilla.
Y me revisto de ese cuerpo claro
—de vidrio, de memoria, de memoria de vidrio—
que asumen para entrar, cuando despiertas,
en tu aridez los pájaros perdidos (482, vv. 42-50).

Resulta significativo que, tras la descripción y reflexión sobre la naturaleza ambigua de la poesía, la composición concluya con la tentativa del yo lírico por *cercarla* a través del lenguaje mismo y, al hacerlo, el yo sufra también una metamorfosis: se vuelva de “vidrio” y “de memoria”, pero además se imbrique en la conciliación de ambos elementos, pues se torna “memoria de vidrio”, transformación imposible para el mundo racional de la vigilia, pero perfectamente congruente con el orden onírico. Luego entonces, en su tentativa de comprensión, aquel que sueña llega a la conclusión de que al igual que el espacio que le rodea, debe él mismo abrirse a las transformaciones si desea comprender del todo los problemas que se le presentan; esto, parece sugerir el texto, es lo mismo a participar de una nueva forma de expresión poética.

Como se observa, es el lenguaje el camino que advierte el poeta para buscar la comprensión de su objeto de estudio, pero no es el lenguaje convencional que la práctica y la tradición poéticas han cristalizado en fórmulas, sino el empleo de imágenes y metáforas inusuales, contradictorias, renovadoras en sus asociaciones, posibles sólo en el ámbito del sueño.

“Destierro II”: las posibilidades del sueño

“Destierro II” expresa con claridad el grado de consciencia y comprensión que alcanza el yo lírico sobre la dicotomía entre el mundo del sueño y el mundo de la vigilia. En esta travesía propuesta a lo largo del poemario, al contraponer ambas dimensiones, no sólo se señalan sus diferencias, sino que se hacen más evidentes las posibilidades del ámbito onírico, el cual

se presenta como un lugar no sujeto a las reglas y normas que limitan la experiencia del sujeto despierto.

Para que el sonido del mar
cupiese en el caracol de una oreja de nácar,
la quilla de los trasatlánticos
arase el asfalto sangriento de las ciudades abiertas
y las palabras de las buenas noticias
florecesen con tréboles de cuatro hojas
la raíz submarina de los cables,
no fue preciso un terremoto.

Un solo sueño basta a quien espera la fe (506-507, vv. 1-9).

Si como se ha visto, Torres Bodet se mostraba interesado en representar la realidad, pero desde otra perspectiva, una que no recurriera a los modelos y formas convencionales de la poesía, es en el sueño donde encuentra la posibilidad de ensayar esta nueva mirada. Los versos anteriores evidencian no sólo la influencia de la vanguardia en la poesía del mexicano, sino también las posibilidades que le ofrece para mirar el mundo de otro modo.

Abajo,
en las alcobas de los hoteles sonámbulos,
donde el silencio cuenta las horas
sobre la esfera luminosa de los cronómetros de los gatos,
el mundo sigue cautivo de la ley de gravedad.

Para los que no duermen,
dos y dos siguen siendo cuatro.
Arquímedes saca del baño, todas las tardes,
un tratado inédito de Geometría.
La tierra cuelga del clavo
en que la colocó una mañana de invierno el señor Laplace.
Y los cuentos de hadas
hacen sonreír solamente a los ciegos (507, vv. 10-22).

Como se observa, aunque el poeta se encuentra sumergido en la dimensión del sueño es capaz de percibir lo que le rodea en su totalidad

y, de ese modo, advertir las limitantes impuestas sobre aquellos que se encuentran despiertos, ajenos al ámbito onírico: el tiempo, la ley de gravedad, el pensamiento lógico-matemático y demás principios surgidos de una reflexión sujeta a la razón no hacen sino limitar la experiencia de los hombres. Es interesante notar que al señalar dicha particularidad el poeta no abandona la perspectiva que le brinda el sueño, pues nuevamente selecciona imágenes y metáforas que distancian la percepción habitual que se pueda tener de estos fenómenos; hay incluso un cierto tono lúdico en las expresiones que utiliza, lo que le permite aludir en un sentido renovado a los aportes de Arquímedes y de Laplace.

Como ya había sugerido Alfonso Reyes, lo que en apariencia puede estimarse como un abandono en el sueño, en el inconsciente o en las técnicas de la vanguardia, en Torres Bodet adquiere un sentido de comprensión profunda de la realidad, pues en ningún momento el yo se pierde en el caos inconexo de las asociaciones libres y el sinsentido; antes muestra cómo la perspectiva onírica abona en una renovación de la expresión poética del mundo.

Pero, en este recinto de corcho
—estremecido por la marea oscilante del sueño—
somos la pareja de los amantes dormidos
que no quiso Noé conducir en el Arca.

Estamos solos.
Y no hemos traído del Diluvio
una sola tarjeta postal.
Para que no pidamos socorro a los ángeles,
el Ladrón de Bagdad ha cortado las venas de los teléfonos.

Ya no podrás decir a tus amigas
que esta noche tomamos el té con Elena de Troya,
en la terraza de una isla
todavía mojada de las tempestades ingenuas de Homero.

Junto al paraíso de humo,
que enciende la poesía en la serpiente del narguilé.
Sobre un mundo feliz de no ser todavía redondo... (507-508, vv. 23-38).

Si bien, por momentos, el poema parece expresar cierta incertidumbre ante la bastedad del sueño, es la perspectiva lúdica del yo lírico la que se impone y cambia el tono de los versos. Esta singular forma de apreciar lo que le rodea le permite asumir dos realidades, entrecruzar sus elementos y transformarlas en una experiencia renovada, capaz de sobreponerse a las normas naturales y al tiempo mismo. Conviene apuntar que dicho gesto lúdico recuerda aquellos *XX poemas* (1925) de Salvador Novo, los cuales, al igual que varias de las composiciones de *Destierro*, proponen al lector apreciar desde otra perspectiva el mundo, jugar con sus componentes y encontrar una faceta inexplorada de la realidad.

“Regreso”: el final del sueño

Así como “Pórtico” sitúa al lector en la experiencia liminar de adentrarse en el sueño, “Regreso” cumple la función de darlo por concluido. Si bien composiciones como “Despertador” o “Cabotaje” prefiguran el fin de la experiencia onírica, es en “Regreso” donde, al igual que en el extenso poema de sor Juana, el yo lírico despierta y da por terminada su travesía.

*Me inclino a la mitad de ese reflejo
de mi fantasma en que la alcoba nace.
Y en soledad, en lámpara, en espejo,
miro cómo la noche se rehace.*

*¡Tribus de lo que fui! Duro entrecejo
—arco-puente-ballesta... Ojo en que yace
la fuga minuciosa de ser viejo...
Un frío albor como éste me complace.*

*Luces guillotinas. Finas voces
sangrando en los fonógrafos suspensos.
Segado de paréntesis —de hoces—,*

*libro en que palpo otra presencia mía...
Dedos hacia el clamor. ¿Útiles densos?
El cuerpo es un fantasma que confía (519, vv. 1-14).*

Entre sus múltiples particularidades, una de las cosas que seguramente llamaron la atención de los primeros lectores de *Destierro* en 1930 fue que el poema estaba impreso en un papel distinto al resto del libro y completamente en cursivas (Franco Bagnouls 2013: 519n); eso sin señalar lo desconcertante que fue encontrar un soneto al final de un poemario escrito casi en su totalidad en verso libre. Sobre sus circunstancias materiales no se puede sino especular, sin llegar a ninguna conclusión determinante: el poema pudo incluirse de último momento, quizá el número de folios del volumen no concordaba con el número de composiciones —aunque, si fuera el caso, ¿por qué la elección de cursivas?— o tal vez su disposición fue desde un principio voluntad de su autor, el cual buscaba que éste destacara lo más posible del resto. A pesar de esta incertidumbre alrededor de sus circunstancias editoriales, es innegable que el gesto de seleccionar una forma tan canónica e institucionalizada como lo es el soneto supone distintas implicaciones.

En primer lugar, conviene recordar que, como ya ha señalado la crítica, cuando en *Destierro* Torres Bodet abandonó el verso medido y lo substituyó por el verso libre, con una extensión equiparable al versículo y, en muchas ocasiones, sin un esquema rítmico evidente, seguramente desconcertó a sus lectores habituales que, como Alfonso Reyes, lo asociaban con otro tipo de poesía. Sin embargo, también es necesario reiterar la actitud crítica que asumió Torres Bodet cuando en 1928 señalaba lo que él consideró el fracaso de los parnasianos: intentar moldear en formas rígidas una realidad que no podía expresarse de ese modo.

Luego entonces, la elección del verso libre puede entenderse como otra de las facetas de exploración en la búsqueda por una expresión poética renovada. Al abandonar el verso medido, Torres Bodet no hace sino llamar la atención sobre los límites del lenguaje poético mismo, pues lo despoja de sus convenciones y de las normas que limitan su experiencia. En algún sentido, Torres Bodet parece seguir de forma anticipada los consejos de Juan Ramón Jiménez, quien en aquel coloquio sostenido con Lezama Lima (1937) señaló: “Yo creo que la emoción poética debe ser expresada, al nacer, en metros personales, inventados, al margen de las formas corrientes. Con eso, la poesía naciente sería de una gran pureza, y se impediría que toda la mezquindad neoclásica dejase el poema temprano en

ejercicio, en acertijo alimentado por el hastío, sumido tal vez en la nada por la suscitada angustia” (Lezama Lima: 59).

No obstante, como lo evidencia “Regreso”, el poeta no se queda permanentemente en aquel cuestionamiento de las formas y del lenguaje poético. Esta composición expone, más que una vuelta a los metros de la tradición, una tentativa por conciliar la expresión y la sensibilidad onírica con las formas de la poesía institucionalizada. No se trata de un soneto donde la perspectiva de la vigilia se imponga al sueño, antes bien parece que el yo lírico ha vuelto de su viaje con una visión renovada que busca revitalizar las convenciones del lenguaje poético.

Conclusiones

Como se ha visto, *Destierro* surgió en un momento crítico para el pensamiento y para la trayectoria de Jaime Torres Bodet; un punto de inflexión en su estética que supuso también una suerte de ruptura con su juventud y con su estancia en el país. Del mismo modo, se ha demostrado en qué medida su postura autocrítica influyó desfavorablemente en la recepción de éste y otros de sus primeros libros; por tales motivos, más que partir de las opiniones vertidas en su madurez, hay que buscar sus juicios y reflexiones en el momento de gestación de sus obras, pues Torres Bodet siempre se visualizó como un escritor del presente, lo cual implicaba colocar a la sombra su producción anterior. Esta particular valoración de sus obras contrasta con la de algunos de sus compañeros de generación; por ejemplo, ante el cuestionamiento por lo limitadas que eran las ediciones de sus textos, Xavier Villaurrutia llegó a contestar que aquello no le importaba, pues estaba seguro de que en el futuro se harían amplias reediciones de ellos (Valadés: 53).

Tras indagar en el pensamiento y reflexiones del Jaime Torres Bodet de finales de la década de 1920, se puede apreciar cómo lejos de una valoración superficial de *Destierro* como un poemario a la moda con las técnicas y los temas procedentes de la vanguardia europea, el libro constituye una indagatoria personal en un momento de crisis y transformación de la poesía frente a lo que el poeta considera el espíritu de la vida moderna. Así, si bien se advierte el influjo de la vanguardia en las composiciones

que integran el libro, la aproximación de Torres Bodet se centra en buscar una renovación de la poesía a través de la perspectiva que sólo el sueño puede brindar de la realidad presente. De este modo, el sueño se articula como un proceso que pone a prueba la consciencia del poeta y exige de su sensibilidad una comprensión distinta de él mismo y de lo que le rodea; hay, entonces, un proceso de asimilación crítica que finalmente se sintetiza en la composición final, donde se presenta una tentativa de conciliación entre las formas institucionalizadas de la poesía con los recursos procedentes del plano onírico.

Es evidente que uno de los principales intereses de Torres Bodet en aquella época era poner en cuestión las convenciones del lenguaje poético y explorar sus límites; ello se corrobora en la elección del verso libre, el abandono de la rima y el empleo de metáforas e imágenes de difícil comprensión; del mismo modo, tras el análisis de las composiciones, es notoria su voluntad por demostrar que incluso una materia tan evanescente y dispersa como lo era el sueño podía ser abordada desde un ángulo distinto a como lo habían hecho los poetas que le antecedieron.

Más que señalar conclusiones terminantes alrededor del poemario aquí estudiado, este trabajo busca acrecentar el interés crítico y de los lectores por uno de los poetas más olvidados del grupo Contemporáneos y, así, concluir el destierro de *Destierro* de la tradición poética mexicana.

Bibliografía

- BÉGUIN, ALBERT. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. Mario Monteforte Toledo, revisada por Antonio y Margit Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1954 (Lengua y Estudios Literarios).
- BRETON, ANDRÉ. *Manifiestos del surrealismo* [1924]. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- CARBALLO, EMMANUEL. *Jaime Torres Bodet*. México: Empresas Editoriales, 1968 (Un Mexicano y su Obra).
- CARRERA ANDRADE, JORGE. "Filiación poética de Jaime Torres Bodet", en *La Gaceta Literaria*. Madrid (15 de junio de 1931): 16.
- CUESTA, JORGE. *Ensayos críticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras / Heúresis, 2020.
- FRANCO BAGNOULS, MARÍA DE LOURDES. "Estudio preliminar", en Jaime Torres Bodet. *Poesía*. Edición crítica de M.L.F.B. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. 13-60.

- GOROSTIZA, JOSÉ. "Carta", en Bernardo Ortiz de Montellano. *Sueños / Una botella al mar*. Edición y prólogo de Lourdes Franco Bagnouls. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios, 1995 (Letras del siglo XX).
- "Jaime Torres Bodet en el Lyceum Club de señoras", en *El Liberal*. Madrid (12 de enero de 1930): 5.
- JIMÉNEZ AGUIRRE, GUSTAVO. "El rostro y la máscara del poeta", en Jaime Torres Bodet. *Destierro y otros poemas a la sombra*. Edición y prólogo de G. J. A. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000. 11-27.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ. *Obras completas, II*. México: Aguilar, 1977 (Tolle, Lege).
- OLEA FRANCO, RAFAEL. "Jaime Torres Bodet: recuento de una obra literaria", en *Literatura Mexicana*, VI-1 (1995): 213-228.
- ORTIZ DE MONTELLANO, BERNARDO. *Obra poética*. Recopilación, edición, preliminares, prólogo, notas e índices de Lourdes Franco Bagnouls. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. "Torres Bodet y sus contemporáneos. Notas sobre el destierro de *Destierro*", en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Edición de Rafael Olea Franco y Anthony Stanton. México: El Colegio de México, 1994. 89-94.
- "Paisajes en el sueño", en *El Sol*. Madrid (12 de enero de 1930): 5.
- Poesía en movimiento*. Selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Prólogo de O. P. México: Siglo XXI, 2014.
- QUIRARTE, VICENTE. "Sueños de los contemporáneos", en *Tema y Variaciones de Literatura*, IV (1995): 33-42.
- REYES, ALFONSO. "Vida literaria", en *Monterrey*. Río de Janeiro, núm. 4 (abril de 1931): 8.
- TORRES BODET, JAIME. *Contemporáneos*. Prólogo de Jorge von Ziegler. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad de Colima, 1987.
- TORRES BODET, JAIME. "Carta circular a cuatro amigos", en Bernardo Ortiz de Montellano. *Sueños / Una botella al mar*. Edición y prólogo de Lourdes Franco Bagnouls. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de Estudios Literarios, 1995 (Letras del Siglo XX). 117-119.
- TORRES BODET, JAIME. *Poesía*. Edición crítica de María de Lourdes Franco Bagnouls. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- TORRES BODET, JAIME. *Memorias I. Tiempo de arena. Años contra el tiempo. La victoria sin alas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017a (Biografías y Memorias).
- TORRES BODET, JAIME. *Memorias II. El desierto internacional. La tierra prometida. Equinoccio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017b (Vida y Pensamiento de México).
- VALADÉS, EDMUNDO, "Edmundo Valadés", en *Los narradores ante el público*. México: Joaquín Mortíz, 1967. 39-56.
- VILLARRUTIA, XAVIER. "Una botella al mar", en *Obras*. Prólogo de Alí Chumacero, recopilación de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. México: Fondo de Cultura Económica, 1974 (Letras Mexicanas).

JESÚS ARMANDO GUTIÉRREZ VICTORIA

Actualmente cursa el Doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México. Ha editado el libro colectivo *Cien años de cultura y letras* en Excélsior (IIFL-UNAM). Ha sido becario de investigación en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas y el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. “Los rostros del verano. Identidad y autoficción en El color del verano de Reinaldo Arenas” es su más reciente artículo, publicado en *De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos* (UNAM, 2020).