

La patria de la ignominia y la existencia *nepantla*: La enajenación en la poesía de José Pascual Buxó

Jason Lee Pettigrew

Middle Tennessee State University

Escasos estudios han sido dedicados a la obra poética de José Pascual Buxó,¹ poeta y erudito catalán-mexicano quien, nacido en 1931, pasó su niñez temprana en Cataluña y luego se trasladó a México al terminar la Guerra Civil española. El estudio de Óscar Rivera-Rodas, “José Pascual Buxó: Una poética de la posmodernidad”, sondea su lenguaje poético para revelar su carácter fenomenológico e inédito y su enfoque temático en el mundo moderno como espacio desértico de ruinas del cual el poeta sólo se consuela en la relación amorosa. Por otro lado, Ascensión Hernández de León-Portilla esboza el contexto del exilio en la poesía de Pascual Buxó, una experiencia liminal que influye en la obra de todos los poetas del exilio español en México:² “Me refiero a la que pronto fue conocida como *Generación Hispano-mexicana*, *Generación de 1950*, y también *Generación nepantla*, vocablo que en náhuatl quiere decir ‘en medio’. Su actitud melancólica, doliente, su falta de arraigo total a México justifica bien este último nombre” (5). Queda por precisar los motivos del destierro (o *transtierro*)³ y de la enajenación en la poesía de Pascual Buxó al ponerla en

¹ Pascual Buxó publicó su primer poemario, *Tiempo de soledad*, en 1954. Después aparecieron *Elegías* (1955), *Memoria y deseo* (1956-1957), *Boca del solitario* (1964), *Materia de la muerte* (1966) y *Lugar del tiempo* (1974). Todas sus obras poéticas fueron reunidas en la antología *Memoria de la poesía*, publicada por la UNAM en 2010, de donde se toman los versos citados en este artículo.

² Para una descripción del grupo poético hispano-mexicano o *nepantla*, véase el prólogo de Susana Rivera en su antología *Última voz del exilio*. Muchos refugiados españoles y sus hijos se exiliaron en México después de 1939, gracias a que el presidente Lázaro Cárdenas les abriera la puerta. Federico Álvarez divide el grupo en la primera generación que participó en la Guerra Civil y que “coincide aproximadamente con la generación del 27 o ‘de la República’”, y la segunda generación, “‘los hijos’ de la primera generación . . . llegados niños al exilio”, también mencionando un grupo intermedio (41). Pascual Buxó pertenece a la segunda generación del grupo *nepantla*, junto con poetas como Manuel Durán (1925—), Nuria Parés (1925—), Jomí García Ascot (1927-1986), Tomás Segovia (1927-2011), Luis Rius (1930-1984), César Rodríguez Chicharro (1930-1984), Enrique de Rivas (1931—), Gerardo Deniz (1934—) y Federico Patán (1937—). Rivera precisa que “[e]n el sentimiento de la mayoría de sus integrantes, se trata de una generación situada entre dos mundos, en tierra de nadie. . . . Según Francisco de la Maza es una generación ‘nepantla’, palabra *nahuatl* [*sic*] que significa ‘a la mitad’, ‘entre lo uno y lo otro’” (18).

³ Rivera pone de relieve la idea de José Gaos sobre el llamado *transtierro* de los españoles refugiados en México: “José Gaos . . . es probablemente el máximo exponente de la ‘mexicanización’ del español refugiado. Según él, México era la patria ‘de destino’ para los refugiados . . . , un lugar donde podían continuar su vida sin ningún sentimiento de ruptura tajante con su vida anterior. Contemplado así, el exilio en México podría

diálogo con las ideas de Octavio Paz y Roger Bartra sobre la soledad y la melancolía de la modernidad. Estos motivos constituyen una presencia temática subyacente en su obra que muchas veces vacila entre la España idealizada e irreal de su niñez y la España franquista que llamará “mapa de la ignominia” (“Madre, tú ya lo sabes”, v. 37).

La obra del poeta refleja su permanencia en la liminalidad, una existencia que es resultado no sólo de su experiencia personal como exiliado sino también de la conciencia moderna que pierde las raíces de la tradición occidental. Analizaré “Allí donde ya mueven”, “Madre, tú ya lo sabes” y “Cuando ese animal poderoso y amargo” de *Memoria y deseo*, escritos entre 1956 y 1957. De interés principal es su poema “Piedra de sacrificio”, de *Boca del solitario*, que revela lo que podríamos llamar una poética *nepantla* e intercultural, al combinar su concepción moderna del lenguaje poético con la de la cultura náhuatl prehispánica de su país adoptivo. En estos textos consideraré la enajenación del poeta, el recuerdo de la patria edénica de su niñez y su integración difícil a una segunda patria en México. Basándome en su representación del destierro físico y ontológico, una existencia *nepantla* en búsqueda de su expresión poética, demostraré que Pascual Buxó retrata una España sublimada, luego destrozada por la Guerra Civil, que se asemeja al “edén subvertido” de Bartra (*La jaula* 11).

De interés especial para mi análisis de la poesía de Pascual Buxó es el concepto del “edén subvertido” que Bartra explica en *La jaula de la melancolía* (1987):

[L]a cultura moderna crea o inventa su propio paraíso perdido . . . busca insistentemente un estrato místico, donde se supone que se perdieron la inocencia primitiva y el orden original. . . . En este sentido, el edén subvertido puede ser definido como una *arquetopía*; es decir: la imaginación, hoy, de un lugar previo y antiguo en el que reine la felicidad; pero es una felicidad pretérita y marchita que reposa en un profundo estrato místico. . . . (9-11)

Para el antropólogo catalán-mexicano, la pérdida de ese espacio produce la melancolía del ser moderno que añora ese “edén inundado con el que ya sólo podemos tener una relación melancólica” (20). La crítica ha analizado los motivos de la melancolía y la añoranza en la generación *nepantla* como resultado natural de su destierro. Sin embargo, al poner su poesía en diálogo con los planteamientos de Bartra y Paz, me gustaría precisar la existencia *nepantla* de Pascual Buxó como una liminalidad perenne que resulta del destierro ontológico del ser humano inserto en la modernidad, una experiencia agravada por su historia personal de exilio. En efecto, el mismo escritor afirma que la lírica de la generación *nepantla* trata temas “eternos” como los “del amor, de la *soledad* y de la muerte” (“La poesía desarraigada” 10; mi énfasis).

considerarse no como un desarraigo, sino más bien como un trasplante, que Gaos explica con su ya famoso neologismo . . .” (14). Cuestionando la descripción de Gaos, Carlos Blanco Aguinaga sostiene que “no es exactamente así”, advirtiéndonos también “de las ambigüedades y contradicciones, de las procesiones y fantasmas que seguían yendo por dentro, en el interior de la vida del exilio e, incluso todavía, de algunos de sus descendientes” (37). Destaca que su literatura “puede hacernos cuestionar o, por lo menos, matizar los posibles significados tranquilizadores del término *transtierro*. Es en la literatura donde encontramos la huella profunda de la incurable herida que marcó aquel exilio tan largo, aquel destierro que resultó ser permanente. Tal vez sea ello particularmente evidente en la poesía” (37-38). Por su parte, Álvarez también afirma que “en las tres generaciones, hay diversa intensidad de lo que Gaos llamó *transtierro*, desde la negación irremediable de la pérdida de lo español hasta el *transtierro* total” (42).

Según Paz, “[e]l sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio. . . . A veces el paraíso se identifica con ese sitio y ambos con el lugar de origen, mítico o real, del grupo” (“La dialéctica” 226). Además, afirma que la soledad tiene un doble significado porque es al mismo tiempo una “ruptura con un mundo caduco” y una “tentativa por crear otro” (222). Haciendo eco de Paz, Bartra señala que, “[a]rrancada de la matriz paradisiaca y terrenal, el alma vaga en busca de una nueva Edad de Oro, de una nueva patria. En ese viaje la mayoría se perderá en el laberinto de un delirio atrabiliario; pero unos cuantos llegarán a un éxtasis melancólico y podrán guiar a su pueblo hacia la nueva nación prometida” (*La jaula* 34). Para Paz, el ser moderno no sólo siente la falta de un espacio perdido sino que también ha extraviado las raíces de una tradición en ruinas⁴ cuyas creencias ya no le sirven para explicar el mundo: “En la Antigüedad el universo tenía una forma y un centro; su movimiento estaba regido por un ritmo cíclico y esa figura rítmica fue durante siglos el arquetipo de la ciudad, las leyes y las obras. . . . Se desplazó el centro del mundo y Dios, las ideas y las esencias se desvanecieron. Nos quedamos solos” (“Los signos” 260). La poesía de Pascual Buxó se enuncia justamente desde este espacio liminal: entre la pérdida de una patria y de una tradición caducas y la búsqueda de un arraigo nuevo, de una salida de la jaula bartriana.

Pascual Buxó sufre aún más ese destierro ontológico de Paz, esa nostalgia de Bartra, por su expulsión de la madre patria que añora y por vivir en un entorno a la vez propio y ajeno. Edward Said también ha señalado la melancolía y enajenación del exiliado que ha perdido el lugar de origen: “It is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted” (173). Observamos claramente esta ruptura espiritual en la poesía de Pascual Buxó porque, al habitar el espacio liminal *nepantla*, “no enc[uentra] ya la ‘casa del padre’ (tan importante para Chillida o Said) en ningún lugar” y tiene que soportar un “exilio interno, para siempre” (Álvarez 49). El escritor echa de menos el paraíso perdido de su niñez que se transforma en una España franquista en ruinas, una patria de la ignominia, símbolo también de la tradición decadente y del orden originario subvertido. Al mismo tiempo, el poeta vacila en integrarse a la nueva patria mexicana ya que tampoco la siente totalmente propia. Bartra, quien ha compartido una experiencia similar a la de Pascual Buxó como hijo del poeta catalán exiliado Agustí Bartra, afirma que se trata de un exilio dentro del espacio propio: “¿Qué es un hijo de exiliado? En el fondo el hijo resulta un exiliado permanente que vive la extraña condición de vivir un exilio en el propio país. Estos exiliados y sus hijos son estructuralmente seres añorantes y melancólicos” (*La sangre* 127).

Muchos de los poemas de Pascual Buxó destacan precisamente su añoranza melancólica y su enajenación cultural y psicológica, a la vez que evocan un “edén subvertido” al cual ya no tiene acceso, excepto por medio de la nostalgia: una España y un orden originario que se vuelven cada vez más distantes. Él mismo explica que “los hijos de estos españoles doblemente desterrados, siempre vacilantes en un imposible equilibrio entre la realidad y los deseos, han crecido y se han formado en un ambiente de *patológica melancolía*, en unos hogares vueltos siempre de espaldas al mundo que los cerca” (“La poesía desarraigada” 8;

⁴ Rivera-Rodas también ha aludido a Paz en relación con Pascual Buxó, señalando esta “índole del pensamiento poético de Pascual Buxó: el pensamiento de soledad e incertidumbre de una posmodernidad que se descubre entre los escombros de lo que fue tradición” (79).

mi énfasis). Esta temática sobresale en *Memoria y deseo* (1963), poemario publicado por la Universidad del Zulia en Maracaibo, Venezuela, durante su estancia en aquel país entre 1959 y 1972 (menos unos años, 1967-1969, que pasó en Italia). Alejado ahora de España y de México, sufre una “condena a vagar por patrias ajenas y deseadas” (“La poesía desarraigada” 18). Este vagar por el mundo agrava las heridas de su exilio y su crisis de identidad, y el poeta se abisma en su pasado catalán y en las experiencias de su familia durante la Guerra Civil.

“Allí donde ya mueven”

Desde su primer poemario, *Tiempo de soledad*, Pascual Buxó evoca su niñez temprana en San Feliu de Guíxols, Gerona, en Cataluña, dando su testimonio de una época dorada que más tarde se desplomaría, el “edén subvertido” de Bartra. En “Allí donde ya mueven”, el poeta recuerda e inventa un espacio paradisiaco: “una soñada forma incorruptible” (v. 8) que existe “como en un sueño frío” (v. 18). En las primeras estrofas predominan imágenes que sugieren la fertilidad, el sustento y la luminosidad, un mundo sublimado que florece sólo en la memoria del poeta:

Era mi calle un río de sonido
—largo brazo del sol,
lenta miel en descanso—
altas paredes blancas como lirios,
arenas amorosas como puños de harina. (vv. 9-13)

Esta España idealizada tiene una marcada irrealidad para el poeta, una “España nebulosa, soñada, irrealizable. . . Si carecimos de patria verdadera abundamos en cambio de sueños y arrogancia, y nos pusimos a gritar España a cada paso o a cada verso aun sabiendo que ese sólo era el nombre de nuestro vacío, nuestra palabra salobre y solitaria” (“La poesía desarraigada” 9). Desde los primeros versos, el poeta define su espacio edénico como una ilusión, un espacio más místico que real:

Allí donde ya mueven
las aguas del olvido,
iguales a un espejo
que se deshace en calma,
empecé con la vida. (vv. 1-5)

La morada incorruptible de su niñez catalana ya sólo existe como un espacio borroso de olvido, un reflejo de su mundo interior que poco a poco se desintegra, símbolo de su enajenación.

Al describir su casa y su pueblo, el poeta abre un diálogo intertextual con “Explico algunas cosas” de Pablo Neruda, un poema de *España en el corazón* (1937) que también trata de una casa y un barrio destruidos por la Guerra Civil española. En los dos textos, la casa evoca la inocencia y la hermandad con los seres queridos. Mientras que la casa de Pascual Buxó era “un fruto bienoliente” (v. 6) en un ambiente luminoso de blancura y lirios, la de Neruda en Madrid “era llamada / la casa de las flores, porque por todas partes / estallaban geranios” (vv. 13-15). Recordando las visitas de Rafael Alberti, Federico García Lorca y de otros amigos, Neruda describe el barrio de Argüelles y los seres que lo habitan

como la “esencia / aguda de la vida” (vv. 33-34) que, después de la Guerra Civil, queda arrasado y devorado por hogueras, pólvora y sangre (vv. 40-46). Similarmente, en el poema de Pascual Buxó, el fruto, la miel y la harina evocan la fertilidad y la abundancia, una vida subvertida por el conflicto bélico.

En la segunda mitad del poema, Pascual Buxó describe la corrupción y la ruina de lo que antes imaginaba incorruptible: la subversión del espacio edénico. La Guerra Civil y la imposición del franquismo convierten ese espacio luminoso, fruto bienoliente, en caos y en destrucción, una visión similar a la de Neruda en “Explico algunas cosas”. Pascual Buxó vacila en la liminalidad entre el tiempo anterior de felicidad y un tiempo nuevo y borroso. Arrancado de su visión radiante, la ceguera y la amargura desfiguran la escena: “Su tiempo maduró y la amargura / fue borrando su rostro, fue creciendo / como un ciego animal oscuro y decidido” (vv. 22-24). La aflicción y la añoranza del espacio luminoso de la primera parte del poema corresponden tanto al poeta desterrado como a los que se quedaron en España, los cuales esperan verse “lentos / de aquella dulce carne y dulce lumbre / ahora desterrada de su pecho” (vv. 33-35). Sin embargo, los seres que habitan este mundo asolado también contribuyen a su desfiguración y aniquilación: “Cegaron y llamaron; construyeron / una espesa columna de ruinas” (vv. 42-43). Una sola columna de ruinas suplanta la casa que era como un fruto bienoliente en un pueblo con “altas paredes blancas como lirios” (v. 12). Similarmente, en “Explico algunas cosas”, Neruda lamenta la destrucción de las casas de flores, convertidas en ruinas de metal: “. . . mirad España rota: / pero de cada casa muerta sale metal ardiendo / en vez de flores . . .” (vv. 63-65). El recuerdo del caos de la guerra ha destruido la ilusión edénica del poeta.

Según Bartra, “[l]a melancolía es simultáneamente el vértigo por el caos y la añoranza por la unidad primigenia” (*La jaula* 31). Aquellos son los sentimientos que dominan el poema de Pascual Buxó. La añoranza melancólica choca contra el vértigo y la amargura provocados por el conflicto bélico. El final del poema describe el desarraigo simbólico de su casa. La destrucción del hogar simboliza tanto la experiencia personal de Pascual Buxó como la experiencia colectiva de la generación *nepantla*, un grupo de poetas obligados a echar raíces en México. Sin embargo, esa integración a México fue lenta y difícil, como se observa en los últimos versos de este texto. El poeta todavía considera la casa arrasada de su niñez catalana su “última casa”, al nivel simbólico, el edén subvertido que no se puede recuperar: “He aquí mi última casa, / mi última premura, / restos humedecidos y amasados . . .” (vv. 46-48). Se siente completamente enajenado, sin un espacio propio. La casa soñada de su niñez, antes rodeada de pinos bienolientes, de calles como rayos de sol, de lirios, del mar sonoro, extirpa sus propias raíces:

Fue así. Aquella casa
arrancó sus ventanas,
amontonó su fiebre y sus cristales,
desgajó sus raíces de pinos olorosos
y levantó —llamó— alzó su vuelo
ardiendo en su bandera bramadora. (vv. 36-41)

La ilusión del espacio edénico arde como una bandera, símbolo claro de la patria, que da bramidos incomprensibles como una bestia ferviente y enloquecida. De aquella casa

luminosa, de su patria desconocida, quedan sólo restos e ilusiones. El poeta permanece en la liminalidad, entre dos espacios y dos tiempos, sin ninguna morada.

“Madre, tú ya lo sabes”

“Madre, tú ya lo sabes” también presenta la visión de una España arruinada y corrompida, causando en el poeta sentimientos de culpabilidad, enajenación y aun de vergüenza. De nuevo, el poeta añora otro tiempo y otro espacio de dicha irrecuperable, empleando las mismas imágenes del fruto y la harina: “¿Recuerdas, madre? Simplemente vivíamos, / maduraban los días, redondos como frutos, / en aquella apretada tranquilidad de harina” (vv. 25-27). Esta escena de la vida amena y tranquila, similar a la ilusión que principia “Allí donde ya mueven”, pronto se desintegra. La ambigüedad referencial del poema,⁵ aumentada por el estilo interrogativo, subraya la impresión de que la destrucción de ese mundo fue absurda, incomprensible e inexpresable para el poeta:

Madre, tú ya lo sabes,
están aquí, hinchando la memoria,
arrastrando su arena y su ceniza,
gimiendo como un río,
como un lento cristal
que no acabara nunca de rasgarse. (vv. 1-6)

La ambigüedad deliberada de la presencia que gime en su memoria, que quizás sean sus recuerdos y emociones, deja al lector con el mismo sentido de duda y absurdidad que experimenta el poeta al implorar respuestas de su madre, la cual entenderá su angustia.

En fin, esa presencia es ineludible e hincha la memoria del poeta, gimiendo en su conciencia a cada instante como el rumor constante de un río, como el sonido de un cristal roto, rumores cuyos significados no llegan a concretarse. Lo que sí se implica en estos versos es la angustia que esta presencia le causa. Su gemido lo hiere constantemente mientras el espejo interior de sus recuerdos se rasga y se fragmenta. El poeta le implora a su madre una forma de deshacerse de aquellas presencias lacerantes, pero le resulta imposible enterrarlas (v. 7). Crecen y consumen el entorno del poeta, penetrando todo como el agua y alzándose en el cielo como un fuego que quebranta su realidad:

[S]i ya son como el agua,
como banderas fijas,
.....
como lumbre quebrando
la distancia y la noche. (vv. 10-11, 14-15)

Esta presencia acongojada constituye la bandera, el emblema, del poeta.

⁵ En su ensayo “Sincretismo, homología, ambigüedad referencial”, Pascual Buxó señala el predominio de la ambigüedad referencial en la poesía moderna. Explica que, aunque la ambigüedad fue considerada un defecto por la retórica tradicional, “la vaguedad semántica fue proclamada (por románticos, simbolistas y vanguardistas de toda escuela) como la esencia misma de la poesía y reconocida por los modernos estudiosos de la poética no sólo como el rasgo dominante en las obras de arte verbal, sino como aquel que . . . permite diferenciarlas de otros tipos de actuaciones lingüísticas” (68). Tal ambigüedad referencial claramente influye la expresión poética de Pascual Buxó.

Pascual Buxó le suplica a su madre que le explique la desaparición de esa época dorada de su niñez. Al preguntarle “¿qué hicimos, madre?” (vv. 16, 28) y “¿Qué semilla del odio / maduró en nuestra casa?” (vv. 17-18), el poeta sugiere dos significados, uno colectivo y otro personal. El primero eleva su recuerdo de la casa destruida al nivel colectivo e implica su propio sentido de culpabilidad (y de incredulidad) ante la patria abatida por la Guerra Civil. El segundo significado expresa su incredulidad sobre por qué su familia tuvo que sufrir semejante desgracia y perdieron ese hogar sublimado de pureza:

¿Qué invasión de inmundicias
cayó sobre tu rostro?
¿Qué botas machacaron
el silencio más puro? (vv. 19-22)

Una “invasión de inmundicias” machaca todo, engendrando la enajenación que lo seguirá a México y a Venezuela. Su patria original, esa Cataluña imaginada de su niñez, que ahora ha sido reducida a la nada por la barbaridad de la guerra, le causa vergüenza. Desde su presente de destierro, Pascual Buxó identifica una patria y una bandera nuevas —las presencias enajenantes y constantes que lo torturan, y que son todo lo que sabe de España—:

Gimiendo como ríos,
hinchando la memoria largamente,
cruzando con su cuerpo desnudo y deslumbrante,
muriendo sobre España, mapa de la ignominia. (vv. 34-37)

Este concepto de la patria como portadora de la ignominia contribuye a la enajenación paulatina de Pascual Buxó: España se le vuelve más distante y más ajena.

“Cuando ese animal poderoso y amargo”

En “Cuando ese animal poderoso y amargo”, el poeta manifiesta su impresión de la patria cuando lo asaltan los recuerdos sombríos y los sentimientos de amargura, soledad y desamparo.⁶ La repetición de “Cuando” al principio de cada estrofa de este poema implica que estos sentimientos amargos lo afectan esporádicamente pero que también se intensifican paulatinamente. Las primeras dos estrofas expresan enunciados inacabados que se completan al final de la última. Esta fragmentación da la impresión de un ser enajenado, fatigado y asaltado por sus emociones hasta el punto de no poder expresar su dolor íntegramente. Por un lado, el animal enigmático que asalta al poeta evoca la barbaridad o el salvajismo bélico que atribuye a la Guerra Civil y a la España franquista: “Cuando ese animal poderoso y amargo / acampa en mis espaldas / y despliega banderas enormes como lutos ...” (vv. 1-3). La imagen de las banderas sugiere la idea de la patria muerta ya que se asocian con los lutos, paños negros que se cuelgan en la casa de un

⁶ El mismo poeta ha explicado en un apéndice cómo aquellos recuerdos lo asedian y lo atacan como una fiera: “Los hijos del exilio, por más que hayamos podido evadirnos de las circunstancias históricas de nuestra patria originaria, esto es, que hayamos ingresado con fe y decisión en los ámbitos de la nueva patria mexicana, no hemos podido deshacernos de los fantasmales terrores de la infancia; en un acechante rincón de la memoria, siempre se hallan dispuestos a abatirse sobre nosotros, a arrastrarnos a su mundo tumefacto, a hacernos probar una y otra vez la salitrosa lengua de la angustia” (“Poesía de la memoria” 273-274).

difunto. Por otro lado, este animal provoca la amargura y la melancolía del desterrado en un ambiente nocturno, la antítesis del espacio luminoso y edénico de su niñez en Cataluña: "... y chorrea la noche / y agua sucia / es la única cosa que de mis ojos sale" (vv. 4-6). La claridad de su infancia en España se ha convertido en un sitio nocturno de luto, de suciedad y de salvajismo, de nuevo la subversión del espacio edénico.

En su condición de exiliado, el poeta ha perdido la noción idealizada e irreal de la patria. Sufre la enajenación ontológica, descrita en términos de su propia muerte y en términos de la muerte de la tierra misma, el lugar paradisíaco de otros poemas. Ya ni se reconoce a sí mismo en sus recuerdos de la España asolada. Siente agudamente una existencia *nepantla* y aun su ser se quiebra en dos. Su única bandera es su luto y la parte de su ser que sobrevive habita una noche de despojos:

Cuando ese animal llena mi mano
con todos los escombros,
con las oscuras aguas del recuerdo,
con aquello que fui,
que ya no es mío,
que ya reposa con la misma tierra. (vv. 7-12)

Por otro lado, como escribe en *Lugar del tiempo*, se siente como un muerto que sólo puede cobrar vida en los recuerdos del edén perdido: "Prisionero en dos valvas de materia afectuosa, soy mi propio fantasma: el que entonces vivió y vive ahora, en lugar del que huyó y muere todavía" ("Húmedas y golosas", v. 5). Como bien señala Rivera, el exilio en la poesía de la generación *nepantla* se vuelve tema universal: "La carencia de un pasado los hace sentirse desterrados en el tiempo; la falta de identidad los convierte en desterrados de los otros hombres, de sí mismos, del Ser" (27). La poesía de Pascual Buxó da testimonio de su existencia *nepantla* en un estado liminal de destierro permanente sin escape.

Entonces, observamos que la patria que idealiza Pascual Buxó es una extensión nocturna de soledad y de escombros. El poeta habita en tierra de nadie, un espacio lleno de inmundicias y barbaridad donde padece la fatiga, el aislamiento, el vacío y la enajenación. Este tiempo y espacio de soledad constituyen su única patria:

Cuando ese animal pone su garra
aquí en el corazón
y lo vacía
y lo deja temblando como un trapo
de negras inmundicias,
escribo soledad
y escribo patria
y cuento para todos mi fatiga
y levanto tu nombre
—tu extraño nombre, España—
contra esta soledad donde nada se inicia. (vv. 13-23)

Al final del texto, el autor logra terminar su enunciado; cuando ese animal enigmático lo asalta, siente un vacío profundo y escribe "patria": su soledad sin escape. Desde su experiencia de destierro, aun el nombre de España se vuelve extraño para el poeta enajenado: ese país es propio pero también es ajeno. Según señala Rivera-Rodas, la visión

de Pascual Buxó en este poema resulta natural para la modernidad, época en la cual los cimientos mismos de la civilización occidental se derrumban:

Esta concepción del mundo tiene también, por otra parte, una causa muy pragmática para la generación de pensadores, artistas y poetas en la que se inscribe Pascual Buxó: los desastres de la guerra civil española y la segunda guerra mundial... Las ruinas de ese desmoronamiento no sólo correspondieron a edificaciones físicas y arquitectónicas sino sobre todo constructos intelectuales: los relatos en los que hasta ese momento se había basado, entendido y explicado el mundo, la condición de la vida y la existencia humana. (44)

El poeta padece una existencia cautiva entre dos mundos y dos tiempos, desterrado de una España que ya ni puede considerar propia, enajenado aun de sí mismo. Por consiguiente, Pascual Buxó formará una segunda patria mexicana, echando raíces en el país adoptivo. Su integración difícil pero innegable a México influye en su concepción de la poesía.

“Piedra de sacrificio”

En “Piedra de sacrificio”, de *Boca del solitario*, Pascual Buxó alude a la práctica cultural del sacrificio de los pueblos precolombinos del centro de México como metáfora de la labor poética de la modernidad. Explica Ángel María Garibay Kintana en *Historia de la literatura náhuatl* que en aquella tradición literaria, se nota una “constante doble metáfora de las flores... [F]lores = cantos = corazones ofrecidos a los númenes” (383). Una lectura cuidadosa del poema de Pascual Buxó revela una sugerencia similar: la creación de la poesía se semeja a un acto de sacrificio personal del poeta. Por medio de los sentidos, extrae de su experiencia vivida y de los fenómenos reales ciertos elementos básicos que luego convierte en lenguaje poético. De la misma manera que el sacrificador extrae una sustancia elemental, la sangre, del interior de un cuerpo físico, el poeta extrae los elementos de su expresión de los fenómenos que percibe, intuyendo sus esencias ocultas. Este lenguaje, la realidad reconstruida dentro del poeta según su visión inédita,⁷ intenta evocar la experiencia vivida que el poema lucha por comunicarle al lector. Esta tarea difícil, un sacrificio personal, arranca las palabras del interior del creador que luego chorrean y quedan incorporadas a la página como si fuera su propia sangre que manchara una piedra de sacrificio.

Lo interesante para nuestra reflexión sobre el destierro y la enajenación es que en “Piedra de sacrificio”, Pascual Buxó toma parte su concepción del lenguaje poético de una tradición proveniente de la cultura prehispánica de su país adoptivo. Descubriendo un nuevo arraigo en México, reconoce que la tradición poética náhuatl también le pertenece de alguna forma y crea una poética *nepantla* e intercultural. Observamos en el texto el intercambio que caracteriza el contacto cultural para Fernando Ortiz, un diálogo

⁷ En el prólogo de *Boca del solitario*, Pascual Buxó pone de relieve su afán de crear un lenguaje poético novedoso y propio: “Puestos a crear nuestra propia lengua poética, toda la realidad a los ojos puede ser transformada y escamoteada, por tanto, el sustento de una tierra común... Hay —lo sabemos todos— demasiado ruido en la poesía castellana; demasiados moldes previstos y aparentemente eficaces” (144-145). Por su parte, Rivera-Rodas señala que, durante la modernidad literaria, los escritores aspiran a presentar una visión nueva de la realidad y del lenguaje ante la tradición: “La experiencia de la modernidad es una experiencia inédita respecto a la tradición; en consecuencia, la necesidad de un lenguaje para expresar lo inédito de la experiencia vivida es uno de los postulados principales de la época” (77).

intercultural en el subtexto que sugiere un proceso de transculturación.⁸ Rivera también ha señalado el proceso de integración física y espiritual a México en los poetas de la generación *nepantla*:

Aunque en el fondo de su espíritu siguiera latiendo un profundo sentimiento de pérdida, de ausencia, el desarraigo se fue convirtiendo imperceptiblemente en un nuevo arraigo. México, sus gentes, su paisaje, sus tradiciones, su habla se fueron apoderando de ellos hasta formar parte de su ser; en un momento determinado, dejaron de ser lo que un día fueron —niños españoles— para convertirse en hombres que representan un nuevo “mestizaje espiritual”... [A] juzgar por sus propios testimonios, lo mexicano y lo español llegó a fusionarse en ellos hasta formar un todo inseparable. (22-23)

En el texto que analizamos podemos observar que Pascual Buxó iba formando una segunda patria en México, país cuyas tradiciones e historia también dejan huella en su obra.

Por otra parte, Pascual Buxó utiliza un lenguaje ambiguo para describir este proceso de creación poética. Queda claro, sin embargo, que el poeta se esfuerza por ofrecer una visión novedosa de su propia experiencia de la realidad, una visión recibida por medio de los sentidos y la memoria. La ambigüedad de sus versos enfatiza su conciencia de la dificultad, acaso la imposibilidad, de representar esa experiencia vivida por medio del lenguaje. El poeta comienza esta tarea ardua con una reducción de su percepción auditiva al lenguaje. Al acercarse a los fenómenos reales con sus oídos, intenta percibir su significado profundo, interior a las cosas o, acaso, al interior de sí mismo: “Acercó mis oídos, / escucho / lo que sucede dentro” (vv. 3-5). Sin embargo, esta percepción, procesada por su reflexión interior, se limita a los mismos fenómenos auditivos y se frustra el intento de extraer un significado más profundo. Al igual que la sangre, líquido elemental, sale de un cuerpo sacrificado, la percepción auditiva de la lluvia surge de la conciencia interior del poeta para elaborarse en los próximos versos. Los líquidos, específicamente la lluvia, el agua y el mar, son los referentes dominantes en esta estrofa. Asimismo, la isotopía de la expresión o del ruido incoherentes (el gemido y el estruendo) revela la lucha del poeta por formular su experiencia de la lluvia por medio de un lenguaje poético elemental:

Cae la lluvia
fijamente,
bate
desordenadamente
el aire grueso.
Una boca de agua
roe —y gime—
rocas ocultas
entre mar y estruendo. (vv. 6-14)

⁸ Fernando Ortiz introdujo el concepto de la transculturación en 1940 en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* para describir la influencia mutua que resulta del contacto entre dos culturas y el impacto de ese proceso en la identidad cultural: “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura ... sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente ... y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos ...” (83). “Piedra de sacrificio” nos presenta la sugerencia de este proceso en la experiencia de Pascual Buxó.

Su “boca de agua” pugna por expresar su vivencia auditiva de la lluvia, pero al elaborarse el poema, sólo es posible acercarse al fenómeno real “desordenadamente”, para usar las palabras del texto, a causa de la naturaleza del lenguaje: la relación inexacta entre el significante y su significado. La boca “roe” esa experiencia pero sólo produce un gemido —las palabras que el poeta describe como “rocas ocultas / entre mar y estruendo” (vv. 13-14)—. Es decir, los vocablos, aunque quisieran describir y representar lo más esencial del elemento líquido (sugerido tanto por la lluvia y el mar), sólo llegan a reproducir una queja y un fragor, un ruido fuerte que también implica la confusión. Así, la fluidez del líquido sólo llega a expresarse en términos de la dureza de las rocas, o las palabras, y con el sinsentido del gemido y del estruendo.

En su siguiente intento de representar la realidad por medio del lenguaje, el poeta acude a su sentido de la vista: “Acercó mis dos ojos, / miro / lo que sucede dentro” (vv. 15-17). Los próximos versos intentan extraer, reducir y elaborar esa percepción visual en el lenguaje poético. Curiosamente, los versos mezclan las imágenes de la luz con las imágenes líquidas que el poeta ya ha desarrollado en los versos anteriores. Se observa cómo el escritor empieza a emplear sus diversos sentidos juntos para acercarse mejor a la realidad:

Cae la luz
por una gruta alta,
chorrea lumbre y polvo,
tiempo y tiempo.
Un rincón se incorpora
iluminado, a veces. (vv. 18-23)

El poeta, en su intento de ofrecer una visión inédita, describe la luz en términos del agua y de la tierra. Se esfuerza en ofrecer una perspectiva del mundo que se aparta de las miradas tradicionales. La luz “chorrea” como un líquido, o como la sangre de un cuerpo sacrificado, dejando caer asimismo lumbre, polvo y tiempo. Estos versos ambiguos sugieren varias interpretaciones y provocan interrogaciones en el lector. Este estilo impreciso y hermético corresponde a la explicación del mismo Pascual Buxó en el prólogo de *Boca del solitario*: la poesía no encierra un solo significado comunicable.⁹ El poema sólo ofrece sugerencias inéditas para *contagiar* al lector que se ve comprometido en la descodificación del texto, para darle su propio sentido. Los últimos dos versos de la estrofa parecen enfatizar la necesidad de esta *incorporación*, la unificación de los diversos sentidos, y aun de la descodificación del lector, para llegar a un sentido encubierto. La *iluminación*, o la recepción de este significado oculto se describe como una tarea difícil de realizar. Además, en esas ocasiones infrecuentes, sólo queda alumbrada o aclarada una porción mínima de la experiencia vivida que el poeta intenta comunicar: “Un rincón se incorpora / iluminado, a veces” (vv. 22-23). La gruta, “alta”, acaso inalcanzable, despide la luz; sin embargo,

⁹ En este prólogo, Pascual Buxó explica su concepción de la poesía que, a causa de la ambigüedad referencial con la cual se elabora, queda abierta a múltiples interpretaciones: “El poema —se dice— no tiene ‘sentido’, un sentido; no aspira a su comprensión intelectual. Haz de sugerencias, posee una especial capacidad virulenta y contagiadora, y aunque parta de una afección determinada, la clase o la intensidad del contagio que impondrá al lector apenas puede ser previsto” (143). En su presentación de *Lugar del tiempo*, Enrique de Rivas también pone de relieve la necesidad de la participación y colaboración del lector en la poesía de Pascual Buxó, declarando que “si no es tal, que cierre el libro” (206).

permanece oscura por dentro. Parece que ni el poeta ni el lector podrán intuir lo que contiene esa caverna, su significado interior. Ambos participantes en el poema, por medio de un trabajo arduo que requiere “tiempo y tiempo”, sólo podrán recoger ese “polvo” que despide ese sitio: las partículas mínimas que sugieren la totalidad de esa cavidad inalcanzable.

La memoria constituye otro aspecto vital de la labor del poeta en “Piedra de sacrificio”. De hecho, Pascual Buxó define sus recuerdos de la experiencia vivida como una piedra de sacrificio. Ahí es donde coloca la materia de su vivencia de la realidad para extraerle lo más elemental y reducirla al lenguaje de su poema, la sangre que surge de la memoria *sacrificada*. A la descripción de este sacrificio también añade una condición temporal: es un proceso “lento”. Estos versos sugieren que reconstruir los fenómenos reales en el lenguaje, tras extraer una visión inédita y elemental de los mismos, es una tarea extremadamente compleja que requiere tiempo y trabajo: “Dura memoria, / piedra / de sacrificio lento” (vv. 24-26).

A pesar de la dificultad de su tarea, el poeta sigue en su afán de indagar, reflexionar y representar su nueva percepción del mundo, esta última vez empezando con el tacto. Arrima sus manos a la realidad y al describir su experiencia con el lenguaje, intenta sacar lo más primario, como un sacrificador extraería la sangre o el corazón. Las imágenes del tacto se combinan nuevamente con las imágenes líquidas y con las que evocan el sabor, la luz, las emociones y la reflexión. Parece que por medio de la acumulación y combinación de sus experiencias sensoriales, que luego cultiva con su intelecto y con sus emociones, el autor quisiera aproximarse más y más a su vivencia:

Acerco mis dos manos,
cierro las manos,
tengo
un maligno dulzor,
una espesura
de soledad y nervios.
Puño de agua
donde la luz sumerge
los rostros de la sal. (vv. 27-35)

Al fin, el poeta describe lo que logra en su lucha por expresar su experiencia vivida en el lenguaje: un “[p]uño de agua”, imposible de sostener en la mano, al igual que la “gruta alta” de la estrofa anterior fue imposible de alcanzar. A causa de la cualidad indefinida de esta sustancia elemental que ha retenido durante la producción ardua de sus palabras, el escritor necesariamente recurre a la ambivalencia y utiliza una pluralidad de signos.

En “Los signos en rotación”, Paz nos da su visión de una concepción enigmática y fragmentaria del lenguaje poético, “un puñado de signos” similar al “[p]uño de agua” de Pascual Buxó:

El poema ¿no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones? Espacio, proyección, ideograma: estas tres palabras aluden a una operación que consiste en desplegar un lugar, un aquí, que reciba y sostenga una escritura: fragmentos que se reagrupan y buscan constituir una figura, un núcleo de significados. (270)

Pascual Buxó describe ese “puñado de signos”, o ese “núcleo de significados” que intenta retener y expresar, con un surtidor de referencias fragmentarias e indefinidas: “un maligno dulzor” (v. 30), “una espesura / de soledad y nervios” (vv. 31-32), un “puño de agua” (v. 33). Se nota que este lenguaje evoca más el intelecto y las emociones interiores del poeta que los mismos fenómenos reales que ha intentado describir. Así, como nos explica Rivera-Rodas, el lenguaje poético de Pascual Buxó demuestra su conciencia de que “[l]a realidad es, pues, un conjunto de esquemas mentales y lingüísticos; en última instancia, la realidad es lenguaje, y radica en él. . . [A]sí como la realidad es lenguaje, del mismo modo el lenguaje es la realidad. Esta segunda definición es uno de los pocos principios en los que se apoya la conciencia moderna . . .” (29). En realidad, el poeta explora la “química interior de sus emociones” y de su intelecto, como él mismo señala en el prólogo de *Boca del solitario* (146). Por eso, en “Piedra de sacrificio”, Pascual Buxó insiste en “lo que sucede *dentro*” (vv. 5, 17; mi énfasis). Su poesía encierra emociones contradictorias: dulces y malignas. Es una espesura de vocablos producida por la soledad y los “nervios”, o la reflexión, del escritor. Estos versos también sugieren que el lenguaje del poema, el “puño de agua”, contiene partículas disueltas de sal, acaso las esencias extraídas de la realidad y del interior del poeta. A pesar de su invisibilidad, se describen estas partículas mínimas como “rostros” (v. 35) que el lector posiblemente podrá identificar. Al principio y al final del texto, sin embargo, Pascual Buxó subraya otra vez la dificultad de representar la realidad en su poema y de llegar a un conocimiento por medio de su lenguaje poético: “Digo lo que no sé. / Escribo a tientas” (vv. 1-2).

Queda claro, entonces, que “Piedra de sacrificio” evoca la metáfora común de la poesía náhuatl que compara el sacrificio y la sangre que extrae de los cuerpos físicos, con el acto de crear las palabras del poema. En este escrito, el poeta lucha por extraer y expresar una visión particular y propia de los fenómenos que percibe, un acto que describe como un sacrificio personal. Asimismo, revela su conciencia de que la poesía sólo puede hacer sugerencias en su combate por comunicar. Las imágenes líquidas dominan los versos, y así Pascual Buxó enfatiza la fluidez de su lenguaje poético y la cualidad insegura, múltiple, de los significados. De hecho, esta lectura no ha pretendido ofrecer la única interpretación posible del poema sino sólo proponer una búsqueda de significado a partir de las *sugerencias* del texto. El mismo Pascual Buxó insinúa la posibilidad de múltiples lecturas de sus poemas en el prólogo de *Boca del solitario*: “En esta ausencia de sentido o, si se prefiere, en esta multiplicidad de sentidos se funda la riqueza de la poesía . . .” (144).

En su presentación de *Lugar del tiempo*, publicación de 1974 que reúne varias obras poéticas de Pascual Buxó, De Rivas pone de relieve la importancia de la patria, del exilio y del lenguaje poético en la obra del poeta catalán-mexicano: “La transparencia moderna del lenguaje poético de Pascual Buxó, incólume de experimentalismos y destrucciones, se alza sobre un cimiento seguro, el de su origen. Este origen es la mejor poesía española y mexicana del Siglo XX. Esta ha sido su verdadera patria, para la que todo pasaporte sigue sobrando” (207). A lo largo del presente estudio, también hemos observado en la poesía de José Pascual Buxó la enajenación provocada por su destierro en México y su conciencia angustiada de una España franquista de “ignominia”. El recuerdo idealizado de la España dorada de su niñez, que semeja al “edén subvertido” de Bartra, pronto cobra un sinsentido y una cualidad irreal. Su integración lenta a la nueva patria mexicana, aunque su obra

refleje un arraigo parcial, aun llevarán a Pascual Buxó a relacionar su propia concepción de la poesía con la tradición poética de la época prehispánica de su país adoptivo. Esto nos lleva a considerar a Pascual Buxó como un escritor que siente la influencia de todas las raíces culturales de México en su obra y en su pensamiento. Como bien afirma Rivera, “[e]sta compleja situación derivó en una conciencia bicultural” (22). Este gran poeta de la segunda generación hispano-mexicana, una generación olvidada por mucho de la crítica literaria de los dos lados del Atlántico, nos ha dejado un testimonio vivo de su experiencia única, su existencia *nepantla*. Espero que este ensayo sirva para abrir de nuevo el diálogo sobre su poesía, una obra iluminadora que sin duda lo merece.

Obras citadas

- Álvarez, Federico. “Setenta años: Muerte y vida del exilio”. *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Actas del IV Congreso Internacional “El exilio republicano y la segunda generación”, Barcelona, diciembre de 2009. Ed. Manuel Aznar Soler y José Ramón López García. Sevilla: Renacimiento, 2011. 41-51. Impreso.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*. México D. F.: Ediciones Sin Nombre, 2002. Impreso.
- . *La sangre y la tinta: Ensayos sobre la condición postmexicana*. México D.F.: Océano, 1999. Impreso.
- Blanco Aguinaga, Carlos. *Ensayos sobre la literatura del exilio español*. México D. F.: El Colegio de México, 2006. Impreso.
- Garibay Kintana, Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*. 2ª ed. México, D. F.: Porrúa, 1992. Impreso.
- Hernández de León-Portilla, Ascensión. “José Pascual Buxó, entre Ícaro y Penélope”. *De palabras, imágenes y símbolos: Homenaje a José Pascual Buxó*. Ed. Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera-Rodas. México D. F.: UNAM, 2002. 3-13. Impreso.
- Neruda, Pablo. “Explico algunas cosas”. *Antología popular*. Ed. Manuel Márquez de la Plata. Madrid: Edaf, 2004. 61-63. Impreso.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Ed. María Fernanda Ortiz Herrera. Madrid: Edito Cuba-España, 1999. Impreso.
- Pascual Buxó, José. “Allí donde ya mueven”. *Memoria de la poesía* 129-130.
- . “Cuando ese animal poderoso y amargo”. *Memoria de la poesía* 123.
- . “Húmedas y golosas”. *Memoria de la poesía* 241.
- . “La poesía desarraigada”. Prólogo. *Aventura del miedo*. Por César Rodríguez Chicharro. Maracaibo: Universidad del Zulia, 1962. 7-18. Impreso.
- . “Madre, tú ya lo sabes”. *Memoria de la poesía* 127-128.
- . *Memoria de la poesía*. México D. F.: UNAM, 2010. Impreso.
- . “Piedra de sacrificio”. *Memoria de la poesía* 155-156.
- . “Poesía de la memoria”. *Memoria de la poesía* 271-281.
- . Prólogo. *Boca del solitario*. *Memoria de la poesía* 143-146.
- . “Sincretismo, homología, ambigüedad referencial”. *Las figuraciones del sentido: Ensayos de poética semiológica*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1984. 68-88. Impreso.

- Paz, Octavio. "Apéndice: La dialéctica de la soledad". *El laberinto de la soledad, Posdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*. 3ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1999. 211-231. Impreso.
- . "Los signos en rotación". *El arco y la lira*. 3ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1983. 253-284. Impreso.
- Rivas, Enrique de. Presentación de *Lugar del tiempo. Memoria de la poesía* 203-207.
- Rivera, Susana. Prólogo. *Última voz del exilio: El grupo poético hispano-mexicano*. Ed. Susana Rivera. Madrid: Hiperión, 1990. 9-42. Impreso.
- Rivera-Rodas, Óscar. "José Pascual Buxó: Una poética de la posmodernidad". *Memoria de la poesía* 11-82.
- Said, Edward. "Reflections on Exile". *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 2000. 173-186. Impreso.