

# CANÍBAL

APUNTES SOBRE POESÍA MEXICANA RECIENTE

Julián Herbert

Este libro fue escrito con el apoyo del SNCA (2006-2009)

Rumbo al Polo, aquí empezaríamos a devorar los perros de nuestros trineos.

**Gerardo Deniz**

**I**  
**Contexto**

## Lo antológico y lo generacional

### Lo antológico

Comento al vuelo tres antologías de poesía. No por su trascendencia; por la peculiaridad de sus respectivos métodos. Se trata de *Poesía en movimiento*, *Asamblea de poetas jóvenes de México* y *El manantial latente*.<sup>1</sup>

*Poesía en movimiento* es un clásico de nuestras letras. Apenas tengo que referirme a la nómina incluida y a lo provocativo de su prólogo: un esfuerzo organizador de la tradición moderna. El concepto “generación” tiene ahí acotada importancia; la correspondencia entre diversas voces ocupa el eje de la obra. Con todo y lo feliz que ésta resulta en la mayoría de sus apuestas, confirmaciones y hallazgos, no deja de ser irónica la ausencia de dos tardíos autores: Eduardo Lizalde y Gerardo Deniz. Y es que ellos son quizá los poetas mexicanos vivos que más influyen al presente. Ellos y no Rubén Bonifaz Nuño, Homero Aridjis o Jaime Augusto Shelley. *Poesía en movimiento* puede ser leído aún con alegría, y a mí eso me basta para tenerle estima. Pero dos de sus pretensiones declaradas –Chumacero y Pacheco: ser *vademecum* de la herencia que usufructuamos; Paz y Aridjis: erigirse como vaticinio de mutaciones estéticas– fueron parcialmente contrariadas por la historia.

Algo semejante, aunque en sentido opuesto, le ocurre a la *Asamblea* de Zaid. Él declara que ha emprendido su proyecto para llenar lagunas entre *Poesía en movimiento* y la lírica joven. *Asamblea* es un antolómetro, primer experimento nacional para mostrar

---

<sup>1</sup> Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, *Poesía en movimiento*, México, 1915-1966, México: Siglo XXI Editores, 1966; Gabriel Zaid, *Asamblea de poetas jóvenes de México*, México: Siglo XXI Editores, 1980; Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, México: Conaculta, 2002.

que hacer compilaciones sería, a partir de entonces, un trabajo arduo y provisional. Con entusiasmo y desazón ante el auge de las tecnologías, Zaid enfatiza la imposibilidad individual de asimilar todos los productos de la industria cultural.

Lo que vuelve difícil de leer hoy *Asamblea* no es ni su extensión ni la diversidad que nos reporta: es lo francamente malos que son muchos de los poemas. El autor supeditó su instinto literario a la presentación de un caso: la grafomanía de nuestra analfabeta sociedad. Le interesaba mostrar que escribíamos demasiado y que no contábamos con sistemas de acopio y mantenimiento de la información que respondieran a tal práctica cultural. Estableció este punto renunciando a distinguir el grano de la paja. La suya es una declaración sociológica. En este sentido, *Asamblea* se asemeja a un estupendo reportaje –que continúa vigente. Su carácter antológico, en cambio, me parece envejecido.

Acusada de narcisismo, *El manantial latente* se ocupa de los poetas mexicanos nacidos entre 1965 y 1978. A diferencia de *Poesía en movimiento*, propone un *impasse* de la tradición: se circunscribe a los jóvenes; solo dialoga con el pasado a través de uno de sus anexos, la serie de encuestas aplicadas a los seleccionados. Pero, a diferencia de *Asamblea...*, se coloca en un ámbito intelectual donde la valoración estética de los poemas es más que plausible: severa y perentoria. No pretende únicamente dar cuenta de la existencia de una generación sino distinguir en ella a los “buenos poetas” de los “malos”. ¿Con qué criterio?... El del gusto y los intereses de los compiladores. Los “buenos poetas” son definidos no por valores académicos o abstractos, tampoco –es evidente– por su pertenencia a un corpus históricamente probado, sino en forma unilateral: por la postura de Lumbreras y Bravo ante la literatura y su sentido poético de cara al siglo XXI. Era natural, e incluso justo, que esto irritara a muchos poetas y

lectores. Pero la actitud de Lumbreras y Bravo, por su parte, no implica inmoralidad alguna.

David Huerta ha escrito: “la antología codifica la tradición, de acuerdo con las valoraciones del seleccionador y prologuista. Debe tener autoridad: ésta proviene de la seguridad, la firmeza, el aplomo del juicio que la sustenta”.<sup>1</sup> *El manantial...* fue compuesto, me atrevo a decir, como diferida reacción a la *Asamblea*. Esta intuición me hace apreciar el temple de los autores, que en el prólogo establecen –siguiendo un pensamiento de Fernández Granados,<sup>2</sup> quien a su vez resumía tanto a Pound como a Paz– una serie de “estratos” dentro de los cuales agrupan a sus seleccionados. Ofrecen asimismo –con muy poco tacto– un listado de 300 escritores que fueron consultados mas no seleccionados; lo que bien puede tomarse como una grosería pero a la vez enmienda la plana al método de Zaid.

*El manantial...* se coloca también al margen de ejercicios compilatorios como *Poetas de una generación* (en sus dos ediciones): un proyecto en el que la división por décadas pesó más que el *constructio* generacional, cultural y crítico. Al practicar sus incisiones cronológicas sin respeto al orden decimal, *El manantial latente* enfatiza en el concepto *generación* la perspectiva orteguiana: algo relativo a la sociedad y la historia. No obstante, los elementos que han llevado a tal caracterización nunca son descritos con precisión en el prólogo.

Lo distintivo del volumen no es, en mi opinión, su polémico aparato crítico. Tampoco la vituperada ausencia de algunos autores. Creo que su mayor peculiaridad estriba en haber cerrado al mismo tiempo dos escotillas. Una: el ejercicio comparatista entre la escritura de los jóvenes y las obras de la generación inmediatamente anterior. Otra: una inclusión irrestricta, meramente documental, de los nuevos poetas –aspiración

---

<sup>1</sup> En el prólogo al *Anuario de poesía mexicana 2005*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 15.

<sup>2</sup> “Poesía mexicana de fin de siglo. Para una calibración de puntos cardinales” en Víctor Toledo (coordinador), *Poética mexicana contemporánea*, Puebla, México: BUAP, 2000.

que actualmente se cumple en multitudinarias, ilegibles antologías que aparecen con regularidad casi hemerográfica.

*El manantial latente* propuso una discusión. Tomó una postura. Hubiera sido infructuoso para él revisitar *toda* la tradición mexicana moderna (¿para qué?... ¿Para imprimir otra vez *Muerte sin fin*?...). No obstante, me parece que renunció a un ejercicio que sí le competía (al menos en términos históricos). Me refiero a poner en relación a dos generaciones literarias: los nacidos entre 1949 y 1979.<sup>1</sup>

Se trata de una idea a la que pienso regresar al final de este ensayo.

### **Lo generacional**

Tomando en cuenta la frecuencia con que se le da por descontado, el concepto “generación” goza de prestigio en nuestro contexto. Una importancia basada no en el peso específico del término, que aisladamente, quizá estemos de acuerdo, vale poco: una importancia cuyo centro de gravedad es el ámbito social y las relaciones jerárquicas que por mediación de él establecen algunos artistas mexicanos; lo intergeneracional.

Y es que, no está de más decirlo, las relaciones jerárquicas se entremezclan no pocas veces con la edad. Ante la escasez de lectores (en términos potenciales, México es el peor país lector del mundo), y en una sociedad que ofrece inusitadas posibilidades de desarrollo profesional y económico a los artistas, es difícil evitar que los poetas maduros se transformen simbólicamente en El-Lector: su influencia sobre el gusto y el afianzamiento de autores nuevos es significativa.<sup>2</sup> Tal influencia es social pero también estilística: no olvidemos que quienes tienen a su cargo criticar obras, otorgar becas,

---

<sup>1</sup> A modo de convención operativa, sigo en este texto la opinión de quienes dan un margen aproximado de quince años al desarrollo de cada generación.

<sup>2</sup> Hay poetas –algunos muy buenos– que viven al margen del ámbito que describo. No obstante, los subproductos de la poesía –becas, premios, cátedras de tiempo completo– son componente cotidiano de la industria cultural mexicana, y afectan (querámoslo o no) el enfoque de nuestra crítica literaria y política. Obviar esto en aras de una pureza ética o estética suena bonito pero abona poco a la descripción de una realidad intelectual.



seleccionar antologías, juzgar premios, escribir cuartas de forros, editar libros y, en general, *editorializar* en torno a la poesía, son también (al menos en una parte de los casos) poetas cuya obra es sinceramente apreciada por una significativa cantidad de lectores.

¿Cómo se percibe el concepto “generaciones” en la actualidad?... David Huerta

ha hecho un resumen de una de las posturas:

Una anotación de Juan Goytisolo recogida por Luis Vicente de Aguinaga en su libro *Lámpara de mano* zanja, con tino y gracia insuperables, el viejo y orteguiano asunto de las generaciones, reduciéndolo al absurdo: ¿a quién en sus cabales se le ocurriría considerar a San Juan de la Cruz como un poeta eminente de la generación de 1575?<sup>1</sup>

El argumento se aleja sensiblemente de la postura de Paz, quien alguna vez escribió, refiriéndose a las diferencias entre los poetas de *Taller* y los *Contemporáneos*:

Aunque es imposible resumir en una frase lo que nos separaba de nuestros predecesores, me parece que la gran diferencia consistía en que nuestra conciencia del tiempo que vivíamos era más viva y, ya que no más lúcida, sí más honda y total. El tiempo nos hacía una pregunta a la que había que responder si no queríamos perder la cara y el alma. Nos angustiaba nuestra situación en la historia.<sup>2</sup>

¿Debemos despachar el tema sin más, de un plumazo?... No soy tan díscolo como para no reconocer mi admiración por Huerta. Sin embargo no puedo coincidir con él en este punto. La frase de Goytisolo tiene gracia y es punzante, mas no me parece que zanje nada. El concepto de originalidad emitido por los Siglos de Oro es, sigue siendo, radicalmente distinto al nuestro: para ellos, ésta consistía en la revisitación atinada de un corpus tópico y retórico estable, cuyas variaciones temáticas y cuya base formal se habían mantenido en Europa durante unos trescientos años. En este sentido, hablar de “generaciones” sería, estoy de acuerdo, ridículo. El problema empieza con el siglo XIX: no es fácil reducir a un mismo túmulo a Victor Hugo (1802), Nerval (1808) y Baudelaire (1821). Por no agregar a Mallarmé (1842) y Rimbaud (1854). Las fechas de

---

<sup>1</sup> *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>2</sup> Octavio Paz, *Obras completas tomo 4. Generaciones y semblanzas. Dominio Mexicano*, México: Círculo de lectores / Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 103-104.

nacimiento de estos cinco poetas se suceden en apenas 52 años. O, dicho más ilustrativamente: entre el nacimiento de Hugo (cuyo alejandrino es conversacional pero rítmicamente clásico) y el de Mallarmé (que prefigura la poesía concreta) transcurrieron 40 años. Entre Garcilaso y San Juan hay 41, y 150 entre el toledano y Sor Juana.

¿Qué sucedió? Un cambio que no es académico ni –exclusivamente– estilístico sino metafísico: el de nuestro sentimiento del tiempo. Aunque el fin de la modernidad se haya decretado hace décadas, esto no salva la situación sino que la complica más. Una vez la humanidad creyó en lo eterno; ese instante pasó y no ha sido restaurado. Cualquiera tiene derecho a obviar tal calamidad; pero ello implica una abstención, no una solución. Lo que hace cien años se percibía como un ascenso lineal de la historia quedó reducido, en la zona de entreguerras espirituales que fue el proceso posmoderno, a una aquiescencia de información vastísima, conjugada perpetuamente en presente y mayoritariamente inútil. Sí, la Historia fue sustituida, pero no por la mística o la definitiva elevación de la sociedad: por la vulgaridad de una nota periodística. No obstante, la preocupación de Paz siguió vigente: ¿quiénes somos, como artistas, de cara a nuestro *sentimiento del tiempo*? Es improbable que nos arroguemos la falta de interés de San Juan y sus contemporáneos respecto de lo generacional. Nuestro repertorio espiritual, en tanto que miembros del conglomerado humano, está más cerca del artepurismo romántico y el compromiso social vanguardista que del misticismo cristiano del siglo XVI. No en términos cronológicos: en términos de lo que entendemos por Absoluto y Trascendencia.<sup>1</sup> Incluso si decidimos alejarnos de la norma que rige a nuestras sociedades y vivir como un carmelita del Imperio Español, estaremos ejerciendo un valor espiritual heredado de la modernidad: el individualismo.

---

<sup>1</sup> Hay un libro que encarna una profunda y certera reflexión al respecto: Tzvetan Todorov, *Los aventureros del absoluto*, Barcelona, España: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2007.

Desde esta perspectiva, el concepto “generación” me parece pertinente: implica la decisión filosófica de seguir leyendo el mundo a contraluz de la historia. Una postura de la que se colige la pertinencia del concepto “tradición” pues, como bien señala Paz: “la tradición es una invención moderna. Los llamados pueblos tradicionales no saben que lo son: repiten unos gestos heredados, fuera de la historia, fuera del tiempo –o, más bien, inmersos en otro tiempo, cíclico y cerrado.”<sup>1</sup> La otra postura, la de un ámbito artístico donde “lo generacional” resulta insignificante para cualquiera “en sus cabales”, tampoco me parece equivocada: implica la elección filosófica de un arte que prescinde de la Historia y toma la obra artística como realización del Absoluto; más baudelaireano, imposible.

Se trata, pues, de una elección. Yo elijo la primera postura. Con esta salvedad: opino que el conocimiento de una generación literaria solo se completa mediante el ejercicio comparatista e intergeneracional.

### **Lo antológico y lo generacional**

En su artículo “Por una poética *retro*”,<sup>2</sup> Josué Ramírez caracteriza así a *El manantial latente*:

Es el más logrado intento por describir los derroteros de la poesía en sus diferentes contextos e intereses particulares o de grupo que se ha dado desde las últimas dos décadas del siglo XX. Sin embargo, se cae en lo mismo: legitimar a un grupo o representantes de varios grupos, cuando la lectura de un paisaje requiere de una visión amplia y particularizada a un mismo tiempo. Por ejemplo, los antologadores parten del año 1965, tomando como referente la obra de [...] Jorge Fernández Granados. Pero la obra de Fernández Granados está muy lejos de sintetizar las diferentes tendencias y actitudes que se amalgaman en el presente poético [...]

Más adelante, al desarrollar su concepto de “poética *retro*”, agrega:

¿qué obra sintetiza esa estética y cómo hay que diferenciarla de la ruptura? Esa obra es la de Alfonso Daquino [*sic*]. En la obra de Daquino [*sic*] están presentes todos los elementos de la diferencia: el lúdico, concreto, irónico, autobiográfico, intelectual [...]. Es Daquino [*sic*] y no Fernández Granados o José Eugenio Sánchez (solo por mencionar a dos de los más fuertes y

---

<sup>1</sup> *Op. Cit.*, p. 115.

<sup>2</sup> Revista *Tierra Adentro* número 145, México, abril-mayo de 2007, pp. 19-22.

logrados poetas de la estética retro) en quien podemos encontrar las características que sirven de base y argumento para una teoría [...].

Coincido con Josué en que el libro de Lumbreras y Bravo es el mejor documento en su tipo con el que contamos hasta hoy. Coincido, también, en uno de los defectos que le imputa: carecer de “una visión amplia y particularizada”. Con esta salvedad: me parece poco penetrante la reiterada afirmación de que los autores pretendían “consagrar” a determinados grupos o cabezas de serie. ¿Para qué, cuando es más sencillo y radical ser sincero y quizá hasta despectivo, y así lograr que tu libro sea leído, discutido e imitado (incluso enemigamente imitado) durante el resto de la década?... Me parece *evidente* que la unilateralidad de esa antología concitó variados discursos en su contra. Dichos discursos se han traducido, a su vez, en diversas líneas de la crítica, exploraciones académicas, volúmenes complementarios y/o antípodas, ámbitos de influencia y poder para estéticas (e incluso grupos literarios, por ejemplo el organizado en torno a la página web *Círculo de poesía*) que nunca fueron tan notorios e influyentes en el panorama de las letras mexicanas como lo son al día de hoy. *El manantial...* es sin duda una obra parcial, decadente desde el origen y por lo tanto polémica. Pero me queda claro que su efecto final no fue la cerrazón sino una, digamos, “ampliación del campo de batalla”. Estoy convencido de que, sin este libro, nuestras actuales discusiones serían menos virulentas, precisas, democráticas, permanentes. Quien dice lo contrario habla por la herida, no por la historia.

Otra cosa en la que no puedo coincidir con Josué es en su rechazo al punto de partida del volumen. Expongo mis razones.

¿Por qué 1965?... Es un año que aparece constantemente, en estudios y volúmenes de poesía realizados en México, como bisagra generacional –aun si no se ofrece para ello una explicación positiva. Trazar generaciones no es una ciencia: es una opinión basada tanto en la crítica literaria como en el análisis cultural. Es imposible

establecer una fecha salvo en su carácter de metáfora. No me parece mal, sin embargo, enfatizar algunos datos. Por ejemplo: en 1988, los nacidos en 65 votaron por primera vez en una elección presidencial; nacieron a la democracia con el fraude salinista. En 2000, los nacidos en 79 debutaron también en elecciones federales y fueron testigos del triunfo de un candidato no oficial. Si tomamos como centro gravitatorio 1994 (cuando la edad de esta generación oscilaba entre los 15 y los 29 años; valga decir, entre el principio y el fin de la juventud) el panorama social es atroz: en México, el alzamiento zapatista, el asesinato de Colosio, el Error de Diciembre; en el mundo, las ruinas del socialismo real, el consiguiente auge del capitalismo salvaje y la violencia interracial recrudeciéndose.

Al mismo tiempo, y por paradójico que suene, esta generación abraza la literatura en el momento en que la industria cultural mexicana se convierte en una paraestatal. En 1988 es creado el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. De esto se desprenden la popularización del Programa Editorial Tierra Adentro, el incremento constante de apoyos financieros directos a los creadores, las políticas culturales descentralizadoras... La inversión se traduce en capital real y simbólico (y aun: a mayor capital simbólico, más posibilidades de acceder a los beneficios del capital real). Dada la artificial (por burocrática) sobredemanda de artistas, la oferta y la demografía literarias crecen entre los jóvenes de manera exponencial.

Se trata, por otro lado, de la primera generación de poetas mexicanos que conquista cierta madurez creativa sin lidiar con la reprobación y/o la tutela de Octavio Paz. Lo diré de otro modo: ¿quiénes, de los nacidos entre finales de los 50 y mediados de los 60, estaban cerca de la revista *Vuelta*?... Alfonso D´Aquino, Aurelio Asiain, Julio Hubard, Samuel Noyola, Alfredo García Valdez, Luis Ignacio Helguera... ¿Quiénes, en cambio, iniciaron su andadura literaria al margen de ese núcleo?... Juan Carlos Bautista

(1964), Jorge Fernández Granados (1965), José Eugenio Sánchez (1965), Ernesto Lumbreras (1966). Opino que el segundo listado ha producido, al menos hasta ahora, una obra literaria más sólida que la del primero.

Fernández Granados, Sánchez, Bautista y Lumbreras reúnen, juntos, algunas características importantes para la poesía de su generación. Evidencian el choque inevitable entre la buena hechura que es marca nacional (metros impecables y prosodia lopezvelardiana en “La perfumista” de Fernández), la transretórica post-vanguardista (visible influencia de Viel Temperley en *El cielo* de Lumbreras) y el discurso *pulp* (estética de cómic en Sánchez; lírica cabaretera en Bautista). Un choque que autores más jóvenes –Luis Vicente de Aguinaga, Luigi Amara, Luis Felipe Fabre, Julio Trujillo, María Rivera, Dolores Dorantes, Jair Cortés, Luis Jorge Boone, por mencionar solo a unos pocos– han procurado sintetizar.

Hablo de poetas que exhiben, a veces, un oído tan educado que resulta melindroso. Antes que compromiso social proponen un humorismo anarquista, militancia minoritaria o escepticismo militante (si este último oxímoron se me permite, en razón de que describe una abulia muy vinculada al corpus de ideas que propugna la –escasa– clase media ilustrada del país). Practican un mexicanismo anti-oficial cuya raíz puede rastrearse hasta poemas de los años 20. Hacen recepción del neobarroco en su vertiente más próxima (la cubano-mexicana) y también en su versión sudamericana, cuya preceptiva es menos oratoria y más afín al *pop art* y el arte conceptual. Predomina en sus obras una tensión antes narrativa que elocuente. Me parecen herederos de López Velarde y Tablada más que de Villaurrutia y Gorostiza. Es evidente, asimismo, su cercanía con el segundo Octavio Paz.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En mi experiencia lectora, el “primer Paz” va desde la obra adolescente hasta *La estación violenta*. El “segundo Paz” despunta en *Salamandra* y tiene su punto más alto en *Ladera este*, *El mono gramático* y *Blanco*. El “último Paz”, parecido al primero, asoma desde un libro titulado –significativamente– *Vuelta*;

Hasta aquí, sin embargo, la descripción es incompleta. A las cuatro voces que cité como, digamos, *tensores* de esta generación –Juan Carlos Bautista; Jorge Fernández Granados; José Eugenio Sánchez; Ernesto Lumbreras–, se les opone un componente surgido un poco más tarde pero que está cobrando fuerza: el lirismo de academia. Su campeón indiscutible es Mario Bojórquez (1968). Mario es la figura más importante de una suerte de neoclasicismo a la mexicana vetado de preceptiva literaria y dicción solemne. Él mismo y algunos poetas que le son afines se han manifestado contra la experimentación literaria argumentando que las vanguardias y su herencia representan un sedimento anticuado. A través de este enfoque se afirman vocaciones estilísticas distintas en el seno de la generación: el tremendismo, el tono oratorio, la tradición galaicoportuguesa, la filología, la preceptiva literaria, una lectura tópica de Perse, los estudios lingüísticos avalados por la academia...

### **Lo antológico y lo intergeneracional**

Lo generacional, lo diré de nuevo, no es una ciencia: es una apreciación a caballo entre lo estético y lo histórico. Es una percepción impura. Arbitrariamente, solo por plantear una idea que se relaciona con el contexto literario actual, elijo 1949 como punto de partida para considerar a la generación inmediatamente previa a la que Bravo y Lumbreras estudian. Hago esto por una razón obvia: 1949 es el año en que nació David Huerta. Y Huerta me parece –esto no es más (ni menos) que la declaración de un lector de poesía mexicana sin ninguna autoridad para canonizar a nadie, pero que gusta de recurrir a ejemplos pragmáticos para puntualizar sus ideas– un poeta en cuya obra se condensan (y discuten) muchas de las particularidades literarias del período: del neobarroco al canon clásico; de la experimentación más ambiciosa a la norma retórica

---

se consolida en *Árbol adentro* y ve su decadencia en un poema autoritario, poco generoso: “Estrofas para un jardín imaginario”, fechado en mayo de 1989. Ésta, por supuesto, es una nomenclatura personal.

más estricta; de la erudición al periodismo cultural. Alguna vez lo he llamado “un poeta de mi generación” porque, desde mi punto de vista, su escritura ha tenido una clara presencia (tanto a nivel intelectual como sensible) en el proceso formativo de muchos poetas posteriores. Y no hablo solamente de quienes le admiramos: también de aquellos que lo rechazan fervorosamente. La radicalidad de la obra de David Huerta demanda lecturas comprometidas.

Asimismo, coloco al final del periodo correspondiente (otra vez: como mera arbitrariedad o suposición) la obra de María Baranda, autora nacida en 1963.

Noto de entrada que se trata de una hipotética generación cuya estilística es rica, con un amplio rango formal. Entre sus márgenes podría ubicarse a poetas tan poco detallados por nuestra crítica literaria (es decir: tan poco diferenciados los unos de los otros mediante un metadiscurso que vaya más allá de la reimpresión de sus respectivos currículums) como Coral Bracho, Tedi López Mills, Eduardo Milán, Eduardo Langagne, Alberto Blanco, Efraín Bartolomé, Marco Antonio Campos, Vicente Quirarte, Malva Flores, José de Jesús Sampedro, Joel Plata, Marco Antonio Jiménez, Fabio Morabito, Julio Eutiquio Sarabia, Ricardo Castillo, Myriam Moscona y Jorge Esquinca, por citar solo a unos cuantos que me vienen ahora mismo a la cabeza.<sup>1</sup>

¿Qué significó, en este probable contexto intergeneracional, la aparición de *El manantial latente*?... Recordemos que la mayoría de los poetas a los que he hecho referencia en párrafos recientes (los nacidos entre 1949 y 1963) no han tenido, en rigor, un ejercicio crítico-antológico que trate sus obras con detenimiento. Son los jóvenes de Zaid, los jóvenes de José Joaquín Blanco, los *poetas de una generación*, incluso los frutos de incipiente madurez que apreció Sandro Cohen; pero no, nunca, los continuadores (y en la actualidad los exponentes maduros) de la tradición literaria de

---

<sup>1</sup> Insisto: ni estoy haciendo un catálogo ni propongo un *Index*. Menciono los nombres de estos poetas no por considerarlos canónicos, sino porque los he leído: me siento interesado e influido por su escritura. Ellos son mis referencias y me permiten detallar un contexto.



lengua española en México.<sup>1</sup> Y mucho menos se les ha puesto en operación respecto de una generación (la de los nacidos entre 1964 y 1979) que, evidentemente, se formó bajo la influencia de sus obras. *El manantial latente* pasa junto a ellos y, en vez de detenerse y proponer un ejercicio de conversación intergeneracional, se sigue de largo, hacia la descripción de la triunfante (e irritante, falsamente longeva) “juventud” de la poesía mexicana. Esto tiene, creo, varias consecuencias.

Primera: *El manantial latente* renunció de antemano a la herencia crítica de otra de nuestras compilaciones fundamentales: *Antología de la poesía mexicana moderna* de Jorge Cuesta. El libro de Cuesta era impulsado por una pasión parecida: la necesidad de los más jóvenes de autodefinirse de cara al medio cultural mexicano y de cara a la tradición. Sin embargo, al incorporar no solo sus propias obras, sino su lectura de los poetas modernistas, los jóvenes de Contemporáneos hicieron más que consolidar su pertenencia al gremio de las letras: propusieron una opinión lectora realmente polémica, tan arriesgada y lúcida que hasta la fecha se discute entre nosotros. Lumbreras y Bravo decidieron no subir a ese tren.

Segunda: la discusión sobre los valores distintivos de la poesía mexicana de cara al siglo XXI será más agria a medida que nos acerquemos a los jóvenes. Menos difícil es reconocer el vigor (al menos en su calidad de obras que no han envejecido, que siguen poniendo a prueba nuestra destreza como lectores) de libros publicados en décadas pasadas: *Incurable*, *Mar de fondo*, *El cardo en la voz*, *El pobrecito señor X*, *Los adioses del forastero*, un (ejemplo) *salto de gato pinto*, *El diván de Antár*, *Navegar es preciso*, *El ser que va a morir*, *La vida mantis*. Poner estos libros en relación con la escritura de poetas más jóvenes podría decir, quizá, algo fresco sobre la tradición

---

<sup>1</sup> Tal vez quienes los han estudiado desde esta perspectiva sean: por una parte, Miguel Ángel Zapata; y, por otra, Eduardo Milán con Ernesto Lumbreras. Pero lo han hecho no en textos sobre lírica nacional, sino en sendas antologías de poesía hispanoamericana.

literaria mexicana. Este nivel de lectura no está al alcance (o lo está solo parcialmente: a través de un anexo) de *El manantial latente*.

Y tercero: la cercanía intergeneracional hace que poetas como Eduardo Padilla (1976) y Tedi López Mills (1959) operen sobre la *poesía mexicana desde el ahora* con una fuerza compartida. La inteligencia de Padilla y su antiliteraria vocación lingüística le dan a la iconoclasia de Gerardo Deniz un aura tradicionalista. Por su parte, *Parafrasear*, el mejor libro de poemas que Tedi ha publicado hasta ahora,<sup>1</sup> es una obra cuya mezcla de madurez y frescura dialoga abiertamente con el lenguaje y las ideas estéticas de muchos autores y lectores más jóvenes. Me parece que, al escindir desde la crítica estos dos núcleos, diluimos su tensión estilística.

Reconozco sin embargo que *El manantial...* no se comprometió nunca a hacer la clase de lectura que aquí propongo. He dicho que *eligió* no emprender una lectura intergeneracional. Pero quizá me engaño: quizá este enfoque de nuestras letras es más perceptible hoy que hace un lustro. Y quizá lo es, en parte, gracias al libro de Lumbreras y Bravo.

En cualquier caso, me parece que la idea de un proyecto antológico intergeneracional (una suerte de *movimiento continuado*) no está lista para irse al limbo: más que los muchos volúmenes de poesía joven que hoy se practican, una buena selección de lo publicado en las últimas cuatro décadas contribuiría, creo, a actualizar nuestra destreza como lectores de poemas. Porque –lo he dicho antes, lo reitero– de lo que se trata no es de ser generosos, caprichosos, pendencieros o académicos: de lo que se trata es de si aún somos capaces de distinguir, en nuestro fuero interno, un buen poema de otro que no lo es.

noviembre / diciembre de 2008

---

<sup>1</sup> Por supuesto, escribí este párrafo un año antes de la aparición del espléndido *Muerte en la rúa Augusta* (Almadía, 2009), de Tedi López Mills.

## Para una filosofía de la descomposición

### 1.- EL AUTOR SE NIEGA A CUMPLIR SU ENCOMIENDA

En algún momento del 2002, Hernán Bravo Varela y Ernesto Lumbreras me solicitaron una breve poética que acompañaría mis textos en *El manantial latente*. Acepté redactarla (y es que entonces me pareció una idea interesante) sin saber que me estaba hipotecando a una fiebre cultural: la de los “poetas pensadores”. De entonces a la fecha he participado en tres encuentros (dos de escritores y uno de promotores), un par de publicaciones y al menos diez o doce charlas de cantina –feroces todas– alrededor del mismo asunto.

Desde el principio mi opinión ha sido ésta: concebir poéticas por encargo, en el contexto semi-institucional en que venimos haciéndolo, y con tanta frecuencia, deviene en gestos meramente narcisistas. Antes lo dije escuetamente. Luego en tono de broma. En ambas ocasiones, solo conseguí que me acusaran de no tomar en serio la poesía, de ser perezoso, de no respetar a mis colegas que *sí* hacen la tarea (y con letra bonita). Ahora, para evitar mi desafuero y posterior juicio de amparo, trataré de ser cumplido y de paso abordaré otros asuntos que no necesariamente son componentes de un “arte poética”, pero sí discernimientos que me ayudan cotidianamente a leer poemas.

Lo reitero: escribir poéticas a destajo me parece narcisista. Expongo mis razones.

a).- Hasta donde sé, una Poética será un discurso activamente filosófico a la vez que radicalmente personal. Si entendemos aún la poesía como formulación melódica de pensamiento, o como encuentro feliz entre ritmo verbal y percepción sublimada (incluso extática o balbuciente) de la naturaleza, o como cualesquiera otra variedad material y/o

sígnica que comunica con lo trascendente, y establecemos que su base es la poética, entonces cada autor decidirá (o no) emprender la construcción extra-lírica de esta última a su albedrío, cuando una confrontación individual con el fenómeno se lo exija, o cuando esté convencido de que debe actualizar, rectificar, profundizar en sus aspectos esenciales. Instituir la confección de tales textos como un pasatiempo generacional y concebir cada seis meses nueva materia intelectual para este juego me parece una ficción cuya banalidad no tiene orillas.

b).- Un argumento a favor de las poéticas es que contribuyen a romper el cerco solipsista que aprisiona al autor. Esto puede ser cierto en términos abstractos, pero no siempre en la práctica (no sin duda si viajamos hacia un país sin lectores), y mucho menos si el concepto se ritualiza por vía de la presión social.

c).- Hay quien asume que las poéticas son una panacea desde la que se puede abordar no solo la problemática psíquica, estética y ética del poeta, sino asuntos tan puntuales como la falta de lectores, la torpeza de las instituciones culturales o la escasez de crítica literaria. Ofrezco disculpas por mi tradicionalismo pero, la última vez que miré, la reflexión intelectual no sucumbía aún a la globalización de los conceptos, imitación inane de una simpleza político-económica que nos tiene (al menos a la mayoría de quienes vivimos en este país) arruinados. Me pregunto, ¿por qué no somos más pragmáticos y tratamos cada uno de estos temas (crisis comunicacional, crisis institucional, crisis de reflexión en torno a la poesía) por separado, dando a cada uno un rango de elucubración más profundo?... Quizá porque estos temas no nos suenan, por sí solos, lo suficientemente vistosos. O tal vez porque exigen un rigor y claridad expositivos que no siempre queremos conceder a nuestra prosa.

d).- Hablar de “poéticas” forma parte de un conjunto al que llamo “discernimientos mitificados”, mismo que rige muchas de las discusiones que hay

actualmente en México en torno a la poesía, y cuya pasiva aceptación solo revela, a mi juicio, un gran vacío de crítica. Enseguida trataré de ampliar esta reflexión.

## 2.- DISCERNIMIENTOS MITIFICADOS EN LA CRÍTICA DE POESÍA MEXICANA RECIENTE

Es indudable que, gracias a algunos artículos periodísticos, muestras poéticas publicadas en revistas y la aparición de volúmenes antológicos, la reciente poesía mexicana concitó una básica aunque contradictoria plataforma crítica. Enumero, simplificándolas por razones de espacio, algunas de estas opiniones: es deseable que los poetas jóvenes reflexionen sistemáticamente acerca de su quehacer; a la poesía mexicana “le falta calle”<sup>1</sup> y parece no importarle la problemática del mundo contemporáneo; los jóvenes poetas mexicanos tienden a cierta uniformidad estilística muy libresca;<sup>2</sup> es difícil encontrar en América Latina un corpus poético tan sólido como el de México,<sup>3</sup> etcétera.

Todas estas opiniones me parecen importantes, y coincido con algunas (las menos elogiosas). Pero considero que, cuando Eduardo Milán señala que la poesía mexicana joven parece ajena a todo conflicto extra-literario del mundo contemporáneo,<sup>4</sup> no está buscando nuestra simple adhesión a lo que enuncia: está buscando interlocutores. Y asumir cualquier idea como algo que no puede ser acotado, discutido y reelaborado mediante el propio discernimiento me parece un lamentable error.

Arriesgo este apunte: aunque comparto en términos generales la preocupación de Milán, no me parece que la poesía de José Eugenio Sánchez y Ángel Ortuño –por citar a dos autores incluidos en *El manantial...*– pueda asimilarse al panorama que él describe.

---

<sup>1</sup> Julio Ortega.

<sup>2</sup> Lo han señalado algunos críticos de *El manantial latente* (FETA, México, 2003), y lo retomó Ernesto Lumberras (para contradecir la idea) en un texto publicado en el número 2 de la revista peruana *Intermezzo tropical*: “Después de el manantial viene otra fiesta”, p. 61.

<sup>3</sup> Declaración de un escritor colombiano citado por Vicente Quirarte en la presentación de *El manantial latente*.

<sup>4</sup> También en la presentación de *El manantial latente*. Texto posteriormente publicado en la revista *Parque Nandino* num. 3.

Además, y aun suscribiendo la idea de Eduardo, habría que profundizar en ella aportando inquietudes personales; yo me pregunto por qué el compromiso con la realidad actual es constante en poetas mexicanos jóvenes de escasa destreza técnica, y se diluye conforme el autor consolida sus recursos formales (lo que no necesariamente sucede en otras tradiciones).

Las críticas vertidas por Ortega y Milán se han endurecido en la conversación, de modo que no es raro escuchar que la poesía mexicana reciente es solemne, retórica y escapista. No faltan los poetas que suscriben estas opiniones sin mayor conflicto, quizá con la intención de desmarcarse del sector criticado; otros miran pasar la procesión en silencio, con un gesto de fastidio y hasta menosprecio. Muy pocos (entre ellos Lumbreras) han opuesto textos reflexivos a tales consideraciones. No comparto lo expuesto por Lumbreras en la revista peruana *Intermezzo tropical* (parece decir: pues sí, así es la mejor poesía mexicana: alejada de la cotidianidad –aunque no tan uniforme–, y no por falta de emoción sino por oponer a la ingenuidad del “aquí y ahora” un escepticismo que tiene raíces históricas y culturales, y que resulta más revelador).<sup>1</sup> Digo que no comparto este criterio porque margina sutilmente hechos que debieran importarle a la crítica, como los efectos de la presión social sobre discursos de vocación subversiva (sean vitalistas o escépticos),<sup>2</sup> la domesticación académica de lo excéntrico y la profunda influencia sobre el medio literario de la tradición clasista nacional.

Yo también percibo que nuestra poesía no es tan uniforme en esencia; creo que la repetición de ciertos tics formales (hiperconsciente negación del yo, adjetivos superlativos relacionados con claridad-blancura-transparencia, descripción metafísico-minimalista de objetos y espacios familiares, recurrencia temática de “lo inasible / lo

---

<sup>1</sup> La lectura que hago de las ideas de Lumbreras es esquemática; no he querido citar pasajes de su texto porque resultaría oneroso, así que asumo el riesgo de estar malinterpretándolo.

<sup>2</sup> Esto se nota (para dar un ejemplo ajeno a nuestro medio) en la actual poesía argentina, cuyo prestigio coloquial hace que un poeta como Silvio Mattoni –vigoroso, pero reacio a la floritura callejera– sea poco apreciado en su propio contexto nacional.

indecible”, extracción quirúrgica de todo lo que tenga un vago tufo a “poesía de la experiencia”, menosprecio de lo humorístico, etcétera) achata y empobrece la diversidad de registros. Lo cual me parece leve(pero significativa)mente distinto.

Reitero: no estoy contra ninguna de las ideas que resumí antes, sino contra la pasividad de aceptarlas *per se*, sin establecer mayores conflictos intelectuales a través de ellas. No soy un desmitificador a ultranza, pero me resulta perturbadora la renuncia a confrontar una entidad tan democrática como la opinión.

### 3.- ESTILÍSTICA SIMPATÉTICA

Frazer<sup>1</sup> define como magia simpatética a la aplicación primitiva del sentido común y el principio de causa y efecto sobre fenómenos cotidianos, y divide esta forma de pensamiento en dos vertientes: magia homeopática (“lo semejante engendra lo semejante”) y magia contaminante (“lo que estuvo en contacto sigue en contacto”). Perdóneseme si declaro que hay principios simpatéticos en la forma en que a veces nos leemos mutuamente los poetas mexicanos.

Hace poco, en Juárez, un amigo de allá decidió que los textos de Luigi Amara y Luis Vicente de Aguinaga se parecían tanto entre sí (opinión que no comparto) porque ambos autores son poetas “del centro”. Alguien más manifestó su desacuerdo y se quejó de que “los norteños”, puesto que “escriben distinto”, definamos vagamente a Guadalajara y el D.F. como “el centro”, cuando en realidad se trata de dos lugares muy alejados geográficamente. Sin embargo, el autor de la declaración incluía en el paquete indiferenciado de “los norteños” a un tipo de Tijuana y a mí, que vivimos a más de 3 mil kilómetros de distancia uno del otro.

Hay casos más específicos. Cito algunos al paso.

---

<sup>1</sup> En La rama dorada, FCE, México, c1994.

a).- Aunque la obra de Luigi Amara mantiene un tono semejante desde hace años, me parece que *Pasmo* es un libro menos sólido (se sirve de la metafísica minimalista que tanto ama y conoce el autor, pero muchas de las reflexiones e imágenes que contiene se resuelven apresuradamente, con un talante manierista que las acerca más al cálculo retórico que a verdaderas epifanías de la materia deleznable) que *El cazador de grietas* o *Envés*, dos libros cuya precisión formal no está reñida con la persecución de ideas e imágenes reveladoras. Un par de veces he planteado esta apreciación a otros lectores y, en lugar de disentir de mi opinión con argumentos literarios, la mayoría me ha dicho algo así como: “es Luigi, wey, no mames: Luigi siempre escribe igual”. De nuevo estoy en desacuerdo. Y no creo que la reflexión valga poca cosa, pues quizá significa que, en la lectura de este autor, es común que solo se actualicen los componentes más superficiales.

b).- Luis Vicente de Aguinaga es elogiado por libros como *El agua circular*, *el fuego* y *La cercanía*. Esto, aunado a la concesión del premio Aguascalientes a su libro *Reducido a polvo*, lo convirtió según ciertas opiniones (más orales que escritas; y aun: más de actitud que de palabra) en una especie de “intocable”. Por eso quienes hemos reseñado con alguna dureza sus poemas recientes nos topamos, a veces, con cualquiera de estas dos desmesuradas reacciones: o se nos felicita *sotto voce* como a quien cumple una proeza clandestina, o se nos acusa *sotto voce* de ejecutar un complot maledicente contra el autor –por envidia de sus logros. Como si fuera imposible que haya generosidad alguna cuando uno menciona lo que considera defectos o carencias en una obra literaria.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> O como si un libro galardonado tuviera la obligación de ser universal e infalible. De paso, diré esto: tengo la impresión de que las críticas a *Reducido a polvo* se deben más al aprecio por los libros anteriores del autor –y a la consiguiente expectativa ante los próximos– que a factores tan groseros y mezquinos como la demeritación de un premio literario.



Veo en estas reacciones una subestimación del desacuerdo, una descalificación *a priori* del desacuerdo en tanto que fenómeno éticamente deseable. Esta actitud me parece muchas cosas pero, sobre todo, me parece una inmoralidad: una especie de autoritarismo basado en el chantaje sentimental-curricular.

c).- Los primeros comentarios que recibí cuando declaré mi admiración por los poemas de Luis Felipe Fabre fueron del tipo “pues sí, pero escribe como Milán”. No niego que percibo algunas semejanzas, como el modo de encabalgarse o la repetición de frases con leves deslizamientos de significado; pero el campo temático de Fabre me parece distinto y original, su sentido del humor es más constante y crucial para la resolución del poema, y el decurso que lleva de su nacionalismo fársico a su reciente (casi beckettiana) interpretación de lo provenzal me parece, por decirlo sin demasiado entusiasmo, un trance de ejemplar curiosidad lírica. Suficientes razones para empezar a leer a este autor desde otra perspectiva. De hecho, yo no lo vinculé a Milán en un primer acercamiento, quizá porque no vivo en el D.F. y no sabía que fue su alumno.

d).- Aunque la obra de José Eugenio Sánchez ha mantenido siempre un mismo tono, hay en sus textos recientes un refinamiento en el traslado al poema de teorías estéticas vinculadas al arte basura y una marcada presencia de preocupaciones sociales (específicamente acerca de la ultramilitarización del mundo). Sin reflexionar en torno a esto, el autor seguirá siendo denostado por hacer “chistoretas” o elogiado por ser un poeta “padre”. Y su obra se mantendrá como nebulosa en nuestro contexto.

El caso José Eugenio me permite abordar el problema mayor de la “estilística simpatética”: ¿por qué muchos poetas (casi nunca por escrito, otra vez en corrillos) dicen que Sánchez hace “chistoretas”, o peor, que “eso no es poesía”? Si “lo semejante engendra lo semejante”, lo que no parece poesía (de acuerdo a nuestra experiencia cotidiana) no lo será. Y afirmaremos esto sin importar que su poder de subversión, su

referencialidad, su música y su variedad técnica sean originales y cuestionen la noción de yo y de realidad unívoca (problemas que a todos parecen importarnos), confronten la superficie del poema –su retórica– mediante la paradoja de intentar profundizar en él a través de discursos que llamamos “superficiales”, y además ahonden en la veta del humor.

De ahí lo que infiero: si aceptamos que “lo semejante engendra lo semejante” y lo desemejante retórico no es poesía (o es chistorete poético, que equivale casi al mismo menosprecio), entonces nuestra manera de leer poemas constituye más un sistema de creencias que uno de experiencias, referencias, percepciones y discernimientos.

#### **4.- EL “EFECTO TANGO” Y OTRAS CRISIS**

Ante un panorama tan peculiar –demanda gregaria de una poética, discernimientos mitificados en torno a la poesía, estilística simpatética–, no me extraña que algunos autores se declaren en crisis y hagan de ese gesto su “filosofía de la composición”. Tal es el caso de León Plascencia Ñol y Julio Trujillo, en quienes admiro el ser consecuentes hasta el desgarramiento con su hiperconsciente noción estética. Otros – pienso en Sergio Valero, Rocío Cerón y Hernán Bravo Varela– manifiestan esta crisis no como discurso extralírico, pero sí como incorporación de rasgos diferenciales (casi siempre de extracción coloquial y/o popular) a sus poemas recientes. El tema es vasto, así que me ocuparé sólo de dos de sus aspectos: el “efecto tango” (la influencia de la nueva poesía del Cono Sur sobre la nuestra) y la variedad estilística (a ratos vecina de la indecisión) en un solo poeta: León Plascencia Ñol.

Entre 2002 y 2004, la relación de los poetas mexicanos con los sudamericanos se agudizó. A las lecturas y publicaciones hechas en Chile y Argentina por Luigi Amara, Sergio Valero, Rocío Cerón y Hernán Bravo Varela, entre otros autores, siguió un

creciente interés nacional (aunque –de nuevo– más en corrillos que en publicaciones) por la poesía de los chilenos Germán Carrasco, Damsi Figueroa y Kurt Folch, o de los argentinos W. Cucurto, Martín Gambarotta y Alejandro Rubio, por citar algunos.

De los chilenos se admira en particular la plenitud de la obra de Carrasco y, en general, la vivacidad con que asumen su vocación literaria, elevándola casi al rango de *performance* y deporte nacional. De los argentinos, su soltura para abrir el arco del discurso poético incorporando coloquialismos, cómics textuales y otras variedades pop del *constructio* cultural contemporáneo.<sup>1</sup>

Creo que la influencia del Cono Sur sobre nuestras poéticas puede ser, en términos generales, revitalizadora. Pero también existe el riesgo de asumirla de manera superficial, incluso injusta.

Superficial, porque algunos poetas se han dejado llevar por el entusiasmo de lo nuevo, y se arriesgan a ver el coloquialismo de chilenos y argentinos como una suerte de *Deus ex machina*, lo que contribuye a generar vacíos de crítica. Si ubicamos en un mismo plano la obra de Germán Carrasco y la de Damsi Figueroa (poesía la de esta última que me parece sobrevalorada aun en su contexto nacional) solo porque sus autores son chilenos, o si endiosamos a cualquier poeta argentino solo porque su poesía sí “tiene calle”,<sup>2</sup> estaremos sustituyendo un prejuicio por otro. Para que la poesía sudamericana enriquezca nuestro medio hace falta publicarla acá y hacer de ella una lectura detenida, crítica (pero si no criticamos ni lo nuestro...)<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Lo que digo en este párrafo proviene de mis conversaciones con, al menos, cuatro de los poetas mexicanos a quienes hago referencia en este apartado: Plascencia, Bravo Varela, Cerón y Valero.

<sup>2</sup> Y hay algunos muy buenos, como W. Cucurto. Pero, como ya dije, creo que el coloquialismo es la retórica institucionalizada de la reciente poesía argentina, lo que achata y abruma las reales virtudes de algunos autores.

<sup>3</sup> *Nota de diciembre de 2009*: como se apunta al final de este ensayo, las opiniones que vierto aquí fueron redactadas en 2004 –antes de que se crearan editoriales como El Billar de Lucrecia o Limón Partido, que difunden poesía hispanoamericana; antes de la aparición de *Zurdos* o *El decir y el vértigo*, antologías sobre el tema; antes de encuentros literarios como “Latinale” y “Estoy afuera”... Antes, en fin, del contexto presente.

Injusta, porque ciertos rasgos que se celebran en la poesía sudamericana están presentes en autores mexicanos (y no solo jóvenes: recuérdese al primer Ricardo Castillo y a José de Jesús Sampedro, Joel Plata o Abigael Bohórquez) completamente borrados del mapa de nuestras referencias. Asumir un contexto ajeno fervorosamente, con prisa, y sin que ello afecte la visión del pasado inmediato de nuestro medio, se parece menos a una lectura que a una *infatuation*.

El caso de León Plascencia Ñol me resulta perfecto para ejemplificar cómo un poeta mexicano de mi generación aplica a la práctica la noción de “crisis creativa”. Es relativamente fácil notar cómo León *sabotea* –él estará de acuerdo con que use esta palabra– ya no digamos la integridad del poema, sino la noción tajante de estilo, valiéndose de los registros más diversos –incluso contradictorios– en la sucesión de cada uno de sus libros. Personalmente, no todo *Enjambres* me complace (aunque aprecio algunos pasajes) y de plano me siento ajeno a *La frágil insistencia*, un libro que ha sido celebrado en ciertos medios, creo que por la obviedad un poco domesticada de sus filias literarias: alguna poesía francesa y mexicana que ve en los blancos de la página el endecasílabo de lo inasible. Pero *El árbol, la orilla* me parece un libro entrañable porque, pese a las evidentes deudas con Viel Temperley y Du Bouchet, la imaginación del autor logra conquistar un espacio intermedio de verdadera creación personal. Estoy interesado sobre todo en los poemas recientes que le conozco, textos menos rígidos que los anteriores desde una perspectiva técnica, y cuya autoironía me resulta (no negaré mis afectos estilísticos) muy saludable para nuestra literatura.

Un reproche tengo que hacer a León: los ciclos formales que agitan su escritura provienen más de la lectura de otros poetas que de cualquier otra clase de experiencia<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Supongo que ya es hora de devolverle a esta palabra su amplitud original y rescatarla del secuestro al que nosotros mismos la condenamos por repudio a unos cuantos malos (y alguno bueno) poetas peninsulares.

vinculada a la poesía. Otra vez lo libresco se impone a lo vivencial y extra-retórico;<sup>1</sup> incluso, paradójicamente, cuando justo se trata de confeccionar poemas con mayor carga extra-retórica.<sup>2</sup> No pretendo desvirtuar, ni mucho menos, la impronta de la lectura de poemas en la mente de un autor, y por supuesto que no cometeré la avaricia de plantear con mi señalamiento la grosera disyuntiva entre vida y literatura. Lo que observo es más simple (y grave), y opera en el mediano o largo plazo: si es la lectura lo que en forma preeminente rige la renuncia estilística, la experiencia poética será más azarosa de lo que le es connatural (también más superficial), y el sentimiento del tiempo, del verbo y del mundo será más tenue y efímero. Estas condiciones pueden producir libros bien escritos, pero difícilmente, creo, una obra coherente (y hablo de coherencia espiritual e intelectual, que no es poca cosa). Tal es a mi juicio la parte más delgada del hilo que sostiene la poesía de León Plascencia Ñol.

## **5.- Las instituciones como trauma generacional**

Algunos ven en los apoyos institucionales una conquista del medio cultural nacional,<sup>3</sup> otros abogan por que haya menos recursos directos del Estado a los artistas, otros más consideran que los estímulos debieran democratizarse, a lo que algunos responden que no es justo que se trate con un mismo rasero a los diletantes y a quienes tienen verdadero currículum y/o amplia bibliografía, etcétera. Personalmente he recibido satisfacciones y decepciones (no tanto como autor: como promotor cultural, que es el

---

<sup>1</sup> Creo que todo recurso literario, en su perfeccionamiento y/o desgaste, acaba por convertirse en retórica. Al usar esta expresión (extra-retórico) intento dar un nombre restringido a un conjunto difícil de caracterizar: el de aquellos rasgos textuales y semióticos cuya incorporación a nuestro contexto literario o nuestra lengua intenta hacer menos predecibles, domesticadas o tediosas la creación y la lectura de poemas.

<sup>2</sup> Me temo que esta crítica podría aplicarse también a los intentos de contemporización con lo sudamericano realizados por Rocío Cerón y Hernán Bravo Varela. En cambio, Sergio Valero parece estar más cómodo en el registro viene viene de sus poemas recientes (aclaro que sólo conozco unos cuantos) que en la encorsetada transparencia de sus textos inmediatamente posteriores a su primer libro, Cuaderno de Alejandra.

<sup>3</sup> Christopher Domínguez lo dice acerca del SNCA en *Letras libres* (septiembre 2004).

oficio del que he malvivido desde los dieciocho años; y como ciudadano, que es lo que más importa) de parte de las instituciones culturales del país. Creo que el tema es vasto y complejo y que, como dije antes, debiera debatirse en foros destinados a ello de manera específica. No obstante, me parece que nos quejamos demasiado del contexto sociopolítico y muy poco, en cambio, de nosotros mismos: quiero decir, de la posible impericia del corpus literario al que pertenecemos, de nuestras herramientas intelectuales para juzgar la obra de otros.

A mí, y lo he dicho antes, lo que más me importa es la poesía y los poemas, así que, ¿dónde están las obras maduras de los poetas de mi generación?... Siempre que hago esta pregunta recibo respuestas como las siguientes (todas son reales): “todavía no tenemos edad para pensar de ese modo en nuestra obra”; “ésa es una actitud romántica y anticuada, la poesía no opera como fenómeno grupal, generacional y programático”; “por supuesto que ya hay obras maduras, que no las veas es otra cosa”, “para definir la trascendencia de las obras hace falta perspectiva histórica”, y “lo que planteas es muy pretencioso”.

Vayamos por partes. ¿Por qué no tendríamos edad para hablar de nuestra obra en términos de madurez (vaya, ni siquiera *esbozando deseos* de madurez)?... Me ahorro a Becerra y a López Velarde por no condescender a la obviedad, pero no puedo ahorrarme esta paradoja espacio-temporal: todo mundo lamenta que los libros de poesía mexicana tengan 60 cuartillas promedio porque eso es lo que exigen las convocatorias de los premios, pero nadie se queja de mantenerse hasta los 35 en calidad de “joven creador”. Aquí hay un asunto de longevidad que quizá trasciende lo social y literario, y linda de algún modo con lo psicológico: ser joven hasta los 35 es *cool* (sobre todo si uno se compara con los futbolistas). Pero una cosa es que aceptemos la convención social de

ser jóvenes para el FONCA y otra distinta que creamos que eso nos exime de la plenitud literaria.

En este punto, me interesa enfatizar un hecho que trasciende el asunto de la edad y la madurez creativa y atañe también a la crítica, la convivencia en el plano de las ideas, la versión cultural que hacemos del *imago* de escritor: dedicarnos a la literatura no sólo nos requiere un aprendizaje académico, estético y estilístico, sino también un aprendizaje psicológico que contribuya a hacer menos encarnizadas y amaneradas nuestras disputas, menos señoriales (es decir infantiles) nuestros modos de relación textual y extratextual, menos egoístas y resentidos nuestros motivos para criticar (tanto en lo individual como en lo tocante a las instituciones), menos suspicaz y emocional la recepción de las críticas que se nos hacen. No estoy excluyéndome de estos defectos: solamente los considero como tales, y creo que de ellos participamos casi todos los poetas de este país.

La segunda respuesta pone el dedo en una gran llaga: sabemos que las valoraciones tradicionales ya no nos alcanzan para definir un fenómeno cultural tan concreto y a la vez complejo como la poesía emergente de un país o una lengua. Pero opongo mi réplica: ¿por qué aceptamos esto en lo que más directamente nos atañe (nuestra escritura), pero en cambio juzgamos a las instituciones, a las nociones estéticas que no compartimos, a las antologías, a todo el claustro no-escritural que rodea nuestra poesía (y que quizá pueda resumirse en lectores y promotores) con la misma vara romántica, anticuada y programática de antaño, como si fuera posible que las ideas tradicionales hubieran muerto para nosotros pero siguieran vigentes para el resto de los actores vinculados a la literatura?... Hay aquí una paradoja que refiere sutilmente, creo, nuestro trauma generacional con el paternalismo de las instituciones públicas y otras figuras de autoridad (como la crítica).

La tercera respuesta (“ya hay obras maduras”) me parece también propositiva, pero escandalosamente simplista. ¿Cuáles son esas obras? ¿Al juicio de qué lectores se ha puesto a prueba su vigor? ¿Leemos en ellas dominio técnico, conveniencia con un estándar estilístico, reivindicación del pasado en el sentido de tradición (o de un hipotético presente absoluto), humanismo, palimpsesto discursivo, pura belleza melódica, novedad, todo lo anterior?... Preguntas simples también, pero que no se responden sino mediante el ejercicio cotidiano de la crítica. Y, salvo contadas excepciones, los poetas de plano preferimos “explicar nuestra poética”, o generalizar sobre las constantes formales de un estrecho conjunto-universo de autores que ponernos a comentar comprometidamente y mediante ejemplos textuales la obra de otros.

No desestimo la necesidad de perspectiva histórica para juzgar los proyectos poéticos, siempre y cuando podamos convenir en que ésta se construye desde un temprano momento. ¿Carecemos definitivamente de perspectiva (y lo que es más: de contexto) para criticar o analizar libros como *El cielo* de Ernesto Lumbreras, *Los hábitos de la ceniza* de Fernández Granados, *La cercanía* de Luis Vicente de Aguinaga, *Physical graffiti* de José Eugenio Sánchez, *Vida quieta*, de Luis Felipe Fabre, por ejemplificar con libros que a mí como lector me importan?...<sup>1</sup>

Finalmente, la idea de que “es pretencioso” estar más interesado por la madurez de las obras poéticas que por achacar sus carencias a las instituciones o al medio literario me parece un disparate abismal. Primero, porque hay una contraposición esencial entre el escepticismo libresco que Lumbreras considera revelador –avatar que no comparto, pero percibo y considero honesto– o la noción de crisis creativa –a la que me siento más cercano– y una visión tan oportunista de la escritura: fuera del aquí y

---

<sup>1</sup> Nota de diciembre de 2009: este párrafo me ha costado, durante el último lustro, miradas de soslayo, inyectivas, reproches y unos cuantos castigos que, por decoro, me abstengo de precisar. Sin embargo, sigo pensando igual. No lancé ningún canon: enumeré libros que honestamente me importaban –que me siguen importando.



ahora en sus virtudes, pero plena en un aquí y ahora cuando se trata de justificar sus carencias. Y segundo porque de inmediato se infiere que, al hablar de que lo importante es la buena poesía, hay quien piensa que estoy asumiendo (y abusando de) el papel de autor.

Y no: yo ante todo me considero un *lector* de poemas, de poesía. Prefiero el riesgo de ser juez y parte que el silencio despectivo, el monólogo exquisitoide o el valemadrismo posmo. Yo reivindico mi posición como lector de poemas porque el problema fundamental es qué tan capaces somos de (y que tan dispuestos estamos a) distinguir un buen poema de otro que no lo es. Y a lo mejor esto sí es pretencioso. Pero hay que arriesgarse, porque (y cito un pasaje de Milán que me parece revelador en su sencillez) “Lo único que nos hace sortear la retórica, que siempre está presente en el lenguaje, es la experiencia individual del habla poética”.<sup>1</sup>

## **6.- Colofón**

Enlisto tres posibles finales.

a).- Si el lector estuvo de acuerdo con al menos una cuarta parte de lo que he enunciado, y en desacuerdo con la falta de entusiasmo que he dedicado a la impericia institucional (tema que, insisto, me parece importante pero ajeno al espíritu de este texto), coincidirá en que tanto llevar y traer la noción de “arte poética” es, por decir lo menos, una elegante forma de escurrir el bulto.

b).- Notarán que, en varias ocasiones, tuve que recurrir a charlas de café, conversaciones privadas, mesas de discusión pública y otras cifras orales para catalogar parte de las ideas en torno a la poesía mexicana reciente de las que tengo conocimiento. Creo que es importante que la crítica del fenómeno poético tenga una vida oral, pero es

---

<sup>1</sup> *Trata de no ser constructor de ruinas*, filodecaballos, 2003, p. 44. De más está decir que esta “experiencia individual” no sólo atañe (desde mi perspectiva) a los poetas, sino también a los lectores.

innegable que a nuestro contexto le hace falta poner por escrito muchas nociones para trascender el desorden y la tergiversación. Es difícil (y no ignoro su lado injusto) debatir por escrito con una idea ajena que sólo se ha esbozado en la conversación. Creo que es un buen momento para posponer brevemente el íntimo macramé y las marchas contra Sari Bermúdez y sentarnos a discutir por escrito sobre cómo estamos leyéndonos. Este texto aspira a dialogar (así sea torpemente) con los autores que intentan actualizar el discurso crítico en torno a la nueva poesía mexicana.

c).- Y último: he recorrido aquí, aprisa, la obra de algunos de mis amigos y colegas; no he sido lo suficientemente atento con ellos, porque los he criticado sin demorarme en poemas concretos, y sin citar pasajes que muestren de manera específica lo que afirmo. Me importaba dar en este ensayo una visión al mismo tiempo concreta y compendiosa. No obstante, me declaro en deuda con estos escritores, y me comprometo a iniciar una serie de artículos sobre algunos libros y poetas de mi generación.

septiembre de 2004

## Rivalidad y desacuerdo estético en la poesía mexicana reciente

Un tema recurrente en los comentarios sobre poesía mexicana que he leído y escuchado a últimas fechas es la rivalidad, a ratos rayana en descalificación, entre poetas o grupos de poetas “nuevos”.<sup>1</sup> Desde distintos ángulos, escritores han deplorado esta problemática –aunque no pocas veces participando, al mismo tiempo, de ella. No busco aquí desestimar ni a tales críticos ni a los sectores criticados: coincido en señalar que los conflictos (originados ya sea por diferencias estéticas, rencillas estrictamente personales o competencia en torno a estímulos burocráticos y otras prebendas) son persistentes. Alguna vez he declarado que las confrontaciones por *diferencias estéticas* son tan reales como las otras, sin embargo rara vez se habla de ellas. Mi interés en estas páginas es abordar ese aspecto del fenómeno.

No pretende mi enfoque obviar la realidad: las querellas poseen un importante componente sociológico. Hay en juego dinero, prestigio y poder. Considero no obstante que la crítica magnifica en ocasiones dicho componente, al punto de generar la impresión de que a los poetas de reciente cuño no les importan los procesos compositivos, el establecimiento de vínculos emocionales e intelectuales con un potencial universo de lectores, la poesía misma.<sup>2</sup> Opino que no existe fundamento para tal apreciación. Las evaluaciones que se centran en el aspecto social y dejan de lado el estético abordan las segundas causas del fenómeno, no las primeras. Se trata de una

---

<sup>1</sup> Tocan el asunto Mario Bojórquez en *Blanco móvil* 101, primavera 2006; Alí Calderón en *La Jornada semanal* 581, 23 de abril 2006; Pablo Molinet en *Alforja* 36 (nueva época), primavera 2006; Jorge Fernández Granados, Daniel Téllez y Jorge Mendoza en *Tierra Adentro* 145, abril–mayo 2007.

<sup>2</sup> Así lo declara abiertamente Alí Calderón en su reseña “Más político que estético” (*La Jornada Semanal*...).

sobreinterpretación contextual que no es exclusiva ni de la crítica literaria ni de nuestro país: menudea en la ensayística contemporánea, y contra ello nos alerta Pierre Bourdieu cuando “asegura que caemos con facilidad en un funcionalismo de lo peor: defender que en el mundo social todo está hecho para dominar a los dominados; en este sentido no hay salvación posible para quienes viven en sociedad. [...] [Bourdieu] sostiene asimismo, en referencia a la sociología, ‘que sa fonction scientifique est de comprendre le monde social à commencer par le pouvoir. Opération qui n’est pas neutre socialement’.”<sup>1</sup>

Por lo que atañe a la rivalidad ejercida como rencilla, su raíz estilística –el carácter– es de índole privada: eso pone el tema fuera de mi alcance. Lamento, en todo caso, que la prosa virulenta emprendida en el bias de la poesía nos llegue mal puntuada y sea poco sabrosa.

### **El uniforme de la dualidad**

Una primera dificultad para observar las rivalidades estético-estilísticas que hay entre los poetas mexicanos es la costumbre, avalada por un sector de nuestra crítica, de reducir todo conflicto a un esquema bipartita. Es un hábito que viene de lejos. Para los efectos de mi tema, rastreo el tópico en cuestión hasta José Joaquín Blanco quien, en su *Crónica de la poesía mexicana*, nos presenta dos universos de poetas confrontados: “cultistas” y “coloquiales”.<sup>2</sup> Esta rivalidad tendría sendos campeones: Octavio Paz y Jaime Sabines; y una segunda capa donde aparecerían David Huerta (“cultista”) y Ricardo Yáñez, Ricardo Castillo y Jaime Reyes (“coloquiales”).

La catalogación me parece grosera: confina la intuición de los poetas al vocabulario. Pretende que lo definitivo en un poema es el uso de determinadas palabras

---

<sup>1</sup> Glosado y citado por Carlos Manuel Valdés en *Les Barbares, la Couronne, l’Eglise: les Indiens nomades du nord-est mexicain face à la société hispanique*, tesis doctoral inédita.

<sup>2</sup> José Joaquín Blanco, *Crónica de la poesía mexicana*, México: Posada, 1987.

y no determinada sintaxis, preceptiva o elección de la influencia; determinados códigos. Vistos en un espectro más amplio, los poemas de Sábines son sumamente “cultistas” por su apego al metro y la dicción tradicionales (por ejemplo en “Algo sobre la muerte del Mayor Sábines”), mientras que muchos poemas de Paz podrían considerarse “coloquiales” dada la dicción irónica y espasmódica con que refieren su contemporaneidad (hablo concretamente de los poemas breves de *Ladera este*, de pasajes de *El mono gramático* y del poema “Vuelta”). Lo mismo puede decirse de la elocución tradicionalista –discreta pero sumamente culta– que aparece en la obra de Ricardo Yáñez, y que resulta menos “coloquial” (en el sentido de vivacidad adquirida por el uso de un idioma anclado en el presente) que un libro como *Historia* de David Huerta.<sup>1</sup>

Todo esto tendría escasa importancia si ambos calificativos fueran políticamente neutros. Pero la división entre “cultistas” y “coloquiales” presenta un componente sociológico reivindicador: los primeros son identificados con una arisca aristocracia que desprecia la lengua pública, en tanto los segundos son proclamados (y a veces se autoproclaman) populares liberadores del estilo literario. Esto no pasa de ser una mentira, y así alcanzó a verlo Blanco –pues en las páginas finales de su *Crónica* refiere lo conservadores y triunfalistas que se habían vuelto, a fines de los 70, algunos poetas de la *pinche piedra*.<sup>2</sup>

Esta dicotomía será históricamente distorsionadora: sus tics se repiten todavía hoy.

---

<sup>1</sup> Me refiero a libros de Yáñez posteriores a *Ni lo que digo* (*Dejar de ser; Antes del habla; Puntuación*). Para una caracterización detallada de la diferencia entre lenguaje popular y lenguaje tradicional, Cf. “El camino de la pasión” en Octavio Paz, *Cuadrivio*, México: Joaquín Mortiz, 1965, específicamente la digresión dedicada a las prácticas compositivas de Alberti y Juan Ramón, que Paz describe como ficticiamente populares porque se basan en un ideal de lengua hablada extraído de las canciones y el romancero, y no de la actualización del habla propiamente dicha.

<sup>2</sup> En alusión a un poema de Sábines. Cf. *Otro recuento de poemas 1950-1991*, México: Joaquín Mortiz, 1991, p. 377.

## Exquisitos y experienciales

El surgimiento en Jalisco de escritores como Jorge Esquinca, Ernesto Lumbreras, Mónica Nepote, León Plascencia Ñol, Laura Solórzano, Luis Armenta Malpica y Luis Vicente de Aguinaga<sup>1</sup> –autores con preocupaciones estéticas diversas pero definidas en su orientación hacia la fractura sintáctica, hacia una discontinuidad lírica heredera del simbolismo francés y (en menor medida) de las vanguardias históricas–, ayudó a difundir desde la década pasada la especie de que había una “escuela tapatía”, un “estilo Guadalajara” de afrontar la poesía.<sup>2</sup> Casi siempre que se habló en bloque de estos creadores fue para denostarlos. Uno de los adjetivos con que se les motejó fue el de “exquisitos”, que no es más que un refrendo de la palabra “cultistas”.

He dicho que sus ámbitos de interés están interconectados. Distan sin embargo de ser idénticos. A unos les atrae la literalidad propugnada por el poeta francés André Du Bouchet: escritura que registra con pretensión sistemática lo que la voz poética *va percibiendo* aunque el resultado sea en apariencia poco inteligible. Otros recrean la noción de misticismo laico: afirmación de un discurso previo al lenguaje y por tanto apegado a la naturaleza y no a la historia –la *antepalabra* expresada por José Ángel Valente. Algunos proponen epopeyas genésicas: largos poemas de textura minimalista que celebran la naturaleza como un don primitivo e/o intemporal (rasgo notorio, pongo por caso, en libros de Luis Armenta). Otros más exploran coincidencias con el neobarroco y con poéticas específicas como la de Viel Temperley en *Hospital Británico* (Lumbreras, Plascencia Ñol). Hay los que sustituyen la narratividad y el *verso* (en el sentido de enunciación que rítmicamente regresa sobre sí) por secuencias de imágenes.

---

<sup>1</sup> Como he dicho en otras ocasiones, cito nombres de autores para brindar al lector de poesía un marco de referencia sociocultural (que es el mío: los autores que menciono son aquellos que conozco y me interesan), no un canon.

<sup>2</sup> Se trata de una crítica que han vertido desde los años 90 diversos autores, entre los que cabe mencionar (por ser uno de los más articulados) a Sergio Cordero. Como enseguida se verá, Mario Bojórquez (y, tras él, Alfí Calderón) ha actualizado este enfoque al referirse en sus críticas a “la prosa de Guadalajara”, un estamento literario en el que, según su opinión, cabría casi todo –desde Rulfo hasta Paz; desde el influjo de la lírica francesa contemporánea hasta la filosofía oriental–lo que no le gusta.

Están los que –más conservadores– ejercen la discontinuidad de su escritura aproximándose a procesos compositivos derivados en parte de Mallarmé y Rimbaud; la disposición de la página como carta astronómica y la inestabilidad del yo lírico son sus aspiraciones más obvias.

Se trata en resumen de artistas que enfatizan la deconstrucción del poema y desean –aunque no siempre logran– postergar su unidad retórica, métrica y sintáctica. Artistas que buscan trascender aquello que les parece obviedad tradicional (lo que los manuales describirían como tema, vocabulario, versificación, figuras de significación-ritmo-y-pensamiento: la elocución misma del poema) adhiriéndose a concepciones formales que se pretenden “absolutamente modernas”.<sup>1</sup> Sin embargo, estos procesos compositivos han devenido a estas alturas componentes inseparables de la tradición occidental, al punto de conformar una segunda capa de la preceptiva literaria que participa el siglo XXI: una transretórica.

Por otro lado, la coincidencia en su finalidad no convierte a estos estilos en *una sola cosa*: sus procedimientos son múltiples.

Tampoco me parece que estas prácticas escriturales sean exclusivas de Guadalajara. Sobre ellas influyó la opinión y la poesía de Eduardo Milán –quien, a despecho de los muchos y saludables desacuerdos que tengamos con él, es una de las voces más perseverantes de nuestra reflexión literaria. Cercana les resulta la obra de mexicanísimos poetas como José Carlos Becerra, Coral Bracho, Myriam Moscona, Elsa Cross, David Huerta y Tedi López Mills. Por lo que atañe al cultivo de estas poéticas entre las últimas generaciones, puedo citar autores tan disímiles y geográficamente distantes como Felipe Vázquez, Dolores Dorantes, Hernán Bravo Varela, Santiago

---

<sup>1</sup> En el sentido exclusivista (y por lo tanto beligerante) que dan a esta expresión los herederos del simbolismo francés.

Matías, Pablo Molinet, Sergio Briceño, Ofelia Patricia Pérez, Sergio Ernesto Ríos y Daniel Téllez, entre muchos otros.

En la esquina contraria a los “exquisitos”, la crítica apresurada colocó –también en los 90– una segunda facción: los “experienciales”; poetas de supuesta filiación tradicional, más interesados en la estabilidad retórica que en la discontinuidad del poema, urbanícolas post *beats* apegados a un yo lírico autobiográfico... En resumen, aparentes deudores de una estética triunfante en España cuyos adalides serían Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena y otros herederos de Jaime Gil de Biedma.

Es este vasallaje (que no diálogo) frente al contexto peninsular lo que, en mi opinión, vuelve inoperante el confinamiento a la categoría “experiencial” de autores mexicanos muy diversos. El desliz a mi juicio fue exportar la luminosa poesía y crítica de José Ángel Valente sin atemperar las querellas que este autor mantenía con otros poetas de su país. Querellas que en España tenían no solo fundamento estilístico sino histórico, pero que en México sonaron en ocasiones a policía y desmesura. Y, mientras malos poetas españoles eran ensalzados gracias a su ramplón coloquialismo, en nuestro país autores de evidente medianía fueron incorporados a catálogos editoriales y/o antologías sin mayor pase de abordar que su filiación “exquisita”.<sup>1</sup>

Hablar de una “poesía de la experiencia” mexicana me parece más una tematización que la descripción de una estética. Los autores confinados a tal categoría exhiben diferencias profundas: algunos están más cerca de William Carlos Williams, Allen Ginsberg o la poesía italiana moderna que de Gil de Biedma; hay quienes se afirman en la autobiografía, pero están también quienes realizan una sátira pseudoconfesional y los que proponen la descripción de *cosas* como una metafísica; unos

---

<sup>1</sup> Doy un solo ejemplo: la inclusión de Rosalva García Coral en *El manantial latente*.



cuantos avalan la retórica tradicional sin subvertirla, pero la mayoría cifra sus procesos compositivos en una posmodernidad rara vez estudiada por nuestra crítica.

Otro equívoco surge de la engañosa identidad impuesta a las nociones “experiencia” y “referencia”. La primera denota conocimiento empírico y/o confesionalidad sentimental. La segunda abriga en su amplio espectro, entre muchas otras cosas, la erudición pop en tanto que sustrato neoculterano y mitopoiético (ovnis, ídolos tecnopaganos, Antínoos del jet set, palestritas de la triple A, descendientes del Kraken que se llaman Godzilla). Se trata de dos enfoques literarios cuyos procesos compositivos pueden resultar antípodas, como se aprecia en algunos poemas de Eduardo Padilla o Ángel Ortuño, por una parte, y de Gabriela Aguirre o Luis Jorge Boone por la otra.

La palabra *experiencia* tuvo durante años, entre algunos escritores nacionales, un tufo a error y pecado. En su prólogo a *El manantial latente*, al describir el primero de los cinco estratos que establecen para caracterizar a la poesía emergente (“estrato experiencial”), Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela apuntan:

[...] vale la pena advertir que éste constituye, sin lugar a dudas, el más polémico de cuantos componen la serie de caracterizaciones que hemos propuesto. Baste señalar que sus márgenes pueden ir de una completa estrechez a incalculables alcances. Estrechez, porque una faz estática de la historia de la literatura ha sancionado como definitivos e intemporales los rasgos de aquella “poesía de la experiencia” española [...] <sup>1</sup>

Repaso la nomenclatura que los autores proponen para el resto de sus estratos y me pregunto: ¿es más polémico hablar de la experiencia poética que de la *inefabilidad* poética, o bien de la *adanidad* poética?... ¿No es tan “incalculable” nuestra capacidad para concebir imágenes como nuestra experiencia (y en un *blink* epistemológico hasta pudieran devenir tautología)? Y ¿no es más estrecha (a menos que la relativicemos y la juzguemos absoluta) la metalingüística?... La imprecisión del argumento denota que Lumbreras y Bravo no lograron trascender el prurito de observar toda la poesía que hace

---

<sup>1</sup> *Op. Cit.*, p. 32.

énfasis en la función referencial del lenguaje a contraluz de un fantasma: la “poesía de la experiencia” española. Esto se confirma con el confinamiento –nada menos que en el substrato “experiencia afectiva”– de un poeta como José Eugenio Sánchez, cuyos procesos compositivos se basan en la ficcionalización, la desestimación del yo, el antisentimentalismo y el tratamiento del poema como instalación o arte basura: posmodernidad pura y dura escupida a las barbas de la retórica “experiencial”.

### **Geografías y estratos; huéspedes y *homeless***

En un ensayo de finales del siglo XX,<sup>1</sup> Jorge Fernández Granados nos ofrece una lectura contextual de la poesía mexicana; una lectura que trasciende lo que antes llamé “uniforme de la dualidad”. Su aporte más notorio es la propuesta de cuatro puntos cardinales para agrupar las poéticas vigentes: poesía de imágenes; poesía referencial; poesía del intelecto; poesía del lenguaje.

A varios años de que fuera concebido, encuentro en el esquema una debilidad: los puntos de esta rosa de los vientos distinguen casi exclusivamente *aspectos del lenguaje*, incluso funciones lingüísticas.<sup>2</sup> El contexto que se quiere definir, en cambio, participa de diversos *aspectos de la cultura*: identidad estética, elección de la influencia, representación o *habitus* (en el sentido bourdieuano) del concepto de originalidad, sustrato retórico tradicional, interdisciplinaridad y pansemiótica, estructuras emergentes (hipertexto, *ready made* textual, texto-instalación, desescritura, etc.). Lo que a mi juicio está ausente del enfoque crítico que refiero (y me sorprende: estamos hablando entre poetas y lectores de poesía, no entre académicos) es la noción de que el poema es un

---

<sup>1</sup> “Poesía mexicana de Fin de Siglo. Para una calibración de puntos cardinales”. Víctor Toledo, *Op. Cit.*

<sup>2</sup> La preeminencia de funciones es clara en al menos tres de las geografías: función referencial (poesía referencial o de la experiencia), función poética (constructores del lenguaje) función metalingüística (poesía del intelecto). Cf. Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Madrid, España: Ariel, 1984, pp. 347-395. La noción “poesía de imágenes”, por su parte, apela a lo que la semiótica general describe como “sistemas simbólicos” (de ahí el *casi* con que adrezo mi crítica). Cf. Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, España: Debolsillo, 2005.

*objeto en el mundo*. Hablo de aquello que Luigi Pareyson definió como *estética de la formatividad*, y que Umberto Eco describe así: “Una concepción del arte como *hacer*, hacer concreto, empírico, industrial, en un contexto de elementos materiales y técnicos: un concepto del fenómeno artístico como organismo”.<sup>1</sup>

Al margen de esta discrepancia, la propuesta de Fernández Granados da un gran salto: del maniqueísmo casi alegórico –cultistas vs. coloquiales– al análisis estructural. Una obra que abrevaría en este enfoque es, por supuesto, *El manantial latente*.

*El manantial...* nos ofrece lo que en principio considero una actitud virtuosa: intenta complejizar la catalogación de los poetas mexicanos, renuncia a la chata división en dos bandos y enuncia cinco estratos cuyos rasgos se pretenden, hasta cierto punto, filosóficos: nociones de una estética. Sin embargo es notorio el fallo pragmático de la propuesta: hasta donde llega mi lectura, nadie que escriba sobre poesía mexicana admite estos estratos como evidencia teórica. Considero que una de las causas de su baja aceptación es que parten de una plataforma restringida: el poema enfocado como objeto de discontinuidad o fractura sintáctica –es decir como objeto *absolutamente moderno*: sin poner énfasis en procesos compositivos de filiación posmoderna o tradicionalista.

Y aquí me veo obligado a hacer una larga digresión a fin de puntualizar mis opiniones literarias al respecto.

Lo cierto es que en nuestro país hay gran arraigo del pensamiento académico, tanto en el ámbito de la crítica como en el de la confección de poemas. Con esto no quiero decir que seamos arcaicos: la erudición y las poéticas de discontinuidad han coexistido y se han nutrido mutuamente en diversas literaturas occidentales, como lo muestra el mismísimo *Modernism* anglosajón (Eliot y Pound a la cabeza), el acmeísmo ruso, la más rica veta de la poesía polaca contemporánea o, con igual afán pero menores

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, *La definición del arte*, Madrid, España: Roca, 1990, p. 13-14.

alcances, la generación poética allegada al *New Criticism* norteamericano. Es verdad que culturas como la francófona, la argentina o la brasileña son de una idiosincrasia más desinhibida. Pero México (y a despecho de la invención paciana de la “tradición de la ruptura”, maquillaje dialéctico de un autoritarismo veleidoso) es un país conservador tanto en sus hábitos políticos como en los estéticos –y ahí están para confirmar esto último las obras de Alí Chumacero y Rubén Bonifaz Nuño. Mis preferencias estilísticas y de lectura se inclinan, lo digo sin ningún cinismo, hacia quienes cuestionan la estabilidad literaria: estoy convencido de que el movimiento es atributo de la tradición en la misma medida en que la fijación de textos es atributo de la academia. No obstante considero imprescindible partir de plataformas críticas coherentes con el contexto cultural que se analiza. De otro modo sucumbiremos a una relativización extrema.

Cito nombres de poetas cuya obra no se apreciaría a cabalidad si elimináramos de su valoración el componente académico-tradicional: Oscar de Pablo, Mario Bojórquez, Julio Trujillo, Jorge Ortega, María Rivera, Alfredo García Valdez.

En cuanto a las prácticas poéticas posmodernas, rara vez son tomadas en cuenta como realidad positiva y susceptible de descripción. Cuando mucho se las asimila a una vaga tómbola de “experimentación estética” que, trasladada a otros ámbitos, no podría hacer distinciones entre el arte conceptual y la pintura impresionista. Tal vez la simplificación se deba, en parte, a que muchos de los autores que exploran este sesgo se niegan a ser identificados con una poética definida.<sup>1</sup>

Aclaro que uso aquí el término “posmodernidad” de manera provisional y restringida: lo aplico como descripción de un sustrato literario que, heredero de las vanguardias históricas (pero distinto a ellas en razón de su *reload* irónico de la

---

<sup>1</sup> Cf. las poéticas de Samuel Noyola, Ángel Ortuño, Pedro Guzmán y Luis Felipe Fabre en *El manantial latente* (*Op. Cit.*); y las de Inti García Santamaría, Javier Acosta, Karen Plata, Rodrigo Castillo, Eduardo Padilla, Jorge Solís Arenazas y Adrián Volt en la página electrónica *Las afinidades electivas / las elecciones afectivas* ([www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com](http://www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com))

preceptiva tradicional, lo mismo que por su intenso comercio con la cultura de masas, las tecnologías electrónicas de la información y los enfoques multidisciplinares) prevalece, se ahonda y se está incorporando paulatinamente a la tradición (mal que les pese a los profesores de literatura) al menos desde la segunda mitad del siglo pasado.

Aunque sus materiales no siempre se parecen, los procesos del poema posmoderno se asemejan a los de la instalación, el arte basura, el *performance* y otras variedades de arte en tránsito formal. Sus referentes son objetos accidentales (en el sentido duchampiano) y construcciones cuya retórica ha sido barbarizada mediante plagios, imposturas, iconoclasias y deslecturas; su acción estética roza en ocasiones materia poética no textual (oralidad, visualidad, *ready made*, soporte físico no convencional –p. ej. el graffiti–, estructuras gramaticales móviles, etc.).<sup>1</sup> Su única pureza consiste en no temer el beso de lo espurio. Su pertinencia no radica en la destreza formal sino en el proceso y/o en el punto de vista.

Por lo que atañe a la materia poética no textual, apenas si considero necesario remachar algo simple: no siempre el poema ha sido solo *materia versificada*. Dejo de lado el encantamiento chamánico, los versos enigmáticos de la sibila, el gesto y la pronunciación de los rapsodas, la danza de los filósofos presocráticos. Pero no puedo dejar de lado lo siguiente: las odas pindáricas fueron concebidas como ejecuciones coreográficas; la *lira* de los griegos no es una metáfora; el *pie* debe su nombre al hecho de que los oradores, recitadores y rétores marcaban con esa parte del cuerpo el sonido de las vocales largas; el epigrama solía imprimirse sobre soportes no convencionales (vasijas, tumbas, cuchillos) y llegó a asumir incluso la condición de caligrama; mucha

---

<sup>1</sup> *Materia poética no textual*: sigo de nuevo a Pareyson, para quien “materia” puede ser, indistintamente, un soporte físico (el mármol) o un soporte cultural (el dístico elegíaco). “La materia [...] como obstáculo en el que se ejercita la actividad creadora [...]; uno de los aspectos más característicos de la doctrina de Pareyson consiste en haber referido al concepto de materia realidades que chocan y se interfieren en el mundo de la producción estética: el conjunto de los ‘medios expresivos’, las técnicas transmisibles, las preceptivas codificadas [...], los instrumentos mismos del arte. Todo esto viene asumido bajo la categoría general de ‘materia’, realidad exterior sobre la que trabaja el artista”. Eco, *La definición...*, p. 18.

de la poesía que nos viene de Oriente es al mismo tiempo un arte gráfica. Están asimismo el escandido clásico, la melodía provenzal, la oralidad goliarda, los *Carmina Figurata* medievales, el peripatetismo en Byron, la anécdota a pie de página en el *Kubla Khan* de Coleridge, la diáspora del verso en Mallarmé. Lo diré de una vez: el poema entendido exclusivamente como materia versificada viene, la mayor parte de las veces, de la Europa de los siglos XIV al XVIII. Sus principales representantes son los poetas cortesanos de España e Inglaterra.<sup>1</sup> Y ellos encarnan *un aspecto* (sin duda venerable) de nuestra herencia literaria. No la tradición occidental íntegra. En cualquier caso, y en tanto los valores de la modernidad se desmoronan, la *πραξις* y la *τεχνη* se vinculan más estrechamente a la *ποίησις*. Como ha ocurrido desde siempre.

La principal diferencia entre la materia poética no textual ya incorporada a la tradición y la materia poética no textual posmoderna es quizá de índole tecnológica: nuestros sistemas de acopio y mantenimiento de la información son más diversos, baratos y eficientes; también más superficiales y deleznable. Nuestra Caribdis es la extrema libertad expresiva que permiten estos soportes –y cuyo ejercicio indiscriminado solo produce abulia y mediocridad: basta leer algunos de los poemas o comentarios sobre poesía que se publican en internet para confirmarlo. Pero nuestro Scila es la premura con que el poder (político, económico, académico) pretende hacernos conscientes de éstos y otros riesgos a fin de que volvamos mansamente al redil.

Algunos críticos y lectores mexicanos han descalificado el corpus literario que emplea procesos compositivos posmodernos adjudicándole un epíteto lapidario: “poesía experimental”. No estoy de acuerdo con esta descripción. La poesía visual o tipográfica, el concretismo y el surrealismo, la construcción o el escandido de poemas a través de soportes alternativos no son, *per se*, “experimentos” (o lo son en la misma medida que

---

<sup>1</sup> Y no de manera absoluta: Sir George Herbert confeccionó poemas píos en forma de pirámides.

cualquier otro poema): más bien representan una amplia zona de la movilidad que sigue enriqueciendo a nuestra tradición. Lo expondré de otro modo.

El endecasílabo es, originariamente, una materia artística experimental. Lo es porque opone su renovadora música, ágil y grave a la vez, a los metros populares (heptasílabos casi volátiles) y al pesado arte mayor de la Edad Media (alejandrino del francés temprano, cuaderna vía: versiones arcaicas, si cabe, de la academia, pues pretendían interpretar a pie juntillas los valores del escandido clásico). Algunos estudiosos perciben en el endecasílabo (y en su versión inglesa: el pentámetro yámbico) la aprehensión por parte de las lenguas modernas de un efecto verbal despojado de su aparato retórico: la elegancia del hexámetro. Se trata, pues, de la traducción de una percepción rítmica; la traducción de un efecto, no de una causa. Aunque hoy nos lo parezca, la ejecución y recepción del endecasílabo no fueron fáciles: durante décadas meritorios poetas intentaron sin éxito trasladar su melodía a nuestro idioma. En su momento fue atacado por algunas tradiciones —entre ellas, por supuesto, la española— con mayor virulencia de la que concita hoy la poesía tipográfica. La consolidación de este proceso compositivo en tanto que estandarte de la lírica occidental no se fraguó en cien años: va por lo menos de Cavalcanti a Garcilaso. Hubo, claro, muchos poetas que escribieron malos endecasílabos (como hay autores que hacen malos poemas posmodernos): Boscán, nada menos. Dicen que a Pound le irritaban los adjetivos de Petrarca.<sup>1</sup> Pero eso significa solamente que siempre se escribirán malos poemas, no que deba erradicarse determinada forma de ejercer el oficio. Ésta es la trampa en la que caen los poetas y lectores más conservadores de México: metonimizar su criterio; tomar un objeto poético fallido para justificar sus prejuicios ante una determinada estrategia de la poesía. Juegan también un sucio juego académico: luego de asestar un manazo de jerga

---

<sup>1</sup> Cf. James Laughlin, *Ensayos fortuitos*, México: Vuelta, 1995.

(“isotopía del significante” suele ser su preferido) señalan: “la estética de este poema es experimental; pero este experimento ya no funciona porque está muy manido”. Es decir, afirman que algo es novedad y luego lo condenan por no ser novedoso. Lo que, amén de contradictorio, es perverso. Aquí cabe una frase muy simple y muy sensata de Ezra Pound: “Tradición no significa ataduras que nos ligen al pasado: es algo bello que nosotros conservamos”.<sup>1</sup>

Ejemplo de los procesos posmodernos a los que me he referido son las colecciones de poesía sonora coordinadas por Rocío Cerón y Carla Faesler bajo el sello Motín Poeta (*Urbe probeta* y *Personae*); los videopoemas y poemas coreográficos de José Eugenio Sánchez; los poemas visuales de León Plascencia Ñol; el uso conceptual de la métrica y el encabalgamiento de notas a pie de página que propone Luis Felipe Fabre en algunos pasajes de su *Cabaret Provenza*; los poemas-nota de Luis Jorge Boone; el método de poesía derivada de Daniel Saldaña; y, en general, la escritura de Eduardo Padilla, Ángel Ortuño, Adrián Volt, Karen Plata, Maricela Guerrero, Inti García, Minerva Reynosa, Sergio Ernesto Ríos y Pedro Guzmán, entre otros. A propósito de la ensayística que analiza estos procesos, destaco una propuesta cuyo título es elocuente: *Leyendo agujeros*.<sup>2</sup>

Retomo el hilo de mi (ya distante) argumento: los compiladores de *El manantial...* parten de un discurso crítico que concibe al poema como objeto *absolutamente moderno* –y no de filiación posmoderna o tradicional. En consecuencia pasan por alto en su prólogo los evidentes puntos de contacto que hay entre las prácticas compositivas de Samuel Noyola, José Eugenio Sánchez, Luis Felipe Fabre, Ángel Ortuño y Pedro Guzmán. Sin embargo (posmodernos o no), estos escritores aparecen en la muestra. Como aparecen también voces cuyo proceso de creación enfatiza el poema

---

<sup>1</sup> Ezra Pound, *Ensayos literarios*, México: Conaculta, 1993, p. 19.

<sup>2</sup> Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antescritura y no escritura*, México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.



en tanto que objeto retórico estable –Jorge Ortega, *Los hábitos de la ceniza* de Jorge Fernández Granados, *Una sangre* de Julio Trujillo. No estoy de acuerdo, pues, con quienes señalan que la ausencia de determinados autores –menciono a tres sin otro afán que ejemplificar: Armando Alanís Pulido, Jeremías Marquines y Mario Bojórquez– se deba a la exclusión en bloque de una estética distinta a la de los compiladores.<sup>1</sup> Ni siquiera puede hablarse de la exclusión de una estilística particular, porque la obra de María Rivera muestra puntos de contacto con el tremendismo y la poesía telúrica –lo mismo que la escritura de Bojórquez o la de Álvaro Solís. Se trata más bien de la exclusión *individual* de cada autor (errónea, si se quiere: eso es asunto ajeno a mi argumentación). Describir este conflicto como un proceso intelectual orgánico y sistemático solo enrarece y falsea nuestra crítica.

*El manantial latente* es el volumen de poesía mexicana reciente más polémico, más citado, más odiado incluso.<sup>2</sup> Creo que esto no se debe exclusivamente a sus defectos: también al hecho de que fue la primera propuesta bibliográfica que arriesgó una mirada de conjunto –muy discutible, pero oportuna sin lugar a dudas– al corpus en cuestión. Es esta puntería (y su benéfica influencia en nuestros actuales, abiertos desacuerdos) lo que solemos escatimar a sus dos compiladores.

Varios volúmenes posteriores (*Árbol de variada luz*, *Un orbe más ancho*, por dar dos ejemplos) llevan la impronta de *El manantial...*, ya sea porque se emprendieron para completar los vacíos que aquél dejó o porque asumen algunas zonas de su aparato crítico.

---

<sup>1</sup> Así lo sugiere Bojórquez (*Blanco móvil* 101, p. 3): “existe como una perniciosa costumbre [...] la pretensión de que sólo algunos cuantos poetas son los portadores de la modernidad [...] se van posesionando de los espacios de competencia y heredándose los valores que definen ‘la buena poesía’ [...] ganar un premio literario o una beca se convierte en un terrible sino para cualquier poeta que no comparte los modelos que dicta el grupo relevante”, etcétera.

<sup>2</sup> A quien piense que exagero le remito al artículo de Pablo Molinet publicado en *Alforja* 36 (primavera 2006), espesa sopa de insultos de la que, de vez en cuando, emerge alguna opinión literaria.

## Navaja de doble filo

Como antes apunté, *El manantial latente* ha recibido críticas severas. Retomo la que vierte Mario Bojórquez en la presentación de *Muestra de poesía mexicana 1964-1985*; me interesa glosarla por la recepción que hace de lo que antes llamé “uniforme de la dualidad”. Tras advertir que los autores de *El manantial...* “han recibido un constante rechazo por su visión excluyente”, Mario afirma:

Hemos visto con claridad dos proposiciones enfrentadas al respecto del ejercicio poético en México [...]; a una la hemos llamado “la prosa de Guadalajara” que recupera con fortuna el aporte de tres autores fundamentales de la narrativa nacional [Rulfo, Arreola y Yáñez] con vínculos concretos hacia ciertas maneras francesas [...] y que en su vertiente más pura refiere a la tradición oriental de la poesía tan cara a Paz y sus seguidores; y por otra parte, una poesía que sin nombre ni domicilio conocido trata de recuperar el legado de Contemporáneos y su generación inmediatamente posterior [...]. Esta última, tan extendida y sin capitanes visibles, lucha por encontrar caminos de supervivencia entre los oropeles de la legitimación y la asediada descalificación por omisión de actores reconocibles en la arena literaria.<sup>1</sup>

Más adelante señala con buen tino: “se dice pues, que hay dos poesías mexicanas: la que reflexiona y la que siente; [...] nada más falso, toda poesía verdadera reflexiona sobre lo sentido [...]”. Pero, casi enseguida de esta declaración, suspende las consideraciones estéticas que venía realizando para centrar su opinión en los vicios sociológicos de que adolece el medio literario. No nos ofrece, pues, una conclusión del primer argumento. Salvo ésta, que más que conclusión es una duda: “el problema creativo fundamental será cómo ejercer en un arte restringido por nuestra tradición los nuevos modelos de pensamiento humano”. Confieso que no me queda clara la idea que se desea expresar. La frase “un arte restringido por nuestra tradición”: ¿se refiere a la tradición occidental, a la de lengua española o a la mexicana?... Y una cosa más: a mi juicio, la función cultural de la tradición no es restringir sino ampliar nuestros horizontes.

Todo esto deja en un plano descorazonadoramente visible la descripción dualista del contexto literario mexicano que Bojórquez ha hecho. Para menor fortuna nuestra, la caracterización que nos ofrece no solo es esquemática sino confusa: no veo cómo sea

---

<sup>1</sup> Blanco móvil 101, p. 2 -3.

posible empaquetar juntas, de un plumazo, las prácticas escriturales de Yáñez, Rulfo y Arreola –tan distantes entre sí– para luego reducirlas al orientalismo paciano. No veo porqué la vasta obra de Paz tendría que limitarse al tópico orientalista. No me parece que mucha de la poesía actual que prefiere alejarse de lo que él llama “la prosa de Guadalajara” pretenda reivindicar a los Contemporáneos, sino todo lo contrario (pienso de nuevo en autores de filiación posmoderna, empezando por Gerardo Deniz) ...

La descripción de esta supuesta dualidad me resulta, en fin, atiborrada. A mi juicio ningún comentarista (ni siquiera uno tan esquemático como José Joaquín Blanco) ha propuesto o denunciado nunca uniformidad bipartita tan omnicomprendiva y aterradora como la que Bojórquez ve. Por otra parte me suena exagerado afirmar que tal o cual proceso compositivo tenga que “luchar”, en México, por la “supervivencia”. Al contrario: la cantidad de publicaciones, premios y estructuras de estímulo a la creación nos obligan a luchar (no pocas veces teniéndonos a nosotros mismos como rivales) contra la *sobreabundancia*.

Finalmente, cuando el autor nos propone el estamento “la prosa de Guadalajara” y lo confronta con “una poesía [...] sin nombre ni domicilio conocido” está siendo, me temo, impreciso: de los 16 poetas que habían sido becarios de la Fundación para las Letras Mexicanas al 2006, once aparecen compilados en su trabajo para *Blanco móvil* – y entre los no seleccionados está Jair Cortés, su colaborador en el proyecto. Bojórquez, quien trabaja para la FLM, obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2007 teniendo como uno de sus jurados a Eduardo Langagne, director de dicha institución.<sup>1</sup> El propio Mario y Thelma Nava (seleccionadores de los becarios en poesía de la FLM para el periodo 2006-2007) fueron miembros del jurado que otorgó a Alí Calderón el premio “Benemérito de América” 2007; el nombre de Thelma Nava aparece también

---

<sup>1</sup> Lo digo sin reproche, descalificación o malignidad alguna: señalo un hecho público.

entre quienes premiaron a Jair Cortés con el “Efraín Huerta” 2006; Bojórquez fue, asimismo, jurado en los concursos “Amado Nervo” 2006, “Gutierre de Cetina” 2007 y “Profética” 2007, los tres concedidos a Álvaro Solís.<sup>1</sup>

Mi apunte no pretende desestimar los méritos de estos escritores. No podría: desconozco varios de los libros galardonados. Señalo simplemente que hay en nuestro país un grupo de autores vinculados a un domicilio bastante conocido (Liverpool 16, Colonia Juárez, México D.F.); autores que exhiben evidentes coincidencias estéticas;<sup>2</sup> autores que, en algunos casos, han ejercido públicamente acción política (en la forma de crítica social revestida de crítica literaria) contra proyectos culturales, académicos y burocráticos con los que no están de acuerdo. Autores que, en poco más de un año, han visto coincidir sus nombres como ganadores y jurados en las actas de al menos seis concursos de poesía. Esto no es ilegítimo: asumo que una razón de tales coincidencias (amén de la calidad de los trabajos) es que los involucrados comparten preferencias estilísticas; y eso no es ningún delito. No obstante, los datos aquí vertidos no ayudan a hacer coherente el desgarramiento de vestiduras con que estos poetas aderezaron hasta hace algunos meses su prosa crítica. Es obvio que sus voces no representan *El Eje Democratizador* de la poesía mexicana (como se infiere de la caracterización que Bojórquez hace) sino una apuesta estética distinta de otras. Tampoco integran, creo, un

---

<sup>1</sup> Insisto: mi interés es el registro de datos públicos pertinentes para evidenciar la simpatía estética y formativa de los autores que cito. Hay que ser consecuentes: o todos actuamos de mala fe, o nadie lo hace y todos merecemos el privilegio de la duda. Si mis señalamientos pecan de indiscretos, al menos no condescienden a la virulencia y la generalización (Cf. la siguiente opinión de Jorge Mendoza: “En nuestro país, la poesía se legitima [...] por una serie de costumbres cortesanas y una pestilente red de relaciones de poder y amiguismo.” *Tierra adentro* 145, p.39).

<sup>2</sup> Podría intentar una caracterización de las fuentes y los procesos compositivos que nutren al menos una parte de su obra lírica, pero creo que es más sencillo y elocuente dar ejemplos textuales. Álvaro Solís: “El látigo hiere la delgada epidermis que nutre los sueños / El látigo debe tomarse con suavidad / Que el golpe anteceda al desmayo / Y que la sangre funde nuevos ríos / Y las moscas rondan en espera de su nuevo alimento [...]” (*Solisón*, México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005, p. 20). Jair Cortés: “Las palabras hacen un disturbio en el reino de los muertos, / erigen un templo de sonidos, / campanadas ciegas que guían el alma hasta su casa en ruinas, / castillo de huesos pulidos por la eternidad. [...]” (*Contramor*, México: Lunarena, 2003, p. 12). Mario Bojórquez: “En alguna parte de nuestro cuerpo / hay una alarma súbita / un termostato alerta enviando sus pulsiones / algo que dice: / ahora/ y sentimos la sangre contaminada y honda a punto de saltarse por los ojos, las mandíbulas truenan y mascan bocanadas de aire envenenado [...]” (*Diván de Mouraria*, México: Aljibe, 1999, p. 62).

sector literario marginal que “lucha por la supervivencia”: por el contrario, algunos de ellos conforman el más distinguible, exitoso y cohesionado grupo de la poesía mexicana emergente.

### **(provisionales) Conclusiones**

1.- La rivalidad y el desacuerdo son una constante en el corpus de la poesía mexicana actual. No me parece una situación negativa, siempre y cuando la apreciemos en sus justas dimensiones. El fenómeno posee al menos tres componentes (sin contar, porque no vale la pena, la sicalíptica impertinencia de algunos iracundos): hay desavenencia entre críticos, poetas y lectores respecto de cuáles deben ser los valores distintivos de la nueva poesía mexicana; existe una ardua competencia en torno a estímulos, premios y otras prebendas; y (en una zona intermedia a esos dos universos) la reciente proliferación de antologías de poesía mexicana “joven” agudizó las querellas al excluir a determinados poetas (*El manantial latente*), dar como resultado documentos acriticamente incluyentes (*Un orbe más ancho*, *La luz que va dando nombre*), o establecer aparatos críticos beligerantes (*El manantial latente*, *Muestra de poesía mexicana 1964-1985*).

2.- La discusión en torno a las prebendas es un callejón con salida; pero estrecha. ¿Estamos todos de acuerdo en que deben suprimirse por completo los apoyos del Estado y la iniciativa privada a los artistas? Lo pregunto porque me parece la única opción inmediata para modificar desde la raíz el estado de cosas. Si, por el contrario, deseamos preservar estos beneficios sociales, habrá que armarnos no solo de *actitud*; también de paciencia y decencia. Hasta hoy la mayor parte de la crítica a los estímulos oficiales ha demostrado no solo ser tibia y falta de ideas, sino ante todo perversa: el que grita más

fuerte adquiere el derecho a los beneficios, incluso el derecho a repartir tales beneficios entre sus allegados sin importar la calidad de lo que éstos produzcan. Las críticas descriptivas (aquellas que señalan cuán pestilente y cortesana es una antología o qué corrupto es tal premio, tal sistema de becas) no hacen sino insistir en lo evidente: vivimos un estado de excepción. Las críticas viscerales, por su parte, son aún más inocuas: se limitan a arañar parcelitas del tejido social –y ocasionalmente el tejido de algún estómago poco entrenado en la esgrima de la conversación. Todas comparten este rasgo: el poder se las espanta como si fueran moscas. Francamente, sólo se me ocurren cuatro posibilidades: o renunciamos de manera personal a buscar prebendas; o nos involucramos con los programas de estímulo a la creación de manera ciudadana (es decir: con acciones, cotidianamente y de cara al conglomerado social, no solo por escrito, solo el día de la publicación de resultados y solo porque no apareció nuestro nombre en la lista); o aceptamos la realidad que tenemos; u organizamos marchas para que se apague de una vez y para siempre esta máquina de dinero invertido en el arte de la injuria. Cualquier otra postura me parece hipócrita.

3.- Las antologías han tenido, considero, efectos perniciosos pero también benéficos. De los primeros hemos hablado (y hablaremos) mucho. Entre los segundos destaco el surgimiento de nuevos proyectos editoriales, el auge de las tecnologías de la información como instrumentos de divulgación literaria, y el sensible incremento de foros, interlocutores y temas de discusión.

4.- La rivalidad en torno a los valores distintivos de la nueva poesía mexicana me resulta un tema rico y poco explorado. Se trata de un *issue* que está discutiéndose en toda la lengua española, lo que me hace pensar que es éste el verdadero epicentro de la

confrontación y la coincidencia: los poetas argentinos y chilenos no tienen el sistema de prebendas que “padecemos” nosotros; no obstante, sus discusiones estéticas se asemejan a las nuestras.

Entre los múltiples componentes en disputa, al menos uno considero chabacano: el nacionalismo. Pensar que una práctica compositiva o determinados valores literarios contaminan porque no son “propiamente mexicanos” es a mi juicio una idea extravagante.<sup>1</sup> La poesía mexicana se ha abierto intensamente a lo que otros poetas escriben y opinan en diversas geografías de nuestra lengua (y de la portuguesa). Pero hay también, sobre todo en España, Perú, Chile y Argentina, un creciente interés por la poesía mexicana de las nuevas generaciones. La novedad no es el diálogo: la novedad es que en él participan cada vez más autores, cada vez más jóvenes y de extracción más diversa. Auguro que este proceso es imparable, tanto por la expansión de las nuevas tecnologías como por la calidad de algunas plumas que se van revelando: Jaime Huenún, Angélica Freitas, Paul Guillén, Fabián Casas, Alessandra Molina, Germán Carrasco, Sylvia Figueroa...

5.- La confrontación entre poetas reclama, evidentemente, un correlato crítico. Algunos autores citados aquí han hecho una seria labor al respecto. Pero, a contrapelo de la reciente sobredosis de antologías, las herramientas de nuestra reflexión se han actualizado poco. En mi opinión, la falta de plenitud analítica de los “estratos”, “geografías” y “lenguajes” que hasta ahora se han propuesto para caracterizar a la poesía mexicana radica en un déficit de coordenadas: los estamentos dictados por

---

<sup>1</sup> No es difícil percibir este pliegue chauvinista en frases como las siguientes: “Eduardo Milán le ha hecho mucho daño a la poesía mexicana” (Alí Calderón); “En México de un tiempo a la fecha no hay más poética (reconocida, premiada, beneficiada por los protectorados oficiales) que la que viene del sur del continente” (Luis Armenta Malpica). Ambos comentarios se repiten en diversas publicaciones impresas y páginas web. Pregunto: ¿cuántos poetas como los que describe Armenta han obtenido, digamos que en el transcurso de los últimos diez años, el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes?... Creo que ninguno.

Fernández Granados, Lumbreras/Bravo y sus epígonos se refieren a nociones lingüísticas (y en el peor caso a meros tópicos: adanidad, poesía social, *slang* citadino); **vector x de la crítica**. Falta, me parece, una aproximación desde la perspectiva pragmática de los procesos compositivos en tanto que *materia* de lo textual: el dominio y empleo de la preceptiva, la retórica y la unidad formal (procesos tradicionales); la discontinuidad sintáctica heredada de las poéticas del siglo XIX y algunas vanguardias históricas (procesos modernos); y la combinación de estos dos conjuntos de valores con uno todavía inestable: el de los procesos compositivos posmodernos, cuyas estrategias se aproximan al arte conceptual.<sup>1</sup> Esta perspectiva pragmática representaría el **vector y de la crítica**: un plano de coordenadas más complejo.

Propongo al vuelo un ejemplo.

Encuentro vecindad en la “geografía lingüística” de dos poetas: Luis Felipe Fabre (*Cabaret Provenza*) y Carla Faesler (*Anábasis maqueta*). Tesitura irónica, metalenguaje, referencialidad vinculada a la cultura contemporánea, tópicos relacionados con la ciencia, el humanismo y el arte; he aquí sus coincidencias. Por no mencionar la similitud en los títulos de sus libros, cada cual un oxímoron integrado por un término utilitario/banal del siglo XX y un referente antiguo/emblemático de la tradición poética eurocéntrica. No obstante, percibo una diferencia esencial en otro vector de sus prácticas compositivas.

Fabre construye estructuras emparentadas al tópico provenzal. La musicalidad de éstas satiriza desde un punto de vista plástico la obsesión tradicionalista por la perfección sonora:

Haré un verso igual a su reverso:

---

<sup>1</sup> En el fondo, el reproche que el ala más conservadora de la poesía mexicana hace a los autores jóvenes no tiene nada que ver con la “experimentación” o la “neovanguardia”, sino con una radicalidad posmoderna e inherentemente impura: frente a la retórica vetusta y el cómodo buen decir, algunos poetas mexicanos están oponiendo un hiperlenguaje que renuncia a lo industrial a favor de lo informado y sustituye la profundidad por el *layer*: una estética de capas.



camino enamorado: lo mismo voy que vengo  
de Roma o hacia Roma: me importa una paloma  
si es lícito rimar corazón con corazón,  
desnudez con desnudez: la razón: la diferencia  
entre lo igual y lo igual: no es casual  
esta dulce correspondencia: recibir el goce que se da  
y a la inversa: por delante y por detrás,  
al derecho y al revés, de ida y vuelta y otra vez,  
que diría: amor somos Roma: un alegre palindroma.<sup>1</sup>

El último verso materializa cierto vaivén que se percibe rítmicamente a lo largo de toda la composición; un juego retórico tradicional (el palíndromo) deviene metáfora visual homoerótica.

En otros poemas, Fabre prefiere el versículo, la escritura en prosa, la nota a pie de página incorporada al verso, el encabalgamiento repentino, la abreviatura. La versificación de Fabre se pliega sobre el discurso, se concibe como una parte activa del significado: es una métrica conceptual.

Por el contrario, Faesler prefiere escandir la mayoría de sus composiciones en metros más estables: alterna endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos. El resultado es que, al menos en sus composiciones de tema más excéntrico (“Maquetas”, “Cuerpo”, “Tiza persona”, “El otro”, etc.) la melodía no se presenta como parte indivisible del conjunto. Parece más un ejercicio de silva ejecutado por un discípulo de Fabio Morabito.

Si las manos supieran  
del poder de las pinzas,  
del metálico alcance de las grúas,

y los ojos se vieran comparados  
con las lupas y con los telescopios,  
la ciencia que se encarna en mineral.

Si los pies conocieran  
vehículo, escalera, elevador,  
su mecánico viaje sin los pasos,

y la voz adquiriera la conciencia  
del sintetizador y del micrófono,  
la presencia en la ausencia electrizada.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Luis Felipe Fabre, *Cabaret Provenza*, México: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. .

La primera carencia de estos metros es que fueron contados con algún tropezón: procuran lo silábico pero no lo acentual (se percibe ante todo en el penúltimo verso).

La segunda carencia es que esta práctica, discordante del efecto general que se busca, resta –según mi opinión– contundencia al conjunto.

Otros poemas de Faesler ofrecen un temperamento sardónico que depende menos de la excentricidad de los referentes y más de la narratividad o la confrontación entre estética popular y retórica culta (“Güera Miss Clairol”; “Asuntos internos”; “La casa del investigador”). En este registro –quizá influido por Eduardo Lizalde y emparentado con algunas composiciones de Samuel Noyola– los poemas de Carla me parecen más logrados.

Por supuesto, asumo el riesgo de estar en un error. Mi opinión no es la de un teórico, un académico, un especialista encaramado en mamotretos de árida prosa: mi opinión es la de alguien que dedica la mayor parte de su tiempo a leer poemas.

junio de 2007 / enero de 2008

---

<sup>1</sup> Carla Faesler, *Anábasis maqueta*, México: Editorial Diamantina, 2003, p. 25.

## Apostillas a un artículo de Jorge Fernández Granados

En el número 145 de la revista *Tierra Adentro* (abril-mayo 2007), Jorge Fernández Granados nos ofrece el artículo “Panoramas perversos, o acerca de la construcción artificial del prestigio”. Su tema es la “reciente [...] multiplicación de panoramas, muestras y nóminas [de poesía ¿mexicana?]<sup>1</sup> surgidos de la acumulación acrítica de opiniones más o menos clonadas unas de otras y la mayoría sin el elemento cardinal que da pie a un criterio propio: la experiencia individual de la lectura de la obra de cada autor”.<sup>2</sup>

Se trata de un texto tan prometedor como decepcionante. Prometedor: columbra vicios culturales que desvirtúan el fenómeno lectura-crítica-escritura de poemas en México; vicios cuya consecuencia mayor es una “espiral lapidaria [donde] el prestigio sólo genera más prestigio, y el olvido, más olvido”. Decepcionante: su perímetro de indagación, su objeto de estudio y su método de análisis se presentan (y sobre todo se documentan) de manera confusa; y –desde la curul del crítico literario– el autor comete las mismas pifias que denuncia.

La primera inconsistencia que percibo es la ambigüedad con que se establece un marco de referencia crítica. El texto abre diciendo: “Un fenómeno creciente en **el actual contexto literario mexicano** –pero tal vez no sólo ahí– es lo que podría llamarse el *laboratorio clónico* [...]”. El inicio de la frase propone un ámbito claro pero la acotación ente guiones lo deteriora sumando una imprecisión a otra, pues la expresión

---

<sup>1</sup> Enseguida aclaro el porqué de mi interrogante.

<sup>2</sup> Todos los entrecomillados provienen del artículo que se comenta.

“tal vez” hace sonar al texto tan inseguro como enigmático, y el abstracto “allí” que se anticipa nunca es definido por su nombre o caracterizado desde perspectiva geográfica, histórica o sociológica alguna.

Con todo, es ésta una inflexión que podría obviarse si el resto del artículo no hiciera eco del desliz. Por el contrario, y aunque la información y la mayoría de las opiniones que vierte sólo atañen a la literatura mexicana,<sup>1</sup> Fernández Granados generaliza en distintos pasajes de su texto: “resulta **inherente a este método de compilación** el incurrir en prejuicios y reiteraciones”; “**El género de la antología** suele verse como *compendio*”; “el considerar a **cualquier antología** un manual didáctico implica [...]”; “**toda antología** oculta su verdadera naturaleza: [...]”. En resumen: Fernández Granados se propone criticar las recientes antologías de poesía mexicana,<sup>2</sup> afirma sin presentar argumentos que “tal vez” sus conclusiones puedan ser válidas en otros contextos (omite especificar en cuáles) y, ya entrados en gastos, decide que es el género mismo de la antología lo que está juzgándose –lo que sería irreprochable si el autor fuera puntual cuando define el (o los) ámbito(s) de su reflexión; al no serlo, transmite la engañosa idea de que su caracterización del “actual contexto literario mexicano” es la medida de cualquier ejercicio antológico. Dudo que un proceso intelectual como éste sea idóneo para orientar a los “lectores no especializados”, cuyo futuro es declarado como preocupación del artículo que glosó.

La segunda duda que me surge es de tipo instrumental: ¿de qué “*compendios*”, concretamente, se nos habla? ¿Es tan aguda su “multiplicación” que resulta inconcebible nombrarlos?...

---

<sup>1</sup> Considera “modelo irreplicable” la *Asamblea de poetas jóvenes de México* de Gabriel Zaid; habla de un país de “más de cien millones de habitantes”; cita pasajes de Alberto Vital y Samuel Gordon que extrae de sendos textos sobre literatura mexicana; critica “el auge y la sorprendente continuidad de algunas instituciones culturales” y “Los programas de becas y estímulos a la cultura” (descripción del medio burocrático que no podría aplicarse –pongo por caso– a la mayoría de los países latinoamericanos); habla de “las obras de este género en México”, etcétera.

<sup>2</sup> ¿O las antologías de poesía *publicadas en México*?... El autor tampoco es claro a este respecto.

Encuentro una pista: la frase “panoramas, muestras y nóminas”. Aunque mis lecturas difieran de las de Fernández Granados, es más que probable que ambos estemos familiarizados con los siguientes títulos: *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)*; *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*; *Muestra de poesía mexicana 1964-1985* (número especial de la revista *Blanco móvil*); *Un orbe más ancho. 40 poetas jóvenes (1971-1983)*.

El establecimiento de un periodo editorial (2002-2006) y de un corte generacional (1964-1985) me permite inferir que la crítica podría dirigirse también a *Árbol de variada luz. Antología de la poesía mexicana actual 1992-2002* y *Eco de voces (Generación poética de los sesentas)*. Puesto que el artículo habla en otro pasaje de “la provisionalidad mediática, el ascendente cambio de las tecnologías”, y de “panoramas, muestras y nóminas, incluidos [...] los electrónicos”, no es improbable que su análisis abarque la página web *Las afinidades electivas / Las elecciones afectivas* ([www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com](http://www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com)).

Si he tenido que hacer la anterior digresión bibliográfica (y partir de ella para enfocar el resto de mis comentarios) es porque la crítica de Fernández Granados no sólo tiene un contexto impreciso, sino también un objeto vago: “ciertos ejercicios antológicos recientes” que el autor omite citar por su nombre pese a haberlos estado “analizando y comparando con cuidado”.

Llegado a este punto empiezo a dilucidar una consecuencia de que Jorge sea ambiguo al caracterizar tanto el contexto como el objeto de su estudio. Retomo una de las –a mi juicio– palabras clave del artículo: “panoramas”. No sólo aparece en el planteamiento de la tesis y en el pasaje sobre medios electrónicos, sino en el título: “Panoramas perversos”. La referencia a *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía*

*hispanoamericana reciente (1965-1979)* me parece ineludible. Independientemente de los defectos intelectuales imputables a ese volumen, Fernández Granados facilita aquí una nueva confusión: privilegia en visibilidad (aderezada con un adjetivo lapidario) la sesgada cita de una compilación que actualmente está en circulación y cuyo perímetro de estudio es mayoritariamente distinto al que él se ha propuesto. Se trata de una inexactitud a menos que avalemos, en cualquier discusión sobre Hispanoamérica, la exclusión de los términos que no se refieran a México –lo que implica un chauvinismo indigno de la crítica. El énfasis es perverso (en una de las acepciones de la palabra: dar a una entidad un uso que no le es propio) no por orientar al lector hacia este libro, sino porque no se ha dado una caracterización veraz del contexto: las ideas de “multiplicación” y “clonación” de antologías de poesía reciente no son aplicables al conjunto de los países hispanoamericanos, puesto que solo circulan en nuestro continente dos compilaciones de poesía con este tema: *El decir y el vértigo* y *Zur Dos: última poesía latinoamericana*. Ambos libros fueron publicados al mismo tiempo (2005). *Zur Dos* es, además, inasequible en México. Estos datos dan fe de que el énfasis deslizado por Fernández Granados es distorsionador. A menos que decidamos que el título de su ensayo es una simple coincidencia. Lo que nos devuelve al primer estadio: al no precisar su objeto de estudio, el crítico abre la puerta a confusiones.

Más adelante, Fernández hila dos opiniones que por contradictorias oscurecen el sentido de su crítica: o bien las compilaciones de poesía mexicana reciente son copias las unas de las otras,<sup>1</sup> o bien son instrumentos de mutua descalificación entre grupos

---

<sup>1</sup> “laboratorio clónico o manipulación especulativa del canon emergente”; “suele acudir al trabajo indirecto, es decir, a la elaboración de una *antología de antologías*”; “Al no disponer de la evidencia completa y directa de las obras, estos compiladores de segunda o tercera mano no hacen sino copiar”; “parece siempre más fácil sumarse a la inercia creada de los prestigios que revisar palmo a palmo el terreno”.

confrontados.<sup>1</sup> La primera tesis nos dice que el método de estas compilaciones es la reiteración de textos y autores; la segunda, que su objetivo logrado es excluir determinados textos y autores. ¿Es factible esta discrepancia entre método y logro?...

La contradicción reduce la *probabilidad*, pero no anula la *posibilidad* de que ambas afirmaciones sean verdaderas. Por eso las abordo en singular.

¿Es cierto que las recientes compilaciones de poesía mexicana son reiterativas?... Al no disponer de un objeto de análisis declarado por el articulista, acudo nuevamente a mi experiencia lectora y expongo tres ejemplos estadísticos. *El manantial latente* incluye a 38 autores; *Un orbe más ancho*, a 40; *Muestra de poesía mexicana 1964-1985*, a 39. El total de entradas es de 117, mismas que son cubiertas por 97 poetas distintos. Esto avala el presupuesto de Jorge de que la antología y el canon son entidades divorciadas, pero no el que se refiere a un “laboratorio clónico”. Es probable que el autor haya empleado una mecánica distinta a la mía para extraer sus conclusiones, o bien la misma pero aplicada a volúmenes diferentes, o quizá a un muestrario mayor. No puedo saberlo, pues el articulista decidió no revelar –además del contexto y el objeto de su estudio– su método de análisis.

Paso a la segunda afirmación: las compilaciones de poesía mexicana reciente comportan “ejecuciones sumarias entre adversarios”. Creo que el autor exagera con el adjetivo “sumarias”, pero aborda una situación evidente: en México hay confrontación entre poetas –ya sea por diferencias estéticas, rencillas estrictamente personales o competencia en torno a “programas de becas y estímulos a la cultura” que han logrado originar “una escalada acumulativa de prebendas”. En este nuevo ámbito de discusión, Fernández Granados no suena errado sino tibio; ¿es imposible que sea preciso al

---

<sup>1</sup> “son [los] criterios grupales lo más evidente y lo menos defendible”; “se disputa el presente, sus favores y sus fines inmediatos”; “las obras de este género en México [...] han pasado de ser libros de texto o difusión a ser caprichosas ejecuciones sumarias entre adversarios”.

describir la situación –aunque esto implique confrontar abiertamente a algunos colegas?... Doy un par de ejemplos.

Mario Bojórquez ha manifestado en público (en el contexto de una mesa redonda) su repudio a *El manantial latente* –volumen en el que no aparece representada su obra– al palmearle el hombro a Ernesto Lumbreras mientras lo motejaba como “uno de los autores de esa infamia”. Puede apreciarse, asimismo, que ni Lumbreras ni Bravo aparecen en la selección que Bojórquez preparó para la revista *Blanco móvil*. En su nota introductoria a ese compendio, el antologador declara: “desde la aparición de *El manantial latente*, sus autores han recibido un constante rechazo por su visión excluyente”.

Por otra parte, lectores como Francisco Leyva y algunos otros comentaristas<sup>1</sup> han criticado con dureza la ausencia de escritoras mexicanas en *El decir y el vértigo*. De manera específica, se ha reprochado a los compiladores no incluir a Carla Faesler, Dolores Dorantes, María Rivera y Ofelia Pérez Sepúlveda.

No se trata de transformar el periodismo cultural en un lavadero o jugar al “radio-pasillo”, pero la crítica honesta tiene el derecho de acudir a información que se ha hecho pública (así sea de manera oral) para fundamentar sus aseveraciones, lo mismo que para aclarar al lector “no especializado” la existencia de una realidad positiva a la que se refieren comentarios que, de otro modo, suenan a pura abstracción. El problema de fondo es un pernicioso hábito nacional: la crítica literaria que es moneda corriente en la conversación a tal punto que se transforma en discernimiento mitificado sin haber sido puesta nunca por escrito. Criticar los trapitos sin sacarlos al sol solo puede generar más chismorreo, más ignorancia y, sobre todo, más rencores.

---

<sup>1</sup> Remito al lector a la página [www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com](http://www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com), concretamente al foro “Pensar la poesía”.



Los narratarios de la crítica de Jorge Fernández son principalmente dos: el antólogo que busca “Aparecer, a como dé lugar, en un escenario del que [...] teme ser excluido”; y el lector de las consiguientes antologías, especialmente aquel que forma parte de “un público no especializado”. Percibo una cuarta debilidad en esta aproximación al fenómeno (recapitulando, las tres primeras serían imprecisión contextual, indefinición del objeto de estudio y ausencia de un método de análisis evidente): la visión maniquea con que se caracteriza a los sujetos de la crítica.

Para empezar, se exhibe a los lectores como una entelequia pasiva victimizada por los compiladores. Cito: “El género de la antología suele verse como *compendio* donde el conocimiento se halla sintetizado; se incurre así, por parte sobre todo de un público no especializado, en el error de suponer a esa clase de obras como resúmenes imparciales [...]”; “el considerar a cualquier antología un manual didáctico implica [...] la progresiva degradación informativa [y] formativa de [los] lectores”; [hablando de la existencia de grupos de escritores confrontados por el acceso a prebendas y espacios de poder:] “Este contradictorio cuadro de pugnas obliga a insistir en el deslinde de estas dos especies que a veces se confunden: el canon y la antología”; “las obras de este género en México [...] no han logrado despojarse tan rápidamente del *aura canonizante* que despiertan”.

Si el agente de las apreciaciones erróneas que se describen es el lector, ¿por qué ubicamos al antólogo en el centro de la crítica?... El antólogo podría devenir vivales beneficiado por tales carencias, pero en modo alguno sería el único o el último (para el caso, el crítico podría ocupar una curul igualmente distinguida). El fenómeno incluye a los escritores, los mecanismos burocráticos, las empresas editoriales, la educación superior, la crítica ejercida como reivindicación gremial y/o de género y, por supuesto y de manera primordial, a los propios consumidores de lectura –muchos de los cuales

ejercen su hábito en busca de espacios de poder y no de placer o de conocimiento. Concebir al lector potencial como un buen salvaje incapaz de asumir posturas políticas frente a lo que lee ha sido uno de los errores históricos de la promoción cultural mexicana.

Coincido con Jorge en que persiste un “aura canonizante” en torno a las compilaciones de poesía que se hacen en México. Estoy de acuerdo también en que los compiladores son, hasta cierto punto, responsables de esa perspectiva. Sin embargo Fernández Granados posterga algunas precisiones al respecto. Primero, que si las antologías son canonizadas no es porque sus autores no se hayan deslindado de tal concepción de manera expresa, textual.<sup>1</sup> Y segundo, que criticar estos libros sin argumentos precisos contribuye al fetichismo canonizador (por la vía negativa de la satanización: al considerar impostergable la desestimación en bloque de estos documentos se crea la falsa especie de que *alguien* está colocándolos en el anaquel de los clásicos; opinión que me parece exagerada).

Seré más específico: a mi juicio, uno de los factores que abonan a esta sobreinterpretación es la escasez de comentaristas que, en vez de elogiar, dar voces de alarma sociológica o despotricar ávidamente contra el proceloso mar de las antologías, decidan acotar y atemperar con su crítica la recepción de tales trabajos, haciendo referencia

---

<sup>1</sup> Salvo *Árbol de variada luz*, de Guedea, los volúmenes que he mencionado poseen una condición común: el autor o los autores han excluido del título la palabra “antología”. En la “Advertencia editorial” de *El manantial latente* se lee: “Este libro [...] está fechado. Las conclusiones aquí arrojadas, las constantes y particularidades que dejan observarse [*sic*] e, incluso, los espejismos, los juicios prematuros, las dudas que no pudimos obviar o esclarecer, pueden cambiar drásticamente en un balance posterior al nuestro”. La presentación de *Un orbe más ancho* señala: “esta muestra está orientada desde el punto de vista de una lectora de poesía –asumo cabalmente los desvaríos que deriven de este enfoque–”. En su presentación para la revista *Blanco móvil*, Mario Bojórquez apunta: “Observar y registrar el pulso de la poesía mexicana haciendo un ejercicio crítico [...] ha sido costumbre que al pasar de los años vuelve sobre sus propios términos para probarse que siempre hubo un desbordamiento de entusiasmo o una severidad electiva impropia”. El prólogo de *El decir y el vértigo* dice, en su último párrafo: “Hace años, las antologías se realizaban para ‘fijar’ una ‘realidad literaria’. Desde hace décadas, no obstante, les hemos encontrado una utilidad más vivaz: ofrecer una lectura lo suficientemente estimulante como para generar otras distintas”.

directa a cada uno de ellos, sopesando sus aciertos y carencias.<sup>1</sup> Y un factor más, escasamente abordado, es la actitud (tan combativa como acrítica) de un sector de lectores incipientes, jóvenes en su mayoría, que interpreta las discrepancias entre escritores más o menos conocidos como un llamado al Yihad de los insultos. Cuando un joven lector entroniza un libro (un libro que en ocasiones ni siquiera ha leído en forma íntegra) sin mayor afán que denostarlo, y esto solo porque *se dice* que es un objeto pernicioso (o peor: porque ha sido emprendido por autores que no le complacen, consienten o simpatizan), está incurriendo en perversidad: está haciéndole el juego a estamentos de poder que pretenden que el desaliento y la mutua suspicacia aplasten, unos contra otros, los discursos literarios.<sup>2</sup>

Por lo que atañe a los antólogos, el articulista acaba tratándolos también con una confusa displicencia: los acusa de practicar una “acrítica acumulación de opiniones” y luego habla de los mecanismos que conlleva “toda antología” [...] “Sin dejar de reconocer sus excepciones, esto es, las genuinas empresas editoriales y los valiosos instrumentos de crítica literaria” aunque, de nuevo, no explicita a qué trabajos se refiere en cada caso. Nos informa que “La antología dista de ser meramente una ‘opinión publicada”, pero más adelante se desdice: “Antologar, en suma, es sólo comprometerse con una opinión”, para luego resumir ambas posturas mediante una obviedad concluyente: “Esta herramienta crítica tiene [...] una función lo mismo informativa que afirmativa”.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Como han hecho David Huerta y Eduardo Milán respecto de *El manantial latente*; Eduardo Milán y Baudelio Lara respecto de *El decir y el vértigo*; Mario Bojórquez respecto de *Árbol de variada luz*, o Luis Vicente de Aguinaga respecto de *Un orbe más ancho*.

<sup>2</sup> Para ver un ejemplo de las prácticas de lectura que aquí señalo, remito al lector a la página [www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com](http://www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com), concretamente al foro “Pensar la poesía”. Decidir que este tipo de opiniones es intrascendente para la discusión literaria me parece, por una parte, la típica reacción clasista que tan poco ha hecho por el fomento a la lectura en México; y, por otra, una desestimación de los efectos que causa la crítica literaria (especialmente aquella que se plantea de manera poco clara).

<sup>3</sup> Lo que en su momento fue reconocido por algunos antólogos. Cf. *El decir y el vértigo*, pag. 27: “Ésta, en todo caso, es nuestra apuesta, nuestro riesgo”. Como (excesivamente) afirmativa puede considerarse, a

El artículo de Jorge Fernández Granados aborda cuestiones de importancia, y en algunos momentos lo hace con lúcida intuición. Desconfía de la publicación de antologías que se ocupan de un contexto endogámico y reiterado. Señala lo erróneo que resulta asumir estos libros como síntesis de conocimiento cuando en realidad son instrumentos de crítica afirmativa pero no absoluta o imparcial. Observa el plausible surgimiento en México de “una nueva clase social, una élite artística cuyos códigos de afianzamiento no coinciden necesariamente con los verdaderos méritos literarios”. Insiste en la importancia de no confundir la compilación con el canon. Describe tres factores que habilitan a las antologías como instrumentos de poder (tres factores, dicho sea de paso, que pueden afectar también a nuestros críticos): el “espejismo jerárquico” de presentarse como juez de los otros; “el afianzamiento de un reducto doctrinario”, de una “proyectiva apología”; y el interés de “aparecer, a como dé lugar, en un escenario del que se teme ser excluido”. Denuncia “la sorprendente continuidad de algunas instituciones culturales que, fieles a su naturaleza burocrática, *piramidan* todo lo que tocan”.

Curiosamente, el autor parece acusar a las antologías y los antólogos de ser prístinos beneficiarios de estos mecanismos de poder. La realidad es que tanto quienes emprenden estos proyectos como quienes se asumen con la autoridad moral y estética para criticarlos son, en la mayoría de los casos, poetas reiteradamente becados y premiados. ¿No serán en todo caso los “programas de becas y estímulos a la cultura” los que generan más riesgo de prácticas viciosas?... De lo contrario trasmitimos el mensaje de que hacer antologías es siempre perverso y criticarlas viene siendo, siempre, una reacción desinteresada y pura. Mi experiencia como lector me ha enseñado algo

---

mi juicio, la división de los poetas en “estratos” que hace *El manantial latente*. El texto íntegro de Mario Bojórquez en *Muestra de poesía mexicana (1964-1985)* propone también un énfasis afirmativo, especialmente cuando habla de “una poesía [...] sin nombre ni domicilio conocido” y cuando propone una lista de nuevos críticos llamados a acotar las opiniones de Eduardo Milán.

distinto: tanto la crítica como la compilación explicitan preferencias éticas, estéticas y políticas.

No reprocho a Fernández Granados ni su tema ni su desconfianza. Le reprocho la indefinición tanto del contexto que critica como de su objeto de estudio y su método de análisis: sin estas herramientas cualquier afirmación puede pasar por verdad ante los ojos de “un público no especializado”. Le reprocho la ausencia de datos concretos que avalen sus aseveraciones; su displicente y confuso tratamiento de las figuras del lector y el antólogo; la generalización que impone a obras cuyos instrumentos de investigación, motivaciones y público distan de ser idénticos.

Le reprocho, en suma, el postergar la tarea central del crítico: iluminar con sus opiniones zonas poco visibles. Los comentarios hechos para beneplácito de una “barra brava” de lectores y/o escritores pueden acarrear popularidad, éxito y prestigio. Pero difícilmente contribuyen a que se escriba mejor, se lea mejor y, sobre todo, se renuncie al insulto y la prebenda en favor de la reflexión y la poesía.

julio de 2007

## La revolución es el opio del pueblo

(alguna) poesía social (y militante) durante el cambio de siglo en México

Leí el año pasado un interesante artículo publicado en *Tierra Adentro* y firmado por Oscar de Pablo (ciudad de México, 1979): “El tabú de la poesía militante”.<sup>1</sup> En él, de Pablo celebra la libertad de quien emprende una escritura definida por su ideología contestataria. Señala con tino: “Negarle a la poesía militante su derecho a existir es negarle a la poesía en general su derecho a apropiarse de lenguajes vivos y reales, su derecho a desarrollarse hacia fuera de sí”.

La carencia más obvia del artículo es que circunscribe –o al menos adjudica privilegiadamente– el concepto “militancia” a la tradición de la izquierda filomarxista, pasando por alto *constructios* igualmente vivos, reales y también contestatarios, por ejemplo los movimientos antisexuales emprendidos por grupos de ultraderecha; o –en las antípodas éticas y estéticas– el discurso homosexual, que histórica e internacionalmente se ha manifestado al margen de la tendencia comunista, primero por poseer una persistente veta anarquista y segundo por no olvidar las hijoeputeces que los totalitarismos de derecha e izquierda le han infligido a ese sector de la humanidad.

Oscar pone sobre la mesa un ejercicio crítico atractivo: diferenciar los términos “poesía política” (o “social”, agrego yo) y “poesía militante”. Señala que toda poesía tradicional procura el apuntalamiento del *status quo*, estrategia que se desarrolla mediante un discurso convencional y aceptable para las estructuras vigentes. En tal sentido, opina él, toda poesía tradicional es *política*, salvo que su bagaje ideológico se ejerce a favor de la autoridad. En cambio, dice, “la corriente crítica-intelectual que se

---

<sup>1</sup> Oscar de Pablo, “El tabú de la poesía militante” en *Tierra Adentro*, México, número 146, junio-julio 2007, p. 10-14.

opone a la poesía política, el argumento del ‘arte por el arte’ y la ‘torre de marfil’ (...) son relativamente jóvenes”. Asimismo hace hincapié en la voluntad de renovación estilística que la poesía militante propugna: “introducir la militancia en la poesía implica necesariamente introducir su jerga, su cúmulo de neologismos técnicos y feos”...

Sin embargo, su apasionado argumento adolece de sofística. No toda la poesía escrita antes de la Revolución Francesa tuvo como objetivo el sostenimiento del *status quo*. Es cierto que la poesía tradicional posee una veta política, pero habría que agregar también que se trata de escritura con múltiples registros, algunos de ellos más radicales en su oposición a las autoridades consagradas que cualquier categoría marxista. Mientras el marxismo clásico considera que el orden capitalista es estación imprescindible para arribar al comunismo (y ahí están para recordárnoslo los artículos de Marx a favor de la invasión gringa a México), tal gradualismo es impensable para, pongo por caso, los heresiarcas preagustinos o los militantes albigenses –en torno a los cuales se fraguó una importantísima literatura en prosa y verso que aun hoy influye en nociones nuestras tan cotidianas como el alma, el infierno o la escatología cristiana. Recordemos también la influencia del pensamiento cátaro –jipismo *avant la lettre*– sobre la lírica provenzal. O las irreductibles prácticas goliardas. O la *technopaegnia* que implica la “máquina de pensar” de Ramón Lull. Y ¿cómo acusar de connivencia con la autoridad a las estrategias lingüísticas de Villon y Rabelais, cuando el vituperio y la obscenidad encarnan un tabú más acendrado que el de cualquier militancia izquierdista?... En México, incluso un ser tan vinílico como Guadalupe Loaeza se da el lujo de autopublicitarse como Adelita Marxiana. Nadie se queja. Pero –parafraseo a Lenny Bruce, mediante *imperialista*– nos prohíben decir en público “verga”; para que no podamos mandar públicamente a la verga al señor presidente de la República.

El concepto “poesía social” significa algo distinto para Iván Cruz Osorio (Oaxaca, 1980), con quien tuve la suerte de compartir una mesa redonda en Tuxtla Gutiérrez. Carezco del documento leído por Iván; tendré que referirme a él de memoria (con los consiguientes errores por parte mía que esto implica, y de los cuales me disculpo de antemano). Recuerdo que partía de un señalamiento inverso al de Oscar de Pablo: la poesía socialmente responsable, declaraba, es un producto cultural anterior a la democracia industrializada –valga decir: previo a las ideologías modernas. Iván rastreaba citas textuales de poetas griegos y romanos que erigieron estructuras líricas a favor de determinados gremios, o contra el César, o contra prácticas humanas –la guerra, la tortura– que consideraron infamantes para todos los hombres. Cruz concluía haciendo referencia a poetas hispanoamericanos de los siglos XVIII y XIX que propugnaron la inclusión, en el corpus de la tradición hispánica, del vocabulario, los símbolos y el paisaje de la América indígena como ejercicio de resistencia frente al discurso de la metrópolis.

Para Iván, entiendo yo, la “poesía social” es resultado de un humanismo profundo, un vía para reconquistar la esencia de la palabra “ciudadanía” a través de la cultura. Cabe decir, no obstante, que la obra en verso de Cruz Osorio es trágicamente pesimista; parecería que el humanismo descrito por él se encuentra acorralado. A este punto volveré más adelante, al hablar de su libro *Tiempo de Guernica*.

Encuentro en las dos lecturas comentadas una veta crítica que me interesa explorar. En tanto Oscar de Pablo conceptualiza la poesía social como un realismo militante, Iván Cruz Osorio (más cercano a mi postura, tengo que confesarlo) distingue la misma como tradición humanística y opositora, levemente anarquista, o cuando menos con un sesgo de socialismo utópico. Ambos sin embargo coinciden (y yo con ellos) en que la instrumentación de discursos poéticos socialmente críticos se constituye



no a través de ideas o buenas intenciones, sino incorporando al cuerpo textual una serie de estrategias verbales: vocablos, símbolos, referentes (y, agrego yo, construcciones sintácticas) cuya materia poética es el combate al orden establecido. Esta idea, la confrontación del discurso autoritario mediante materia poética<sup>1</sup> subversiva, es el tema principal de mis reflexiones.

Hace poco navegué por la página de poemas de Iván Cruz Osorio incluida en la anti-antología electrónica *Las afinidades electivas / las elecciones afectivas*.<sup>2</sup> En ella, el crítico H.B. declaraba: “He leído *Tiempo de Guernica* y me ha parecido un libro mediocre (Cf. DRAE o María Moliner), pero no por ello deja de ser interesante o menos propositivo”. En defensa de Cruz Osorio, Jorge Eduardo Arellano alzó su voz para señalar: “*Tiempo de Guernica* es el primer libro de poesía de la generación de los 80 e incluso de los 70 que se atreve a traer temas sociales y políticos a la poesía mexicana con gran eficacia.” Por su parte, Iván Cruz hizo a H.B. (con una educación y buen talante por lo demás agradecibles) la siguiente observación: “En el caso específico de clasificar mi libro como ‘de calidad media’ sería más claro si me dijeras en comparación de cuales [*sic*] otros libros.”

Una vez planteado el argumento de que “poesía social” y “poesía militante” son nociones parcialmente diferenciadas, cabe preguntarse: ¿qué instrumentos de análisis emplea la crítica literaria de nuestro país para distinguir una de la otra, y cuáles son los vasos comunicantes entre ambas? ¿Es verdad que los poetas mexicanos nacidos en los 70 y 80 no han escrito buena poesía social o política (algo que se infiere al señalar al libro de Cruz Osorio como único representante *eficaz* de tal práctica literaria)? ¿Es la poesía social escrita por jóvenes mexicanos *mediocre*? Y si así fuera, ¿con respecto a

---

<sup>1</sup> Como en otros pasajes de este libro, remito el concepto “materia poética” al principio *Estética de la Formatividad* establecido por Luigi Pareyson y resumido así por Umberto Eco: “Una concepción del arte como hacer, hacer concreto, empírico, industrial, en un contexto de elementos materiales y técnicos: un concepto del fenómeno artístico como organismo” (*Op. Cit.*, p. 13-14).

<sup>2</sup> [www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com](http://www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com)

qué valores o en comparación con qué obras se ha medido o puede medirse dicha situación?

\* \* \*

La noción de que en México no se ha escrito poesía social durante las últimas dos décadas goza de prestigio entre los lectores jóvenes (basta leer, para constatarlo, recientes blogs sobre poesía, artículos periodísticos diversos, o bien los ensayos a los que he hecho referencia), y se apuntala en la simplificada caricatura de un senil Octavio Paz y en las ideas estéticas predominantes en la revista *Vuelta* durante su última época. Es por añadidura una opinión que circuló con insistencia tras la aparición de *El manantial latente*. Alrededor del año 2002, y quizá tergiversando o exagerando comentarios de autores como Eduardo Milán, David Huerta y Julio Ortega, se estableció un discernimiento mitificado: que entre nosotros no se practica ninguna clase de poesía *comprometida*.

Mi primer impulso es acotar: ¿no se practica desde cuándo? ¿De qué conjunto universo se ha extraído esta apreciación? ¿Es poesía social solo aquello que linda con la tradición filomarxista? ¿Toman en cuenta estas opiniones al pensamiento anarquista? ¿Hay vasos comunicantes entre la poesía social y la tan mentada “torre de marfil” de los poetas?... Apuntalo con ejemplos textuales mis respuestas a estas preguntas retóricas.

En 1992, Alfredo García Valdez (Cedros, 1964) publicó el siguiente poema:

#### **Saludo al hombre retrovisor**

Aunque hoy sale con el mismo pretexto  
sin ontología incluso sin ecología

Fuera del corazón hay cosas mejores:  
puentes peatonales semáforos loros  
prejuicios limitaciones machismos

pornografía y propaganda  
lentos anatemas en el crepúsculo  
de la autocrítica mítines espectrales  
el simio del amor mostrando sus garras  
el cielo negro sus cuervos y sus vientos

La historia supone peores malentendidos  
sin tus medidas fascistas el clima es el mismo:  
saludo a un árbol pero sin afiliarme.<sup>1</sup>

Evidentemente, el texto de García Valdez es la obra de un joven conservador (y la historia reciente ha demostrado cuán equivocado estaba: sin el ecologismo el clima *no* sería el mismo). Lo cito como ejemplo del *mood* intelectual que prevalecía en México a fines de los 80 y principios de los 90. Tras heredar una sólida tradición de poesía militante y social (un arco que va desde Efraín Huerta hasta Ricardo Castillo, pasando por Oscar Oliva, Juan Bañuelos, Abigael Bohórquez, José Emilio Pacheco y Jaime Reyes, entre muchísimos otros) los poetas mexicanos jóvenes de finales del siglo XX nos encontramos caminando por un camposanto: el neocardenismo había sido devorado para siempre por el fraude salinista; la izquierda internacional se encontraba destrozada, avergonzada, hecha una olla podrida de masacres interraciales; el fanatismo ecologista y antiglobal llegó al exceso de una autoinmolación televisada vía satélite... No suscribo la opinión de García Valdez, pero tampoco me extraña que en contexto tan salvaje un joven escritor declarase: “saludo a un árbol pero sin afiliarme”. Escribir poesía militante en ese momento histórico fue, en muchos de los casos, una ingenuidad inhumana.

La poesía social es –ya se planteó– algo distinto. Así lo entiende Joel Plata (Torreón, 1952), quien publicó en 1993 “La balada de los cocodrilos borrachos”, cuyos versos finales son éstos:

ella me dijo quédate aquí dentro quédate mientras se rompen los puentes  
seguro que ella sabía que la policía siempre gana

---

<sup>1</sup> Alfredo García Valdez, *Silva de amor nocturno*, México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 1992, p. 46.

así que no llevaba el mundo en sus hombros  
de todas maneras alguien prendió un cigarro y dijo:  
los tiempos son difíciles  
la unión soviética y los estados unidos están en desacuerdo  
cuba argentina el papa  
mi mamá  
todo el mundo en desacuerdo menos nosotros  
y la botella pasó de mano  
en mano<sup>1</sup>

Visto por la tradición filomarxista, este fragmento será tildado de escapismo. Visto no obstante a contraluz de lo que el análisis posmoderno denomina “identidades culturales”, éste y otros poemas de Plata insisten en la reafirmación del barrio, el círculo de amigos y el apego a determinados hábitos (muchos de ellos transgresores de la norma capitalista) como base de un nuevo orden social. Se trata de un ejercicio tribalista, de consolidación de una identidad social antinacional, sectorizada. En consonancia con los atributos de *amplificación* gramatical que tanto Oscar de Pablo como Cruz Osorio atribuyen a la subversión lírica, Plata ubica en un mismo nivel de injerencia social las relaciones diplomáticas globalizadas y las relaciones afectivas neotribales. Y aunque la crítica literaria sigue percibiendo estos discursos bajo el tópico “el poeta y su torre de marfil”, el análisis cultural los considera ya como prácticas sociales proactivas.<sup>2</sup> Los poemas de Plata intuyen la energía de un mestizaje léxico, pero frecuentemente carecen de relevancia plástica y prosódica.

Un más logrado ejemplo de cómo la poesía social pudo aplicarle una vuelta de tuerca al tópico “arte por el arte” es *Oscura lucidez*, de Sergio Cordero (Guadalajara, 1961), volumen de monólogosseudodramáticos en verso cuyos protagonistas (poetas en su mayoría) conversan entre sí o se dirigen a distintos actores sociales para dar rienda suelta a una amargura debida al arruinamiento de su nicho clerical: la “torre de marfil” ha sido saqueada por hordas trasnacionales. Algunos títulos resultan elocuentes: “La

---

<sup>1</sup> Joel Plata, *La división y otros muertos*, Saltillo, México: Ico cult, Colección La Fragua, 2007, p. 24-25.

<sup>2</sup> Cfr. Gilberto Giménez, *Teoría y análisis de la cultura*, 2 Tomos, México: CONACULTA / Ico cult, Colección Intersecciones, 2005.

farsa intelectual”, “Lamentos del poeta oficial”, “Respuesta del poeta marginal”, etcétera. Hay en el libro dos pasajes que encaran con especial virulencia la tensión entre sociedad y escritura. Uno de ellos es “Al ciudadano”, texto inteligente aunque poéticamente frígido, del que cito un fragmento:

No eres un parásito.  
Todo trabajo es y será inútil.

Nadie siente  
tu forzado desdén en las esquinas  
-su traslúcida angustia-  
                  ni agazapa,  
detrás de amables gestos,  
el puñal del escarnio.  
                  No te odian  
(aunque –lo sabes– por esa indiferencia  
es muchas veces preferible el odio).

De cualquier modo,  
nadie sabe quién eres.

Mejor escribe el drama que has actuado,  
cargas ya demasiados personajes.<sup>1</sup>

Si en este pasaje Cordero pone el énfasis en la angustia social y la neurosis limítrofe con el narcisismo que impulsan al ciudadano-poeta a la construcción de su “torre de marfil”, en el siguiente hace la crónica de la destrucción de dicho edificio amoral. Una destrucción debida no a la toma de conciencia sino a los embates del capitalismo salvaje:

### **El otro poeta**

“Todas las cosas a las que me entrego  
se hacen ricas y a mí me dejan pobre”  
                  Rainer María Rilke

Esa esclava que obsedió al orfebre  
adorna la muñeca del guarura.

La última acuarela del suicida

---

<sup>1</sup> Sergio Cordero, *Oscura lucidez*, Saltillo, México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Coahuila, 1996, p. 52.

se multiplica en el papel tapiz.

La sinfonía del niño prodigio  
fue adaptada para un comercial.

Ese verso en el que concentré  
años de experiencia y reflexión

es el slogan de un vino corriente  
o remata el discurso de un político.

Todo aquello a lo que me entregaba  
ha quedado tan pobre como yo.<sup>1</sup>

El cierre del poema de Cordero está cargado con todo el pesimismo que será recurrente en la poesía social escrita en México durante los siguientes diez años. Un pesimismo que también puede apreciarse en esta pieza de Agustín Cadena (Ixmiquilpan, 1963):

### **Viejos comunistas**

Todavía se les ve a veces  
en ciertos sitios.  
Llevan un saco de pana,  
de los que se usaban hace quince años,  
zapatos sucios de muchas calles,  
un portafolios lleno de libros.  
Parecerían vendedores sin suerte  
si no fuera por esa dureza en la mirada,  
los labios tensos y sensuales,  
las manos formidables  
y un característico halo de vino tinto.  
Su cuerpo viejo está trazado  
por las cicatrices de la militancia,  
las huelgas de hambre, el odio policíaco.

Sin embargo, todavía  
son capaces de manifestarse en las calles,  
de arengar a la gente.

No han querido arriar las banderas,  
aunque ya el sol se haya chupado el rojo  
y luzcan en lo alto anaranjadas y cohibidas.

Ya no habría modo de reemplazarlas,  
pero ellos no las arriarán.

No las arriarán aunque se caigan de viejas,  
aunque hayan enmudecido,  
aunque ya sólo el viento del pasado  
las lleve en marcha, espectrales, hacia el zócalo.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>2</sup> Agustín Cadena, *Primera sangre*, México: UAM, Margen de Poesía, 1995, p. 9.

El poema de Cadena apareció en 1995. Me llama la atención de él esta imagen de las banderas rojinegras: “en marcha, espectrales, hacia el zócalo”. Se hace eco del poema de Alfredo García que he citado antes y que en uno de sus versos habla de “mítines espectrales”. La militancia es, para estos dos autores, un fantasma. Pero un fantasma visto desde aceras opuestas de la calle. Mientras García declara con severidad “saludo a un árbol pero sin afiliarme”, Cadena ve a estos viejos comunistas con decisiva simpatía: son sensuales, tienen cicatrices, no arriarán nunca sus banderas. Cadena no ignora la decadencia de los personajes a los que retrata; no es raro sin embargo que su poema (lo mismo que los de Cordero) haya sido publicado después del alzamiento zapatista, después de la debacle salinista, después de esa espiral de abismo cuyo *trademark* es El Error de Diciembre.

¿No pretenden ser, estos poemas, *sociales*? ¿No tiene incluso el de Cadena un viso *militante*?... Salvo este último, los autores citados habitan y han visto circular sus obras, preferentemente, en el noreste de México. Apuesto a que en cualquier otra región del país podría accederse a un catálogo lírico parecido.

\* \* \*

Vendría un cambio de siglo y, aparejado a él, cierta desviación en el punto de vista de – alguna– poesía social mexicana. Es curioso que varios comentaristas (entre ellos Oscar de Pablo) hagan hincapié en la aparición del zapatismo como catalizador de una nueva izquierda, y al mismo tiempo pasen por alto rasgos lingüísticos definitorios de este movimiento: una sintaxis y un ritmo verbal extraídos de las hablas rural y callejera; una actitud rabelesiana, populachera y cábula: el sup haciendo ante las cámaras de la prensa europea el Signo Internacional del Dedo; la incorporación de los recursos y los tópicos

*mass media* al proceso de reivindicación social; y, también, la recuperación de un recurso conceptual que ya estaba presente en poetas como Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco o Jaime Reyes: repetir las palabras del poderoso en clave irónica para enfatizar su inhumanidad e irracionalidad.

Este último rasgo se aprecia en dos textos de Ángel Ortuño (Guadalajara, 1969):

#### **Joseph Goebbels**

Soy el sucesor.  
Las sorprendentes ruinas de este imperio,  
como renglón de muestra  
en la tarea  
de algún niño frenético,  
me pertenecen.

Omito las fotografías.<sup>1</sup>

#### **Ricas y famosas**

No he dormido.  
Bajo 20 traslúcidos colchones  
el incómodo punto.  
Y las cabezas cortadas  
a los pies de la cama parecían  
sombras chinescas.<sup>2</sup>

Me parece excesivo afirmar que la “poesía social” desapareció de la literatura mexicana durante el cambio de siglo. Es cierto que su presencia y energía se vieron aminoradas: históricamente, me parece, no podía ser de otro modo –a menos que los poetas cerraran los ojos ante el mundo y escribieran desde otra torre de marfil: la militancia. Por otro lado, una de sus líneas bordó sobre la ruta estilística de lo políticamente incorrecto –una

---

<sup>1</sup> Ángel Ortuño, *Siam*, Guadalajara, México: Filodecaballos, 2001, p. 25.

<sup>2</sup> Rocío Cerón, Julián Herbert y León Plascencia Ñol, *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)*, Guadalajara, México: Filodecaballos / CONACULTA / FONCA, 2005, p. 176.



ruta también transitada con éxito, en el ámbito del activismo social, por figuras como Marcos (a.k.a. “El Subcomediante”).

Este hecho ofrece rico material para la reflexión: ¿por qué una zona significativa de la poesía social escrita en México por autores nacidos entre mediados de los 60 y mediados de los 70 ha preferido el desdoro del humor, la cultura pop, la crueldad, la fragmentariedad, la brevedad y la ironía, a insistir en zonas tan queridas por la tradición poética nacional como la epopeya lírica (y endecasílabo), La Confección Del Gran Poema, lo sublime trágico o la militancia comunista irrestricta?... Aventuro una respuesta: porque estas últimas son formulaciones típicas y socialmente aceptables del *imago* de poeta. Conllevan una lógica reductible a los términos de la revolución institucional. Ni son entrañables para la masa ni ponen en riesgo la Sintaxis de Estado ni vulneran –y esto me parece fundamental– la atávica opinión que los poetas tienen de la poesía y de sí mismos. Aunque los recursos retóricos de Sergio Cordero son pedestres, su actitud me resulta apreciable: una manera pragmática de que el arte literario incida en la sociedad mexicana es atacar la estructura clerical que rige las convenciones, la norma estilística y los buenos modales de los propios poetas. Solo después de esto es posible escribir verdadera poesía social. Parafraseando a Oscar de Pablo: a la chingada los endecasílabos.

Entre los autores que más insistentemente han explorado –desde los 90– la veta rabelésiana de la poesía social se cuenta José Eugenio Sánchez (Guadalajara, 1965). Destaco su pieza “la felicidad es una pistola caliente”,<sup>1</sup> letanía de siglas institucionales, lecturas transversales de la mitología posmoderna y azarosas aliteraciones que deconstruyen *ad absurdum* el sentido de la historia: “la cia mató a jimi hendrix al wilson jesucristo karen carpenter janis joplin john lennon beavis & butthead”; “la kgb a

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

maïakovsky trotsky y bukowski”; “aburto a colosio / yolanda a selena / camelia a emilio”; “el manchester con gol de último minuto mató las esperanzas del bayern”. Para luego, por los intersticios de este contexto lúdico, filtrar frases que –entramadas con lo espasmódico de la sintaxis– trascienden el sentimentalismo epidérmico para recalar en una suerte de distanciamiento brechtiano: “la policía mató indígenas en chiapas”; “la us army mató a miles de agresivos ancianos y niños de korea japon vietnam nicaragua panamá irak yugoslavia”; “el pri mató 1 972 545 kilómetros cuadrados”; “la sep mató la ortografía”; “la vida es un invento del dinero”.

Discípulo innegable de Sánchez, Alberto Silva (Saltillo, 1979) construye una analogía entre el ámbito laboral-existencial y un juego de video en su poema de 2003 “Mario Bros. llega a viejo”, del cual cito un fragmento:

no hay razón para seguir haciendo fila en este  
laboratorio de juegos tan parecido a un  
apagón de luz / decía el fontanero con amargura de dios enano /  
¿para qué tanto salto y vuelta?  
¿hacia cuándo la correría excesiva por mi vida? ¿entre dónde  
esta adivinanza por la muerte? ¿de  
quién la cacería de búsquedas?  
¿las capturamos mariposeando en su vuelo de interrogatorio?  
–¿creemos que son premio?– [...] <sup>1</sup>

Otro poeta que conoce los entresijos de la sátira rabelesiana es Luis Felipe Fabre (ciudad de México, 1974). Con una vuelta de tuerca: el lenguaje de Fabre, sin ser militante, no solo sabe incorporar “neologismos técnicos y feos” en consonancia con la clase de poesía que Oscar de Pablo propone, sino que su sentido de lo pop es además eminentemente mexicanista. Amén de perpetrar virtuosas sobreescrituras de la poesía indígena y (en alguno de sus poemas recientes) del villancico virreinal, Fabre sabe cantar (con un temple mitad arte conceptual y mitad cumbia norteña) las venganzas simbólicas que el pueblo, de *motu proprio*, ha decidido recetar a quienes lo traicionan:

---

<sup>1</sup> Alberto Silva, *Sastrería Williams*, Saltillo, México: Icocult, La Fragua, 2004, p. 51.

### **Bestiario político**

Chivos, borregos, asnos, vacas, guajolotes: ¡cuidado!  
Pequeños ganaderos, campesinos desplazados: ¡alerta!

Alarma:  
El Chupacabras,  
el pariente pobre del vampiro,  
el alebrije diabólico ataca de nuevo.

Es un zorro con alas de murciélago y garras de priista:  
dicen unos.

Es una broma con cuerpo de coyote:  
dicen otros.

Dicen  
los más viejos:  
es como don Porfirio pero sin don Porfirio:  
el puritito horror sin rostro ni figura ni retrato.

Alarma:  
el Chupacabras,  
el prestanombres del hambre,  
la alegoría más temida del ejido

ha neoliberalizado  
sus colmillos: invisibles ahora, otrora un par de balas.<sup>1</sup>

A la coyuntural esperanza del pejismo (a la *espejismo*) Fabre opone en sus versos una tristeza relajienta que tendría su correlato social no en un mitin sino en una quema de Judas. De nuevo, me parece, el concepto “identidad cultural” dialoga más entrañablemente con la sociedad que el concepto “ideología”. Si aceptáramos la extraña idea –presupuesta y fomentada por la categoría misma: “poesía social”– de que existe un lector modelo (o lector promedio) en México, me parece que algunos poemas de Fabre resultarían quizá más “propios” para comunicarse con él que los de cualquier otro poeta nacido en los 70 u 80: la idiosincrasia nacional se asemeja más a la fiesta de un santo patrono que a una tertulia de estudiantes de literatura.

---

<sup>1</sup> Luis Felipe Fabre, *Cabaret Provenza*, México, FCE, 2007.

No hay que olvidar, sin embargo, que el humor en la poesía entraña un riesgo tan grande como el de la solemnidad: el de frivolizarlo y relativizarlo todo. Hace no mucho, J. E. Sánchez ha publicado este otro poema:

#### **Balada de las últimas bombas**

ron es un viejo actor del blanco y negro  
que hacía dinero con cualquiera vendiendo entrevistas y pistolas  
mientras  
en el mundo caían varias bombas  
george por su parte  
es un rancharo petrolero que montaba una gran troka con un longhorn en el frente  
junto a su mujer que masticaba una mazorca y escupía los pellejitos por la ventanilla  
y en el mundo caían más bombas  
bill en cambio  
fumaba marihuana y le encantaba que sus amigas se la mamaran  
no por eso dejaban de caer más y más bombas  
pero era diferente a la época de georgy –el hijo de george–  
que buscaba afanosamente el cariño de su padre  
entre las bombas que caían sobre el mundo<sup>1</sup>

Creo que es una espléndida pieza en términos de retórica. Pero a la vez, desde una lectura visceral, me resulta un poema *deshumanizado*: si la izquierda de cuño clásico suele poner a la ideología por encima del sufrimiento de seres humanos concretos, en este caso la valoración ética de la guerra es suplantada por un ingenioso ejercicio de escritura: la matriz de una balada inglesa tradicional (con su característico estribillo variable) vertida en forma narrativa imitando el estilo de la caricatura *South Park*.

Encuentro en el poema una parodia sobreactuada, un sardónico tic que se repite constantemente en la crítica social de los últimos años, y cuya figura emblemática es el cineasta Michael Moore. Otro buen ejemplo de esta tendencia posmoderna a la caricatura exacerbada es el propio Subcomediante Marcos, cuya imagen no tardó en ser agotada por los medios masivos y cuya errática presencia pública ha escatimado en años recientes el reconocimiento de los modestos pero reales logros del zapatismo original.

---

<sup>1</sup> David Huerta, *Anuario de Poesía Mexicana 2005*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 164.

Es la preocupación ante este desgaste tonal lo que parece guiar la obra de dos de los poetas jóvenes que con mayor insistencia (y con notoria solemnidad, debo decirlo) han abordado la poesía social y militante: los ya citados Oscar de Pablo e Iván Cruz Osorio.

\* \* \*

En su artículo para *Tierra Adentro*, de Pablo dice: “Yo [...] no escribo poesía comunista porque sea mi deber político. Escribo poesía militante porque soy un militante, y esa honestidad básica es un deber literario”. Antes de precisar las razones de mi desconfianza ante este enunciado, me interesa reconocer a de Pablo como un interlocutor insoslayable, una presencia peculiar en el contexto de la joven poesía mexicana. Si recordamos el aura *espectral* con que Agustín Cadena veía a mediados de la década pasada las marchas hacia el zócalo de la ciudad de México, y contrastamos esa atmósfera con el siguiente poema, no será descabellado decir que se trata de un legítimo intento de poner al día, desde el ámbito poético, el concepto de país:

### **Marcha**

Dejen juntarse las respiraciones, dejen  
que se oscurezca el cielo detrás de la parvada,  
oigan cómo el latir del pavimento,  
la sucesión de pasos y de pasos  
en este solo término insumiso,  
en esta misma grieta  
menor  
de la calle Madero,  
hace fluir la grieta con los pasos,  
se la lleva consigo hasta llegar al centro  
bajo el cielo en común de pasos anegado.

Los pasos y los pasos: ellos  
buscan su tacto en el tambor del polvo. He fijado el oído  
en un mismo resquicio debajo del torrente,  
y lo siento avanzar: nada tiene de absurdo.

Dejen andar la calle revuelta entre los pasos,

déjenla entrar al Zócalo cantando.<sup>1</sup>

La melodía me parece logradísima. ¿Cuál es entonces el defecto imputable a esta escritura?... A mi parecer, su conservadurismo. Su conveniencia con un discurso que no solo resulta conformista: es ante todo parte del repertorio que, en algunos países, sirve para apuntalar estructuras sociales opresoras. Tesitura que sobresale si comparamos “Marcha” con este pasaje del cubano Norge Espinosa Mendoza (n. 1971):

### Poema de situación

Yo no necesito la muerte de estos mártires.

No necesito de sus rostros en la ira de la muchedumbre,  
No preciso de sus voces que golpean en la pancarta,  
En los muros, en las redes, en las piezas del domingo.  
No me hacen falta sus nombres,

La sangre en que crecieron.

Sus ojos, sus gritos, no son angustias para mí.  
No son las furias que hierven en las manos de los otros.

Me vale más saber que ellos rieron como yo,  
Que de mi edad sufrieron como yo ahora sufro:  
Desnudo, Gris, Bebido e Insolente.  
Me vale más saber que somos gemelos de un tiempo  
Donde quizás sus mujeres lleguen a ser las mías  
Y podamos confundirnos en lo febril de las puertas.  
Me vale más tenerlos como parte de mis días,  
Como el almuerzo elemental gracias al que vivo  
Y no en lo solemne, no en lo ya perdido  
Donde ahora se pasean en un círculo de sombras  
Apuntalando con sus muertes la historia de un país.

Yo no necesito la gloria de estos mártires.<sup>2</sup>

La preceptiva del cubano, tengo que reconocer, no supera a la de Oscar. Su perspectiva (su postura ante el lenguaje), sí. Norge logra, al cuestionar la médula de la retórica comunista triunfante, aquello a lo que de Pablo aspira: garantizar a la poesía “su derecho a desarrollarse hacia fuera de sí”. Se trata de una crítica textual que, mediante la

---

<sup>1</sup> Oscar de Pablo, *Debiste haber contado otras historias*, México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2006, p.16.

<sup>2</sup> *El decir y el vértigo*, Op. Cit., p. 248.

comparación, deviene crítica paratextual: subraya hacia qué demagogia podrían dirigirse los “pasos”: marchas que devienen obligatorios, inhumanos desfiles. Norje cuestiona no la aspiración ética, sino la realidad pragmática de los signos: hermosos vocablos – diría Tzvetan Todorov– que no sirven para designar los hechos, sino para camuflar su ausencia.<sup>1</sup>

Al instrumentar su *reload* del discurso militante, de Pablo confronta la tibieza de –alguna– poesía mexicana actual; esto se le agradece. En el camino, deja entrever lo coyuntural del ejercicio: dudo que un poema como “Marcha” tenga hoy lectores tan fieles como los que pudo concitar durante las movilizaciones anti-desafuero de AMLO. Hasta aquí todo bien: que el arte sea coyuntural no me parece un defecto, y siento especial aprecio por los poemas de ocasión. Me habría encantado que “Marcha” fuera uno. Pero no lo es: es un poema mexicano escrito en el estándar de la Gran Poesía. Encuentro una contradicción ética y estética entre la dimensión coyuntural y el afán de trascendencia y absoluto, incluida la entonación sublime del final del poema, donde se percibe implícita la vocación *gloriosa* de los discursos filomarxistas.

La fractura que reseño no es nueva: se evidencia en la escritura menos afortunada de poetas mayores como Efraín Huerta y Pablo Neruda, y es amargamente perceptible en los elogios que ambos dedicaron a Stalin. La reiteración de un tic así desde la voz de un poeta joven como Oscar arrastra, por añadidura, aguas contaminadas de lugares comunes que lindan con el Llanto Nuevo, ese placebo para sensibilidades huérfanas de Bob Dylan y bolero y chachachá:

...compañero Loarca: mientras dure noviembre,  
con su alimento áspero de ideas y de intemperie,  
ocurrirá en nosotros, caminando,  
el futuro; (p.34)

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Los aventureros del absoluto*, Barcelona, España, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2007, p. 14.

[...]

No hay nada que perder para quien sabe y lucha:  
quedan solo cadenas y un tiempo de perderlas,  
donde cabe la noble unión de la pobreza  
plena y el arte de volar igual que  
un ave izada al viento y con las alas llenas. (p. 47)<sup>1</sup>

Un lugar común ejecutado ríspida, desmañadamente (como señala Haroldo de Campos respecto de *O cao sem plumas*, de Joao Cabral de Mello Neto),<sup>2</sup> puede evocar la emoción cruda de lo *real*, y eso quizá le brinde relevancia. Un lugar común vertido a una dicción afable, en cambio, destroza la experiencia estética porque renuncia de antemano a eso que Coleridge llamaba “suspensión voluntaria de la incredulidad”: ni más ni menos que la Fe Poética.

Esto me lleva a describir la principal incongruencia que percibo en la poética de Oscar de Pablo. El autor señala que “Negarle a la poesía militante su derecho a existir es negarle a la poesía en general su derecho a apropiarse de lenguajes vivos y reales, su derecho a desarrollarse hacia fuera de sí”. Afirma asimismo que “introducir la militancia en la poesía implica necesariamente introducir su jerga, su cúmulo de neologismos técnicos y feos”. No obstante, de Pablo posee uno de los repertorios formales más conservadores entre las nuevas generaciones de poetas mexicanos: se vale insistentemente del endecasílabo y, en general, de estructuras métricas herederas de la silva (alternancias del metro central con heptasílabos y alejandrinos). Sus aliteraciones, encabalgamientos y repeticiones de palabras tienden a producir esa atmósfera de levedad material afincada en el realismo que es la versión hispánica de la poesía pura. Su minimalismo plástico (claramente representado en “Marcha” por construcciones y vocablos como la “grieta / menor”, el “tambor del polvo”, el “resquicio debajo del torrente”, la repetida mención de los “pasos”) se acerca al de Fabio Morabito y Luigi

---

<sup>1</sup> Oscar de Pablo, *Op. Cit.*

<sup>2</sup> Cf. “Joao Cabral de Mello Neto, el geómetra comprometido”, en Haroldo de Campos, *Brasil transamericano*, Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata, 2004, pp. 25-38.



Amara. La gracia de su dicción es notable, pero acepta pocos sacrificios. No hay en su escritura, prácticamente, ningún viso de subversión formal...

Si la poesía ha de “desarrollarse hacia fuera de sí” no lo hará, me parece obvio, exclusivamente a través del léxico. Lenguaje no es colección de vocablos: lenguaje es estructura: no molde sino forma.

Oscar de Pablo me parece un poeta inteligente, dotado de buen oído y poseedor de una envidiable cultura literaria. Este pasaje no quiere ser más que una crítica honesta y cordial hacia su obra.

\* \* \*

Antes de comentar los poemas de Iván Cruz Osorio, vuelvo a citar la opinión que Jorge Eduardo Arellano vertiera en su defensa: “*Tiempo de Guernica* es el primer libro de poesía de la generación de los 80 e incluso de los 70 que se atreve a traer temas sociales y políticos a la poesía mexicana con gran eficacia.” Me parece un argumento frívolo, dictado por la ignorancia. Primero porque, como he intentado detallar, no es mucho el “atrevimiento” que hace falta para abordar lo social en tanto *tópico*: es algo que está en la médula de nuestra historia cultural y lingüística. Palabras como “revolución” y “cambio” son el pan (y el pri) de cada día para nuestros políticos ruines. Más que los temas, lo que en México se oprime son los modos de expresión, la subversión de las formas –algo que 68 nos enseñó por la vía dura. Segundo, porque ni Arellano ni yo ni nadie puede conocer *toda* la poesía que él invoca como contexto. Y tercero, porque el concepto *eficacia* resulta vago: ¿Eficacia como sinónimo de solvencia en el empleo de la retórica tradicional? ¿Eficacia para conmover a un lector promedio (y ¿cómo se ha caracterizado a ese lector promedio?)? ¿Eficacia para transformar orgánicamente el

ámbito social a través de la forma poética?... El problema de usar palabras ISO-9000 como instrumentos de crítica literaria estriba en que, para demostrar su pertinencia, resulta imperativo complementarlas con índices de evaluación concretos.

Paso a la opinión de H. B. y el consiguiente revire de Iván: ¿es *Tiempo de Guernica* un libro mediocre?... Y si lo es, ¿con respecto a qué libros?

Por principio, me parece superfluo –desde la perspectiva de la crítica– motejar de “mediocre” a un libro. El adjetivo tiene vecindad con el insulto, y por añadidura es impreciso: tendríamos que hacer primero un *ranking* para dilucidar el contexto, como bien apunta Cruz. Tengo la sensación (o será un mero impulso de mi gusto) de que el adjetivo que H.B. buscaba es otro: monótono. *Tiempo de Guernica* es un libro monótono. Me refiero a que la mayoría de los poemas que lo integran tiene un mismo tono: tema, dicción, sintaxis, ritmo, figuras de significación, voz poética, punto de vista semejantes. Cito fragmentos abriendo el libro al azar:

No somos mejores ni distintos  
A nuestros padres y abuelos.  
No hay por qué sentirse superiores, (pag. 25)

Ningún final posible nos traerá más pérdidas  
O nos hará más felices que antes.  
Para la oscuridad, para el abatimiento  
Hemos nacido, (pag. 66)

Que tus legiones te sacien de oro, que sea próspera tu batalla en los valles cerrados y brumosos  
de mi reino. (pag. 15)

No tenemos una patria,  
Tenemos un paisaje,  
Tenemos cólera, indignación, (pag. 37)

No grites, no menciones a nadie tus heridas. (pag. 31)<sup>1</sup>

Etcétera.

---

<sup>1</sup> Iván Cruz Osorio, *Tiempo de Guernica*, México: Praxis, 2005.

¿Puede un libro monótono ser un gran libro? Probablemente. Quizá es su inesperada monotonía lo que hace tan bellos ciertos pasajes de Perse. Pero *Tiempo de Guernica* posee además, a mi juicio, otra característica: es previsible. Es previsible en su léxico y también en su empleo de determinados moldes literarios. Una vez dado el tema –la guerra, el sacrificio irracional de la humanidad a manos de la humanidad: algo que salta desde el título– sobreviene una dicción tradicionalista teñida de senequismo; alternancia de verso y prosa; predilección por el tono oratorio por encima de la plasticidad y la melodía; un grave pesimismo que rara vez cede sitio al humor. Todo esto le da al conjunto una pátina de solemnidad que no es ni buena ni mala pero que, en mi experiencia particular de lectura, resulta difícil de sobrellevar: me echa fuera del poema.

Sinceramente lo lamento, porque los rasgos formales que obstruyen mi experiencia lectora no bastan para borrar las virtudes que percibo en la escritura de Cruz Osorio: una insobornable intuición de fatalidad; arrojo ante los llamados *grandes temas*; y, de vez en cuando, contundencia:

Dios es perverso  
–dicen los leones–;  
creó a innumerables manadas  
de ratones para obedecernos,  
pero les dio  
la infame inteligencia  
para percibirlo.<sup>1</sup>

Hay veces en que la voz se desliza al proceloso mar del melodrama. Como en “Niño muerto”: “No me despiertes, / temo que al despertar / el mundo / siga aquí”.<sup>2</sup> Otras ocasiones, por ejemplo en “Mosquitos”, nos ofrece una poesía desnuda, sencilla y

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 62.

ríspida: “en el instante que su diminuto aleteo / termina entre mis palmas, / alguien, desde lo alto, / centra mi cuerpo / entre sus manos.”<sup>1</sup>

¿Respecto a cuáles libros puede leerse mejor (quiero decir: en un contexto que le arroje luz) *Tiempo de Guernica*?... Lo comparo, primero, con libros magistrales de los que hereda preocupaciones temáticas y –en algún caso– formales: *La zorra enferma*, de Eduardo Lizalde; *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, de José Emilio Pacheco; *La oración del ogro*, de Jaime Reyes. Lo comparo, también, con obras escritas por poetas nacidos entre mediados de los 60 y mediados de los 70 y con los que comparte un contexto cultural: la sección “Vacaciones flacas” que cierra el *Cabaret Provenza* de Luis Felipe Fabre; *Anábasis maqueta*, de Carla Faesler; *Imperio*, de Rocío Cerón; *Debiste haber contado otras historias*, de Oscar de Pablo.

Por lo que atañe a la poesía social en tanto que abordaje de un *tema*, podríamos comparar el punto de vista de Iván Cruz con el de Carla Faesler (ciudad de México, 1967). Puesto que he citado ya suficientes pasajes de él, transcribo uno de ella:

### **La casa del investigador**

Había en el florero un ramillete de brazos.

Mi amigo me había hablado  
de un busto de cadáver sobre el piano,  
que tenía una peluca.

Guardaba el anfitrión, para los niños,  
en una estancia alegre y llena de color,  
fetitos momificados con ropa de muñeca.

Noté algunas piernas de señorita  
al pie de las puertas para impedir chiflones  
y en su gran biblioteca, una pálida lengua  
había sido adaptada como control de tele.

Varias nalgas servían de cojines en los amplios sillones de la sala.

Durante la comida, le pedí una cuchara  
y abrió un largo cajón del trinchador  
lleno de pies dispuestos, uno después del otro,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 53.

en cuyos muchos dedos se ordenaban, de plata, los cubiertos.

Tomamos el café en la terraza,  
la sombrilla tenía color de pergamino.

Un intestino grueso servía como manguera  
y una mano sin uñas hacía de rehilete sobre el pasto.

Para espantar las moscas,  
en el techo giraban unos ventiladores  
hechos con cuatro fémures y cueros cabelludos.

Como adorno en el baño,  
ojos de mil colores bajo el agua,  
en un bibelot de cristal cortado.

Estaba pensando en donar mi cuerpo,  
cuando muera, a la ciencia.

Pero sería más útil dar mi computadora.<sup>1</sup>

¿No es la cosificación del organismo por parte de la ciencia un pavoroso motivo social? ¿No subyace en dicho motivo, desde hace décadas (desde los nazis al menos), una amenaza ingente: la del exterminio; un laberinto de bioética?... El enfoque de Carla retoma el toro de Guernica no por los cuernos sino por la cola. La dislocación plástica que logra me resulta atractiva, divertida, subversiva. Y, sin embargo, el poema de Faesler *es tradicional*: lo es en su amanerada forma métrica, en su técnica narrativa, en su estructura dialéctica, en su empleo de la preceptiva... Al mismo tiempo, es evidente la influencia que tiene la autora del arte de la instalación. ¿Puede el poema de Faesler elegir entre tradición y experimentación?... Me parece que no: la autora opta por un *ars combinatoria* cuya impureza *amplifica* la tradición literaria mexicana. Una tendencia que los poemas de Cruz Osorio prefieren no explorar.

Por lo que atañe al poema social visto a contraluz de su técnica compositiva, cito un fragmento de “Valientes ellos con las armas”, de Jaime Reyes:

Por la vía de titulación de bienes comunales no pudimos llegar a nada,  
por la vía de restitución tampoco nos hicieron caso,

---

<sup>1</sup> Carla Faesler, *Anábasis maqueta*, México: Diamantina, 2003, pp. 27-29.

por la vía de dotación no hallábamos la puerta  
pero la necesidad nos hizo ver un nuevo camino:  
la toma de la tierra que ahora será nuestra cueste lo que cueste.  
Y fue así como el 9 de agosto de 1977 nos metimos en El Desengaño,  
tomamos las tierras, terrenos baldíos, puro monte, zarzal puro.  
Ahora los ricos matan a uno y el gobierno nada que dice  
pero nosotros no nos quedamos con los brazos cruzados.  
En la tierra tuvimos apoyo de normalistas estudiantes,  
indígenas y mucha gente.  
Por eso no fue fácil que nos sacaran.  
Si no ya nos hubieran golpeado, nos hubieran matado.  
No pueden actuar como siempre con los grupos aislados:  
La Coraza una camionada de cañas para los jacalitos que teníamos,  
La Joya un poco de madera,  
los compañeros un saco de azúcar cuando no teníamos  
ni frijol ni maíz.  
Todos nos han ayudado. De veras se ha necesitado. Hemos mirado.

Dura lucha tres días, parada permanente, chaneque verde y  
gente de lucha  
éramos dos mil y ahí fundamos las demandas,  
la salida del ejército.  
De la cárcel fuimos a la tierra  
donde las mujeres y los niños  
y ahí nos quedamos  
dispuestos.  
Así pasaron los días y vinieron y se llevaron presos más de seis meses  
acumularon delitos los que tienen la Ley en la mano  
para los campesinos no.  
Desde entonces día tras día mañana y tarde  
para no trabajar tranquilamente  
ganado y camiones en la milpa.  
Conocimos de cerca lo que son los que se dicen gobierno.<sup>1</sup>

Originalmente, el poema de Reyes se publicó en compañía de la siguiente nota a pie de página: “Transcripción de la crónica ‘El Desengaño: hablan los campesinos’, de Carmen Lira (*La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 896, 11 de mayo de 1979)”.

Antes de que la crítica obtusa comience a arrojar sus anatemas predilectos (“¡Experimental! ¡Vanguardista! ¡Vetusto! ¡A la hoguera con él!”) sugiero al lector que acuda a la pieza íntegra (que desgraciadamente no puedo citar aquí por falta de espacio). Se trata, me parece, de uno de los más bellos poemas sociales escritos en México durante la segunda mitad del siglo XX. Las voces broncas que llenan el texto permiten al lector conocer la rabia de un habla vejada, y aunque Reyes no escribió una palabra, es su jerarquía poética lo que le ha permitido percibir, adquirir (y regalarnos) un poema

---

<sup>1</sup> Jaime Reyes, *La oración del ogro*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 50.

oculto bajo la forma de una crónica periodística. Un poeta será, opino, no solamente un creador: ante todo, un *revelador* de formas.

El poema de Jaime Reyes no busca un lector promedio para el consumo de su “escritura social”: por el contrario, nos ofrece una voz poética extraída de un margen social y la contrapone a la voz poética promedio. Su discurso es crítico por partida doble: se dirige lo mismo a la realidad social que a la idealización del objeto poético. De nuevo: hablo de una escritura que tiene menos de retórica vanguardista que de confrontación orgánica con el fenómeno poético. Reyes asume la lección de los grandes poetas barrocos, que abrevaron en la lírica popular. Solo que su enfoque toma en cuenta también otro tramo de nuestra herencia: el *ready made*. Frente al previsible usufructo de una *tradición sumisa* (a la que preferentemente se afilia, me parece, Iván Cruz Osorio), Jaime Reyes opone lo que denomino una *tradición amplificada*.

Éste es el ámbito comparatista dentro del cual podría enmarcarse un libro como *Tiempo de Guernica*.

\* \* \*

Al lado de una poesía social y/o de militancia filomarxista, otras prácticas poéticas minoritarias se han ejercido en México durante el cambio de siglo. Menciono tres de ellas: la lírica en lenguas indígenas, la poesía feminista y la poesía homosexual.

La literatura mexicana en lenguas indígenas afronta una dificultad básica: son escasos los autores que la practican verdaderamente. Lo más común es que se escriban versos en español y posteriormente éstos sean traducidos por el propio autor a su lengua originaria. Lo cual descoyunta la unidad poética entre concepto, grafía y sonido. Se trata de una escritura que posee el ambiente y el pintoresquismo que el INAH y otras

piadosas instituciones nacionales consideran imprescindibles; pero rara vez su rango estético rivaliza con el de la expresión poética en lengua española. Esto no es deficiencia de las lenguas en sí mismas, sino de los mecanismos de actualización que las rodean –de los que está casi excluido el bilingüismo. Comparada, pongo por caso, con la mestizada obra del poeta chileno y mapuche Jaime Huenún (n. 1967), la poesía en lenguas indígenas que se practica en nuestro país resulta dolorosamente pedestre.<sup>1</sup>

Por lo que atañe a la poesía de militancia feminista, ésta aparece sublimada entre las nuevas generaciones. Si pensamos en la visceral escritura de autoras como Gloria Gómez o Kyra Galván, difícilmente encontraremos una poeta mexicana joven que dé esa tesitura. Quizá, por momentos, Adriana Tafoya.<sup>2</sup>

Cuando digo que el feminismo se ha sublimado me refiero al hallazgo de nuevos temas, tonos y formas de enunciación que, entre algunas poetisas, arrojan una incisiva mirada en torno a la sociedad y su decaimiento, pero sin abanderar causa alguna. Ofrezco unos pocos referentes.

Maricela Guerrero (ciudad de México, 1977) ha publicado *Desde las ramas una guacamaya*,<sup>3</sup> largo poema en prosa que, lindando lo neobarroco, valida con humor la estética *naïf* a manera de reto frente a la solemnidad machista de la tradición nacional y la discreción intelectual y erótica de las poetisas de generaciones anteriores (Elsa Cross, Coral Bracho). La ya citada Carla Faesler, poseedora de un peculiar estilo minimalista y gélido, escribe desde las antípodas: su registro desdice todos los lugares comunes seudofemeninos relacionados con la sentimentalidad, el erotismo, la visceralidad y el

---

<sup>1</sup> Cf. El poema de Huenún “Ceremonia del amor” en *El decir y el vértigo*, *Op. Cit.*, p. 110-111. Hay en [www.youtube.com](http://www.youtube.com) una buena versión en video del texto leído por su autor.

<sup>2</sup> Cf. El poema “Encarnadura” en Julián Herbert, *Anuario de poesía mexicana 2007*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 172.

<sup>3</sup> Maricela Guerrero, *Desde las ramas una guacamaya*, México: Bonobos / CONACULTA / FONCA, 2006.



exceso de adorno. Y, recientemente, a través de su libro *Imperio*,<sup>1</sup> Rocío Cerón (ciudad de México, 1972) ha realizado una indagación ante-retórica del concepto de épica y su relación con el tiempo, la escritura y la guerra.

Salvo el libro de Cerón, la crítica social que estas autoras ejercen es sutil: se refiere no tanto a mecanismos de control abiertamente opresivos, sino a temáticas o caracterizaciones de *lo femenino* anatemizadas por la hipocresía pequeñoburguesa. Creo que se trata de una veta interesante.

Un ejemplo de este enfoque es “55 kilos, o Declaración de amor al estilo rococó”, de María Rivera (ciudad de México, 1971), donde se alude a la neurótica representación social que hacemos de la alimentación y la gordura. El resultado lírico es, a mi juicio, un poema ambicioso y consistente. Cito un fragmento:

Desde la puerta segura del ahora,  
escribo este poema: disertación  
del cuerpo que perdió cuerpo: ahogada  
materia: deglución y metabolismo,  
ecuaciones de la química y la mueca,  
la termogénesis y la rosa (mitad candor  
mitad desierto): el juego  
de la adivinanza tras el cuero.  
Yo, Ilusionista, empavorecida  
por la clavícula enhiesta  
y el omóplato por cielo, preferí  
la lanza roma del conjunto, la toda  
vestidura: entre mis carnes crecí,  
gramo abajo, gramo abajo,  
en Atlántida secreta.  
Ahora las barajas esparcidas y el juego roto:  
mi multitud en lo invisible se despeña  
y mi cuerpo se adelgaza. La forma, sí, la forma  
acepta el tallo, el pétalo,  
la sola certidumbre del ahora. Antes  
puras provisiones. Contra la muerte  
el brazo, el abdomen bien cebado:  
¡provisiones! en la hambruna  
del corazón, del yo te quiero,  
en la hambruna ¡provisiones!  
y cuerda, estetoscopio y escalpelos. Todo  
muy bien almacenado.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Rocío Cerón, *Imperio*, México: Monte Carmelo, 2008.

<sup>2</sup> *Anuario de poesía mexicana 2007, Op. Cit.*, p. 155-156.

Sin embargo, me parece que la más radical poesía social y militante escrita en México durante el cambio de siglo proviene de otra raíz: el discurso homosexual. No me sorprende: por décadas la sociedad mexicana confinó a la homosexualidad al ostracismo cívico; y, como bien ha observado Haroldo de Campos, “los poetas más aptos para la participación creativa son aquellos que más meditaron sobre su propio instrumento”.<sup>1</sup>

En los linderos de una mirada militante, pero sin duda abarcadores de todo un espectro humanístico, lingüístico y social, destaco a dos autores: Juan Carlos Bautista y Luis Felipe Fabre.

Bautista (Chiapas, 1964) me parece doblemente marginal. No solo afinca la parte más sólida de su obra en una anécdota y una sintaxis exquisitamente guarras, sino que ha tenido el tino de nacer en un año problemático para los estudios de su periodo. Buena parte de la crítica y las antologías de literatura mexicana han decidido que la generación de entresiglos incluye a los poetas nacidos a partir de 1965, como Jorge Fernández Granados, José Eugenio Sánchez y Samuel Noyola, entre otros. Entiendo que se trata, casi siempre, de un mero principio operativo o una convención editorial. Me parece, no obstante, que tal decisión operativa ha constreñido la difusión y el aprecio de uno de los más brillantes libros escritos en el México presente: *Cantar del Marrakech*. Cito el pasaje inicial de ese largo poema:

*Tras cortinas de nervios y mareos,  
catedral hundida en su sueño  
entre onirias agazapadas,  
estaba el Marrakech.*

*Las rocolas echaban a volar sus cuervos  
y las locas,  
de risas lentejuelas,*

---

<sup>1</sup> *Op. Cit.*, p. 31.

*empapaban el aire de miradas.*

*Las liosas, las dulces,  
las tibias, las acedas:  
nacidas de su amor asustadizo  
y del humo triste de la sodomía.  
Con sus gestos como puños  
y las manos llenas de fervor, ladraban:  
vírgenes berriondas  
de tardes en declive y noches sin tregua,  
tendidas bajo el sol bajuno de las lámparas.*

*En el Marrakech eran soberanas,  
cerraban las piernas como señoritas  
y reían como putas.  
Oscuras y alegres como algo que va a morir.*

*Ellas,  
las sin vértice,  
con el vinagre siempre en la enagua  
y la sed,  
y el ardor de esa sed.*

*Iban al Marrakech exhalando olor de puertos  
y ciudades de noche.  
Reinas amarillas,  
amoratadas,  
subidas de color.*

*Reinas de melancólico fumar  
que oteaban descaradas el pez de los hombres,  
tras pestañas egipcias y dolencias abisinias.  
Henchidas de presentimientos,  
fieles a su embuste,  
ligeras y estridentes como plumas,  
paseaban su odio, su ternura,  
su culo espléndido,  
entre el azar de las mesas,  
girando con el hábito furioso del insecto.*

*Iban al Marrakech y lo llamaban alegremente:  
El Garra  
El Marrakech o el Marranech.  
Hechizadas ante ese nombre crispado y su conjuro.*

*-Vamos al garra, querida.  
Hay una loca que da vueltas.  
Hay una bicicleta que camina sola.  
Hay un hombre que se hinca frente a su verga  
como frente a una cruz.  
Hay esfínteres que son grandes oradores.  
Hay un cábula lamiéndoles las ínfulas.  
Hay un gandul con la garganta a media furia.  
Hay un niño con los ojos cerrados.  
Hay paredes pasándose de verdes.  
Hay una loca que camina sola,  
como una bicicleta sola,  
tan sola que da miedo.  
-Vamos al Marranech, queriida.*

*Y las nalgas se inflaban.  
Y los culos se abrían como boquitas.*<sup>1</sup>

Hay en la escritura de Bautista, me parece, una feliz encrucijada por la que transitan la mayoría de las obsesiones estéticas y estilísticas que he descrito aquí: el testimonio militante; la apropiación por parte del discurso lírico de una “jerga”, un “cúmulo de neologismos feos”; poesía ejerciendo su derecho a “desarrollarse hacia fuera de sí”; la inclusión, en el corpus de la tradición mexicana, del vocabulario, los símbolos y el paisaje propios de una parte de la comunidad a la que el imaginario poético instituido margina; el órgano de las deyecciones vallejianamente transubstanciado en órgano del habla, y ambos convertidos en un solo órgano del deseo; una desesperación actualizada no como idea o sentimiento sino como materialidad discursiva: léxico y sintaxis. Bautista me parece uno de los poetas más completos y complejos de los últimos años. Su sola obra basta para refutar las preconcepciones en torno a la supuesta ausencia de una poesía socialmente activa, en México, durante los años inmediatamente anteriores al 2002.

De Luis Felipe Fabre me he ocupado antes. Regreso a él solo para ampliar mi opinión en el sentido de que sus métodos compositivos (lo rabelesiano, el mexicanismo en clave de *collage*, la paranomasia conceptista, etc.) subvierten el lenguaje tanto en el tópico político como en el de índole sexual:

**La Petenera**

Barco de piedra, buque de plomo: canta la Petenera:  
sirena de cabaret: perdición  
de los marineros

travestida de escamas finas: lentejuelas  
brillando en la noche, pero ella,

---

<sup>1</sup> Juan Carlos Bautista, *Cantar del Marrakech*, México: Verdehalago / CONACULTA, La Centena, 2005, pp. 13-15.

ella es la noche

que la luz revela al deslumbrar: faro que enceguece.

Y desde la oscuridad llega al caracol de la oreja  
la cumbia de los náufragos  
que dice: Petenera,

Petenera:  
entre las piernas  
le cuelga un pez: ¡ay, mamá!:  
entre las piernas le cuelga un camarón:  
¡ay, papá!: no se apene: pa' hundirse da igual

el mar o la mar.<sup>1</sup>

Fabre conserva sin publicar el manuscrito *La sodomía en la Nueva España*, colección de poemas que narra un crimen de lesa humanidad: la ejecución de sodomitas por vía de la hoguera en tiempos de la Colonia. Se trata, me parece, de una lección de estilo y humanismo, un ejercicio de adquisición de eso que aquí he insistido en llamar *tradición amplificada*: una tradición dispuesta a aceptarlo y adulterarlo y transfigurar todo. La más elemental retórica criolla; las vanguardias históricas; el arte-concepto; el roce con las culturas orientales; la intuición interdisciplinaria; la engolada sintaxis de los documentos oficiales...

Por último, enumero a tres poetas jóvenes en quienes el discurso homosexual se presenta como ampliación de los ámbitos estético y social.

Sergio Loo (1982), autor de *Sus brazos labios en mi boca rodando*, libro cuya gramática se erige como metáfora de una preferencia copulativa (es decir sintáctica) *otra*: “Me muerdes me debajo de las sábanas me tus mis manos desabotonan me el sueño me enredas mis piernas se deshebran y no sé no si son tuyos los labios labios que vuelven que bajan que a mi pecho a mi ombligo a mi engullen me quiebran me vierten me”.<sup>2</sup> Oscar David López (1982), autor de *Gangbang*,<sup>3</sup> un libro que combina la

---

<sup>1</sup> *Op. Cit.*

<sup>2</sup> Sergio Loo, *Sus brazos labios en mi boca rodando*, México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.

<sup>3</sup> Oscar David López, *Gangbang*, México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.

complejidad formal neobarroca con el testimonio de una sexualidad percibida en tanto que transgresión intelectual. Y Sebastián Margot, seudónimo de un fotógrafo torreonense cuyo proyecto documental (ejercer la prostitución masculina en las zonas de alto riesgo de su ciudad natal y crear un acervo iconográfico a partir de este oficio) arrojó un *desperado* diario lírico cuyo título, *Chacal y susceptible*, verá la luz en los próximos meses.<sup>1</sup>

\* \* \*

Aunque este ensayo ha sido largo, mi recorrido resulta más bien breve: ni de loco pretendería haber abarcado en su compleja totalidad la situación actual de la poesía social y militante en México. Espero, sí, haber abonado aunque sea un poquito, con piezas concretas, ejercicios comparatistas y algunas opiniones, a la búsqueda de nitidez en nuestro panorama crítico.

Por no pecar de políticamente correcto, concluyo con una cita, obviamente, de Octavio Paz. Proviene de la nota necrológica que dedicó a Efraín Huerta:

Nada más alejado de los gustos poéticos y del temperamento de Huerta que el didactismo de [la] literatura doctrinaria. Curiosa o, más bien dicho, reveladora contradicción: en esos años en que estaba poseído por la certeza de participar en el “movimiento ascendente de la historia” [...] escribía en uno de sus mejores poemas: “Nunca digas a nadie que tienes la verdad en un puño”. [...] Esta línea revela, una vez más, que el poeta acaba siempre por vencer al ideólogo.<sup>2</sup>

20 de noviembre de 2008

---

<sup>1</sup> Sebastián Margot, *Chacal y susceptible*, Saltillo, México: Ico cult, La Fragua, 2009.

<sup>2</sup> Octavio Paz, *Obras completas, Edición del autor, tomo 4: Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, México, FCE, 2003, p. 287.

## *Poesía y Combate*

### objetos verbales en acción

No es fácil encontrar en México estrategias de promoción cultural que se concentren en la lectura de poemas. O, para el caso, que estén sinceramente comprometidas con la lectura simple y llana. Por eso creo que *Poesía y Combate* –el proyecto que Antonio Calera realiza desde Casa Vecina– es una apuesta singular. No solo se propone llevar la obra lírica de autores clásicos y contemporáneos a un público nuevo, sino que sus soportes performáticos actúan como materia poética no textual. Intensifican la escritura literaria por la vía de utilizarla para intervenir una (otra) sintaxis establecida: el trazo urbano del Distrito Federal. El poema, así, no se distribuye: se *suscita* en medio de la ciudad.

Para hacer mejor aprecio del fenómeno, intentaré describirlo mediante dos movimientos: primero abordaré lo que percibo como su base teórica; luego haré una reseña de sus actividades, su contexto histórico y su (probable) impacto social.

### 1

Hay una contradicción de base en el concepto “poesía lírica”. No una contradicción: un oxímoron. El término griego *poiesis* refiere la elaboración conceptual, la producción verbal, la hechura; un objeto compuesto de palabras. En el vocablo “lírica”, en cambio, resuena el nombre del instrumento musical con el que solían acompañarse los versos, y dicha resonancia nos recuerda de paso que el cumplimiento cabal de esta escritura radica, según los antiguos, en la ejecución, en la *praxis*; en una actividad.

Para ser en plenitud, el poema lírico devendrá *objeto-acción*. Una aseveración que los críticos y los poetas mexicanos suelen aceptar sin resquemores (después de todo, el canónico Paz hizo una descripción parecida), pero que lleva implícitas dificultades hondas. Varias de las cuales enumero enseguida.

Uno: ¿cómo puede la poesía mexicana ser considerada un objeto verbal en acción, cuando la mayor parte de su vida permanece confinada dentro de los libros, esos venerables instrumentos culturales que, según la mayoría de nuestros profes, sirven principalmente para ser utilizados –contra el alumno, se entiende– como armas arrojadas?... Por más que intentemos obviarlo quienes escribimos y criticamos poesía, hay en México un vacío esencial en torno a esta disciplina: la brutal escasez de lectores.

Dos: la cultura escrita encarna un fenómeno complejo. Además de la producción y consumo de objetos textuales –que es lo subrayado por la mayor parte de la industria cultural nacional– existen al menos dos ámbitos que le son indispensables: la paratextualidad y la recuperación de la lectura. No me detendré por ahora en esta última: trasciende el ámbito que me interesa comentar. Pero sí me referiré al fenómeno paratextual, que engloba todos aquellos hechos, objetos y espacios que rodean al texto, desde la tipografía o el material sobre el que las palabras están impresas hasta el canon académico o la iluminación –casi siempre lamentable– de un salón o una recámara adolescentes.<sup>1</sup>

La vocación clasista mexicana sale a relucir de inmediato en buena parte de nuestras lecturas paratextuales: poema que no está en un libro es un mal poema –o al menos un poema malamente editado, uno de esos que no existen o no importan. De ahí que muchas acciones líricas que se practican en México hayan sido vistas con desdén tanto por los funcionarios culturales como por algunos pensadores posmodernos,

---

<sup>1</sup> Cf. Noé Jitrik, *La lectura como actividad*, México: Premiá, 1982.



quienes esgrimen como argumento central el hecho de que estas prácticas se ejercieron hace algunos años (en la forma del rap, la *action poetry*, el poema visual y el *performance*) en los países desarrollados. Confieso que esta última actitud me causa especial irritación: manifiesta un supino desconocimiento de la tradición lírica occidental. Que un funcionario público rechace estrategias culturales irreductibles a Kant y/o al ISO 9000 me parece obvio; que la crítica actual glorifique los últimos quince minutos del mundo en aras de destruir este instante me resulta entre risible e intolerable. En cualquiera de los casos, la lectura paratextual (aun cuando no recibiera ese nombre) se ha practicado desde tiempos más antiguos que la imprenta.

Tres: si decidimos que el poema lírico es un objeto verbal en acción sobre el cual podemos ejercer lecturas paratextuales, estaremos ubicándolo en una realidad pragmática. Por ende, estaremos poniéndolo al alcance de dos conceptos significativos para la discusión desde el presente: *actualización* y *soporte*. Actualizar nuestro patrimonio cultural –es decir, trasladar su carácter abstracto a un ámbito concreto, individual e inteligible– implica, hasta cierto punto, sacarlo de quicio. O mejor: sacarlo de nicho –en el sentido religioso de esta última palabra. Así, en el contexto de las habilidades comunicacionales de una sociedad antilibresca como la nuestra, la cita enriquecida, el palimpsesto verbal y el fragmento de texto presentarán mayores oportunidades de actualización que la edición comentada, el discurso sin fisuras y la obra monumental. Como una entre muchas otras estrategias de actualización se cuenta la incorporación de soportes alternativos. No solo aquellos que se desprenden de la tecnología global (desde el teléfono y el video hasta el internet) sino de la mismísima *techné*: la pura artesanía en su forma de piedra, vasija, pedazo de plástico o bolsa de pan. Habrá que considerar asimismo, en su carácter de actualizadores, a las acciones líricas que incorporan principios de la teoría y el análisis cultural contemporáneos: por

ejemplo el concepto de identidad colectiva, el *habitus* o representaciones sociales, la redefinición del trazo urbano en función de una más profunda apropiación cultural por parte de los ciudadanos, las estrategias lectoras destinadas a la diversificación de públicos, etcétera.<sup>1</sup>

Cuatro (y –provisionalmente– último): puesto que uno de los rasgos que ponen en movimiento al objeto verbal es el carácter alternativo de sus soportes, el concepto *autoría* se vuelve difuso en este tipo de actualizaciones. Como señala John Perry Barlow en su artículo de referencia obligada publicado en 1994, “Vender vino sin botellas”, divulgar información te convierte, hasta cierto punto, en autor de la misma, ya que has elegido los canales de tránsito y los aspectos de la edición. Puesto que el conocimiento siempre está multiplicándose y reformulándose e incluso cambia su sentido de un sujeto a otro, y puesto que puede ir de una persona a otra sin que la primera lo pierda, el concepto “propiedad de autor” deviene espejismo.<sup>2</sup> Los límites entre creación y soporte pueden ser a veces tan sutiles como los límites entre composición e interpretación en el jazz. Hablo, sí, de una escritura en la frontera de sí misma. Pero también de una disciplina artística que se ha manifestado desde siempre como frontera de la escritura: la poesía lírica, cuyo bagaje e historia incluyen un importante corpus de materia poética no textual.

Lo anterior no pretende desvirtuar las cualidades del poema lírico tardomoderno, ni mucho menos abogar en contra de las formas tradicionales de edición (entre otras razones, porque me gano la vida como editor tradicional). No hablo de una *sustitución* sino de una *amplificación*: puesto que el soporte libro pone en movimiento los objetos verbales para un muy escaso sector de la sociedad mexicana, considero pertinente la

---

<sup>1</sup> Cf. Gilberto Giménez, *Teoría y análisis de la cultura* (2 tomos), México: CONACULTA / Ico cult, Intersecciones, 2005.

<sup>2</sup> “Vender vino sin botellas. La economía de la mente en la red global”, en la revista *El Paseante*, n. 27-28, *La revolución digital y sus dilemas*, Madrid, España: Siruela, 1998.

exploración de otros mecanismos, de otras acciones, a fin de recuperar el componente tradicional lírico de oralidad (escansión) y visualidad (*technopaegnia*), y así acceder a públicos no necesariamente más vastos, pero sin duda más amplios: distintos.

Ésta, me parece, es la aspiración básica de las estrategias de subversión lectora que me dispongo a describir.

## 2

*Poesía y Combate* es un proyecto de agitación a favor de la lectura. Inició sus operaciones en enero de 2005, con una improvisada acción en voz alta apoyada por volantes impresos, en medio de la calle. Este primer intento tuvo notorias carencias: los participantes no contaban con impresos suficientes, la tipografía elegida era demasiado pequeña. La primera brigada formal emergió, tras meses de planeación, a finales de ese mismo año. Tuvo como estandarte un verso atribuible a Lautreamont: “La poesía debe ser hecha por todos”.

El término *brigadas*, que los involucrados han elegido para definir su organización, lleva una implícita carga militar. Como el propio Antonio Calera, su líder, reconoce: “Se llaman brigadas porque fueron pensadas desde el principio como una batalla de letras. Se habla de parque, de balas (los poemas). Tenemos comandantes, infantes, escuadrones, operaciones, etcétera”.

La primera Brigada Poética, en la que participaron 20 voluntarios, incluyó entre sus filas a becarios de la Fundación Telmex, quienes cumplieron principalmente con la función de sacar fotocopias. A partir de su segunda edición, *Poesía y Combate* decidió prescindir del apoyo de estos becarios, por considerar que el proyecto requería de la participación de jóvenes más involucrados emocionalmente con la lectura. Una decisión

de este tipo me parece harto significativa en el contexto de la promoción cultural mexicana, y a ello volveré hacia el final de este texto.

Los organizadores decidieron apoyarse en la comunidad universitaria, con especial énfasis en alumnos del Claustro de Sor Juana, cuya cercanía geográfica con Casa Vecina les ha permitido apropiarse del proyecto con mayor naturalidad. En algunas ocasiones se han sumado habitantes del Centro Histórico de la ciudad de México, incluso niños. También gente de colonias lejanas. Actualmente el programa cuenta con alrededor de cincuenta voluntarios cuya participación fluctúa de una a otra actividad.

Hasta julio de 2008, *Poesía y Combate* había editado cuatro Brigadas Poéticas: “La poesía debe ser hecha por todos”; “*Poesía y Combate: Vuelta en U*”; “*Poesía y Combate: la tercera es la vencida*”, y “*Poesía y Combate 4: no hay cuarto malo*”. Amén de las acciones y objetos que le dan centro, cada brigada contó con un programa de actividades convencional: presentaciones de libros, exposiciones, proyecciones de cine, etcétera. Pero el núcleo del proyecto radica en dos estrategias complementarias: la publicación de fragmentos poéticos sobre soportes no convencionales y la *suscitación* o ejecución de textos mediante acciones poéticas llevadas a cabo en espacios públicos y/o a través de interfaces electrónicas.

Entre los objetos líricos que *Poesía y Combate* ha puesto a circular se cuentan los siguientes: poemas publicados sobre la superficie de encendedores; en playeras (catorce ediciones distintas); en portavasos; en vasos; en volantes; en fotocopias. Poesía visual en postales. Poemas comestibles dentro de obleas con cajeta. Videopoemas. Audiopoemas. Poemas impresos sobre las bolsas de pan de las panaderías cercanas a Casa Vecina.

Por otra parte, entre las acciones realizadas cabe mencionar el envío masivo de poemas por mail; poemas enviados como mensaje de texto en teléfonos celulares; poemas leídos y entregados a domicilio; poemas dichos en la vía pública a través de altavoces. “Tenemos –dice Calera– una bicicleta de carga como sala itinerante. Tiene altavoces, fuente de poder, intermitentes, direccionales, micrófonos, aparato de sonido. Le caben en su caja sillas y mesas. Con ella le vamos dando desde hace un año. Se llama Queta; nos encontramos una placa con ese nombre. En el zócalo hemos trabajado alguna vez. Damos vueltas alrededor, porque la policía no te deja meterte a la plancha”. De acuerdo con Antonio, *Poesía y Combate* ha repartido a la fecha más de 300 mil fragmentos poéticos. Los autores van desde lo clásico hasta lo contemporáneo y entre ellos se cuentan Borges, Baudelaire, Dylan Thomas, Ramón Gómez de la Serna, Whitman, Eduardo Milán, Héctor Viel Temperley, Raúl Zurita, Nicanor Parra, Haroldo de Campos y David Huerta. Aforistas: Antonio Porchia, Lichtenberg, La Rochefocauld. Narradores: Torri, Arreola, Cortázar, Monterroso. Y poetas mexicanos de generaciones recientes: Julio Trujillo, María Rivera, Eduardo Padilla, Rocío Cerón.

Dos buenos ejemplos de estas ediciones son los *performances* comunitarios “Poemas desde arriba” y “Poemas desde abajo”. El primero de ellos consistió en arrojar a la vía pública poemas impresos en volantes desde la azotea de un edificio, produciendo la sensación de una llovizna de papel –y un ligero y saludable desconcierto en los viandantes. El segundo reunió varias decenas de globos verdes llenos de helio, cada uno cargado con un poema, mismos que fueron lanzados al cielo en forma simultánea por una mínima y alegre multitud. El lector podrá encontrar sendos registros en video de estas acciones en [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Por su mismo espíritu de intervención súbita, *Poesía y Combate* ha realizado muy pocas actividades de recuperación de la lectura (y quizá en esto radique la mayor

carencia del proyecto en tanto que estrategia de promoción cultural). La más estructurada de ellas fue el taller de lectura y escritura El Toro Enamorado. Sesionó durante cerca de un año, los primeros y terceros miércoles de cada mes. Actualmente se encuentra suspendido.

\* \* \*

*Poesía y Combate* surge de una preocupación (una preocupación expresada por algunos poetas, pero también por los lectores): el envenenamiento que sufre la poesía mexicana debido al estancamiento de su consumo. Situación que no pocas veces se traduce en una suerte de endogamia estilística.

Proyectos como Motín Poeta y sus experimentos de poesía sonora; las mini ferias nocturnas de publicaciones independientes organizadas por Tumbona; la poesía postal del colectivo “pimp m(t)y poetry”; los audiopoemas de Adrián Volt; los videopoemas de José Eugenio Sánchez; la poesía personalizada de Minerva Reynosa; las instalaciones poemáticas de Jorge Méndez Blake; los *slam poetry* y muchísimas otras acciones que se llevan a cabo en todo el país dan cuenta de esta vocación por ampliar los soportes de la escritura lírica (no siempre, hay que decirlo, estos intentos han tenido calidad artística y/o impacto social). Al mismo tiempo, el contexto institucional ha debido responder (si bien a regañadientes) a demandas ciudadanas en materia de lectura mediante la reciente promulgación de una ley que incluye (entre bellas abstracciones que dudo mucho lleve a efecto un gobierno tan obtuso como el nuestro) el precio único en libros.

Acepto que el arte es irreductible a unas cuantas estrategias, algunas de las cuales se practican con múltiples defectos técnicos y/o formales; o a unas cuantas

normas civiles. Reconozco, asimismo, que actividades semejantes se han desarrollado en México desde tiempo atrás: poetas como Myriam Moscona, Alberto Blanco, David Huerta y Ricardo Castillo tuvieron o tienen familiaridad con ellas desde hace años. No me interesa hacer una reivindicación generacional en torno a estas prácticas. Me interesa, sí, enfatizar que atravesamos un momento histórico: el del reconocimiento público, desde algunos sectores de la sociedad civil, de la pauperización de la lectura en México, y la consiguiente toma de conciencia al respecto por parte de no pocos escritores, lectores, promotores culturales, librerías y hasta algún diputado, en una medida y con unos alcances inéditos hasta hoy.

Qué impacto social real tenga la estrategia *Poesía y Combate* en este escenario es algo que hasta ahora solo podemos evaluar a medias. Como antes expuse, la propia frescura y el ludismo del proyecto limitan su capacidad para realizar recuperaciones formales de la lectura, por lo que se puede hacer de él una evaluación cuantitativa y de cobertura, pero no cualitativa respecto de su capacidad para incidir en los hábitos de la ciudadanía.

Existen no obstante dos elementos que, en mi opinión, dan al proyecto un sesgo de avanzada en el contexto de la promoción cultural mexicana: uno es la participación de lectores ya formados como diseñadores de estrategias y facilitadores de la lectura; otro es su condición pública, a caballo entre lo institucional y lo comunitario.

Una de las principales razones de que el fomento a la cultura escrita haya fracasado históricamente en México es que, en el ámbito burocrático, la selección de los facilitadores suele ser indiscriminada. Quienes dirigen las instituciones tienen la enigmática opinión de que cualquiera, incluso un no lector, puede convertirse en promotor eficiente de la lectura. Peor aún: asumen que el sector idóneo para dirigir esta

actividad es el personal de la Secretaría de Educación Pública, uno de los gremios más impermeables del mundo.

En contrapartida, y al prescindir de los becarios de la Fundación Telmex para concentrar entre sus filas a lectores ya formados y a jóvenes lectores con menor formación pero igualmente apasionados –es decir, verdaderos *extensionistas* del fomento a la lectura–, *Poesía y Combate* le saca la vuelta a los pasillos de la burocracia e intenta poner a dos sectores de la comunidad (lectores y no-lectores) a dialogar entre sí sin arbitrios infames.

Por otro lado, su interés por lograr una apropiación comunitaria de las acciones líricas ubica a este proyecto en los límites de lo “institucional”: el espacio cultural Casa Vecina es una sede formal e identificable; pero la presencia de voluntarios, la participación aleatoria de los transeúntes y el hecho de que las actividades se realicen a manera de asalto, en la calle y otros espacios públicos, diluye los conceptos de patrocinio y autoría. Considero que el siguiente paso idóneo –casi me atrevo a decir que natural– sería convertir a *Poesía y Combate* en una suerte de franquicia *copyleft*: facilitar el *know how* a otros promotores y artistas a fin de que este conjunto de estrategias se difunda a lo largo del país como una alternativa a las fórmulas tradicionales de fomento a la lectura.

*Poesía y Combate* es y no una creación: se fundamenta en el tránsito de literatura previamente escrita, pero se manifiesta como *artesanía de proceso* en razón del valor estético intrínseco de los mecanismos que emplea. Es un proyecto de difusión cultural en el sentido de que posee lineamientos y estrategias, pero es también un partidito de fut con el demonio del caos, puesto que admite el dadaísmo militante, el juego y el juguete verbal, la deslectura. *Poesía y Combate* es también una gozosa puesta



al día –una entre otras posibles– de un antiguo oxímoron. O no un oxímoron; si se quiere, una contradicción: el concepto mismo de “poesía lírica”.

julio de 2008

## **II**

### **Transretórica**

## ***El árbol la orilla*, de León Plascencia Ñol**

Propongo las bases de mi lectura: *El árbol la orilla*, libro de fragmentos poéticos de León Plascencia Ñol, explora una deconstrucción –a veces solemne, a veces irónica– de los componentes más *prestigiosos* del discurso poético contemporáneo en México; componentes (románticos unos, antirrománticos los otros) que provienen entre otras fuentes del simbolismo francés (Rimbaud), el misticismo laico español (Valente, Gamoneda) y el neobarroco sudamericano (Perlongher, Di Giorgio). El libro muestra una deuda importante con al menos dos poetas: Héctor Viel Temperley y André Du Bouchet. Es, en este sentido, una pieza que se afilia a radicales prácticas estéticas contemporáneas. Pero lo hace con un espíritu conservador a la vez que manierista. Hay en estos fragmentos poéticos la voluntad de vincular dos experiencias del desasimiento ontológico (la “mística laica”) muy distintas: por una parte la disolución del ser en la *proferación*;<sup>1</sup> por la otra, el éxtasis de presente absoluto inducido a través del sueño, la memoria, la imaginación, el deseo y el dolor físico.

Trataré de abordar estos temas con brevedad y orden.

*El árbol la orilla* se inicia (o casi: está en su tercer verso) y culmina con esta declaración: "Escribir es deshacer". Surge un inmediato sentido antirromántico, pues la

---

<sup>1</sup> Uso aquí “proferación” como un término: noción gestada por el poeta francés André Du Bouchet que alude a frases aforístico-líricas propias de una escritura que se concibe como experiencia pragmática a la vez que poética y filosófica. Cf. Franc Ducros, *Prácticas poéticas contemporáneas: Italia y Francia*, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara/DICSA, 1988.

frase opone a la tradición hímica –según la cual mencionar una cosa equivale a crearla– la vocación ciega de la escritura, la escritura como invención y, en este sentido, como perversión de la naturaleza: deshechura. No obstante, la frase remite también (como sucede con el Quijote, un loco dedicado a "desfazer entuertos") a una cualidad positiva –y en tal sentido romántica: escribir deshace el tiempo y restaura en un presente absoluto los fantasmas del amor: Ángela, Julia, María y la madre, personajes femeninos constantemente invocados por el amasijo de voces que profiere *El árbol la orilla*. "Escribir es deshacer" significa por último que la sustancia verbal está matándose a sí misma, palabra por palabra: como Julia, que admite en calidad de obsequio sublime las ráfagas de un cuchillo violeta desgarrando su ano; como el guachichí y los obos y tililes que aparecen al final del volumen en un glosario (hablo de ellos no como seres, sino en su calidad de palabras), la poesía de León Plascencia Ñol está frase tras frase deshaciéndose, enferma de su propia irrealidad, de su pasión por la duda.

Sin embargo, y desde un enfoque comparatista, el verso que inaugura el volumen resulta más revelador, delator incluso: "Me arrojaron de mí. Lo dije frente al verbo." Es difícil que el primero de estos dos enunciados (e incluso el ritmo silábico de los dos juntos, con su pausa puntuada) no lo remita a uno al *Hospital Británico*<sup>1</sup> de Viel Temperley: "Soy feliz: me han sacado del mundo". El segundo enunciado, "Lo dije frente al verbo", trata a la gramática (específicamente al *verbo*, bíblicas resonancias incluidas) con la densidad material –una prosopopeya de segundo grado– propia de las *proferaciones* de Du Bouchet ("j'oublie les mots que je traverse": olvido las palabras que atravieso; "poeme qui effraie comme l'air": poema que asusta como el aire).

La presencia de Viel Temperley en *El árbol la orilla* puede constatarse en diversos niveles de lectura. En lo temático, por la figura de la madre narrativamente

---

<sup>1</sup> Héctor Viel Temperley, *Poesía completa*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Dock, 2003.

deconstruida como alucinación. En lo tonal, por el orden imaginativo de ciertas frases, como "me duelen las navajas de mi mente y este cielo con verano al fondo". Y en lo sintáctico, por la insistencia en enunciados disyuntivos que multiplican las imágenes: "Ángela es un estallido del pasado o Dios con un hacha de vidrio que daña dulcemente". También puede observarse un ancho campo semántico (navajas, cielo, verano, Dios, hacha) establecido como metalectura del poema de Viel.

Estas elaboraciones plásticas se nos presentan unidas a versos que pretenden la autoridad salmista y la imaginación de índole filosófica de las *proferaciones*: "Abrir los ojos es romperse por el centro", "el cielo arde en las dudas", "una nube es lo cierto y la constancia del verbo"... Asistimos a una obra para la cual los "modos" contemporáneos de la poesía son una raíz declinable, una tradición que el autor maneja con la oportunidad (y el consiguiente riesgo) con que otros manejan el endecasílabo.

Sin embargo, y pese al sesgo tradicionalista que he descrito, el *ars combinatoria* de Plascencia Ñol prolonga el desmarcaje espiritual que la poesía contemporánea busca. Aun más, se decanta por una sutil crítica tanto de sus modelos como de las recientes aventuras literarias basadas en los mismos, lo que produce una atmósfera ligeramente auto-irónica. Trataré de precisar esta idea.

Buena parte de los autores que experimentan con los modelos poéticos contemporáneos (las casi infinitas variantes del *j'est un autre* de Rimbaud, el misticismo laico heredado de Valente, la exhalación deconstructiva derivada de poetas como Michael Palmer o Gustaf Sobin, etcétera) suelen ser incapaces de reconocer abiertamente que detrás de sus obras hay, más que confrontación espiritual y lingüística, un ejercicio de transretórica post-vanguardista, un seguimiento de *formas* ya probadas por otros autores y en otros ámbitos literarios.

Al permitirse la reminiscencia constante a sus autores (Rimbaud, los ya citados Viel y Du Bouchet, José Carlos Becerra y otros más, a quienes cita textualmente en varias ocasiones), Plascencia no sólo recurre a la muy tradicional (por barroca) estrategia del palimpsesto, sino que nos recuerda a cada instante que la escritura es también simulacro, ejecución pública (aunque más bien debo decir "cínica", porque aquí el público es escaso). Este sesgo es lo que más me interesa de *El árbol la orilla*: prefigura, según he podido observar en otros poemas recientes del autor, el afinamiento de una escritura más ácida y cuestionadora.

*El árbol la orilla* da cuenta de una (otra) crisis: la de las poéticas contemporáneas asimiladas como tradición. Valga decir, despojadas de su radicalidad originaria, de su inocencia histórica, por el reconocimiento de que en su fondo hay ya suficientes rasgos definidos como para producir, mediante un ejercicio intelectual extra-poético, una suerte de nueva preceptiva literaria.

## ***Reducido a polvo, de Luis Vicente de Aguinaga***

En un ensayo publicado hace algún tiempo (y tras definir como "ejemplar" la aventura poética de José Ángel Valente), Eduardo Milán habla de lo fatuo que es convertir en metodología verbal lo que en otros autores fue creación:

[...] hay un peligro retórico en esta búsqueda de la palabra original o de antepalabra. Es el peligro del fingimiento del límite, de creación de un espacio de fingimiento límite que "parezca" esa instancia radical situada entre silencio y palabra. Lo único que nos hace sortear la retórica, que siempre está presente en el lenguaje, es la experiencia individual del habla poética.<sup>1</sup>

Me temo que lo dicho por Milán puede aplicarse a buena parte de los poemas de *Reducido a polvo*<sup>2</sup> de Luis Vicente de Aguinaga: un libro donde la "experiencia individual del habla poética" se ve acotada por las eminentes lecturas que moldean la voz del autor.

No soy el primero en notar que, a últimas fechas, la escritura de Luis Vicente condesciende a lo que llamaré *fabbrismo* (otra vez sigo a Milán): apego a técnicas y formulaciones expresivas de muy alta índole, pero asimiladas sólo en sus rasgos más superficiales. Algo parecido expuso Jorge Fernández Granados al reseñar *Cien tus ojos*. Otro tanto dijo hace muy poco, a propósito de *Reducido a polvo*, Luis Felipe Fabre.

Luego de *El agua circular, el fuego y La cercanía*, libros que revelaron a de Aguinaga como uno de los más interesantes poetas de su generación, *Reducido a polvo* acusa un desgaste cuya fuente es, me parece, el empecinamiento: reiteración de campos semánticos y tics sintácticos, metalecturas (de Octavio Paz, de Valente, de Gamoneda)

---

<sup>1</sup> Eduardo Milán, *Trata de no ser constructor de ruinas*, Guadalajara, México: Filodecaballos, 2003, p. 44.

<sup>2</sup> Luis Vicente de Aguinaga, *Reducido a polvo*, México: Joaquín Mortiz, 2004.

cuya devoción produce un sesgo paradójicamente neoclásico, y una vocación por el enmudecimiento tan calculada que, en algunos pasajes, deja de ser insólita para bordar en lo solemne.

Este señalamiento general, sin embargo, ha de ser injusto: el desacuerdo estilístico no basta para desestimar una obra poética. Por ello he elegido algunos fragmentos de *Reducido a polvo* en los que, a mi juicio, el apego a la retórica aminora la destreza del poeta. En otras palabras: creo que lo más honesto es señalar cuándo estos poemas fallan en su propia aspiración y no en la mía.

Cito casi íntegra la segunda estrofa del poema "Espaldas de la hora" (p. 22):

La pared se ha ido alzando con el día.  
Insectos, perros, manos fatigadas  
como el sol que las impulsa o vientos leves  
apoyan el cuerpo en sus laderas. [...]

Estableciendo una lectura lógica, en algún momento se nos dice que "manos fatigadas [...] apoyan el cuerpo en sus laderas" [las de la pared]. Ya bastante manierista es la enunciación "el cuerpo de las manos fatigadas" (el adjetivo es tan grávido que subraya el tufo a pleonasma que hay en la duplicación de sustantivos); pero si sumamos a esto la condición general del poema, cuyo eje de significación es predominantemente aéreo ("alzando", "escalaba", "lo más alto", "sol que la impulsa", "vientos leves", "va creciendo", "altura, nubes"), y el hecho de que no haya en él ninguna otra imagen de pesadez que nos permita inferir un juego de equilibrio, la frase se revela como un ripio. Máxime porque sobrevive, encubierta por el ritmo, dentro de una enumeración que culmina con un solo núcleo verbal.

La siguiente cita pertenece al poema "Guardia" (p. 29):



[...] Aun

("rojo se eleva en el estanque

verde el pez") lo fugaz brota de la calma.

Me demoro en el sintagma externo (la bella cita entre paréntesis proviene de Trakl traducido por Valente); declara que *incluso* "lo fugaz brota de la calma". Me pregunto: ¿no será *precisamente* de la calma de donde "brota" (y el uso de este verbo importa) lo fugaz?... Quiero decir: a río revuelto ganancia de pescadores, una sucesión de relámpagos aminora la sensación de fugacidad con la que percibiremos el próximo, y en el caos (para ir a los extremos) la velocidad es tumultuosa, mientras que "lo fugaz" tiende a una vida mental más íntima. Pongo dos ejemplos: la *mise en scène* típica de la estrella fugaz (un rayón solitario en un cielo sin nubes) y la silenciosa expresividad de *La tempestad*, el cuadro de Giorgione.

Hay otros pasajes en que la inexactitud cede terreno a la obviedad, como en el poema "El público" ("En las palomas de la plaza / cultiva su auditorio más ilustre / la voz que las ahuyenta", p. 44). O bien, la obviedad se manifiesta como una vinculación a la estética del silencio cuya factura es predecible:

Y fuera ese otro lado, ese momento

aquello que no es donde

aquello que se ignora

y desconoce nuestras puntas, nuestros extremos,

nuestros límites

y no sabe de mí. (p. 73)

¿Puede "aquello que no es donde" no "desconocer nuestros límites"?... La percepción expresada me interesa, pero creo que esta redundancia la empobrece.

*Reducido a polvo* es un libro que contiene algunas imágenes entrañables, poemas –"Fragmento", "Western", "Lo de los grillos" (mira qué versos tan bellos: "bengalas / tras el naufragio del sonido", p. 62)– cuya lectura agradezco al autor. Sin embargo, opino que el prestigio de ciertas nociones estéticas *sí* está afectando (como se discute a últimas fechas) ya no digamos el talante de nuestra poesía, sino, simple y llanamente, la destreza de nuestros mejores poetas para distinguir el grano de la paja. La retórica es una herramienta invaluable, pero excederse en ella adormece las dos cualidades mentales más caras a la literatura: el delirio y el sentido común.

2004

### ***Pitecántropo*, de Julio Trujillo: imagen / intimidad última**

Hay poetas que perciben la tradición como una incalculable cuenta bancaria que inesperadamente les legó un tío lejano. Cautelosos, se acomodan a vivir de los holgados intereses sin poner nunca en juego el capital (porque, ¿y si lo pierden todo?). Otros poetas, en cambio, ejercen su tradicionalismo con la actitud de quien hereda una casona y decide mudarse a vivir en ella. Los primeros pueden darse el lujo de gastar un poquito en fuegos artificiales. Los segundos, no: cultivan lo mismo nogales que goteras; jubilan o atesoran lámparas empolvadas; se animan –herejes, insensatos– a practicar reparaciones, rasgar un tapiz del XIX o de plano echar abajo cierto muro.

Julio Trujillo, el autor de *Pitecántropo*, pertenece a la segunda estirpe.

Desde su libro *Una sangre*, publicado en los 90, Trujillo demostró que poseía buenas cualidades para llegar a ser un poeta de prosapia dentro de los estándares estéticos del país: a saber, una buena educación literaria y un oído francamente envidiable. Tenía también, hay que decirlo, una flaqueza: las notas de Paz y de los Contemporáneos sonaban a veces demasiado fuerte en su diapasón. *Una sangre* condesciende, en varios de sus pasajes, a cierto dialecto lírico que no es raro encontrar en la poesía mexicana; algo que sería oneroso precisar en una reseña pero que algunos lectores reconocemos y que, para acortar espacio, llamaré aquí el “bellismo” nacional. Trujillo pudo elegir, como han hecho otros poetas de su (mi) generación, nadar con serenidad en tales aguas. No lo hizo: a lo largo de la última década sus poemas, unos regulares y otros deslumbrantes, se manifiestan como pulsión y repulsión en torno a un estado de crisis: el de la capacidad de la poesía para simbolizar el mundo.

Me parece que *Pitecántropo* es, hasta hoy, la zona de mayor tensión estilística en la obra de Julio. Se trata de una colección de anotaciones en prosa (algunas enigmáticas;

otras muy sueltas, como hechas al vuelo; otras más aforísticas, o epigramáticas, o proto-narrativas) en que el autor se despoja de un límite de la primera persona: no del *yo* como entidad mundana o gramatical (una práctica que a estas alturas es casi preceptiva literaria), sino del *yo* como función cultural: el *yo* como poema. Y no es que la escritura de *Pitecántropo* sea llanamente antipoética, sino algo más complejo. Se trata de cabales poemas en prosa cuya música verbal es precisa, pero que están a toda hora espiándose a sí mismos para encontrarse en fallo, para asumirse como no-poemas. Como des-poesía. Ofrezco breves ejemplos que ilustran lo que digo: “Prendiste pero apaga: que sea mental la parrafada”; “Sin música, pero mezclando resonancias como DJ.”; “Un instructivo es siempre fatigable”; “Inventarías los números en un verano, si no existieran. Tu vida, luego, sería la empresa inútil de olvidarlos”; “Es que esta oreja ardiente se está abriendo, carnívora y vulgar, para atrapar viscosidades”.

Este último fragmento me parece uno de los más reveladores. La oreja —el atributo literario que la crítica celebra constantemente en la obra de Trujillo— se ve confinada a una imagen que transmite repugnancia: víscera y mordedura. Si sumamos a esto el hecho de que un muy buen versificador haya elegido la prosa como medio expresivo, comenzaremos a acercarnos a la brutal delicadeza de *Pitecántropo*.

En uno de sus múltiples pasajes sobre Shakespeare, Harold Bloom señala lo que considera la mayor relevancia psíquica, estética, cultural en las tragedias del dramaturgo inglés: “el personaje se escucha a sí mismo por accidente”. A la mitad de un monólogo, Hamlet o Iago o Marco Bruto descubren algo de sí mismos que ignoraban, o mejor: al espiarse diciendo algo, se conocen ajenos. Esta vocación por el autoespionaje lingüístico (*el poeta se escucha a sí mismo por accidente*) es piedra angular de la poesía lírica: es ahí donde se tensan el sonido y el sentido, el aparato fonético y la teoría literaria. Trujillo asume esta herencia:

También se anilla la perra, negra como esta noche miope, sobre el raído kilim. Oyes su respirar pautado: es un abismo en cuyas curvas caes, es un sueño que emulas, ya casi estás con Viel pero nadando de pechito.

El autoescarnio no podría ser más sangriento. Apenas el poema en prosa estaba adquiriendo lirismo y plasticidad, la despectiva referencia al influjo de Héctor Viel Temperley lo destroza. Lo destroza para convertirlo en otro poema: un oxímoron: enunciado que es a un tiempo mexicanismo y referencia culta, porque la natación como estado de trance místico es uno de los tópicos recurrentes en la obra de Viel. La construcción se erige no sólo como autocrítica, sino también como sátira contra la legión de poetas mexicanos que han (hemos) querido imitar *Hospital Británico*. Al partir el eje tradicional de su poema para construir un objeto nuevo mediante una referencia descontextualizada, Trujillo desvía su discurso hacia esa clase de arte al que Nicolas Bourriaud diera el nombre de *post-producción*: un remix de productos culturales disponibles.

¿Cómo acotar o de plano cercenar el oído, esa zona virtuosa y viscosa con la que el poeta se espía a sí mismo constantemente, se manifiesta hipercrítico?... Para desactivar al yo travestido de subtexto, de retórica, de símbolo cultural, de *poema*, Trujillo se propone un ejercicio aparentemente simple: reducir su biografía a la captación y emisión de imágenes. En rigor, podríamos decir que *Pitecántropo* es un diario íntimo. Sólo que aquí la palabra “intimidad” se nos ofrece en todo el esplendor de su abismo: lo más privado que uno posee no es aquello que confiesa, sino aquello que percibe y no logra codificar por entero. Imágenes cazadas *entre* la mirada (que se desborda hacia la fantasía y/o el conocimiento eidético) y la oreja (que quisiera ordenar en su decir, pero no puede).

*Pitecántropo* ostenta un subtítulo que, hasta donde sé, era el nombre original del volumen (y qué bueno que alguien haya decidido cambiarlo, porque como título me parece bastante desafortunado): *La última de las historias posibles*. La frase por sí sola suena a palabrota: ésas que de tanto abarcar sentidos terminan por no significar nada. Sin embargo proviene de un fragmento de Lezama Lima que Trujillo ha usado como epígrafe y que contiene, creo, el programa general de la obra: “La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles”.

Imaginar (intimidad última) es el ejercicio de percepción que Trujillo se ha impuesto en este libro. Imaginar: arrastrar el lenguaje hasta la franja polarizada del parabrisas de un taxi, hasta el cadáver de un mosquito, hasta la tristeza que se fermenta en una gasolinera, hasta los talones de un tornado. Imaginar mediante un catálogo minucioso de grietas en el cuerpo de la lógica. Imaginar contra (pero también, inevitablemente, a merced de) la prosodia.

*Pitecántropo* es un libro de belleza consternada. Su manera de afrontar la poesía no es la de un rétor o un declamador sino la de un irredento cazador de huracanes:

No hay lienzos asesinos ni pelis que devasten kilómetros de casas. El miedo real potencia su hermosura. Son muerte aproximándose y no hay red que los atrape (mucho menos este frasco con hoyitos en la tapa).

diciembre 2009

## ***Imperio*, de Rocío Cerón**

La palabra latina *imperium* designa por lo menos dos realidades: durante la República romana pertenece al ámbito de la ética y denota sabiduría y autoridad moral; en tiempos de los césares, en cambio, describe instituciones que pasarán a la historia como epítome de un dominio absolutista y no pocas veces irracional. *Imperio*, la obra más reciente de Rocío Cerón, intenta rastrear este proceso de intimidación de los vocablos.

El libro, una suerte de épica en esquirlas –antojo de granada de mano–, contiene un poema-prólogo y cinco secciones. Cada parte alude a la violencia contemporánea, ya sea mediante referencias geográficas (la ciudad palestina de Jabalya, las coordenadas de una frontera entre Israel y el Líbano) o bien por la abierta presentación de escenas bélicas, misma que se intensifica hacia el final del volumen. Culmina con un impecable epílogo debido a Raúl Zurita, quien no solo realiza una generosa exégesis sino que ilumina a los lectores en torno a las referencias innecesariamente oscuras del volumen.

Si el misticismo laico del siglo XX buscó a través de la poesía una raíz significativa anterior a la sintaxis –aquello que Valente llamó *antepalabra*–, las ruinas que inauguran el nuestro nos ponen tras la pista de una presa vecina: la *ante-retórica*. En tanto el orden global se desintegra, las vanguardias históricas son imitadas de manera conformista. O lo contrario: desprestigiadas por despistados y perezosos, nostálgicos de academia y unos cuantos poetas puritanos y honestos. Sin embargo, no faltan artistas cuyo proceso de escritura re-evalúa tanto las técnicas deconstructivas como la retórica tradicional. A tal estirpe intenta afiliarse (a ratos con fortuna y por momentos sin ella) el libro del que me ocupo.

No es una pieza impecable: da tres entradas en falso que me provocan desconfianza. La primera se anuncia en el título: sé, por publicaciones previas de fragmentos, que originalmente iba a llamarse *Habitar*; palabra humilde y parca que expresa desnudamente su “programa”. Al sustituir este vocablo por uno más prestigioso, la autora condesciende a dos inofensivas zonas del discurso: la obvia referencia a las potencias mundiales y un tradicionalismo solemne. Este dato, sumado al excesivo diseño de algunos de sus componentes, trasluce una mirada más calculadora que trágica. Lo mismo puedo decir del epígrafe de Virgilio que inaugura el poemario: “Somos arrastrados por los presagios”. Sin duda es una frase hermosa, dramática y, en su contexto, verdadera; pero *Imperio* es un texto reflexivo, cifrado en la dialéctica, antes hegeliano que enigmático. Dudo que la voz de la Sibila tenga para él mayor relevancia que la voz de la filosofía analítica.

Por último, el discurso se contradice gravemente (no solo en lo textual, sino en lo que respecta al espíritu de la obra) apenas en el primer poema. La técnica del pasaje se cifra en una anáfora de doble y confrontado signo: “No pesan” y “Pesa”: *No pesan la luz ni el invierno* (v. 6); *pesa el rumor de los pájaros* (v. 8). Sin embargo, en el v. 4 se lee: “No pesan ni la lengua ni la costumbre”. Y en el 9: “pesa la palabra dicha”. Lo que, más que un oxímoron sutil, me parece distracción de quien escribe. Un lector impaciente podría decepcionarse aquí. Por fortuna, el libro de Rocío tiene más para ofrecer.

La primera parte –“Buan”– inicia con un poema titulado “Aquí”. Asimismo, en el texto “Detonaciones” se lee: “*Todo sustantivo es imperfecto*”. Noto la enmienda a una máxima bíblica: en el Principio no era el Verbo sino el adverbio: el lugar y no la acción. Y, en segundo término, veo la adjudicación de una cualidad activa (la conjugación imperfecta) a la categoría gramatical de la nominación. Así, la



imperfección proviene del Ser y no de los sucesos. Esta metáfora se repite en todos los poemas del primer agrupamiento, privilegiando la noción de “sitio”, la certeza de que “El mundo es la escisión entre el estar y lo abisal” (p. 25). A la retórica épica, que privilegia el pronombre “él” como origen del relato, Cerón opone la ante-retórica: una épica deconstruida: el territorio devastado es heroico frente a la imperfección (la *declinación* o desinencia) de quienes en él combaten.

La segunda sección (“Mirador”) prolonga este enfoque trasladando el eje adverbial al sentimiento del tiempo: “Habras en la precisión del instante: / esa es tu certeza” (p. 41). Se intenta privilegiar el Ahora: “*El pasado no clarifica, no abriga a la piedad ni a los momentos*” (p. 42). Aunque la voz poética persigue la fijación de un presente absoluto, paulatinamente cristaliza la conciencia de que éste se disipa por más que pretendamos acotarlo. De ahí la historia; de ahí la épica. Narramos en pretérito el heroísmo (nombres personales que devienen abstracciones o metáforas) para evitar la descripción en presente de un sufrimiento y una destrucción individuales, intransferibles.

La tercera sección (“Jabalya mon amour”) acrecienta, desde el título, la referencialidad contemporánea. El primer fragmento, “Ladera sur”, contiene una enunciación que me es reveladora: “Dime qué tanto guarecer qué permanencia de flor / qué fatiga de labranza he de recordar” (p. 51). Relaciono los verbos “guarecer” y “recordar”, respectivamente, con transiciones hacia el futuro y el pasado. La construcción “permanencia de flor” se me aparece, en cambio, como alusión al presente absoluto. Aunque en forma infinitiva, el pasado y el futuro se expresan mediante verbos. El presente no: carece de transcurso. De alguna extraña forma, la frase intuye que es imposible narrar en presente *natural* o, dicho de otro modo, que todo relato en presente lleva implícita su ficción. Contar es re-presentar: lo sucedido y lo sufrido yacen

al fondo del tiempo, y es proceso técnico todo lo que el lenguaje emplea para reivindicarlos. Termina así la dimensión ante-retórica e inicia una expedición en aras de la historia. La referencialidad de lo cotidiano, establecida por un narrador en tercera persona, se agudiza y convierte en eje lírico (“Revienta la ciudad”; “yace en el piso esa bufanda puñal cristalizado”). Hasta que, en la p. 60, es invocada por fin la nueva musa: “recoge lesión tras lesión trozos de la *historia*” (las itálicas son mías). Y en la 63: “Nada hay que tenga mérito en el hoy”. La p. 61 muestra un verso que es aún más elocuente: “Resistencia: insistir en el pasado: memoria que clarifica”. Si se compara éste con uno que antes cité de la p. 42 (*El pasado no clarifica*) se hace evidente una mutación formal que deviene cambio filosófico: en la ante-retórica, solo el presente clarifica; en la retórica, esta función es trasladada a la memoria –es decir a la recreación del pasado. No se trata tanto de una contradicción como de una teodicea: solo es posible purgar la maldad de la destrucción mediante la construcción estilística. La belleza de la épica justifica la fealdad de las batallas.

En “Tiempos del habitante”, la guerra vuelve a ser narrada pero ya no ceremoniosamente ni en tercera persona, sino como memoria individual. El principal cambio técnico es la sustitución del narrador: ahora hay un personaje que habla en primera persona, participa de la movilización militar y, más que *poetizar* en el sentido tradicional, describe sucesos. En términos intelectuales, las “laderas” recrean la poesía de Calino, el soldado griego que dejó de narrar hazañas legendarias y vertió en hexámetros sus propias experiencias en el frente, dando pie al tránsito de la épica a la lírica. Al mismo tiempo, un cierto sentido de paz resignada surge en los fragmentos de “La sucesión de las cosas espléndidas”, cuya sintaxis hace una abierta recepción del Libro de los Salmos.

La quinta y última sección de *Imperio* se titula “Vistas de un paisaje”. Contiene seis fragmentos, cada uno identificado por un momento en el reloj: de las 8:45 AM a las 10:25 AM. Es el relato (o mejor: las viñetas) de lo inmediatamente posterior a un bombardeo; y también una de las secciones más logradas del volumen. Su sequedad resulta conmovedora, y en sus breves trazos queda capturado todo el afán que el libro perseguía. *Imperio* es hegeliano por dialéctico, y su doble visión metafísica culmina en este capítulo que sintetiza los dos ejes de una obsesión: lo histórico versus lo perceptible; o, de nuevo: la poesía de bruceos contra los hechos. La teodicea del lenguaje reaparece en la última línea del penúltimo fragmento: “las palabras pesan más que el mundo”. La perspectiva es elocuente y parte de un tópico muy visitado por la literatura occidental. Sin embargo no deja de ser inquietante y hasta discutible en términos éticos: ¿acaso la realidad física –y con ella el sufrimiento– tiene como principal razón de ser el garantizar la belleza del discurso?...

El libro de Cerón contiene pasajes que adolecen de solemnidad y tiesura. No obstante, y sobre todo hacia el final, adquiere verdadera tensión y nos permite asomarnos a la desgracia sin impiedad ni oportunismo: “Decías que detrás de estas tierras, cerca ya del acantilado, no había más que el aire, viento y aire clamando por tus padres, tus abuelos y el hermano que perdiste. Que el aire es justo, que no trae de vuelta a los muertos sino que sólo los susurra” (p. 80).

diciembre de 2008

## ***Parafrasear, de Tedi López Mills***

A fines de los 90, la crítica de poesía en México solía esgrimir el siguiente prejuicio contra algunos autores o libros: “es demasiado *sentimental*”. La desafortunada comparación con la poesía de la experiencia española (e incluso la confusión entre ésta y la carga [auto]referencial empleada como estrategia compositiva por algunos poetas mexicanos fuertemente intelectuales e irónicos) resultó moneda corriente durante varios años. Luego, para bien de la perspicacia crítica, tal prejuicio fue paulatinamente abandonado. Sin embargo, tengo la impresión de que a últimas fechas, entre algunos lectores y comentaristas, emerge su contrario: se anatemiza a ciertos libros o escritores como “demasiado intelectuales” o “poco emocionales”. Este rechazo conlleva, me parece, un prurito tan infundado como el que antes se ejerció contra lo sentimental: es una mera simplificación.

*Parafrasear*, el libro de poemas más reciente de Tedi López Mills, fue escrito de cara a ese prejuicio. No solo se trata de una obra compuesta con lenguaje vasto y que contiene una explícita reflexión acerca de la cultura en tanto que herramienta para transitar el dolor: es además un proyecto de escritura que toma distancia ante el arrobamiento místico y su *no saber* –a veces tan burdamente falsificado en nuestras letras. Un proyecto que, desde el extremo de la lucidez, interroga a lo vedado. Un ojo abierto en agua hirviendo: esa agua que llamamos el presente. Conmovedora *cercanía crítica* que se desvela en pasajes como éste, extraído del V poema:

Define *alma*, me pide;  
yo copio pero antes matizo por agudeza:  
alma de qué, de cuándo, de dónde,  
no siempre es la misma (como si yo supiera);

(...) dura el dolor como si se desprendiera  
la costra no de la piel sino de la memoria  
que se retrae tan pronto se acuerda:  
(...) masticando palabras para asombrarte  
descubro más evidencias de ira que de cariño:  
¿será eso el alma? (...)  
en mi mente siempre distingo  
el milagro justo antes del acertijo:  
*alma* la colocas y cabe  
aunque se sienta la pieza suelta.<sup>1</sup>

Lo evidente en esta cita es el interés por un tema filosófico. Pero el pensamiento poético profundiza en su búsqueda al abandonar la zona de certeza de la lógica: su método se define como duda, como tensión irrenunciable (“como si yo supiera”; “¿será eso el alma?”). Una tensión construida siempre como encabalgamiento, como imagen, como metáfora, como actualización de dos vocablos gemelos y enemigos: copio/matizo; piel/memoria; ira/cariño; milagro/acertijo; colocas/suelta. Todo el poema es un oxímoron en vaivén. No me parece vano recordar aquí una opinión de Octavio Paz:

El poeta nombra las cosas: éstas son plumas, aquéllas son piedras. Y de pronto afirma: las piedras son plumas, esto es aquello. Los elementos de la imagen no pierden su carácter concreto y singular (...) La imagen resulta escandalosa porque desafía el principio de contradicción: lo pesado es lo ligero. Al enunciar la identidad de los contrarios, atenta contra los fundamentos de nuestro pensar.<sup>2</sup>

Es solo en este sentido que podemos llamar “intelectual” a la poesía de Tedi López Mills: ritmo verbal erguido contra los abismales *gaps* de la lógica. No me parece que un poeta deba aspirar a menos que eso.

*Parafrasear* es un libro pequeño: 70 páginas. Consta de 20 textos numerados en romano y dotados además, en ocasiones, de un título que aparece entre corchetes. No digo que se trate de un poema extenso: más bien un conjunto de poemas con bien trazada unidad. Antes que un tema, hay en él un trance: el desasosiego. Desasosiego frente a las clásicas preguntas: el alma, el tiempo, la verdad. Pero, sobre todo, desasosiego erótico (en el sentido que Bataille le diera al término): reseca sombra de la

---

<sup>1</sup> P. 15.

<sup>2</sup> En *El arco y la lira. Obras completas* tomo 1, México: Fondo de Cultura Económica, p. 115.

discontinuidad humana, duda grave de llegar a ser uno con los otros (con el Otro) y con el mundo. Los vecinos podan “el pino predilecto en la barda que divide los tres sectores” y la voz que hace anotaciones en un diario padece esta mutilación sin hacer pública su queja porque es política de buenos vecinos no entrometerse. Luego aclara, a lo Emily Dickinson: “sin consecuencias para el orbe”. Y en otra página del mismo diario: “medra el rencor entre jardines”.

Los 19 primeros textos siguen un curso narrativo que podría considerarse “habitual” si no fuera por su extraordinario vacío escénico –un punto al que volveré más tarde. El poema final (“[La saga del Señor (con algunos rasgos de Cambises)]”) es no solo la pieza más extensa: el discurso retoma además referentes de la tradición hebraica y una entonación que –como se indica desde el título– empata estilísticamente con lo poco que sabemos sobre la antigüedad del Cercano Oriente. Una retórica fragmentaria que, a falta de precisión, nos ofrece un vasto territorio para la especulación y la ironía discursiva y plástica.

*Parafrasear* es un sedimento de encrucijadas de lenguaje: demanda constantemente, cual corresponde a un buen libro de poemas, la participación del lector. El propio título es ejemplo de ello; entre sus múltiples significados, cito dos que me resultan evidentes. Por una parte, se manifiesta como “paráfrasis” de la tradición literaria en un sentido transretórico: amén de la *Nota bene* incluida al final y que da cuenta del uso de citas textuales –Eliot, Anne Carson, Tsvietáieva o Gamoneda, entre otros–, la escritura de Tedi utiliza procedimientos compositivos, énfasis oratorios y tópicos que pertenecen al temperamento lírico, filosófico y religioso de Occidente. En una segunda instancia, el título alude a la experiencia humana (autobiográfica, pseudobiográfica, mítica, histórica) en su calidad de materia *narrable*. Describir lo sucedido no es evento sino re-presentación: una “paráfrasis”.

Tedi López Mills se vale de la narración versificada, pero también de una peculiar variedad de poesía dramática. En este punto ambas paráfrasis –herencia literaria y ritual de representación– convergen: *decir un suceso* implica siempre cierto grado de imitación, asimilación y amplificación de nuestras tradiciones discursivas: la perpetuación de un presente absoluto requiere de una *memoria técnica*; es decir, un pasado. Copiar a pie juntillas los modos del discurso es religión de los académicos. Pero no practicar cierta mímica es antinatural: el gesto está antes que la palabra; nos viene del ritual en la caverna.

Los procedimientos compositivos de López Mills tienen multiplicidad de asideros. No intentaré describir cada uno de ellos. Me conformo con los dos o tres que me interesan más.

Una forma recurrente en *Parafrasear* es el diálogo dislocado: conversación nerviosa, indecisa, *encabalgada* tanto en su ritmo fonético como en el plástico y conceptual. Predomina en los fragmentos V, VIII, X, XII, XIV y (aunque en forma de monólogo con un sobrealudido narratario) XVI. Me atrevo a afirmar que su matriz retórica es “A game of chess”, el segundo canto de *The waste land*. No tanto por la parafernalia de voces con que concluye ese famoso fragmento; más bien por el pasaje que va del verso 111 al 139: el diálogo cotidiano y fantasmagórico y ridículo y trágico de una pareja en medio de la noche. Tedi comete un brillante atentado contra esta raíz retórica; un atentado que vigoriza su escritura. Mientras el texto de Eliot se inicia con una extensa, sobrecargada construcción escénica (provista a su vez por Shakespeare, Virgilio, Ovidio: no hay tradicionalista honesto que no sea un saqueador de tumbas), los pasajes dramáticos de *Parafrasear* han sido desterrados de cualquier escenario. Dos voces (a veces dos silencios) dialogan en medio de la nada. Más aún: los pasajes que

dan una referencia situacional (X y XIV) llevan en su título la palabra “viaje”: el escenario no es un lugar sino un tránsito.

¿Cuál es el tema de estos diálogos?... El alma, el tiempo, quién soy, la técnica del relato, lo múltiple: un espacio supuesto: la caverna de Platón: “Que la metáfora es infinita: caverna o cueva o gruta / ponte en mi lugar: que empiezas donde acabo.”<sup>1</sup>

El desfondamiento escenográfico practicado en *Parafrasear* no es absoluto (están “el pino” y “los tres sectores” a los que he hecho referencia; uno de los poemas se titula “Hospital General”) pero sí constante. Una metáfora –vestida de oxímoron y palabra compuesta– atraviesa este libro: el no-lugar. El encuentro con el otro (con Lo Otro) es una utopía estricta; nuestra percepción de las dimensiones espaciales (y por ende de *las posiciones*) es intransferible. La metafísica no radica en el cronómetro sino en el perímetro.

Se trata de una postura que aparentemente se modifica en el poema número XX: no solo está cargado de referencias al Antiguo Testamento, sino que sus escenarios, sus actores secundarios y su desarrollo de cada una de las anécdotas posee mayor precisión y relieve. La razón me resulta evidente: el personaje-interlocutor de los once fragmentos que componen este último poema es, ni más ni menos, el Señor. Se le describe en mínimos trazos cuya vitalidad irónica (cuya distancia histórica) nada le envidia a un narrador bien adiestrado: “el Señor se rascó la frente, la greña ensortijada”; “la casa del Señor / –modesta casa, pues es hombre del pueblo–”; “el Señor le pide más vino a su copero”.

Pero la ironía del retrato no detiene la pulsión trágica del relato; es esa Idea llamada el Señor (que quiere “*Fundar hogares, sin duda*”), es esa empeñada vocación

---

<sup>1</sup> P. 45.



por la totalidad social lo que ha abolido la utopía. De cara al Absoluto, desaparece el lugar para lo Íntimo:

Loco que era el Señor y sin juicio  
mandó traer a mi novillo; (...)  
El Señor lo odia porque YO lo quiero,  
mi novillo trémulo, mi frágil novillo,  
nadie habla por él,  
ha de ser un dios manso que perdona vidas  
a cambio de un terrón de azúcar (...)  
mi novillo se tumba en un tapete de hilo.  
Sólo busca ese alivio de la tela  
contra su pelambre de mugre endiosada.  
Entonces lo embiste el Señor.  
–Miren a su dios de carne y hueso,  
Dios que muere no es dios.  
El Señor lo echa a la calle ya muy lastimado.  
Ah, mi novillo, te acaricio en secreto,  
bajo más abajo hasta donde  
ya no hay centro.  
Estás tú sólo, mi novillo.<sup>1</sup>

No creo que al texto de Tedi López Mills le interesen la religiosidad o la blasfemia: en todo caso, la religiosidad de la blasfemia. Quiero decir la metáfora: amplitud del no-lugar, resistencia de lo frágil, oxímoron como seña de identidad. La poesía mexicana de principios de este siglo vive ahíta de grandes temas; rara vez, sin embargo, la desvelan los grandes procedimientos. Ésta, me parece, es una de esas raras ocasiones.

Aunque la escritura de la autora posee vínculos con estéticas identificables (el neobarroco; los *language poets*) *Parafrasear* es un libro que trasciende la simplificación estilística. Si neobarroco hay aquí, su índole es generativa y no epigonal –a diferencia de lo que abunda en la joven poesía mexicana, tan infatuada de novedades. Su equilibrio entre profundidad y frescura es una lección de gracia.

No se trata sin embargo de una obra apacible: por el contrario, como bien señala Jorge Esquinca en la cuarta de forros, el libro celebra “la empatía profunda del desacuerdo”. La poesía –y, bajo su luz, aquello que llamamos Realidad– es un reducto

---

<sup>1</sup> Pp. 52-53.

provisional, aunque nuestra sed de Absolut lo niegue. Eso advierten los dos últimos versos: “Así acaba, yo soy su Señor por más que ella cante: / *La sirena de un buque japonés vendrá a confundirlo todo.*”

*Parafrasear* es un libro de plenitud sin aspavientos.

diciembre de 2008

## ***De par en par, de Myriam Moscona***

(un prólogo)

1.- En *Poetry I* –volumen didáctico editado por Macmillan en 1962–, Richard Corbin intentaba explicar a sus alumnos de *High School* en qué consiste la poesía. Llama la atención que el primer capítulo de su libro no se refiera al lenguaje, la eufonía o la imaginación verbal, sino que se titule: “A poem looks like a poem”. Aunque limitada a una sola variante de las posibilidades plásticas de la escritura, la intuición del profesor Corbin resulta reveladora en su simpleza: desde la página, el primer significado que emite un poema es, casi siempre, su carácter visual.

2.- De acuerdo a lo que la tradición enseña, hacer poesía requiere de una insuficiencia o dislocación explicativa en el discurso. Esto es cierto lo mismo en Oriente que en Occidente; lo mismo a través del *haiku* que del soneto; igual si nos referimos al dístico elegíaco que a los *technopaegnia* de Simmias: las reglas de la poesía (diré mejor: sus formas) ponen diques al lenguaje y, de este modo, lo liberan: lo vuelven –cualquier lector de poemas da cuenta de esta paradoja– nítido en su misterio.

3.- Una tablilla de *chia-ku wen* (la ideografía china más antigua, que se practicó entre los años 1766-1122 a. C.) contiene figuras más discernibles a los ojos de un lego occidental que estilos caligráficos confucianos y clásicos como el *hsing shu* o el *ts'ao shu*. ¿Qué sucedió?... Que, para decir más, el lenguaje ideográfico tuvo que ramificarse, autodividirse, multiplicar sus formas, volverse complejo y a la vez delicado: traicionar la claridad. “Decir más” –aparición de la poesía– implica esta clase de renuncia. “Claro significado” es un oxímoron.

4.- Haroldo de Campos propone diferenciar los *moldes* literarios de las *formas*. Los moldes, señala en *Brasil transamericano*, son andamiajes suficientemente sólidos como para ingresar al mercado de la literatura y simplificar la tarea de autores poco avezados. Las formas, en cambio, son estructuras significantes que el poeta construye para sí, partiendo casi siempre de la tradición pero sin ser nunca su súbdito. Como sucede en cualquier otro oficio, los poetas de rango menor se expresan a través de moldes; los poetas que aspiran a un rango superior, en cambio, crean formas.

5.- En sus *Sentences on conceptual art*, Sol Lewitt declara: “Si se utilizan palabras, y éstas provienen de ideas acerca del arte, entonces dichas palabras son arte y no literatura; los números no son matemáticas.” Si la frase es verdadera, lo será también su contraparte: si se utilizan imágenes, y éstas provienen de ideas acerca de la poesía, entonces dichas imágenes son poesía. En otro pasaje, Lewitt señala también: “Dado que ninguna forma es intrínsecamente superior a otra, el artista puede usar cualquier forma: lo mismo un conjunto de palabras que la realidad física; da igual”. La idea de que un artista pueda usar “cualquier forma” es vista con sospecha por algunos lectores y críticos mexicanos. No obstante, pocos se atreverían a cuestionar la legitimidad (natural, cultural, científica, metafísica) de la que parte el argumento: ninguna forma es intrínsecamente superior a otra.

6.- Los poemas visuales de Myriam Moscona nunca dan la espalda a la tradición lírica. Por el contrario, enfatizan y extreman tanto el uso de recursos de preceptiva (por ejemplo: su poema “Resistir” es una personificación de la figura oxímoron) como la recurrencia de tópicos extraídos de los Siglos de Oro: la noción de *vaciamiento extático*

que cultivan los poemas de San Juan de la Cruz es corroborada tipográficamente por el poema visual “Dar a la caza alcance”.

Esta vocación tradicionalista encuentra su coto de mayor dislocación en la serie de *moldes* que el volumen incluye: “Lira”, “Soneto”, “Tanka”, “Haikú”. Transfigurada por la densidad material que la autora le imprime (tanto los vocablos como el ritmo implícito en ellos han sido sustituidos por huellas digitales; cada huella equivale a una sílaba), la retórica deja de ser academia y deviene signo de identidad.

Más que el color o la representación gráfica, el principal vehículo de estos poemas visuales es la metáfora. Ya se trate de asimilar el retrato de James Joyce al goce de trazos casi infantiles (encarnación lo mismo del irlandés que de su prosa) o de comparar la forma del corazón con la forma de un par de orejas siamesas y sordas, Moscona logra entrelazar dos referentes y fundirlos en una sola imagen.

Lejos del barroquismo que suele adjudicarse a la literatura “experimental” latinoamericana, los poemas de este libro poseen un sesgo clasicista: se les ha dado forma con mínimos recursos, mas cuidando cada detalle de su factura. Es evidente que la formación de Myriam proviene antes de la literatura que de los ámbitos del diseño o la tecnología, y en esto sus piezas se distinguen de las de otros poetas visuales contemporáneos (Eduardo Kac, Pepe Murciego, Guillermo Deisler, por dar pocos ejemplos), quienes basan su ejercicio más en el diseño tipográfico y la vacuidad material en torno a éste que en una reflexión transretórica o en la construcción de metáforas pansemióticas. En este sentido, los poemas de la autora se hallan más cerca de Joan Brossa o Ulises Carrión.

Continuamente se habla de la vocación voyeurista de las artes visuales. Buñuel pensaba que el cine debería verse a través del ojo de una cerradura. Estoy de acuerdo salvo por una cosa: opino que es toda forma de arte la que nos propone una suerte de

voyeurismo metafísico. La mejor música cultiva los límites del ruido o declara de plano que no existe el silencio. En la danza subyace un erotismo que linda lo mismo con la obscenidad que con lo sagrado. Y, en la poesía, todos queremos asomarnos no tanto a la tipografía, sino *a través* de ella: a través del hueco blanco –cerradura a su manera– que se forma tras escribir las letras negras.

Myriam Moscona, viajera encabalgada, nos ha traído bellas postales de ese hueco.

mayo de 2009

## Nuevo capítulo antológico

Otra compilación llega a los estantes de lírica nacional: *La luz que va dando nombre. Veinte años de la poesía última en México 1965-1985*, coordinado por Alí Calderón en coautoría con Jorge Mendoza, Álvaro Solís y Antonio Escobar.<sup>1</sup> Incluye un prólogo de atildada redacción, una puntual bibliografía y 176 páginas de poemas. No me parece que se trate de un volumen *necesario*, aunque sí interesante. Lo comentaré resaltando sus virtudes, describiendo lo que percibo como debilidades en su propuesta crítica y, por último, haciendo un apunte sobre su recepción entre un sector de jóvenes lectores.

Creo que su mayor logro es la brevedad: en 201 páginas presenta a más de 60 poetas mexicanos nacidos entre 1965 y 1985. Cumple asimismo, aunque en forma parcial, con una de las tesis suscritas por los autores: ser “estéticamente incluyente”. Desde una apreciación impresionista, la muestra me parece irregular: junto a poemas que me gustan encuentro igual cantidad de malos chistes, obviedades, orejas de artillero, cursilerías; ser incluyente y riguroso a la vez es un precepto intelectual que linda con lo utópico. Sin embargo los antologadores nos han corrido la cortesía de escoger textos medianamente aliñados –a diferencia de colecciones como *Las afinidades electivas / las elecciones afectivas* o *Eco de voces*, cuyos afanes democráticos pasan a veces no solo por encima del sectarismo: también de la gramática. El prólogo, como ya dije, ha sido escrito con pulcritud. Y hago esta precisión: estoy hablando de la efectividad expositiva de la prosa, no del valor de verdad de sus afirmaciones –mayoritariamente falsas.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Alí Calderón (coordinador), *La luz que va dando nombre. Veinte años de la poesía última en México 1965-1985*, Puebla, México: Secretaría de Cultura, 2007.

<sup>2</sup> Mi opinión puede sonar autoritaria; los compiladores han amparado su discurso bajo esta matadora cita de Nietzsche: “no hay hechos, sólo interpretaciones”. Como enseguida puntualizo, mi forma de enunciar en este escrito es determinada por la lógica (no un hecho: una interpretación). Por otra parte, no puedo suscribir aquí la frase del filósofo alemán por mucho que me agrade su sentido democrático, pues me

El trabajo en cuestión quiere fundamentar sus tesis en las ciencias del lenguaje. Por eso lo interrogo a partir de la lógica.

La primera contradicción aparece entre el nombre propio o descripción del objeto y uno de sus nombres conceptuales o predicados (valga decir: una de sus funciones). Se nos ha dicho que *La luz que va dando nombre. Veinte años de la poesía última en México (1965-1985)* “Es una antología de poemas, no de poetas”. Si esto es verdadero, ¿por qué los límites del conjunto radican en las fechas de nacimiento de los autores incluidos y no en las fechas de publicación de los poemas seleccionados?... Una anomalía subsidiaria surge del presupuesto de que se compilarán veinte años de *poesía* y no veinte años de *poetas*, cuando todos los textos seleccionados fueron compuestos en fecha posterior a 1985. Ergo, una de las afirmaciones sobre las que descansa todo el sistema (“una antología de poemas, no de poetas”) es falsa.

En otro pasaje, los autores se desmarcan de antologías anteriores (*Poetas de una generación 1940-1949; Eco de voces*) por considerar que en ellas persiste “el arbitrario criterio –aunque operativo– de fijar generaciones literarias según el decenio en que nacieron los poetas recopilados”. Y abundan: “este *modus operandi* [...] confunde dos niveles de la comunicación: el acto de enunciar [...] con [...] el enunciado. [...] lo que leemos en estas obras nos habla más del antologador que de los poemas seleccionados”. Para trascender esta carencia, *La luz...* propone ocho lenguajes literarios que caracterizarían a la “poesía última en México”: connotación de sentimientos; trabajo del significante; neobarroco; imágenes de la naturaleza; música; humor/ironía; automatismo; *slang* ciudadano.

¿Pueden las ciencias del lenguaje avalar que son estas categorías y no otras las que dominan la norma de la poesía mexicana reciente? ¿De qué conjunto universo se ha

---

parece un sofisma. A menos que estemos dispuestos a aceptar que las guerras de exterminio étnico son un servicio a la comunidad, o que la violación de una mujer es sexo rudo y no un crimen, o que Andrés Manuel ejerce en México el Poder Ejecutivo. No estoy preparado para tal relativismo ético e intelectual.



extraído la noción de que su pertinencia es *más clara* que la de cualquier otra descripción? ¿Cuál es el proceso analítico que las reveló como más eficientes o precisas que, pongo por caso, los cuatro puntos cardinales propuestos por Jorge Fernández Granados en 1999?<sup>1</sup> No encuentro en el prólogo respuesta a tales interrogantes. Entre las dos principales funciones o *nombres conceptuales* de la antología (ser “estéticamente incluyente”; partir de los poemas y no de los poetas) y la fijación de estos ocho “lenguajes literarios que aparecen con mayor claridad en la poesía mexicana más reciente” se abre una laguna de la reflexión en tanto que proceso funcional: la hipótesis deviene tesis sin que en el proceso medie demostración alguna. No hay descripción del objeto de estudio; hay entelequia: estos lenguajes literarios “aparecen con mayor claridad” sólo porque así lo han decidido, unilateralmente, los redactores del prólogo. Se trata de una *arbitrariedad operativa*. Lo que me hace preguntar: ¿no nos habla esta descripción más de los antologadores que de los poemas seleccionados, más del “acto enunciatario” que de “lo enunciado”? ¿No nos devuelve este enfoque a criterios que la propia antología considera caducos?

Al ser cuestionado sobre la ausencia en el volumen de ciertos autores, Alí Calderón respondió hace poco: “Hay nombres que no aparecen porque sus poemas no eran nítidos en cuanto a lenguaje literario; a veces no aparecen porque los poemas simple y sencillamente no nos gustaron ni nos parecieron meritorios; a veces, simplemente, no conocíamos a los poetas”.<sup>2</sup> El segundo y tercer argumentos me parecen incontestables; el primero en cambio (“sus poemas no eran nítidos en cuanto a lenguaje literario”) no solo me parece absurdo, sino que manifiesta la ignorancia de Calderón en

---

<sup>1</sup> La descripción de JFG es citada por los autores de *La luz que va dando nombre*: “norte, cultivadores de la imagen; sur, poesía referencial o de la experiencia; este, minimalismo o poesía del intelecto; oeste, constructores del lenguaje”. (p. 9). Este esquema no solo es más sencillo: posee una línea de pensamiento lógico evidente. Parte de la funcionalidad lingüística tal y como la describe Jakobson en “Lingüística y poética” y se complementa con la noción Sistema Simbólico (poesía de imágenes). Cf. Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, España: Ariel, 1984, pp. 347-395; Mauricio Beuchot, *Elementos de semiótica*, México: UNAM, 1979.

<sup>2</sup> En [www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com](http://www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com). Entrada correspondiente a Alí Calderón.

materia académica. Un elemento básico de la metodología de la investigación cualitativa es éste: si las categorías que has establecido resultan discordantes con el fenómeno, la carencia radica en el método y no en aquello que se analiza. Dicho de otro modo: si los poemas de autores meritorios “no eran nítidos” es porque las categorías resultaron insuficientes o no eran las adecuadas. Usualmente no le reprocharía esto a un antologador; pero quienes firman el prólogo de *La luz...* han pretendido blindarse frente a opiniones adversas recurriendo a un engreído discurso académico; lo que les abre un flanco del que quizá no son conscientes: su debilidad como teóricos (y sobre todo como investigadores).

El previsible riesgo es que los ocho “lenguajes literarios” resulten insignificantes desde una perspectiva pragmática, atrofiando el sistema general de la antología. Y es justamente eso lo que sucede. No hace falta ser un especialista para notarlo (en realidad creo que solo un especialista embelesado en su propio proceso mental sería tan obtuso como para no darse cuenta): cualquier lector medianamente afilado verá que la mayoría de los poemas puede intercambiarse de un “lenguaje” a otro sin que esto modifique significativamente el muestreo. Más aún: la distribución de los textos en el libro vuelve árido y difícil de manejar un objeto bibliográfico que de otro modo seguiría siendo irregular pero aportaría brevedad, funcionalidad y, en algunos pasajes, una aguda intuición lectora.

No quiero pecar de excesivamente subjetivo: ya que los compiladores han obrado a partir de la teoría literaria, ejemplifico lo que a mi juicio es inexactitud de su sistema mediante dos apuntes de ese mismo cuño.

En el apartado “automatismo” se incluye un poema de Luis Felipe Fabre titulado “Canción”. Los autores caracterizan el lenguaje de esta pieza como “derivado del automatismo psíquico del surrealismo y su relación con la asociación libre”; señalan

asimismo que procede “mediante el empleo de aliteraciones, paranomasias, juegos de palabras y rimas internas”. No obstante, el poema de Fabre parte de un intertexto cerrado (por lo tanto limitado en su repertorio y contrario a la asociación libre): los vocativos y las palabras-símbolo de la poesía provenzal. Ejemplos: “dulce dama”, “apuesto vasallo que la ama”, “canción”, “el ruiseñor trina”, “rica sortija”, “darme en prenda”, “lo trovado”. Es cierto que paranomasias y otros juegos de palabras aparecen en el texto; lo mismo podría decirse de muchos otros poemas. La cuestión es que la paranomasia no resulta definitiva para la composición, sino un recurso más entre su repertorio. La aliteración es constante (lo sería en prácticamente cualquier fragmento lírico tradicional), como abundante es también el ejercicio conceptista, la desviación o multiplicación de sentidos: “yo en usted *me empeño*, sea mi corazón / rica *sortija* que se aligera *en la balanza del prestamista*” (las itálicas son mías). Este rasgo estilístico no se corresponde en absoluto con la escritura automática o la asociación libre; por el contrario, pretende un efecto irónico calculado. Al confinar este poema al lenguaje “automatismo” los compiladores hacen de él una lectura superficial, me atrevo a decir que prejuiciosa. Perciben la denotación mas no la connotación del discurso.

La última parcela del libro, titulada “*slang* ciudadano”, incluye a tres autores: Julián Herbert, Omar Pimentá y Francisco Alcaraz. Los compiladores describen esta entrada como “un registro lingüístico identificado con un sociolecto particular, la *parole* de los jóvenes”. No hay aún definición en el DRAE para el término *slang*. El *Oxford Student's Dictionary* lo define conservadoramente como “words, phrases, meanings etc sometimes used in very informal conversation but not suitable for writing or for more formal occasions”. Y la inefable Wikipedia: “vocabulario informal, extravagante y arbitrario [...] Véase también *Jerigonza*”, con lo que el sentido del vocablo es más asequible. Se trata efectivamente de un idiolecto, una desviación de la norma

equiparable a lo que alguna vez se denominó caló en México y lunfardo en Argentina. Llegados a esta definición surge un conflicto: de los cinco textos incorporados a este rubro, sólo dos (obra de un mismo autor: Omar Pimienta) utilizan *slang*. Los otros tres poemas incluyen referentes contemporáneos y urbanos; pero no un idiolecto realizado en vocablos o efectos de la sintaxis, sino que todas sus palabras y construcciones pertenecen a la norma lingüística contemporánea. Si acaso en uno de ellos hay más bien algún referente arcaizante. Esto implica la reiteración de enunciaciones falsas dentro del sistema crítico de *La luz que va dando nombre*: a la descripción “*slang* ciudadano” se le adjudica como predicado un conjunto de poemas que no le corresponde en términos de lógica, puesto que la mayoría de ellos no emplea *slang* alguno. Lamento que jóvenes estudiosos (diré más: jóvenes poetas) puedan hablar con soltura en jerga escolar y a la vez desconozcan el significado de una palabra que se usa cotidianamente en el español de México.

Por lo que atañe a la recepción del libro entre los jóvenes lectores, no han faltado ni el reconocimiento ni el desacuerdo. Se ha dicho con justicia que los compiladores fueron generosos al considerar tanto a poetas que les son estilísticamente distantes como a jóvenes poco conocidos. Al mismo tiempo se ha señalado con agudeza que entre los ausentes hay un grupo cuya exclusión en bloque es inocultable: los cercanos a la revista *Oráculo* y algunos más que comulgan con ideas estéticas de Eduardo Milán (Alejandro Tarrab, Ramón Peralta, Rodrigo Flores, Rodrigo Castillo, Daniel Saldaña, Karen Plata, Jorge Solís Arenazas, entre otros).

Al margen de estos juicios, cuyo desacuerdo es saludablemente complementario, consigno observaciones que considero inmorales dado su implícito oportunismo: “A pesar de que no me incluyeron disfrute [*sic*] la lectura (...) me gusto [*sic*] se ve bien,

pero deben ser más abiertos” (Anónimo 1); “Hasta eso, esos weyes meten hasta a los que les caen mal, eso habla de que no son rencorosos” (Anónimo 2).<sup>1</sup>

El trasfondo de estos comentarios me parece de una obviedad grosera: hay quienes piensan que lo “incluyente” es un valor literario *per se*, y en consecuencia reclaman su sitio en la mesa; hay quienes creen que la cultura mexicana es un concurso de simpatía, buenos sentimientos y manipulación. No sé si los autores de *La luz que va dando nombre* han buscado conscientemente este efecto secundario: oponer al tradicional clasismo nacional un proyecto de *sindicalización* de la poesía. Quiero pensar que no. Me queda claro, sin embargo, que han sustituido un exceso por otro: si –según algunos críticos– los autores de *El manantial latente* confundieron el rigor con la exclusión estilística, quienes compilaron *La luz...* confunden la academia con la inclusión indiscriminada. Si tuviera que elegir, me quedaría sin dudar con el primer criterio. No por menosprecio sino por honestidad: la *exclusión* presupone un discurso de finitud humana, una afirmación del gusto; la *inclusión*, como valor abstracto, desborda las posibilidades intelectuales de cualquiera y engendra una pseudoestética basada en la demagogia.

Recapitulo.

*La luz que va dando nombre* es un libro interesante, aunque no tanto por sus aciertos: más bien porque permite observar de cerca los vicios literarios más jóvenes de México. Pese a que reúne algunos poemas interesantes y a que sus autores me parecen (quiero enfatizar esto) lectores de buena intuición, el volumen es empobrecido por su chambón proyecto crítico; su pretencioso “incluyentismo”; su agenda oculta: dar una plataforma curricular a los amigos.

---

<sup>1</sup> [www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com](http://www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com)

El problema de fondo, sin embargo, me parece intelectual y no de actitudes personales. Los antólogos emplean jerga teórica cuando carecen de destreza para construir hipótesis, tesis y argumentos cuya estructura resulte lógica. Su vocabulario finge ser analítico; su pensamiento no lo es. Esta clase de charlatanería ha devenido, por desgracia, el corazón de la mediocridad que muchos jóvenes avalan bajo el rubro “crítica literaria”.

febrero de 2008

## ***Divino tesoro, de Luis Felipe Fabre***

México vive una fiebre de juventud. No me refiero a RBD sino a la noción “poesía joven”. No solo tenemos –a contrapelo de la denigrante inexistencia de lectores– gran cantidad de poetas cuyas edades oscilan entre los 17 y los 30 años; prevalece además un cachirulismo extravagante que continúa publicitando a autores que promedian la cuarentena como “jóvenes valores”. El resultado es la más radical sobrepoblación lírica que haya jamás tenido este país. A partir de la publicación de *El manantial latente*, muestra de poesía mexicana aparecida en 2002, distintos estudiosos y aficionados acostumbran de tanto en tanto practicar miradas contextuales del fenómeno a través de experimentos antológicos cuyo nombre, a estas alturas, es legión.<sup>1</sup> Lo que, por supuesto, no simplifica el objeto de estudio: lo ha hecho más vasto. También más accidentado, más mezquino, más rencoroso y manipulador, más difícil de aprehender y, para decirlo de una vez, más aburrido. Es claro que proyectos que se emprendieron con el fin de aminorar el tráfico de influencias y la sobreexposición meritocrática han conseguido, en un plazo récord, exactamente lo contrario de lo que pretendían.

Como sátira de este contexto apareció hace unos meses *Divino tesoro. Muestra de nueva poesía mexicana*, volumen seleccionado y prologado por Luis Felipe Fabre. Me temo que un lector poco avezado agrupará este libro junto a las otras muestras, antologías y similares que atañen al mismo tema y han venido publicándose en México durante el último lustro. Semejante enfoque me parece producto de una notoria cortedad de miras (un error, dicho sea de paso, del que ni siquiera se ha librado un lector bien

---

<sup>1</sup> En otros pasajes de este libro he citado algunos de los títulos a los que me refiero.

informado como Luis Jorge Boone).<sup>1</sup> *Divino tesoro* fue concebido en las antípodas de los volúmenes que le preceden. Ofrezco algunas reflexiones para avalar esto que digo. Tomo en cuenta tres aspectos: el título y el diseño del volumen; el tono y los instrumentos de su prólogo; y algunos de sus criterios de selección.

Lo primero que hace distinto a *Divino tesoro* (y esto no es comentario frívolo sino lectura paratextual) es su diseño de portada, *näïf* y pop, auténtico homenaje al florilegio decimonónico. Se trata de una burla a los sobrios volúmenes en que a últimas fechas suele catalogarse la poesía mexicana. Es también una autoironía, una declaración que agobia a todos los compendios que se ocupan del periodo pero que nadie hasta ahora se había atrevido a hacer tan ostensible: “este libro tiene fecha de caducidad”. Al respecto, Fabre es elocuente en las últimas líneas de su prólogo: “...podría decirse que los modernos de hoy serán los cursis de mañana. *Divino tesoro* [...] quiere evitar el trámite moroso del tiempo, así que se adelanta y asume desde ya esa gozosa fatalidad”. No hay equivocación posible: este libro es anticanónico tanto diacrónica como sincrónicamente. No solo se descarta como apuesta para el futuro (estrategia de desmarcaje que ya otras antologías practicaron) sino que ni siquiera contempla la hipótesis de que ese futuro exista; es una compilación que de entrada se coloca en el pasado, en una zona de no-trascendencia que anula las opciones de glorificación pueril. Una zona en la que importa la lectura presente de los textos.

Es más sencillo percibir esta peculiaridad si comparamos el título en cuestión con los de otros volúmenes que se ocupan del periodo: *El manantial latente*; *Árbol de variada luz*; *Un orbe más ancho*; *La luz que va dando nombre*; *Del silencio a la luz*; *Mapa poético de México*; *Muestra de poesía mexicana*; *Las afinidades electivas / las elecciones afectivas*, etcétera. La mayoría son abiertamente “poéticos” (o, para decirlo

---

<sup>1</sup> Reseña publicada en *Letras libres* num. 116, agosto de 2008.



con un vocablo que conviene al repertorio crítico nacional: *poetosos*). Los dos últimos privilegian la descripción técnica. Sólo el de Fabre se engarza con un rasgo preeminente de la idiosincrasia popular mexicana: el autoescarnio humorístico. O, dicho de otro modo: no le echés tanta crema a tus tacos.

*Divino tesoro* posee, finalmente, una doble referencia: el *Tesoro del declamador* y el verso de Darío que elogia la juventud. Por contaminación, Fabre termina satirizando el cúmulo de colecciones dedicadas a la poesía mexicana joven, reduciendo su universo a la cursilería de la recitación escolar.

Por lo que atañe al tono y los instrumentos de su prólogo, Fabre no podría ser más confrontador con el contexto: su selección no obedece a una mirada rotunda del medio literario actual, sino que es la memoria de un ciclo de lecturas realizado en el espacio cultural Casa Vecina; es, en breve, una *antología de ocasión*. Luis Felipe explica esto con una prosa llana, sin referencias académicas. Se niega a catalogar a sus poetas en escuelas, geografías o estratos. No quiere ser exhaustivo ni incluyente: más bien casual y exclusivo (como demanda el antro urbano y no como quisiera el Ph D en estudios culturales). No cita la obra de pensadores posmodernos. Afirma que la actitud de un artista es más importante que la eficacia técnica de sus productos. Elige dialogar solo con tres ejercicios antológicos que le son cercanos en el tiempo (huelga decir que esta elección no asume forma de coincidencia sino de beligerancia). Le interesa compilar un corpus poético actual que no trata de vincularse a la visión instituida de nuestro pasado poético, y que sin embargo tiene una raíz o línea de tradición fácilmente rastreable hacia tres poetas mexicanos en concreto (los tres citados en su prólogo): Gerardo Deniz, Hugo Gola y Eduardo Milán; tres poetas mexicanos a los que la crítica obtusa suele tratar como extranjeros.

Si *El manantial latente* fue concebido para acotar o contradecir a la *Asamblea de poetas jóvenes* de Zaid (una voluntad que los autores no declaran pero que resultará obvia para cualquier lector informado), *Divino tesoro* propone un ejercicio semejante respecto de *El manantial*. Esto no significa que el libro confrontado se desprecie: “Tal vez –dice Fabre– siga siendo hasta el día de hoy el ejercicio antológico más sólido y un punto de referencia entre las generaciones recientes”. Se rechaza la metodología absolutista de *El manantial*, pero a la vez se reconoce la fuerza intelectual y la originalidad de ese proyecto –valores ausentes en sus epígonos. Luis Felipe aprecia también la recepción generacional que *El decir y el vértigo* propuso frente a la poesía sudamericana; pero, impía y gozosamente, satiriza esa angustia hasta revelar lo mucho que tiene de caricatura: “Entonces, algunos poetas se enfilaron rumbo al aeropuerto y tomaron el primer avión que encontraron con destino a Argentina.”

El antólogo no toma demasiado en serio a sus interlocutores; pero jamás los ningunea. Tampoco admite el narcisismo intelectual que es moneda corriente entre las nuevas generaciones: al hablar de “La latinoamericanización de la poesía mexicana”, da crédito a escritores mayores (Gola, Milán) que, como editores y críticos, han dado pie a la consolidación de esa mirada.

Sobre las características de los poetas que incluye, Fabre habla también con llaneza: “El criterio [...] es el de poder leer en sus obras diversas maneras de la inconformidad. Esto es: más que determinados repertorios formales y estrategias textuales, lo que subraya este trabajo es una ‘actitud’ frente al fenómeno poético”. Otra mirada que la crítica al uso no ha podido o no ha querido entender. Y ejemplifico.

Al reseñar *Divino tesoro*, Luis Jorge Boone señala que, efectivamente, algunos de los poetas incluidos (Sergio Ernesto Ríos, Eduardo Padilla, Maricela Guerrero) manifiestan una estilística de ruptura; pero otros (Oscar de Pablo, Daniel Saldaña,

Miguel Gaona) son poetas *convencionales*; lo que, según él, contradice el funcionamiento de la estructura. No estoy de acuerdo con esta observación. Se intuye debajo de la argumentación un (no muy sutil) reclamo: “¿por qué yo no?”... Boone es sin duda uno de los poetas más notables de las generaciones recientes, y ser excluido de una antología, asumo, no le parecerá gracioso. Pero un crítico tendría que ver más allá de tales minucias. Tendría que ver por ejemplo que, aunque el repertorio formal de Oscar de Pablo es sumamente convencional, su actitud política ha abierto un ámbito de discusión poética novedoso, significativo; negarle esto a de Pablo es el peor de los ninguneos: es tratarlo como un *rétor* y no como un poeta. El reseñista podría notar también que la inclusión de un poeta coahuilense desconocido como Miguel Gaona (cuya destreza formal y cuya honestidad emotiva no desmerecen frente a las de Luis Jorge), sumada a la exclusión de un poeta también coahuilense multipremiado y *establecido* como Luis Jorge Boone, plantea, mal que bien, un *statement* estético-político: entre un buen poeta prestigiado y un buen poeta desconocido median dos o tres años de trabajo duro y también algunas dosis de relaciones públicas.

El proceso de selección seguido por Luis Felipe Fabre es radical: toma en cuenta las estrategias lingüísticas registradas en los poemas, pero hace de ellas una lectura *contextual*. Lo que, entre líneas, nos dice: poesía no es exclusivamente lenguaje; poesía es proceso, materia, espacio, temporalidad. Poesía es política.

Estos elementos bastarían para hacer de *Divino tesoro* un libro digno de elogio, pues asume una postura crítica y confrontadora. Pero el volumen ofrece otros dos aciertos. El primero, iniciar con un autor nacido en 1976 y concluir con uno de 1990. Con lo que resemantiza –espero que para largo– el tópico “poeta mexicano joven”. Y el segundo, más subjetivo: opino que ofrece consistentemente poemas que van de interesantes a buenos. A esto le ayuda, claro, el compilar solo a 22 escritores en lugar de

los 38 ó 40 ó 70 que son cifra habitual en este tipo de obras. Pero está también ese fenómeno al que Luis Felipe se refiere mediante un oxímoron: la “disidencia generalizada”. En un país en el que tradicionalmente la sensatez es más apreciada que la imaginación, tengo la feliz impresión de que se avecina una temporada de poetas insensatos.

*Divino tesoro* es uno de esos proyectos –como el fut, el cine de Lynch o los tacos de gusano de maguey– que no admiten tibiezas: o los amas o los odias. Yo ya tomé mi decisión.

octubre de 2008

## ***Technopaegnia* y poesía**

*Technopaegnia* es la palabra griega sugerida por Ausonio (310 d. C.) para designar a la estrategia de disponer los versos según la forma del objeto en que se imprimirán: un huevo, un hacha. Estas obras son antecedente de los caligramas. No solamente de los de Tablada o Apollinaire; también de los de George Herbert en el s. XVI y los de Acuña de Figueroa en el XIX. Son fuente de tradición. Como lo es la poesía/praxis: desde los yambos y espondeos pindáricos –a cuyo son se ejecutaban danzas olímpicas– hasta radio-dramas de Brecht como *El proceso de Lucullus*. Producir objetos o celebrar gestos, y entamar éstos y aquéllos con la escritura poética, es una forma venerable de la participación lírica –les guste o no a los académicos. Y la joven poesía mexicana no ha sido indiferente a esta herencia.

Entre nosotros, tales composiciones vienen de un largo y subterráneo río que parte de Tablada y pasa por Novo, Paz, Arreola, *Poesía en voz alta*, Ulises Carrión, Alejandro Aura, el deslenguaje oral de Ricardo Castillo, las instalaciones plásticas y sonoras de Alberto Blanco, los poemas visuales de Myriam Moscona –por mencionar muy poco. La relativa democratización de las nuevas tecnologías, la búsqueda de alternativas estilísticas y la pauperización de la lectura en México han insuflado nueva corriente a este caudal. Lo que entre los poetas más jóvenes significa un volumen de documentación más vasto y detallado que el de otras épocas. También mejores herramientas para la divulgación.

Reseño a vuelo de pájaro unos cuantos ejemplos de estos procesos.

Motín Poeta, colectivo integrado por Carla Faesler, Rocío Cerón y Mónica Nepote, publicó en CD dos antologías: *Urbe probeta* (2003) y *Personae* (2006). La primera es, casi, un disco de canciones; contiene versiones felices pero en otras la unión de voz y música me parece forzada. La segunda es un ejercicio más propositivo pero fallido: aunque cada pieza fue compuesta por un poeta y un artista sonoro distintos, el conjunto resulta repetitivo, monótono. Ambos discos adolecen de un mismo defecto: parten de versos destinados originalmente a la página, y cuyo cuerpo no fue reescrito en calidad de poesía sonora.

Este colectivo participó en el festival Poesía en Voz Alta 2006; youtube tiene un documento en video del *performance*. La calidad de registro es pobrísima, pero se alcanza a discernir el montaje. Carla Faesler realizó también videopoemas (V. youtube) cuyo leit motif son foto-recortes de sí misma. Algunas de estas piezas (“Asuntos internos”, “Limbo”) me parecen admirables, no solo por la imaginación que las sostiene, sino porque fueron realizadas con mínimos recursos tecnológicos. Rocío Cerón hace también poesía visual.

Minerva Reynosa, Sergio Ernesto Ríos y Oscar David López lanzaron en 2008 “Pimp M(t)y Poetry”, con sede en Monterrey. Se valen del arte postal. Minerva y Sergio me enviaron por correo *searching the toilette in Juárez avenue*, libro casero de poemas y aplicaciones en ejemplar único. Oscar David repartió, en un encuentro de escritores, volantes a colores con la efigie de Gerardo Deniz; solicitó luego que cada invitado escribiera unos pocos versos dedicados al autor de *Erdera*, a quien le fueron entregados esos materiales a la mañana siguiente. Oscar David tiene montado *The Gangbang Show*, espectáculo de cabaret que incluye travestismo, lectura de poemas y música electrónica.

José Eugenio Sánchez, vecindado en Monterrey, ha realizado videopoemas tipográficos en colaboración con Rubén Gutiérrez y un discurso virtual con técnica de

videogame (“Pistoleros famosos”) en colaboración con Ángel Sánchez (V. youtube). A fines de los 90, fue guionista y actor en el espectáculo de danza “El asalto a las putas”. En 2007, su lectura coreográfica *Balada de las últimas bombas* (en colaboración con Judith Téllez) fue recibida con beneplácito en un pequeño pero repleto teatro de Barcelona.

Oscar de Pablo, espléndido intérprete oral de su propia obra, obtuvo un premio de *slam poetry* en la ciudad de México. Desde Guadalajara, León Plascencia Ñol realiza poemas visuales: metáforas tipográficas con técnica de grabado. En esa misma ciudad viven Jorge Méndez Blake, quien ha expuesto algunas instalaciones en video basadas en lecturas de poesía; y Víctor Ortiz Partida, quien realizó en 2005 una instalación tipográfica basada en poemas de la puertorriqueña Sylvia Figueroa. En León, Guanajuato, está Eduardo Martín del Campo, autor de poemas hipertextuales. En Tijuana, Adrián Volt ha dado a conocer *Una sociedad muy excitada*, que incluye CD con poesía y música. También en Tijuana, Omar Pimienta realizó el proyecto *Librería*, 180 invitaciones institucionales viejas intervenidas con textos de autores diversos ([www.libreria-omarpimienta.blogspot.com](http://www.libreria-omarpimienta.blogspot.com)). En Querétaro, Román Luján realizó hace algunos años, en colaboración con Jordi Boldó, una serie de metáforas-mueble: poemas breves impresos sobre piedras. También con piedras realiza instalaciones tipográficas el poeta michoacano Efraín Velasco. En Saltillo se fundó, a fines de 2008, el Taller de la Caballeriza ([www.caballeriza.blogspot.com](http://www.caballeriza.blogspot.com)), colectivo que reúne a poetas, artistas plásticos, músicos, teatristas y cocineros en torno a dos principios: la capacidad transretórica de la poesía (la posibilidad de crear efectos poéticos mediante soportes alternativos, géneros híbridos y materia poética no textual); y la descripción de lo poético como realidad sintética, simultánea, múltiple y móvil.

Habría que mencionar al paso, también, proyectos cuyo afán no es la producción de obras sino la documentación y/o difusión de estos procesos: *Poesía y combate* de Antonio Calera, *Autismo TV* de Inti García Santamaría (V. youtube) el *Periódico de poesía* de la UNAM, el festival *Poesía en Voz Alta*, entre muchísimos otros. La nómina que doy es reducida: apenas se limita a los autores con los que tengo un contacto constante.

A pesar de que estos procesos compositivos tienen aceptación y demanda por parte de algunos lectores, la mayoría de los poetas y críticos del país los rechaza. Tal rechazo esgrime dos argumentos fútiles: “eso no es poesía” y “eso ya pasó de moda, pertenece a la estética de las viejas vanguardias”. La pobreza del primer argumento radica en su hipocresía: parece implicar que está muy bien que se haga poesía visual y poesía/praxis (después de todo se trata de procesos que se ejercen cotidianamente y que son admitidos en los más selectos círculos intelectuales) siempre y cuando a).- no se les llame “poesía” y b).- quien los realice tenga título de actor, pintor o artista conceptual, no de poeta. Lo que se intenta salvaguardar no es un proceso creativo sino un título nobiliario: *Poeta*. Esto me parece un tanto cursi y digno de un burócrata, no de un creador. Hablar de poetas en tránsito formal y poesía en soportes no convencionales me parece importante: lo considero vía para dar un sentido más puro a *una* de las palabras de la tribu.

El segundo argumento no es menos endeble, pero sin duda es más perverso: pretende que la experiencia *material* de los poetas es patrimonio exclusivo de las vanguardias históricas. Afirmación que quizá esté a la altura de don Ignacio de Luzán, pero que suena obtusa y hasta inmoral de cara al yunque tecnológico en que se convertirá el siglo XXI. No me parece imprudente citar aquí a Platón: “el castigo mayor es ser gobernado por otro más perverso, y es por temor a este castigo que gobiernan,



cuando gobiernan, los hombres de bien”. Si algunos poetas hemos aprendido a usar Vegas o After Effects después de haber ejercitado el dístico, es porque la poesía no es un pasatiempo: es una guerra espiritual con y por el mundo. En cualquier caso, negar que la *technopaegnia* y la poesía/praxis son parte de la tradición no es conservadurismo: es llana ignorancia.

El ninguneo que usualmente rodea en México a la poesía visual, sonora y activa empobrece nuestra vida intelectual. Lo que falta a mi juicio es una mayor crítica y autocrítica de estos procesos compositivos. Una crítica dura, seria, que tome en cuenta lo mismo la dimensión técnica y material (el empleo de herramientas retóricas alternativas) que la conceptual y emotiva. Pero que acepte también, como principio, que existen estructuras paratextuales a las que el nombre que mejor les conviene es el de poemas.

enero de 2009

**III**  
**Relectura**

### **Manuel Acuña: Valleto & Co.**

Una pregunta –romántica y no– persiste en un rincón de la literatura mexicana: ¿por qué se suicidó Manuel Acuña, protomédico de 24 años, coahuilense nacido en 1849, huérfano de padre, autor de un drama cuyo triunfo apoteósico hoy nos resulta casi incomprensible y de dos poemas más o menos célebres; estrella fulgurante y fugaz del tardío romanticismo nacional?... No faltará quien opine que la cuestión está saldada: hay suficientes datos biográficos para inferir que, al momento de su muerte, el vate lidiaba con una profunda crisis emocional y económica.<sup>1</sup> Pero su fama no se asienta en hechos positivos sino en el tópico romántico por excelencia: flor tronchada en plenitud por una intensa pasión. Hay además, en torno a la desgracia, un *issue* poco explorado: la amargada ironía que transmiten algunos de los mejores poemas que el saltillense compuso en sus últimos meses de vida. Habría, pues, al menos tres rutas para acercarse al suceso: la mítica, la biográfica y la estilística.

No importa cuánto nos esmeremos en desmentirlo: el coro popular repetirá que Acuña se envenenó por los desdenes de Rosario de la Peña. De ahí la fama singular de su “Nocturno”, un poema mediocre comparado con otros de su mismo tono y técnica. Esto me lleva a enfatizar un hecho clave: el “Nocturno” a Rosario es una obra incompleta si se le juzga exclusivamente en su perímetro textual; para asimilar su plenitud estética tenemos que leerlo como nota a pie de página de un gesto (diré más, de

---

<sup>1</sup> Cf. Marco Antonio Campos, *Manuel Acuña en Ciudad de México*, Saltillo, México: Instituto Coahuilense de Cultura, 2001.

un *performance*): la muerte a mano propia de su autor.<sup>1</sup> Sólo a través de una lectura de tal índole cobran intensidad los versos finales: “¡adiós por la vez última, / amor de mis amores; / la luz de mis tinieblas, / la esencia de mis flores; / mi lira de poeta, / mi juventud, adiós!” Quitemos el suicidio y lo que queda es patetismo débil –incluso para los estándares del romanticismo mexicano tardío.<sup>2</sup>

Por lo que atañe a los hechos históricos que circundan la tragedia, el opúsculo de Marco Antonio Campos es referencia básica.<sup>3</sup> Campos enumera estas probables causas del suceso: Manuel vivía en un lamentable estado de pobreza, especialmente tras el fallecimiento de su padre; su salud (física y mental) era, según testimonio de sus allegados, precaria; recientemente había procreado, con la poeta Laura Méndez, un hijo al que por supuesto era incapaz de criar y sostener –y que por otra parte le sobreviviría apenas unos meses; y, pese a que su drama *El pasado* había tenido un caluroso recibimiento en 1872, la segunda puesta en escena (ya en el 73) resultó un fracaso.

Dicho fracaso abre la puerta a una tercera, maliciosa lectura de la anécdota: tal vez Acuña se suicidó con el afán de preservar su magro éxito; por trascender los límites de *su* romanticismo; para ingresar, con pasaporte de cianuro, a los libros de historia nacional.

Hasta donde sé, el primero en proponer esta socarrona teoría fue Juan José Arreola en su cuento “Monólogo del insumiso”. La pieza lleva el epígrafe “Homenaje a M. A.” e incluye frases como éstas: “Hay un diablo que me castiga poniéndome en

---

<sup>1</sup> Esta clase de lectura me fue sugerida por un libro de ensayos que recomiendo mucho: Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros*, México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.

<sup>2</sup> Comparémoslo con el soneto del Nigromante (también dirigido a Rosario de la Peña) en el que el enamorado se lamenta de su vejez y cuyo final es esta bella y patética estrofa (relectura a su vez del *parcite dum propero, mergite dum redeo* de Marcial, y de los consiguientes dos versos finales de un soneto de Garcilaso en el que Leandro se dirige a las olas: *dejadme allá llegar, y a la tornada, / vuestro furor ejecutad en mi vida*): “al inerme león el asno humilla. / Vuélveme, Amor, mi juventud y luego / tú mismo a mis rivales acaudilla”. O con este afamado fragmento de Manuel M. Flores: “Amémonos, mi bien, en este mundo / donde lágrimas tantas se derraman; / las que vierten, quizá, los que se aman, / tienen un no sé qué de bendición”.

<sup>3</sup> *Op. Cit.*

ridículo. Él me dicta casi todo lo que escribo”... “me siento condenado a repetirme y a repetir a los demás”... “Y yo andaría con mi cabellera llena de telarañas, representando a los ochenta años las antiguas tendencias con poemas cada vez más cavernosos y más inoperantes”... “Cuando menos, me gustaría que no sólo en mi cuarto, sino a través de toda la literatura mexicana, se extendiera un poco este olor de almendras amargas que exhala el licor que a la salud de ustedes, señoras y señores, me dispongo a beber”.<sup>1</sup>

¿Hay en la obra de Acuña rasgos que justifiquen un enfoque tan poco grave de su muerte? Opino que sí: la ironía antirromántica practicada por Arreola le hace justicia, si no a la verdad histórica, sí al estilo predominante en algunos de los últimos textos del poeta.

La vena satírica de Manuel será (tanto para él como para nosotros) un hallazgo tardío: todos sus poemas de 1868-69 tratan temas “serios” de manera cursi.<sup>2</sup> en 1870 aparece un primer y tibio intento de aproximación al humor: “Uno y quinientos”. Hay algunos ejercicios más bien desafortunados entre 1871 y 1872 (“Dos víctimas” es quizá el más rescatable). Pero es justo su primer poema fechado en el 73 (es decir el año de la muerte) el que incorpora el tema central de su poesía satírica futura: la crítica a los modelos literarios. Se titula “La vida en el campo” y, previsiblemente, es una burlona lectura del tópico latino (y barroco) *beatus ille*. No es un texto completamente desafortunado, aunque sí demasiado extenso; a ratos el autor parece frígido ante lo que censura (incluso reconoce que “la vida en el campo” no es un tema que importe gran cosa a sus coetáneos). Más interesantes son cuatro composiciones posteriores en las que zahiere la referencialidad más obvia del romanticismo tardío: “Nada sobre nada”, “A la luna”, “Letrilla” y “La Gloria”.

---

<sup>1</sup> Juan José Arreola, *Confabulario*, México: Joaquín Mortiz, 1975, pp. 52-54. La tesis de Arreola ha tenido adeptos entre los que destaco a Jesús de León, quien en su novela *Semidesiertos* presenta a un Acuña calculador y antipático, desesperado por la fama póstuma.

<sup>2</sup> Sigo en todo momento las fechas y el orden editorial propuesto por José Luis Martínez en Manuel Acuña, *Obras: poesía y prosa*, Saltillo, México: Instituto Coahuilense de Cultura, 2000.

“A la luna” no solo hace broma de ese satélite y de sus obvias implicaciones románticas: también es una crítica al estilo pomposo de algunos poetas cuyos nombres son citados (directa o indirectamente) en las estrofas. “Letrilla” se interesa menos por lo estético y retrata con chistes buenos y malos los hábitos del medio literario mexicano. “La Gloria” es a mi juicio el testamento literario de Acuña en un sentido más profundo que el “Nocturno”. Primero, porque el relato contenido en esta pieza describe no solo la decepción amorosa, sino la azarosa condición estética –y el suicidio que acompañaría a ambas.<sup>1</sup> Segundo, porque en él se funden (si bien de manera torpe) las dos vetas de su poesía: lo cómico y lo solemne. Y tercero porque, aunque fallido, es sin duda su texto más ambicioso, tanto en asunto y estructura como en versificación. “La Gloria” contiene pasajes que prefiguran el primer modernismo. Como éste:

Elena va al paseo  
de lucir y brillar en el deseo;  
tiene palco en el teatro y no hay velada,  
tertulia, baile, aniversario o fiesta,  
a que oportunamente convidada  
no se encuentre a asistir siempre dispuesta.

Sin embargo, en ningún otro poema satírico consiguió Acuña tal equilibrio entre modernidad, musicalidad, estructura e inteligencia como el que puede apreciarse en “Nada sobre nada”. Se trata a mi juicio de su mejor pieza, superior a “Nocturno”, “Ante un cadáver” y “La Gloria” (lo que solo significa que lo considero un texto más vivo, más cercano a la sensibilidad contemporánea; o a lo que para mí es esta sensibilidad).

---

<sup>1</sup> El “Nocturno” ya circulaba en septiembre; la publicación de “La Gloria” data de octubre. Cf. Campos, *Op. Cit.*, pp. 20 y 37.

“Nada sobre nada” es un discurso en verso: desde su arranque el autor nos avisa que su intención original era entregarnos una prosa, pero que fue sorprendentemente disuadido de ello. Es también un poema de ocasión: lo escribe “...ya que es preciso, / puesto que así lo han dicho en el programa”; pero lo considera un “grave y horrible compromiso” del que intenta salvarse. Es, finalmente, un poema que no se concibe del todo como tal: “que rompa yo la bendecida prosa / que preparado para el caso había / y que escriba en vez de ella alguna cosa / así, que se parezca a la poesía”; es un antipoema.

Desde tal exterioridad y ligereza, Manuel Acuña pasa revista sin piedad a algunos de los temas centrales del romanticismo (e incluso de alguna poesía anterior a éste): la belleza inmarecesible de la amada, la fe religiosa, la contemplación arrobada de la naturaleza, la relación entre vida y ética, el mar como metáfora de lo sublime, la épica, la hagiografía... Y despedaza, cada tanto, su propio esfuerzo. Describe la fealdad de su novia registrada en “un retrato / firmado por Vallete y Compañía” (nuevamente linda con el Gutiérrez Nájera que vendrá). Se asume incapaz de hablar del mar –de lo sublime– porque en materia de “charcos” sólo conoce “el lago de Texcoco”. Declara haber escrito ciento cincuenta octavas reales sobre la vida y sus miserias; octavas “cuyo único defecto / (...) era que en vez de ser originales / no pasaban de un plagio de Espronceda”. Y el texto prosigue en este *mood* hasta su apoteosis, un final que bien podría leerse como gemelo abyecto de la última estrofa del “Nocturno”:

Ya que en mi numen agotado no hallo  
ni el asunto ni el plan a que yo aspiro,  
rompo mi humilde cítara, me callo,  
y con perdón de ustedes me retiro.

Una retirada equiparable al suicidio –siguiendo la lógica brillante y perversa del cuento de Arreola.

“Nada sobre nada” es una obra fundacional de la (por lo demás vastísima y escasamente atendida) poesía satírica mexicana. Una lectura que permite observar otra vertiente de un autor al que comúnmente enmarcamos en la zona más inofensiva del romanticismo tardío, pero cuyo humorismo cínico y desencantado podría considerarse un temprano antecedente de poetas como Manuel Gutiérrez Nájera, Ramón López Velarde y Renato Leduc.

2007



### **Tablada revisited**

En abril de 2008, al redactar el prólogo del *Anuario de poesía mexicana 2007*, escribí: “Tablada es un poeta que hoy no circula”. Señalaba después la ausencia de compendios amplios de su obra lírica desde 1971, y el hecho curioso de que *Li Po y otros poemas* – reeditado en 2005– hubiera aparecido en una colección de artes plásticas y no de poesía. Desconocía yo en ese momento el volumen *De Coyoacán a la Quinta Avenida. Una antología general*, cuyo pie de imprenta se fechó en diciembre de 2007. No estaba aún disponible el facsímil de *Un día... Poemas sintéticos*, tirado apenas en marzo del año siguiente. Tampoco imaginé que Cal y Arena preparara un *José Juan Tablada* con selección y prólogo de Antonio Saborit, libro que vio la luz el siguiente mayo.

*De Coyoacán a la Quinta Avenida* arroja una mirada contextual y compacta sobre la vastísima obra de Tablada (ciudad de México, 1871-Nueva York, 1945). Junto a una muestra de 72 poemas tomados de cada uno de sus libros, nos ofrece una nutrida selección de crónicas (sobre Japón, París, Nueva York, México); algunos ensayos de arte y literatura; un par de piezas narrativas, y pasajes de sus dos volúmenes de memorias. Completan la edición un estudio preliminar de Rodolfo Mata y dos ensayos a modo de epílogo firmados, respectivamente, por Esther Hernández Palacios (sobre las distintas etapas neoyorquinas del autor) y Serge I. Zaïtzeff (sobre la breve estancia de Tablada en Sudamérica).

La antología posee virtudes que cualquier bibliófilo agradecerá: un diseño memorable, un esmerado ordenamiento, una selección de textos que no conoce desperdicio, un aparato crítico vasto y al mismo tiempo funcional. Adolece, no obstante, de tibieza. El estudio preliminar da un esbozo biográfico de prosa envidiable pero que evita interpelar al personaje; tiende a lo informativo, al dato cronológico-geográfico y la descripción de los objetos literarios.

La recolección de poemas sigue un esquema tradicional: presentar éstos en estado de *página suelta*. Decisión que no está del todo mal, salvo que desdibuja la integridad estética de algunos pasajes. A este punto volveré más adelante.

He de confesarlo: me incomoda un poquito que el volumen aparezca bajo la colección “Viajes al siglo XIX”. ¿Es Tablada un escritor del XIX comparado, pongo por caso, con Ramón López Velarde?... El japonista de Coyoacán publicaba desde 1888, pero incluso la edición definitiva de su primer libro de versos, *El florilegio*, data de 1903. Su más fecunda etapa lírica va de 1918 a 1922, coincidiendo casi con la del zacatecano. Lo más granado de su prosa no solo se escribió en plena época postrevolucionaria, sino que su tono, sus temas y su vocabulario pertenecen al siglo XX. Ayuntar a Tablada al corpus decimonónico mexicano me parece, de nuevo –como sucede al haber editado sus poemas ideográficos en una colección de artes visuales y no de poesía–, una decisión que abona a cierto hábito nacional: el de dislocar ligeramente la obra y los procesos compositivos de José Juan Tablada, colocándolos siempre, de algún modo, en la periferia de la tradición.

(Después de todo, hablamos de un hombre que se equivocó de medio a medio: en un país donde la revolución es la versión laica de la virgen de Guadalupe, él tuvo el mal gusto de ser un reaccionario; en un país donde los poetas quisieran aparecer como sacerdotes impolutos, él fue un oportunista flagrante; en un país cuyo conservadurismo

literario procura engeguer frente a la herencia de las vanguardias históricas, él fue no ya un precursor: más bien un renovador sin cofrades; en un país donde la cronología y el cuadro sinóptico son los únicos instrumentos educativos que conoce la SEP, él decidió saltarse la barda escolar.)

Con todo, *De Coyoacán a la Quinta Avenida* me parece un libro espléndido. El prologuista declara su intención de dar un nuevo impulso a la prosa de Tablada entre los lectores actuales; quizá no haya mejor manera de lograrlo que una edición tan pulcra como la que comento.

Por otra parte, Rodolfo Mata es uno de los más devotos promotores con que Tablada cuenta hoy. No solo presentó en 2005 la edición facsimilar de *Li Po y otros poemas* y coordinó el CD-Rom *José Juan Tablada. Letra e imagen*, de 2003. Colaboró también en la confección de la página web [www.tablada.unam.mx](http://www.tablada.unam.mx), donde, entre compilaciones, experimentos de cibernavegación, fragmentos de archivo e imágenes diversas, aparecen íntegros y en facsimilar el ya citado *Li Po* y los volúmenes *Un día... Poemas sintéticos* (1919) y *El jarro de flores. Disociaciones líricas* (1922).

Ahora Mata nos entrega, por primera vez, una edición facsimilar impresa de *Un día...* bajo el sello de la colección Ábside de Conaculta. La aparición de este volumen viene muy a cuento con los días que corren: cada vez más lectores y poetas mexicanos jóvenes manifiestan interés por la materia poética no textual y la escritura en soportes no convencionales.

*Un día...* contiene 37 haikus (o poemas sintéticos, como quiso llamarlos José Juan) más un prólogo y un epílogo; todo en verso. Se divide en cuatro secciones: la mañana, la tarde, el crepúsculo, la noche. Cada sección está integrada por conjuntos de entre 12 y 7 poemas de tres líneas. Cada poema incluye un *kigo* o referente (un animal, una planta, un color, etcétera) que evoca la sección del día a la que el texto pertenece.

Cada texto es completado por un dibujo circular realizado por el propio Tablada y coloreado a mano (por él y algunos amigos) sobre los 200 ejemplares de la edición original.

Me declaro partidario del ámbito de lectura que Mata ha generado con la reedición tanto de *Li Po* como de este volumen. Revalorar a Tablada significa, entre otras cosas, trascender la lectura de *página suelta* y experimentar la *quiditas* que sus obras procuran. El fundamento estético de *Un día...* (la síntesis; lo simultáneo) se muestra en forma parcial en las compilaciones. Para aprehenderlo cabalmente es necesario incorporar los dibujos (en su orden original) y presentar *todos* los haikus que componen la serie. Es decir: en tanto que fragmentos de una *estructura poética en movimiento*, no como poemas convencionales. Y esto me parece un sedimento básico para desentrañar el vínculo entre la escritura de Tablada y los procesos compositivos de las vanguardias, pues no se trata de un mero aligeramiento retórico, sino de la exploración de materia poética no textual y el diseño de nuevas estructuras semióticas.

Rodolfo Mata es uno de los autores que con mayor elocuencia han subrayado esto: para Tablada, trazo y escritura son avatares de una misma voluntad estética. Se trata, agrego yo, de un gran hacedor de *formas* (en el sentido en que Haroldo de Campos diferenciaba las formas literarias de los *moldes* de la retórica tradicional), y su obra me parece no un mero seguimiento de la vanguardia europea: más bien una prefiguración de nuestra poesía concreta.

El *José Juan Tablada* de Saborit es otra cosa: una especie de edición “Sepan cuantos...” pero sin la editorial Porrúa (y, por añadidura, carísimo). El formato y la tipografía podrían ser mejores.

Ofrece, sí, ciertas ventajas: 327 páginas más que la otra compilación; un mayor número de poemas (106), amén de 32 traducciones en verso; presenta íntegra la única

novela que el antologado concluyó: *La resurrección de los ídolos*; parecería (pero de ello no estoy seguro, pues la edición no es clara al respecto) que incluye completos los dos tomos de memorias; el prólogo brinda casi cien páginas de intuiciones audaces, anecdotario vasto y esa pasión por la cacería de documentos archivados que han hecho de Saborit un ensayista sabroso.

Estas virtudes se pagan con carencias: los materiales han sido arrojados al volumen, a veces, al ahí se va. No en todos los poemas se indica de qué libro provienen. Bajo el rubro “Memorias” aparecen poco más de 200 páginas sin indicación alguna de su procedencia. No cuenta el libro con una nota editorial que aclare cómo han sido trabajados los materiales. Detalles que, sumados y comparados con *De Coyoacán...*, desdoran conceptualmente la edición de Cal y Arena.

El mismo prólogo es, en tal sentido, luz y sombra. Cuenta con una virtud que lo coloca en las antípodas de la escritura de Mata: Antonio Saborit confronta la compleja figura de Tablada, la interroga y acucia con especulaciones, por ejemplo, acerca del extravío o la destrucción (tal vez accidental, quizá convenenciera) de vastas zonas de su archivo personal. Saborit recupera, asimismo, la figura del mexicano Marius de Zayas como gran influencia intelectual del vanguardismo neoyorquino. Extrae, de distintos documentos, notas que nos permiten inferir tanto el carácter veleidoso como las sólidas convicciones estéticas de José Juan. Lamento señalar, no obstante, que este ensayo no representa la mejor prosa de Saborit: fue redactado profusamente, con insinuaciones que quieren ser irónicas y en ocasiones no pasan de enigmáticas, y cuya consecuencia sintáctica menos grata es una mínima pero notoria cantidad de anfibologías.

No pretendo descalificar este ejercicio antológico: se trata de un libro pertinente, seleccionado con audacia y bien pertrechado de observaciones lúcidas. Si señalo lo que a mi parecer son sus flaquezas lo hago por bibliomanía, no por mala fe.

Valga este mínimo repaso editorial no como juicio: como celebración. José Juan Tablada regresa nutridamente a nuestras librerías, y creo que esto sucede en un momento en el que muchos lectores estamos ávidos de él.

octubre de 2008

## Deniz entre nosotros

Leí por vez primera a Gerardo Deniz poco antes de cumplir 18 años. Fue un hallazgo casual, anticlimático: me lo topé en El Correo del Libro, uno de esos estanquillos ochenteros financiados por la SEP que parecían nave espacial tripulada por marcianos leninistas. Lo que me atrajo no fue el nombre del autor sino el título de la obra; *Mansalva*, una palabra que me ha gustado desde niño. Al principio supuse que sería una novela, quizá porque en aquella época estaba convencido de que “mansalva” significaba *crueldad* (mi referente era el corrido norteño “Pistoleros famosos”: “lo mataron a mansalva / los *rinches* que son cobardes”). Me sorprendió y me dio flojera notar que se trataba de un volumen de versos, pero de todos modos lo compré. En parte por la extraordinaria mirada de villano de película del Santo que Deniz luce en la foto.

Supongo que esa fortuita decisión juvenil afectó para siempre mi percepción de lo que llamamos “tradición poética nacional”: cada vez que alguien se pone melodramático y clama por *el rescate del grave y hondo decir de nuestras letras* me dan ganas de arrojarle (junto a pasajes de Reyes, Tablada, López Velarde, Leduc, Novo o Lizalde) *Erdera* entero a la cabeza.

\* \* \*

En México, cuando se habla de neobarroco, la charla suele desplazarse al sur del continente. Aparece la referencia al argentino Néstor Perlongher (cuya obra comenzó a

publicarse en 1980), a los Lamborghini o Marosa Di Giorgio. Y si acaso se acude a lo nacional es para citar el ya clásico *Incurable* (1987) de David Huerta. O la obra de poetas más jóvenes. Sin embargo el primer libro de Deniz, *Adrede*, apareció en 1970. Opino que muchos de sus poemas y los de *Gatuperio* (1978) son afines al neobarroco. Vista como proceso compositivo, esta estética se origina en Cuba y en nuestro país. No en Sudamérica.

En México, cuando se habla de dicción lírica tradicional, suele acudirse a Bonifaz Nuño o Alí Chumacero. Pero Deniz es también un poeta estricto, un extraordinario hacedor de melodías –lo que puede apreciarse en textos como “De ruina”, “Conseil (Inquilinos, 2)” o en los epigramas de *Semifusas* (2004). El más excéntrico de nuestros poetas es asimismo un escritor de sólido bagaje tradicionalista.

En México, cuando los críticos reparten en dos mitades el imperio verbal de los poetas (humoristas y solemnes; cultistas y coloquiales) Gerardo Deniz se vuelve un *homeless*: su virulencia conversacional resulta hermética bajo cartabones tan deleznable, su inteligencia y erudición pasan por chiste cruel cuando en realidad son instrumentos de un humanismo descarnado. Si hay un escritor que muestre lo frágiles que son las preconcepciones literarias de la crítica nacional, ése es Gerardo Deniz. Es leído como un hito solitario, como un monstruo de peculiar belleza, pero no siempre se reconoce lo simple: la suya es una de las obras poéticas más importantes e influyentes producidas en el siglo XX por la lengua española. Hace poco, en Barcelona, Andreu Jaume me habló entusiasmado de “unos poemas que leí en *Rosa cúbica* de un poeta al que los mexicanos mencionan casi nunca; Gerardo Deniz”. En otra ocasión, Fabián Casas me preguntó con mucho tacto: “pero ustedes, ¿alguna vez lo leen, al Gerardo Deniz?”.



\* \* \*

¿Cómo funciona la mente de un poeta?... No me atrevería a especular a ese respecto. Puedo no obstante ofrecer una anécdota que ilustra el modo en que tradición, sinsentido e inteligencia logran conjugarse en el humilde lenguaje de la conversación para producir efectos literarios complejos. Una concepción metalingüística que linda por un lado con el zen y por otro con Marcel Duchamp.

David Huerta me contó un día que, según su amigo Juan Almela, “El desdichado” de Gérard de Nerval era, merced a su título, la más antigua pieza dadaísta: *elle, des dit, chat d'eau* (“ella, dados dice, gato de agua”). La deslectura consiste en que, en el original francés, Nerval tituló su soneto en castellano (porque alude a su vez a un personaje de *Ivanhoe*, la novela romántica inglesa ambientada en la Edad Media; un personaje cuya heráldica aparece grabada en nuestro idioma). Almela hace una versión fonética del título y la traduce al francés –puesto que en francés fue escrito el poema.

Tomando en cuenta los matices que van de la Edad Media al romanticismo al dadaísmo, de la traducción a la re-traducción al intertexto y de Sir Walter Scott pasando por Nerval hasta llegar al poeta que me ocupa, esto a mi juicio resulta mucho más que un chiste. No es la *creación* lo que intento resaltar: es el punto de vista. Gerardo Deniz lee hasta descarnar los objetos verbales, hasta revelarlos no como estructura inamovible sino como una materia estética incierta que es modificada por quien la contempla. Iconoclasia con una vuelta de tuerca: no se intenta destruir los referentes sino las zonas de significado que han sucumbido a la esclerosis. Esto puede constatarse en la espléndida antología poética de Alfonso Reyes que el autor preparó hace pocos años para la Universidad Autónoma de Nuevo León; o en su artículo “Curiosidades

persianas”, un texto que merecería estar en cualquier antología de la crítica literaria escrita en nuestra lengua.

\* \* \*

En un artículo publicado en el número uno de *Mandorla* (1992), Guy Davenport hace elogio de Louis Zukofsky, a quien describe como uno de los poetas más *intelectuales* de la lengua inglesa. Davenport señala, asimismo: “Nuestro mayor poeta viviente es por lo general un hombre tan desconocido para el profesorado como para el conjunto de reseñistas y los sordos custodios de los laureles”. Ambas descripciones me parecen pertinentes para hablar del poeta que me ocupa.

La experiencia literaria de Deniz privilegia el componente intelectual, sí. Pero me apuro a rescatar este vocablo de la bota en el cuello a la que suele sometérselo en México: “intelectual” no significa, en modo alguno, “cultista” (y mucho menos en el sentido clasista que se da a esta expresión), grave o solemne: intelectual es afrontar el mundo desde la profunda y nada oscura desnudez de la mente. Deniz lo afirma sin medida en un poema de *Cuatronarices*: “Todo esto será jocoso, / será infumable, / pero no lo fabrico / –me nace, lo siento mucho. (...) / Qué diccionarios ni qué ocho cuartos”.

Desde esa perspectiva, pocas cosas existen más intelectuales que el humor. Y el humor es constante en la poesía de *Erdera*. Sin embargo no estamos ante un poeta “chistoso”: su obra tiende más bien a lo satírico, lo que implica una actitud moral de profundo compromiso con los seres humanos. Es este corpus un monumento de escepticismo, un ejemplar decurso estoico que empezó cuestionando a la “Cultura” (“Que ellos sigan la opereta de la toga y el birrete, la venera / y la muceta, el congreso y los viáticos. Lo han ganado; / lo desean. Qué ocasión.”) y que en algunos de sus pasajes

más recientes linda con un *pathos* fársico al describir en carne propia el arruinamiento *visceral* (“Esferositosis”, “La primavera en el fondo del colon”). Deniz es un poeta intelectual en la medida en que la mente humana se asemeja más al bazo que a un estante de libros empolvados.

Afirmo por último, y perdóneseme si en esto hay desmesura, que Gerardo Deniz es en México nuestro “mayor poeta viviente”. La vastedad de su obra y la amplitud de sus recursos poseen vetas a las que les falta mucho para ser agotadas desde un enfoque exegético. El rango de su lenguaje puede dismantelar el más árido concepto posmoderno sin renunciar a la música. Su escritura es exigente con el lector pero nunca egoísta, desalmada o innecesariamente hermética. Su tacto puede percibirse en los mejores poetas jóvenes de México: Juan Carlos Bautista, José Eugenio Sánchez (con quien no comparte la entonación pero sí la socarronería lingüística y la mirada escéptica), Samuel Noyola, Luis Felipe Fabre, Pedro Guzmán, Eduardo Padilla y algún poema reciente de María Rivera, por mencionar a pocos.

Gerardo Deniz está vivo entre nosotros. A la falta de elogios y reconocimientos públicos opone simplemente su obra: poemas que obligan a leer el canon nacional expulsando de él toda idea preconcebida, toda autocomplacencia. Veinte años después de mi primera lectura, ya sé lo que *Mansalva* significa: “sin ningún peligro, sobre seguro” (DRAE). Es hacia un lugar así que Gerardo Deniz ha llevado la tradición poética de lengua española en México.

Aunque esto resulte incómodo para algunos profesores de literatura.

diciembre de 2007

## Bibliografía

Acuña, Manuel, *Obras: poesía y prosa*, México: Instituto Coahuilense de Cultura, 2000.

Aguinaga, Luis Vicente de, *La cercanía*, Guadalajara, México: Filodecaballos, 2000.

\_\_\_\_\_, *Reducido a polvo*, México: Joaquín Mortiz, 2004.

Armenta Malpica, Luis, *La pureza inaugural*, Tepic, México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nayarit, 2006.

\_\_\_\_\_, *Vino de Mujer en XI Premio Nacional de Poesía Efraín Huerta, 1999 / VII Premio Nacional de cuento Efrén Hernández, 1999*, Guanajuato, México: Ediciones La Rana, 2000.

Arreola, Juan José, *Confabulario*, México: Joaquín Mortiz, 1975.

Bautista, Juan Carlos, *Cantar del Marrakech*, México: Verdehalago / Conaculta, La Centena, 2005.

Beuchot, Mauricio, *Elementos de semiótica*, México: UNAM, 1979.

Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, México: Posada, 1987.

Bojórquez, Mario, *Contradanza de pie y de barro*, México: FETA, 1996.

\_\_\_\_\_, *Diván de Mouraria*, edición bilingüe español-portugués, México: Algibe Editorial / Ediciones Los Domésticos, 1999.

Boone, Luis Jorge, *Legión*, Saltillo, México: La Fragua, 2003.

\_\_\_\_\_, *Galería de armas rotas*, México: FETA, 2004.

\_\_\_\_\_, *Material de ciegos*, en *Premio Salvador Gallardo Dávalos 2004*, Aguascalientes, México: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2005.

Cadena, Agustín, *Primera sangre*, México: UAM, Margen de poesía, 1995.

Calderón, Alí (coordinador), *La luz que va dando nombre. Veinte años de la poesía última en México*, Puebla, México: Secretaría de Cultura, 2007.

Campos, Haroldo de, *Brasil transamericano*, Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata, 2004.

Campos, Marco Antonio, *Manuel Acuña en Ciudad de México*, México: Instituto Coahuilense de Cultura, 2001.

Cerón, Rocío, Julián Herbert y León Plascencia Ñol (selección y prólogo), *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)*, Guadalajara, México: Filodecaballos, 2005.

Cerón, Rocío, *Imperio*, México: Ediciones Monte Carmelo, 2008.

Cordero, Sergio, *Oscura lucidez*, Saltillo, México: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Coahuila, 1996.

Cortés, Jair, *Contramor*, México: Lunarena, 2003.

Cortés Montes, Jair, *Nubes despiertas*, Toluca, México: La Tinta del Alcatraz, 2001.

Cruz Osorio, Iván, *Tiempo de Guernica*, México: Praxis, 2005.

D'Aquino, Alfonso, *Naranja verde*, México: Vuelta, 1996.

Deniz, Gerardo, *Erdera*, México: FCE, 2005.

Dorantes, Dolores, *SexoPUROsexoVELOZ*, Montevideo, Uruguay: Lapzus / Oráculo, 2005.

Ducros, Franc, *Prácticas poéticas contemporáneas: Italia y Francia*, Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara / DICSA, 1988.

Eco, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, España: Roca, 1990.

\_\_\_\_\_, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, España: Debolsillo, 2005.

Eliot, T. S., *Tierra Baldía / Cuatro cuartetos*, México: Ediciones Coyoacán, 1994.

Estrada, Carmina (selección y presentación), *Un orbe más ancho. 40 poetas jóvenes (1971-1983)*, México: UNAM, Ediciones de Punto de Partida, 2005.

Fabre, Luis Felipe, *Vida quieta*, México: Parque Lira, 2000.

\_\_\_\_\_, *Una temporada en el Mictlán*, México: Mantarraya, 2003.

\_\_\_\_\_, *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*, México: FETA, 2005.

\_\_\_\_\_, *Cabaret Provenza*, México: FCE, 2007.

\_\_\_\_\_ (selección y prólogo), *Divino tesoro. Muestra de nueva poesía mexicana*, México: Libros de la Meseta, 2008.

Faesler, Carla, *Anábasis maqueta*, México: Editorial Diamantina, 2003.

Fernández Granados, Jorge, *Los hábitos de la ceniza*, México: Joaquín Mortiz, 2000.

\_\_\_\_\_, *Principio de incertidumbre*, México: Era, 2007.

García Valdez, Alfredo, *Silva de amor nocturno*, México: FETA, 1992.

\_\_\_\_\_, *Manual de viento y esgrima*, México: Práctica Mortal, 2007.

Giménez, Gilberto, *Teoría y análisis de la cultura*, (2 Tomos), México: Conaculta / Icocult, Colección Intersecciones, 2005.

González, Yanko y Pedro Araya (selección), *Zur Dos: última poesía latinoamericana*, Santiago de Chile: Paradiso, 2005.

Guerrero, Maricela, *Desde las ramas una guacamaya*, Toluca, México: Bonobos, 2006.

Guedea, Rogelio (selección y prólogo), *Árbol de variada luz. Antología de la poesía mexicana actual 1992-2002*, Colima, México: Universidad de Colima, 2003.

Herbert, Julián (selección y prólogo), *Anuario de poesía Mexicana 2007*, México: FCE, 2008.

Huerta, David, (selección y prólogo), *Anuario de poesía mexicana 2005*, México: FCE, 2006.

Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, España: Ariel, 1984.

Jitrik, Noé, *La lectura como actividad*, México: Premiá, 1998.

Laughlin, James, *Ensayos fortuitos*, México: Vuelta, 1995.

Loo, Sergio, *Sus brazos labios en mi boca rodando*, México: FETA, 2007.

López, Oscar David, *Gangbang*, México: FETA, 2007.

López Mills, Tedi, *Parafrasear*, Toluca, México: Bonobos, 2008.

Lumbreras, Ernesto y Hernán Bravo Varela (selección, prólogo y notas), *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, México: Conaculta, 2002.

Milán, Eduardo, *Trata de no ser constructor de ruinas*, Guadalajara, México: Cuadernos de Filodecaballos, 2003.

- Ortuño, Ángel, *Siam*, México: Filodecaballos, 2001.
- Pablo, Oscar de, *Debiste haber contado otras historias*, México: FETA, 2006.
- Padilla, Eduardo, *Zimbabwe*, México: El Billar de Lucrecia, 2007.
- Paz, Octavio, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis (selecciones y notas), *Poesía en movimiento. México, 1915-1966*, México: Siglo XXI, 1966.
- Paz, Octavio, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- \_\_\_\_\_, *Obra poética (1935-1988)*, México: Seix Barral, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas, Tomo 1. La casa de la presencia. Poesía e historia*, México: FCE, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas, Tomo 4. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, México: FCE, 2003.
- Plascencia Ñol, León, *El árbol la orilla*, Guadalajara, México: Filodecaballos / Écrit de forges, 2003.
- Plata, Joel, *La división y otros muertos*, Saltillo, México: La Fragua, 2007.
- Pound, Ezra, *Ensayos literarios*, México: Conaculta, Cien del Mundo, 1993.
- Reyes, Jaime, *La oración del ogro*, México: Era, 1984.
- Reynosa, Minerva & Sergio Ernesto Ríos, *searching the toilette in Juárez avenue*, Monterrey, México: Pimp M(t)y Poetry, 2008 (ejemplar artesanal único).
- Rivera, María, *Traslación de dominio*, México: FETA, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Hay batallas*, México: Joaquín Mortiz, 2005.



Sabines, Jaime, *Otro recuento de poemas*, México: Joaquín Mortiz, 1991.

Saborit, Antonio (selección y prólogo), *José Juan Tablada*, México: Cal y Arena, Los Imprescindibles, 2008.

Sánchez, José Eugenio, *Tentativa de un sax a medianoche*, México: Praxis / Dosfilos, 1992.

\_\_\_\_\_, *El azar es un padrote*, Monterrey, México: Ana Fernández editor, 1995.

\_\_\_\_\_, *Physical Graffiti*, Madrid, España: Visor, 1998.

\_\_\_\_\_, *La felicidad es una pistola caliente*, Madrid, España: Visor, 2004.

Sebastián Margot, *Chacal y susceptible*, Saltillo, México: La Fragua, 2009.

Silva, Alberto, *Sastrería Williams*, Saltillo, México: La Fragua, 2004.

Solís, Álvaro, *Solisón*, México: FETA, 2005.

\_\_\_\_\_, *Ríos de la noche oscura*, Tepic, México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nayarit, 2008.

Tablada, José Juan, *Li po y otros poemas*, México: Conaculta, Círculo de Arte, 2005.

\_\_\_\_\_, *De Coyoacán a la Quinta Avenida. Una antología general*, México: FCE, 2007.

\_\_\_\_\_, *Un día... Poemas sintéticos* (edición facsimilar), México: Conaculta, Ábside Poesía, 2008.

Toledo, Víctor, (coordinador), *Poética mexicana contemporánea*, Puebla, México: BUAP, 2000.

Todorov, Tzvetan, *Los aventureros del absoluto*, Barcelona, España: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2007.

Vera, Juan Carlos H. (selección, prólogo y notas), *Eco de voces (Generación poética de los sesentas)*, México: Arlequín-Fonca-Sigma Servicios Editoriales, 2003.

Viel Temperley, Héctor, *Poesía completa*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Dock, 2003.

Volt Saénz, Adrián, *Alguna sociedad excitada*, Tijuana, México: Cuadernos Existir, 2008.

Zaid, Gabriel (presentación), *Asamblea de poetas jóvenes de México*, México: Siglo XXI, 1980.

### **Fuentes hemerográficas**

John Perry BARLOW, “Vender vino sin botellas” en *El paseante* num. 27-28, España, 1999.

Mario BOJÓRQUEZ, (selección y presentación), *Muestra de poesía mexicana 1964-1985* en *Blanco móvil* num. 101, México, primavera de 2006.

Luis Jorge BOONE, “Divino tesoro / Muestra de nueva poesía mexicana, de Luis Felipe Fabre (ed.)” en *Letras libres* num. 116, México, agosto de 2008.

Alí CALDERÓN, “Más político que estético” en *La Jornada Semanal* num. 581, México, 23 de abril de 2006.

Guy DAVENPORT, “Zukofsky” en *Mandorla* num. 2, México, primavera de 1992.

Jorge FERNÁNDEZ GRANADOS, “Panoramas perversos, o acerca de la construcción artificial del prestigio” en *Tierra Adentro* num. 145, México, abril-mayo de 2007, pp. 7-10.

Pablo MOLINET, “Lumbreras y su cadalso de mentiritas” en *Alforja* num. 36, México, primavera de 2006.

Oscar de PABLO, "El tabú de la poesía militante" en *Tierra adentro* num. 146, México, junio-julio de 2007.

#### **Fuentes electrónicas**

[www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com](http://www.laseleccionesafectivasmexico.blogspot.com)

[www.tablada.unam.mx](http://www.tablada.unam.mx)

<http://www.eldigoras.com/bibe/num/e041/41aire01mapa.html>

#### **Otras fuentes**

Valdés, Carlos M., *Les Barbares, la Couronne, l'Église: les Indiens nomades du nord-est mexicain face à la société hispanique*, Tesis doctoral inédita.