



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



EL SER HACIA ADENTRO *

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA:
ROCÍO GONZÁLEZ LÓPEZ

295183

ASESORA: MAESTRA MARCELA PALMA



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D.F.



2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Coral Bracho, por ser una maravillosa poeta y una maravillosa persona.

Para Marcela Palma, por su calidez y confianza

A Ollin y Gustavo, con amor.

A mis amigas entrañables Adela, Natalia y Mayita.

PREÁMBULO INTRODUCTORIO

2

CAPÍTULO PRIMERO

1.1 Sentar las bases. Antecedentes de la poesía de Coral Bracho

8

1.2 Afinidades y diferencias.

14

1.3 Singularidad en la obra de Coral Bracho

24

1.4 El discurso de *Peces de piel fugaz*

27

CAPÍTULO SEGUNDO

2.1 *El ser que va a morir*. Contexto, aparición y crítica

31

2.2 Para entender *El ser que va a morir*. Subtextos

37

CAPÍTULO TERCERO

Rizhome de Deleuze y Guattari y su influencia en *El ser que va a morir*

3.1 Propuesta visual: lenguaje árbol en oposición a lenguaje rizomático

50

3.2 El territorio del lenguaje

54

3.3 El mapa del laberinto: el poema

57

CAPÍTULO CUARTO

Presencia de Nietzsche en *El ser que va a morir*:

4.1 Concepto de Ser 65

4.2 Lenguaje como pensamiento 74

4.3 Celebración de los sentidos 79

A MANERA DE CONCLUSIÓN 86

BIBLIOGRAFÍA 88

HEMEROGRAFÍA 90

Preámbulo introductorio

Un punzón, un insecto en las palabras)) lentas, empalmadas ((entre las grietas, las cesuras, en las bridas. Súbitos y lascivos las concentran -Su voz: separándolo, abriéndolo, eligiendo- ciñen y cohabitan en los filos espejeantes)) huecas; su costra opaca ((entre los gritos, las cernejas, los resquicios. Estar)) (57)

Así está hecha la poesía de Coral Bracho, esta es la materia de una voz poderosa y radical en el ámbito de la literatura mexicana, una voz que no se parece a ninguna otra de la poesía en lengua española, que parece no tener precursores ni discípulos; una voz intransferible: peligrosa, profunda, bella. Poesía crítica y deslumbrante, ardua y original, fundacional; adelantándome con estas palabras al gozo que me ha causado a lo largo de los años el trabajo de Coral Bracho y al discurso con que pretendo enfrentarme a su análisis, con el afán de dejar constancia que ésta es una empresa amistosa, nacida de la admiración a una de las escritoras más notables de la segunda mitad del siglo veinte en nuestro país. Mi intención es demostrar en esta tesis que El ser que va a morir, libro de poesía con el que Coral Bracho obtiene el Premio Nacional Aguascalientes, es uno de los libros fundamentales de la literatura mexicana del siglo XX, por su radicalidad, su belleza, su propuesta formal y apertura hacia diversos lenguajes; a tal punto que la convierte en una de las autoras que cambia el rumbo de la poesía en nuestro país, sin haber sido superada hasta el momento.

Con la poesía tendría que bastarnos, sin embargo la complejidad de su escritura amerita un acercamiento crítico para posibles interpretaciones, tan diversas como lectores encuentre. Este trabajo pretende ser el vínculo entre una primera lectura -y las reflexiones y el gozo que de ella se derivan- de El ser que va a morir y la diversidad de planos que propone esta obra de Coral Bracho. Pretende también volver a preguntarse sobre la pertinencia de la poesía, a qué nos referimos cuando hablamos de ella, qué

funciones asume en nuestras sociedades, cuál es su valoración en la conciencia colectiva de una tribu cada vez más globalizada, recurriendo para ello a discursos de pensadores de otras disciplinas que de algún modo han cambiado la percepción de nuestra idea del mundo. Por otra parte se abordará todo aquello que nos permita crear un contexto histórico, geográfico, social, temático, dónde situar la obra y la trayectoria de Coral Bracho dentro del ámbito literario en nuestro país. Hablar de tradiciones, tráfico de influencias, particularidades e intereses para distinguir una poética en el vasto universo de propuestas y voces de quienes sustentan el privilegio de violentar el lenguaje para tratar de entender una realidad cada vez más compleja, supone una valoración de los antecedentes formales y temáticos con el propósito de tender puentes hacia el hecho aislado que, aparentemente, es el poema.

Con ese *corpus* ideológico en el que subyace, y a través del cual se sustenta el poema, intentaré decodificar sus claves y apuntar algunos esbozos para su revelación, sin dejar por ello de respetar la carga de misterio e inasibilidad que El ser que va a morir posee. Independientemente de todas las corrientes ideológicas que sucedieron a los movimientos vanguardistas del siglo veinte y de las mismas vanguardias, pero sin olvidarlas, el sustento teórico de El ser que va a morir lo encuentro fundamentalmente en un libro y un pensador; el libro es Rizoma, de Deleuze y Guattari, y el pensador es Nietzsche. A partir de ambos establezco mi interpretación personal y mis argumentos para la lectura de la poesía de Coral Bracho. De Nietzsche tomo aquello que sustenta mi argumentación desde un punto de vista literario y no filosófico, ya que no me corresponde ni es mi materia. No hice una lectura exhaustiva de la obra completa del filósofo alemán, sin embargo encuentro claras correspondencias entre algunos pensamientos nietzscheanos y algunos versos de Bracho, así como un vínculo entre ambos, que se refiere, a mi entender, a una manera de mirar el mundo y el ser,

expresado con lenguajes distintos, pero no ajenos. Para ello he dividido este trabajo en cuatro capítulos, en el primero se hablará sobre los antecedentes de Bracho en la poesía, las afinidades y diferencias con autores de su generación y algunos anteriores, así como un breve análisis de su primer libro. En el segundo capítulo me referiré a El ser que va a morir, al contexto en el momento de su aparición y la crítica a la que se enfrentó, y también a los subtextos que encontré en el mismo. El capítulo tercero aborda la relación entre la obra de Deleuze y Guatarri, Rizoma y El ser que va a morir. El capítulo final se refiere a Nietzsche y los elementos que, a mi juicio, lo vinculan a la obra de Bracho.

Seguramente la poeta indagó, experimentó, leyó, confrontó muchos territorios en los que yo no me detuve o no supe ver para hacer la mejor interpretación de su obra. En mi descarga puedo decir que lo hice con la pasión y dedicación de quien reconoce en sus versos la infinitud que contienen y que los hacen una lectura nunca concluida; que me enfrenté a ellos con el pensamiento y el corazón abiertos y dispuestos a dejarse llevar por sus caminos, a veces intrincados, a veces luminosos. Espero que esa apertura subsista también en estas palabras que quisieron ser un diálogo con El ser que va a morir. Este trabajo sigue siendo una lectura personal, la lectura de un texto que me deslumbró desde el primer acercamiento, y que después de muchas relecturas sigue siendo nuevo y misterioso para mí en muchos sentidos. Mi verdadera pretensión al escribir sobre él, a imponerme las diversas lecturas que lo rodearon tratando de desentrañarlo, a las sujeciones de tiempo y espacio que tuve que imponerle, es la de compartir con las nuevas generaciones y los nuevos lectores este asombro, este gozo, este lugar único a donde la poesía de Coral Bracho nos lleva.

CAPÍTULO PRIMERO

Antecedentes de la poesía de Coral Bracho

Cuando Descartes dijo *pienso, luego existo*, no supo hasta qué punto cambiaría el rostro de la humanidad y la manera en que miramos al mundo. Dándole preeminencia a la razón presagiaba nuestro siglo XX en Occidente y la metamorfosis de las cosas creadas por el hombre, es decir, la cultura, y entre ellas la poesía. Por supuesto que ese cambio tomaría muchas formas y cada una elegiría su camino particular. Entrábamos a la modernidad. De esa sentencia se deducían dos cosas importantes: una, el poder de la voluntad del hombre, y dos el desamparo de Dios. Aunque la filosofía de Descartes no niega su existencia, propone asirlo, también a él, por medio de la razón.

"No es el yo el que depende de Dios; sino Dios el que va a depender de los razonamientos del yo." ¹ Con ello da origen a una larga reflexión y controversia sobre la presencia y necesidad de Dios en la vida de los hombres; así surge otra de las frases fundamentales que han conformado nuestra visión del mundo, la de Pascal: *el corazón tiene razones que la razón no conoce*, a favor de la existencia de Dios y su conocimiento a través del corazón y no de la razón, como propone Descartes. Y otra, no menos célebre, de Nietzsche: *Dios ha muerto*. Nosotros no podemos imaginar un mundo sin Descartes, para bien o para mal, estemos o no de acuerdo con su filosofía y todo lo que desencadenó: el positivismo, el capitalismo, el socialismo, por nombrar algunos movimientos herederos de Descartes. Tampoco podemos imaginar un mundo sin todo lo que significaron las guerras del siglo, y después de éstas la instalación plena de la modernidad. Con el Arte, entonces, intentamos llenar nuestro vacío de Dios, no

¹ Leopoldo Zea. Introducción a la filosofía. La conciencia del hombre en la filosofía, p.215

porque nos prometiera un paraíso y un infierno, sino porque a través de él se intentaba un conocimiento metafísico, una búsqueda del ser, más allá del yo individual.

Todo esto para decir que la poesía funciona, para algunos, en mayor o menor grado, como una compensación ante la falta de verdades como asideros. La historia, en sus convulsas transformaciones se ha encargado de despojar de significado muchos de los actos humanos y nos ha dejado un rostro incierto en el que no podemos reconocernos a nosotros mismos, por tanto los hombres hemos intentado forjarnos a partir de la palabra, somos lo que decimos, sobre todo los poetas, los encargados de *dar sentido a las palabras de la tribu*, aprendizaje que la poesía mexicana descubrió en "el gran movimiento poético del siglo XX: el surrealismo. La grandeza de esta tentativa -frente a la que ningún poeta digno de este nombre puede permanecer indiferente- consiste en que pretendió resolver de una vez, para siempre y a la desesperada, la dualidad que nos escinde: la poesía es un salto mortal o no es nada".² Sin embargo, espoleados por la historicidad y la abundancia de "hechos", esta pretensión nos parece ahora jactanciosa y quizá, ingenua. La poesía ha tenido que reinventarse otra vez, al ritmo del auge de las tesis neoliberales, del discurso de la economía mundial, de la globalización, de los descubrimientos científicos, de las necesidades ecológicas, de las ciberautopistas, de la imposición de la mercadotecnia y de las ideas generadas a través de los medios masivos de comunicación, entre otros muchos fenómenos sociales; de tal suerte que es casi imposible saber hacia dónde apunta la poesía actual y cuál es su verdadera génesis.

El tema que nos ocupa en este capítulo es el rastreo por los antecedentes de la poesía de Coral Bracho, una de las más poderosas y singulares voces de la poesía mexicana actual. Creo que lo expuesto anteriormente, en términos generales es, sin duda, parte de su bagaje poético. Así podemos decir que la poesía latinoamericana del siglo XX

² Paz, Octavio, en México en la obra de Octavio Paz, p.167

proviene de dos vertientes fundamentales: tradición y ruptura, o lo que Octavio Paz llamó "tradición de la ruptura", refiriéndose a su asimilación y a su posterior cuestionamiento. En el ámbito literario mexicano han existido poetas que se identifican, en mayor o menor grado, con una de las dos, (aunque muchas veces no pueden soslayar la otra). Por tradición entendemos aquella obra que privilegia un pasado poético heredado de la lengua española y sus resonancias formales, que reconoce sus fuentes originales y propone en su escritura una continuidad de las mismas. Por ruptura nos referimos a las denominadas vanguardias, sobre todo al Surrealismo, que apostaban por una reinención del lenguaje y de la estética consagradas hasta entonces, como las detonantes de una búsqueda poética cada vez más abierta y más disímbola. Toda nuestra poesía actual se ha gestado en alguna de estas dos corrientes, o en ambas. Los autores más radicales han apostado a una siempre nueva transformación, es decir, cuando las vanguardias comienzan a pertenecer al engranaje de la tradición debe buscarse una nueva ruptura, propiciada no únicamente por la necesidad incansable, nunca satisfecha del poeta por llevar al límite el lenguaje; sino también, y de manera fundamental, por la interrelación con poetas de otras lenguas y sus hallazgos formales. (Más adelante volveremos sobre este punto).

Coral Bracho nace en la Cd. de México en 1951. En esos años (los cincuenta), Octavio Paz, el más alto representante de nuestra poesía en el siglo XX y uno de los intelectuales que más lúcidamente ha pensado y escrito sobre nuestra realidad, se desempeñaba como funcionario en París, donde conoce a André Bréton y se adhiere -un poco tarde- al movimiento surrealista. Paz fue, para Bréton, "el poeta hispanoparlante *qui me touche de plus (que más me conmueve)* y lo incluyó en la ortodoxia surrealista de posguerra porque su obra/actitud vital/estilo, se acercaba al espíritu surrealista"³. Jason Wilson en

³ Wilson, Jason, Octavio Paz, un estudio de su poesía, p. 21

su estudio sobre la poesía de Octavio Paz y Evodio Escalante en su ensayo "De la vanguardia militante a la vanguardia blanca", coinciden en señalar que la influencia del surrealismo en Paz fue sobre todo una actitud de espíritu, un encuentro que afectó en primer lugar su vida y después su poesía y despoja a éste de su noción histórica, asumiéndolo como una actitud mental y una postura de rebeldía. Fue en esos mismos años que Paz regresa a México a compartir sus hallazgos, nutriéndose directamente de las fuentes del surrealismo, a través de traducciones de algunos de sus precursores como Rimbaud, Baudelaire, Nerval y Blake. En nuestro país los primeros intentos vanguardistas fueron de José Juan Tablada, y un poco más tarde el surrealismo, o una forma de él relacionado con lo onírico, surge entre el grupo denominado *Contemporáneos*. Sin embargo, Paz les reprocha no *encarnar* poéticamente su aprendizaje, y que a pesar de experimentar con la escritura automática, sean siempre reflexivos, encuentra en esta actitud una característica del *ser mexicano*, "cuya embriaguez mayor consiste precisamente en mantenerse lúcido"⁴. Con la incorporación de las vanguardias artísticas al ámbito cultural de nuestro país se creó un clima más cosmopolita y de mayor independencia con el Estado y sus instituciones, en donde la mayor parte de nuestros escritores e intelectuales habían hallado cobijo y sustento. En este panorama de mayor libertad y riesgo se suscitan en México tres fenómenos literarios de fundamental importancia para entender la poesía de los escritores nacidos en los cincuenta: el *poeticismo*, la *espiga amotinada* y la *poesía concreta* de Ladera este(1966), así como Topoemas(1968), de Octavio Paz⁵, todos ellos deudores de los movimientos de vanguardia nacidos en Europa en los años veinte. Sus propuestas

⁴ *idem*, p. 25

⁵ Cf. Evodio Escalante, "De la vanguardia militante a la vanguardia blanca (los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho), p. 29-30

fueron distintas, pero partían de un anhelo similar: violentar el lenguaje y darle una dimensión más vasta.

En el *poeticismo* participaron Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, Enrique González Rojo y Rosa María Philips, entre otros, y su apuesta consistió en dar al lenguaje poético un nivel de hiperracionalidad que actuara sobre todas las formas de la sintaxis, en oposición a la escritura automática. Se pretendía, dice Eduardo Lizalde en Autobiografía de un fracaso, un "método de análisis, suscitación y producción de imágenes inéditas", todo ello dentro de una dimensión política revolucionaria, heredera del marxismo, como conviene a su contexto histórico.

En los años sesenta aparece un volumen colectivo que es, a su vez, un manifiesto de un grupo de jóvenes que pretendieron una poética como una "violencia organizada", el libro se llama *La espiga amotinada* y los jóvenes eran Juan Bañuelos, Oscar Oliva, Eraclio Zepeda, Jaime Labastida y Jaime Augusto Shelley; ellos querían una poesía social, despojada de la retórica conservadora y los ecos gongorinos de los poeticistas; una poesía que cambiara junto con la sociedad, que uniera acto y palabra. A decir de Paz la actitud de este grupo fue romántica y exagerada, sin embargo "al lado de muchos gritos y puñetazos, han dado a nuestra poesía joven algo que le faltaba: la rabia."⁶

Por último, para cerrar la clasificación, siempre provisional como todas ellas, de Evodio Escalante nos referiremos a la exploración de Octavio Paz por la poesía concreta en su poema "Blanco" de Ladera este y en Topoemas, antes mencionados. Es bien conocida la relación de Paz con el surrealismo y con André Bréton, sin embargo la curiosidad creativa y libertad expresiva que caracteriza la obra del gran poeta mexicano, lo llevan a incursionar en esa herencia vanguardista que se da en América Latina, sobre todo en Brasil, que se llama "poesía concreta", cuyas manifestaciones más notables son los

⁶ Octavio Paz en Op. cit., p. 183

textos de Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari. La poesía concreta se opone al romanticismo, el dadaísmo y el surrealismo al rechazar la inspiración y la irracionalidad como posturas del ejercicio poético; dice Augusto de Campos intentando una definición de la misma: "En sincronización con la terminología adoptada por las artes visuales y la música, diría que existe una poesía concreta. Concreta en el sentido de que, hechas a un lado las expresiones figurativas de la expresión (lo cual no quiere decir hecho a un lado el significado), las palabras en esta poesía actúan como objetos autónomos" (*Teoría de la poesía concreta*, 1955 p. 32).⁷ Paz asume el riesgo y publica su famoso poema *Blanco*, el texto más innovador y radical de la época; se propone realizar un poema-objeto, apoyándose en su conocimiento del estructuralismo y la semiótica, retomando a Mallarmé y la apuesta formal de *Un coup de dés*, así como de los ideogramas chinos que permiten la visualización de las palabras como cosas. Paz logra que sea el espacio el que ocupe a la escritura, perdiendo su centro y posibilitando una lectura múltiple y sincrónica, como querían los fundadores de la poesía concreta, acercándose más a los trabajos de artistas visuales como Kandinsky y Mondrian, al cine y a la ciencia, que a los valores privilegiados de la poesía clásica o tradicional. Con esta incursión de Paz se cierran los caminos hacia las vanguardias para dar paso a una multiplicidad de voces que concurren en lo que podemos llamar la poesía viva, presente de México.

No podemos soslayar tampoco la importancia de los acontecimientos históricos que se dan en el siglo pasado y que significaron, significan todavía, un cambio sustancial y una experiencia sin precedentes en el pensamiento y actitudes vitales de la humanidad, me refiero a las dos grandes guerras mundiales, al holocausto, al feminismo, a la repartición del trabajo, la guerra fría, el comunismo, la experiencia cubana, la revolución cultural

⁷ Ramón Xirau, *Poesía Iberoamericana Contemporánea*, p. 128

de los sesenta, el 68 concretamente en México, la aparición del sida, la lucha de los grupos minoritarios y su conquista de espacios y de voz, el descubrimiento del genoma humano y el ADN, sólo por mencionar algunos. Todo ello ha permeado la escritura de los poetas del S. XX en todo el mundo y los ha llevado a adoptar posturas frente al lenguaje y frente a su propia obra, bien para afirmarse como *usuarios de la tradición* en un intento de preservación de un orden conocido, o bien para desmarcarse y buscar territorios ignotos, personales, intransferibles en un mundo -real y poético- donde todo conocimiento es relativo e incesante.

Ampliando el contexto hacia la poesía hispanoamericana podemos decir que algunas de las vertientes que se trazaron a partir de la asimilación de estas experiencias poéticas y formales, fue el Neobarroco (o *neobarroso* -más adelante ampliaremos la explicación del este término-). "Podría describirse un poema neobarroco como un texto proliferante donde el poeta hace énfasis en la no-identidad del que habla y lo ubica en una lógica deleuziana de devenires"⁸, cuyos representantes son, principalmente Néstor Perlongher, Roberto Echavaren, José Kozer y David Huerta.

Por otra parte, existe un grupo de poetas que intentan una restitución, un retorno al repertorio formal, ya sea a través de las variantes temáticas o de revitalización de los motivos poéticos por medio de la paráfrasis; como es el caso de José Luis Rivas, Arturo Carrera y Francisco Hernández, por nombrar algunos de los ejemplos más afortunados. Y con esto doy paso al siguiente tema que nos ocupa: ¿quiénes son los poetas contemporáneos a Coral Bracho, cuáles son sus afinidades y sus diferencias?

Afinidades y diferencias. Poetas contemporáneos de Coral Bracho.

Los poetas de la generación de Coral Bracho con quienes más se le asocia son: David Huerta, Alberto Blanco, José Luis Rivas, Carmen Boullosa y Gerardo Deniz, en

México; y en hispanoamérica con los llamados "neobarrocos" por Néstor Perlongher, ellos son: Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Raúl Zurita, Luis Alberto Crespo, Marosa Di Giorgio y Eduardo Espina, entre otros. Hay, ciertamente entre ellos, afinidades, pero también propuestas distintas de fondo y de forma. Revisemos algunos de los análisis que han hecho algunos críticos de literatura. Evodio Escalante los llama representantes de la *vanguardia blanca* y agrupa en esta denominación a David Huerta(1949), Alberto Blanco(1951), Gerardo Deniz(1934) y Coral Bracho(1951). Los llama así, dice, porque son "emisarios de una actitud que quiere conservar un aspecto que se consideraría esencial a toda vanguardia: la subversión del lenguaje, pero que se desentiende al mismo tiempo de sus pretensiones totalizantes e incluso de sus gestos publicitarios"⁹

A mi entender lo que define a estas nuevas promociones de poetas es que su trabajo parte de la soledad, de un aislamiento de lo comunitario, no se quiere pertenecer a grupos cerrados, ni ser identificados con filiaciones políticas o sociales, ni mucho menos suscribir manifiestos conjuntos; pueden pertenecer a cofradías amistosas, o firmar peticiones en pro de la ecología, la paz, o de indignación ante determinadas injusticias, pero eso es todo. Su obra es una postura individual, muchas veces ignorante incluso de las propuestas de sus colegas o compañeros generacionales, su fidelidad es hacia sí mismos y si hay una búsqueda ésta parece ser hacia la interioridad. En esto difieren de sus antecesores inmediatos, quienes sí adoptaron una postura política, si no en sus escritos, a través de sus opiniones públicas, me refiero a Octavio Paz, Efraín Huerta, los integrantes de la *espiga amotinada*, los *poeticistas*, quienes todavía hoy se expresan y comprometen públicamente con sus filias ideológicas.

⁸ Eduardo Milán, Visión de la poesía latinoamericana actual en *Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*, p. xv

⁹ Evodio Escalante, *Op. cit.*, p. 31

Por otra parte se trata de poetas que han cursado estudios universitarios, la mayor parte de ellos se han formado en la facultad de Filosofía y Letras como estudiantes de literatura francesa, inglesa o hispánica; de artes, o alguna otra carrera en el área de humanidades, y en general provienen de familias con cierta estabilidad económica e intereses intelectuales, que ha favorecido el desarrollo cultural de cada uno, y extensivamente del país. Además muchos de ellos han tenido oportunidad de viajar, de hablar y traducir otros idiomas, y de aspirar, como ninguna otra promoción de poetas anterior, a la obtención de becas, publicaciones y empleos específicamente relacionados con la literatura o la cultura.

Volviendo a la propuesta de Evodio Escalante, él sostiene que los escritores mencionados se distinguen por ser una generación trastornadora, quienes sin olvidar la tradición que les sirve de apoyo, se sumergen en su universo lingüístico y desde ahí construyen su intransferible identidad en una obra personalísima. A David Huerta -quizá el autor mexicano más relacionado con la propuesta de Coral Bracho, sobre todo en sus libros Cuaderno de noviembre, Versión e Incurable- lo identifica con una forma de versificar que llama *discursivista*, que consiste en una liberación métrica y en una gran ampliación del vocabulario en el que se permite términos tomados de la medicina, el ensayo filosófico o antropológico, la genética, la física, la biología, etc., todo ello sostenido en una respiración versicular de largo aliento, casi confundiéndose con un texto en prosa, salvado apenas por la entonación lírica que sostiene al texto. Se trata de una obra que asume grandes riesgos y que ha logrado sobrepasarlos, abriendo el camino a autores más jóvenes en la búsqueda de amplitud del lenguaje y en la actitud de buscar la poesía en los lugares más insospechados. Su libro más controvertido ha sido Incurable, criticado como desmesurado y delirante, "es un libro que apuesta a favor de la ilegibilidad como técnica de prestigio poético... Huerta sigue dependiendo del uso del

lenguaje ensayístico (tomado lo mismo de Aristóteles, vía Barthes, que de Derrida) para vehicular la consistencia de su lirismo... Es cierto: el lenguaje ensayístico empieza a subjetivarse. Se vuelve un instrumento de la aventura personal. Los delirios del yo, las arduas derivas de la subjetividad, encuentran aquí una materia prima novedosa y a veces efectiva. Aunque, me parece, al fin de cuentas lo que vence es el fárrago, la acumulación del material discursivo"¹⁰ Sin embargo, David Huerta es un crítico de su propia obra y, en sus libros posteriores adopta un tono más mesurado, sin renunciar a sus hallazgos basados en la acumulación originaria y en sus versos largos nutridos de diversas lecturas, la autoreflexión y su intuición sensible. El lenguaje mismo, la metalingüística, el sonido, son temas caros a la poesía de David Huerta y no ha dejado de insistir en ellos, ahora desde un proceso de revaloración de su propio logos. Se le ha asociado también con los neobarrocos, esa "lepra creadora" heredada de Lezama que mina o corroe los estilos oficiales del "buen decir", según Néstor Perlongher, por su propio estilo desbordado y audaz, pero también porque Lezama Lima es uno de los puntales de su arsenal poético, al que le debe gran admiración; ha compilado dos antologías de su obra poética y dos de relatos románticos. Escalante encuentra también en la obra de Huerta una continuación u homenaje al *poeticismo* de Eduardo Lizalde, específicamente al de *Cada cosa es Babel*, en donde *Cuaderno de noviembre* traza con éste una relación intertextual, que si se ignora, muchos de sus hallazgos quedarían en la sombra. Se establece en estos dos libros un vínculo entre *poeticismo* y *discursivismo* que vale la pena tomar en cuenta en el análisis de sus textos.

Alberto Blanco, por su parte, es un heredero del misticismo y la cultura *hippie*, conocedor y traductor de literaturas orientales, músico, amante del rock, muy cercano a

¹⁰ *idem*, p. 34-35

las expresiones plásticas y un continuo e incansable experimentador, su espíritu de búsqueda lo puede llevar a altas atmósferas, pero también a duras caídas. Considerado un trastornador del lenguaje por su libro *Antes de nacer* -Escalante nos hace notar que este título tiene las iniciales del ADN- cuyo sostén formal y material está inspirado en el conocimiento de la Cábala, el Génesis y el I Ching. Todo ello aunado con el conocimiento del proceso de descomposición y duplicación del ácido desoxirribonucleico, que a partir de cuatro aminoácidos construye todas las combinaciones u oraciones posibles. Lo mismo que la poesía, que se asume en él como azar y necesidad, como reflejo de los procesos internos más elementales. No siempre logra su objetivo, pues su apuesta es muy alta, muchas veces se torna ininteligible, excesivo y catequizante; aunque sus riesgos no dejan de ser provocadores y en muchos momentos luminosos. Es en este afán desmesurado, innovador, donde la obra de Blanco se relaciona con la de Coral Bracho, además de ser escritores nacidos en el mismo año y en la misma ciudad.

Con Gerardo Deniz-pseudónimo de Juan Almela, traductor y crítico- sucede algo diferente, nace en 1934 y comienza a publicar tardíamente, en 1970. Su primer libro *Adrede* recibió el entusiasmo y una reseña de Octavio Paz, por lo que inmediatamente fue considerado un privilegiado en el mundo de las letras mexicanas. Su poesía fue, en su momento y lo sigue siendo, radical y novedosa. Sus construcciones verbales apuestan a un desplazamiento de lo poético: sus temas, sus clichés, sus cánones, es motivo de burla y de desacralización; una corrosiva ironía permea sus textos, no sólo en el tratamiento formal, también muchos de los valores sociales consagrados son objeto de parodia. Al leer a Deniz sin duda podremos reírnos mucho, pero también en algún momento preguntarnos si lo que tenemos en las manos es un libro de poesía o un divertimento hecho de palabras. La ironía no es nueva en nuestra literatura, la intentaron

con éxito Salvador Novo, Efraín Huerta, José Emilio Pacheco, pero nunca fue tan radical como en los textos de Deniz, "los (textos) de Deniz exhiben la presencia de una ironía reticular, diseminada en todo el texto, distribuida libremente como si se tratara de una sustancia coloidal"¹¹, y aquí no puede dejar de referirme al parentesco que puede haber con la escritura rizomática de coral Bracho. Para poder forzar esta ironía hasta el límite de la cuerda, el autor arremete contra todo lo políticamente correcto, comenzando, ya lo dijimos, por su propio medio de expresión que es la poesía, contra las feministas, la izquierda, el psicoanálisis, la ecología, los antimperialistas, Nietzsche, Derrida, la familia, la abuela, etc. Este desapego nihilista mantiene los textos de Deniz en una recta sin grandes altibajos, acercándose a la narrativa y conservándose como textos sin aspiración a ser otra cosa más que textos, en donde lo que está puesto en juego es el ingenio, una compilación de la imaginación cumplida en ellos. Se trata de ser lírico sin elementos de apoyo, añadiendo a la poesía el horror, la fealdad, el aburrimiento o la sinrazón de la cotidianidad y no por ello dejar de ser poesía. Convertir a ésta en un elemento claro de nuestro tiempo y de nuestros valores, políticamente incorrectos, pero subterráneamente resguardados como deseos motores detrás de nuestros actos. En este sentido la poesía de Deniz no suprime sino integra, y es eficaz porque funciona como detonante de una reflexión más crítica de nosotros mismos y de las sociedades que hemos construido. Como en David Huerta y la misma Coral Bracho hay en la obra de Deniz una incorporación de vocablos tomados de fuentes muy diversas como la ciencia y la técnica, algunos anglicismos, el caló, abundancia de aliteraciones y paronomasias, e incluso acercamientos con el albur, lo que provoca sorpresa y diversión en sus lectores, liberándolos de la pesada carga de trascendencia con que normalmente se viste a la poesía.

¹¹ idem, p. 36

Otros contemporáneos de Coral Bracho con quienes se le ha relacionado, aunque de manera menos evidente, son José Luis Rivas y Carmen Boullosa, al primero porque su poética está cercana a los llamados neobarrocos, lo mismo que la obra de Bracho. Por otra parte Rivas privilegia el paisaje como la experiencia que permea toda su escritura: el suyo es un paisaje marino vinculado en muchos momentos a la infancia como territorio idílico y está lleno de referencias a la naturaleza del mar, con sus rituales, su temperatura, sus horarios, su calidad de lugar originario donde la vida comienza y se transforma, en esto se acerca a la abundancia de referencias a la naturaleza que Coral Bracho explora en sus textos. José Luis Rivas es también traductor de Saint-John Perse, Derek Walcott, Georges Schehadé, lo que ha establecido un diálogo con su propia escritura. A través de la construcción de imágenes surca su propio mar: el del lenguaje, siempre puntual y exacto, como el marinero que conoce su materia, pero sabe también que emprender una aventura nos lleva hacia ignotos horizontes.

En un sentido totalmente distinto se puede vincular a Coral Bracho con Carmen Boullosa, como lo hace José María Espinasa en el artículo "El sexo del lenguaje (a propósito de *El hilo olvida y Peces de piel fugaz*)"¹², sobre el cual me basaré para esta argumentación, haciendo referencia únicamente a los libros citados. Lo que une a estas escritoras es la necesidad de darle libertad al lenguaje, una vez que la retórica de "la tradición" se ha agotado a sí misma y se ha vuelto pobre, ineficaz; se proponen entonces enfrentar esta pérdida de identificación y explorar el lenguaje con los sentidos, en donde no hay retórica posible. A partir del deseo, el erotismo -tema que también las une- Boullosa se asume como cuerpo confrontado, existente a partir del otro, y Bracho hace que los objetos, la naturaleza, los límites de los sentidos, sean el cuerpo. En ella no hay discurso, hay celebración del tiempo y el espacio, sus poemas casi pueden olerse,

tocarse, sentirse, son una experiencia, y esto nos remite a una idea de Borges, cuando dice "la poesía es algo que se siente, y si ustedes no sienten la poesía, si no tienen sentimiento de belleza, si un relato no los lleva al deseo de saber qué pasó después, el autor no ha escrito para ustedes"¹³. En cambio en Carmen Boullosa sus textos funcionan como etapas de un discurso, se transcurre en ellos, hay movimiento porque suceden en relación a otro. Hasta aquí las comparaciones y las coincidencias, está claro que cada una ha tomado caminos diferentes y que sus intereses literarios se han apartado.

Para finalizar esta revisión de algunos de los poetas contemporáneos de Coral Bracho es pertinente referirme a la vertiente hispanoamericana que Néstor Perlongher llamó "neobarroco" o "neobarroso", porque en su expresión rioplatense sus pretensiones de profundidad suelen anclarse en el lodoso barro del fondo del río. Esta poesía comparte con el barroco de los Siglos de oro una tendencia a singularizar el concepto, admite la duda y lleva la experiencia del lenguaje más allá de todo límite, aunque el barroco sustenta su audacia sobre una base clásica y el neobarroco, por el contrario, no tiene piso específico y se mueve en suelos diferentes y hasta contradictorios.

¿Pero cuál es el origen y en qué se funda esta nueva tendencia de la poesía?, obviamente no es una traslación a nuestra época de lo que fue el barroco, ni una mera puesta al día de una retórica ya explorada, tampoco representa un salto que ignora siglos de experiencia literaria, por el contrario, el neobarroco incorpora algunos de los movimientos surgidos desde el romanticismo, con su profusión, enervamiento y sentimiento exagerado, así como por la necesidad de la construcción de utopías; también, y más claramente, es fundamental la herencia radical de Mallarmé, en quien Deleuze ve características barrocas al darnos el pliegue como su noción más importante,

¹² José María Espinasa, "El sexo del lenguaje (A propósito de *El hilo olvida* y *Peces de piel fugaz*), pp. 41-42

¹³ Jorge Luis Borges. *Siete noches*, p. 107

como un acto que opera en el lenguaje. Igualmente reveladora es su frase *je suis un syntaxier* que, aunque ha sido sobrepasada por los neobarrocos, e incluso desde los exploradores de la poesía concreta, ya que muchos de ellos han suprimido la sintaxis, es claramente visible la lección múltiple que significó *Un coup de dés*. Otra de las figuras centrales que apuntalan esta nueva poética es Lezama Lima y su poesía "impura: ora coloquial, ora opaca, ora metapoética. Trabaja tanto la sintaxis, como el sustrato fónico, las nociones como los localismos. Y pasa del humor al gozo"¹⁴ y, por supuesto la experiencia vanguardista, a la que se contraponen en su didactismo y su búsqueda de la imagen y la metáfora, no así en su audacia experimentadora, que llevan mucho más lejos que los vanguardistas al concebir la poesía como una aventura del pensamiento y limitan sus estrategias, ni sus temas, ni sus fuentes, ni sus estilos, pasan de unos a otros, tal como sucede en el acto de pensar. El barroco y el neobarroco más que escuelas o sistemas son, para muchos, una actitud vital que se opone al "buen decir", a la lógica de lo clásico e introduce en el discurso la admisión de la duda y prescinde de un fin o un final, sus textos son generalmente abiertos, inconclusos, desplegados, infinitos, no hay en ellos ideas preconcebidas. Dice R. González Echeverría que "el barroco es un arte furiosamente antioccidental, listo a aliarse, a entrar en mixturas 'bastardas' con culturas no occidentales"¹⁵, su dicho es sobre todo pertinente en referencia a los poetas latinoamericanos en donde el mestizaje lingüístico y cultural se mantiene vigente y el intercambio con formas y usos de las civilizaciones indígenas está totalmente arraigado a la vida cotidiana, así que no sorprende encontrar en sus textos localismos, palabras en lenguas indígenas, ideas de cosmovisiones ajenas por completo a la concepción judeocristiana que, en general, tenemos del mundo. El barroco tiene cierta relación con la mística, y en el límite de la tensión, con la locura, una locura manierista y sagrada que

¹⁴ Roberto Echavarrén en Medusario, Muestra de poesía latinoamericana. p. 13

quiere penetrar poéticamente en todas las realidades humanas, incluso en aquellas que somos incapaces de comprender. La suya es una apuesta por lo extremo, una poesía que quiere ser el medio del conocimiento absoluto, una búsqueda irreductible de ese Absoluto que la humanidad ha intentado penetrar desde tiempos inmemoriales. Para ello se impone la tarea de llegar hasta lo más profundo y traerlo hasta la superficie, así ese discurrir de lo profundo en la palabra puede parecernos una salivación, un balbuceo, una cierta pérdida del hilo del discurso, porque las palabras por sí mismas se convierten en objetos, en materia, en símbolos. Su primera acepción de signos de comunicación se pierde, su empresa, en esta poesía barroca y neobarroca, es más alta, las palabras aquí tienen total autonomía, son autoreferenciales; si han perdido sentido no importa porque han adquirido otros, se han vuelto polisémicas, se han multiplicado y se han convertido en catedrales magníficas donde se puede vislumbrar la profundidad del pensamiento. A pesar de las enormes aspiraciones del barroco, o tal vez por ello, ha tenido sus lúcidos detractores, sobre todo "en los salones de letras rioplatenses, desconfiados por principio de toda tropicalidad e inclinados a dopar con la ilusión de profundidad la melancolía de las grandes distancias del desarraigo. Borges ya había descalificado el barroco con una ironía célebre: *es barroca la fase final de toda arte, cuando ella exhibe y extenua sus recursos (...); cuando ella agota o pretende agotar, sus posibilidades y limita con su propia caricatura* (Historia universal de la infamia)."¹⁶, aunque esta opinión no excluye que existan buenos poetas neobarrocos en la Argentina como Aldo Pellegrini, Francisco Madariaga y Enrique Molina, por mencionar algunos. Esta nueva vertiente del barroco, el neobarroco, es también claramente una voz en el vasto diálogo en que se inscribe la obra de Coral Bracho y, sin duda, ha tenido gran significación en el despliegue de su propia propuesta. Sería muy arduo mencionar a sus más destacados representantes en

¹⁶ citado por Néstor Perlongher en Op.cit., p. 20

latinoamérica e intentar establecer una cierta correlación con su obra, baste con la exposición hecha para apuntar la importancia que este movimiento lingüístico ha dado a su escritura. Para finalizar con este apartado citaré a Raúl Zurita, poeta chileno nacido el mismo año que nuestra autora, 1951, a quien podríamos mirar tras esta óptica de lo neobarroco; esta cita quizá redondea todas las ideas que he intentado articular:

*No son muchas las certezas que estos tiempos nos permiten, y esas pocas están más cerca del desengaño que del entusiasmo. Sin embargo hay dos o tres que no han logrado abandonarme. Una de ellas es creer que si se han hecho poemas es porque no hemos sido felices. Que ésta es la única razón de todos los libros que se han escrito, de todas las pinturas, de todas las sinfonías. En un mundo más benigno, el arte probablemente dejaría de ser necesario porque la vida, cada partícula de ella, cada emoción humana sería en sí misma un poema, la más vasta de las sinfonías: un mural hecho con los cielos, la cordillera, el Pacífico, las orillas de las playas y los desiertos. Entre la poesía y el amor no mediarían, entonces, palabras.*¹⁷

Singularidad en la obra de Coral Bracho

David Huerta afirma en *Camp de l'arpa*: "Coral Bracho escribe como absolutamente nadie en México, en largas frases pausadas de largo aliento, a veces agónico" y la vincula con Clarice Lispector, por ser escritoras obsesivas e hipnóticas - dice- y también porque su escritura está descentrada, lo que la aparta del lenguaje de la mayoría de los hombres, y ve en ella una "sensibilidad inédita"¹⁸. Es cierto, a pesar de reconocer en la escritura de Coral muchos y diversos afluentes hay en ella una singularidad que la aparta de sus contemporáneos y merece ser vista a través de su prisma personal. Lo que se reconoce en su obra es el sustento teórico del que parte: en primer lugar la lectura de *Rizoma*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, texto que presentó y tradujo para la *Revista de la Universidad de México* en 1977 (vol. 32, núm 2)

¹⁶ *idem*, p. 25

¹⁷ citado por Ernesto Lumbreras en *Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*, p. 559

¹⁸ David Huerta. "Figuraciones de la pirámide. Una década de poemas mexicanos: 1979-1980" p. 17

y de Nietzsche fundamentalmente, autores de quienes incluso toma un epígrafe para su libro *El ser que va a morir*, revelándonos su andamiaje. Por otra parte también es visible la influencia de Lezama Lima y su interés por la ciencia. Sin embargo lo que Coral construye con estas herramientas es insospechado, porque sus bifurcaciones son múltiples, su entrega audaz y prodigiosa.

Creo que la singularidad de Coral Bracho reside en el hecho de no asumirse como representación de ninguna de las ideas o formas canonizadas en su momento histórico, tampoco como una innovadora a ultranza cuyo valor se sustente en la originalidad, parte de una necesidad profunda de confrontación con su propio logos y con aquello que quiere decir, lo que la nombra, con lo que nombra al mundo, su materia. No se rehúsa a enfrentar temas peyorativamente calificados de "femeninos", como el erotismo o el amor y los enfrenta con una honestidad que asombra; no se apoya en la tradición, ni en lo conocido. "Frente al canon erótico que remite a una visualización global del goce de los cuerpos (en donde prevalecen muslos, senos, partes del rostro, cabello, órganos sexuales), aquí se representa un regocijo con el líquido seminal que recorre el cuerpo del texto (y el de la mujer). Si una circunstancia intensa en el goce sexual es la eyaculación o el orgasmo, la poesía de Bracho busca el borde de ese proceso, que es su superficie: lo más tangible de esa realidad, es decir el esperma y la secreción femenina(...). Del mismo modo la realización más tangible del acto de la escritura es la palabra"¹⁹ Es ella, con su bagaje lingüístico, sus lecturas, sus intereses, la experiencia que la ha marcado -porque no puede soslayarse la experiencia- e incluso sus limitaciones, frente a la página en la que despliega magistralmente eso que la define sin definirla, eso que es ella pero que puede ser cualquiera, eso que la hace única y universal: la poesía. Y la poesía de Coral, pese a toda su estructura ideológica, es una

¹⁹ Roberto Echavarrén. *Op. cit.*, p. 388

poesía de los sentidos, en ella se fluye, se está y se huele, se toca, se mira, se oye, se gusta. Uno, con las palabras, se abre, se contrae, se desliza, se moja, se topa con pared, cambia de rumbo. En esa naturaleza, tomada de la realidad pero que no es solamente realidad, sino sueño, evocaciones, olvido, memoria, abismo o profundidad, el lector puede transcurrir como raíz o tallo subterráneo de ese rizoma del que no sabemos qué árbol sustenta; la maravilla consiste en el transcurrir, en germinar allí, en el asombro de pertenecer por un instante a ese universo oculto donde se genera la vida. La poesía de Coral es orgánica, es acuática, es germinal, es líquida, es acumulativa.

Muchos de sus críticos han reflexionado sobre la obra de Coral Bracho intentando establecer una correlación con la pintura, influye quizá el hecho de que el libro *Tierra de entraña ardiente* fue escrito en colaboración con la pintora Irma Palacios, en una especie de diálogo pictórico-literario muy afortunado, que idóneamente debería ser leído-visto conjuntamente; pero también influye la utilización en su discurso de un sinfín de texturas, colores, superficies, abundancia de materiales desplegados simultáneamente que nos recuerdan algunas obras plásticas. Jorge Fernández Granados la relaciona, tal vez no muy acertadamente, con los pintores Tápies y Rothko, al hablar del protagonismo de la materia sobre el cuadro, como el lenguaje protagonista del discurso de Coral Bracho, "El énfasis de la atención del espectador sucede, entonces, en la sensualidad del medio, en la gama de percepciones que se proponen como fuentes de significado"²⁰, dice comparando la poesía de Bracho con estos cuadros abstractos donde aparentemente no existen referentes prefigurados ni temas visibles, el tema es el mismo cuadro: sus pigmentos, su textura, sus materiales; el poema es las palabras que lo conforman, "los vocablos son frutas que revientan en los ojos", nos dice otra vez

²⁰ Jorge Fernández Granados. "Coral Bracho. Huellas de luz", p. 18

Fernández Granados. Sin embargo creo que esto sería cierto en una primera lectura, donde la riqueza y abundancia de sensaciones nos saturan al punto en que encontramos en este tránsito cumplida, cumplimentada la experiencia, y quizá con eso sea suficiente, en justicia de los pintores mencionados y de la misma Coral Bracho es pertinente decir que hay algo más en su obra: un arrobamiento místico, un deseo de Absoluto puesto ahí con valentía y prácticamente sin otro asidero que la herramienta primigenia que es el *ser* mismo con lo que tiene a su alcance: el color, la materia, la palabra.

El mundo de Coral Bracho está compuesto de múltiples registros, más que de temas: erotismo, muerte, naturaleza, arquitectura, lenguaje, y hay en la exposición de los mismos una voluntad de nombramiento, de asirlos, de inaugurarlos o redescubrirlos, tan radical que ha significado un ejemplo notable en el universo de las letras mexicanas, a pesar de la brevedad de su obra. Su presencia en este universo es esencial y sustantiva, más allá de las clasificaciones como trastornadora del lenguaje, cuestionadora de la tradición, innovadora, experimentadora con la sintaxis, etc., porque ha puesto en su obra todo lo que ella es y ha accedido a la poesía como a una apuesta vital.

El discurso de *Peces de piel fugaz*

Publicado en 1977 por Ediciones La Máquina de Escribir, esta plaqueta de apenas 32 páginas causó un grato asombro en el medio literario del país. Lo consignaron Jaime García Terrés, David Huerta, José María Espinasa, Alfonso D'aquino, Adolfo Castañón y otros en diversas publicaciones. Es el primero de los cuatro libros que Coral Bracho lleva escritos hasta ahora. Los siguientes títulos son *El ser que va a morir* (Joaquín Mortiz, 1982), *Tierra de entraña ardiente*, con Irma Palacios (Galería López Quiroga, 1992), un libro de poesía infantil titulado *Jardín del mar* (CIDCLI/CNCA, 1993) y *La voluntad del ámbar* (Ediciones Era, 1998); una reimpresión de sus dos primeras obras titulada *Bajo el destello líquido* y otra más de sus

tres primeros libros de poesía editado por el CNCA en su colección Lecturas Mexicanas titulado *Huellas de luz*. Sorprende porque no es un texto confesional, porque a pesar de ser un texto profundamente femenino está desprovisto de todos los clichés con que normalmente se condena a estos escritos, porque el uso del lenguaje y de la sintaxis es gozosamente libre, porque no se erige como una obra de pesada trascendencia y admite un juego de sensaciones, insólito y liberador. Es el primero de sus libros y desde entonces se prefigura como una de las voces más sobresalientes y complejas de nuestra poesía; compuesto por ocho poemas, que pueden funcionar como uno solo fragmentado o etapas diversas de un mismo discurso, nos ofrece un vislumbramiento de esta tensión a la que Coral Bracho somete al lenguaje, aquí "el texto (...) oscila -como el pez, no como el péndulo- y es inasible: intenta seguir (¿rodear, iluminar?) el movimiento múltiple y fugaz de la poesía, su propio movimiento"²¹. Poemas de versos largos y de largo aliento conviven con dos piezas pequeñas, como de hecho titula Coral a uno de ellos, como si fueran miradas un poco al margen de una realidad más vasta, pero no por ello menos importantes. Paréntesis en la respiración en los que volvemos a recordar la maravilla de la naturaleza y el ejercicio de perfección que es estar vivos, quizá por eso en dos de los textos incluidos habla de la muerte:

*Porque no sé qué hacer con tanto gesto tuyo,
tanta mirada tuya en mis palabras,
escribo
para que se enardeczan,
para que extirpen,
que arranquen
esta ansiedad de ciervos en tus ojos,
ese estertor marino entre tus labios,
y te devuelvan al torno de silencio
de esta tarde desierta.*

!

...

*Tu muerte me sorprende en el mar con los ojos cerrados*²²

Más que tratar algunos temas: la muerte, el amor, el tiempo -el movimiento de la mosca como sucesión del tiempo-, los grillos, el pez (de mármol o de piel fugaz), la autora trata de entrar en ellos, imprime su mirada microscópica como si hablara desde su punto de vista: de la mosca, del pez o del ausente, y nos lleva en ese ensimismamiento en el que se está a la caza de lo esencial, de esas breves intuiciones que marcan el asombro, el deslumbramiento de esa otra realidad, ¿caso de una verdad, por mínima que sea? Alfonso D'aquino cita atinadamente una de las voces de Antonio Porchia: *Quien dice la verdad, casi no dice nada*.

Por su parte Adolfo Castañón ve en estos poemas una construcción alejada de la confesionalidad en donde las palabras elegidas para dicha construcción son organismos móviles e imprevisibles, y aunque haya un canto "al amor y al paisaje" en esta selección, "la naturaleza que se regenera en sus poemas está demasiado vista al detalle como para ser vivida sin inquietud"²³, y en verdad hay en su escritura un misterio tan poderoso que nos obliga a releerla una y otra vez, como si pudiéramos encontrar en su voz una "restitución del mundo". Es nuevo porque accedemos a él como recién nacidos, su mirada nos remite a la inocencia, mas no a la ignorancia, porque de alguna manera nos sabemos dotados para transcurrir en esa Naturaleza, tan nueva y tan vieja como el olvido y la memoria, como el hombre, como el mundo mismo. Nos instalamos ahí como larvas o gérmenes, en estado latente que *giran intentan sueltan y salpican huyen la succión liminal incisiva cadencia vuelven deslumbrados, jadeantes, inhibidos a la*

²¹ Alfonso D'aquino, "Peces de piel fugaz de Coral Bracho", p. 39

²² Coral Bracho en *Peces de piel fugaz, Sedimento de lluvia tibia y resplandeciente*, p. 22

²³ Adolfo Castañón, "Jaquica, demagogia e inspiración", pp. 2-7

*abundancia quieta de sus aspas.*²⁴ Uno no puede dejar de preguntarse desde dónde mira la autora, quién dice, cuáles son los referentes, cuál es la historia. Posible respuesta: no hay historia, no hay referentes, no hay sujeto y si lo hay está en continuo movimiento, metamorfoseándose, son los grillos, el tiempo, los peces, las moscas, los monos, el humus, el halo, los muertos, *todo se esparce en amarillos. Los monos saltan.* En este viaje interior los referentes espacio-tiempo también desaparecen, el ritmo del poema cobra importancia vital, te sumerge ora en su cadencia, ora en su vértigo, ora en sus breves visiones, *Este estupor de seda que se derrama. Pero empezar aquí./ La fiesta - sombra finísima- lenta.* Su historia es una historia llena de secretos en la que es posible ir tejiendo algunos hilos, pero aparecen continuamente intimidades, intensidades, misterios al margen o en el centro mismo del texto, haciéndonosla más rica y más compleja, dotando a la poesía de asombro, justo ahora, cuando creíamos que ya lo sabíamos todo, *Sobre las valvas/de esta calle sedienta y aprisionada,/los enanos incrustan/pequeñas piezas de nácar.*

²⁴ Coral Bracho, Op.cit., *Percepción temporal*, p. 33

CAPÍTULO SEGUNDO

El ser que va a morir. Contexto, aparición y crítica

Coral Bracho gana el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes con este libro, en 1981: el jurado estuvo compuesto por Carlos Illescas, Tomás Segovia y Jaime Augusto Shelley. México, en esos años, había sobrevivido a la primera gran crisis financiera de la democracia formal. Esta inicial recuperación (a la que habrían de seguirle muchas, cada vez más irremontables), se da pronto y aviva los sueños esperanzadores de la población, fundamentalmente por el hecho de ser descubiertos varios yacimientos de petróleo, uno de ellos es incluso hasta hoy día el más rico del país, localizado en Campeche; nuestro presidente era José López Portillo y hablaba a la ciudadanía en términos de administración de la riqueza; la paridad con el dolar no representaba todavía un gran problema y se mantenía en promedio de 27 pesos; todavía no escuchábamos aquello de "defenderé el peso como un perro". Los medios masivos de comunicación, principalmente la televisión con Televisa como monopolio están plenamente consolidados y se advierte la enorme incidencia que tienen en la formación de la opinión pública y cobra, por tanto, cada vez más poder. El Instituto Nacional de Bellas Artes, a la sazón órgano supremo en todo lo referente a la cultura en nuestro país, tras haber tolerado el discurso populista de Echeverría, que había dado gran auge a la cultura popular y sus manifestaciones, vuelve a convertirse en un órgano elitista que privilegia expresiones como la ópera, el ballet, etc., muy alejadas de esa búsqueda de "lo propio" que había iniciado el sexenio anterior. En gran medida por la influencia de la primera dama Carmen Romano y del propio José López Portillo la clase política busca incluso establecer vínculos con la nobleza, hurgando en la genealogía de apellidos ilustres apropiándose los para su validación como parte de una élite merecedora del poder y la cultura. Es notoria cierta nostalgia porfirista, aristocrática. Por otra parte, en

1982, se da también la nacionalización de la Banca y se prefigura una nueva crisis. En el terreno social nos encontramos justamente en los últimos años de un mundo sin sida, con las conquistas de la revolución sexual iniciada en los sesenta, plenamente asumidas (se entiende que no por toda la población, pero sí por una parte importante de ella), es la época del boom de la música disco, de la fiebre de sábado por la noche y de la estética de lo superficial. Comienzan a circular drogas cosméticas y elitistas como la cocaína - entonces era mucho más inaccesible que ahora y se desconocían sus efectos tan devastadores- y los llamados *popers*, una especie de solvente que venía en pequeños frascos que eran aventados a los aires acondicionados de las discoteques para crear un ambiente de euforia.

Por otra parte el feminismo, sus cuestionamientos y sus conquistas, ya formaban parte de nuestro bagaje cultural, conviviendo con las formas de dominación masculina clásicas que evidentemente estamos lejos de lograr desaparecer. Este discurso feminista iniciado probablemente desde la obra de Sor Juana Inés de la Cruz no tuvo grandes sucesoras en el terreno de la poesía hasta los siglos XIX y XX en los cuales muchas escritoras comenzaron a escribir textos de calidad en los que se plantea una desmitificación de la imagen y los roles estereotipados de la mujer como complementos o extensiones del hombre, mirándose a sí mismas en una búsqueda interior más allá de su función social. Sin ser ellas mismas feministas militantes debemos entender que hay en estas voces un reconocimiento de género y una toma de posturas desde un punto de vista y una sensibilidad claramente femeninas, muchas veces a través de un discurrir autoreferencial y cada vez más va tomando vertientes muy distintas entre sí hasta estos días. Pero quizá el hecho más importante en lo que se refiere a la literatura, concretamente a la poesía escrita por mujeres, es el creciente aumento de nuevas propuestas, nuevas voces y nuevas aventuras idiomáticas y de pensamiento que ellas

han ido planteando. En un campo más amplio en lo que se refiere a tendencias culturales y sociales en Hispanoamérica, desde los años sesenta, comenzaba a hacerse evidente el intercambio, favorecido por las tendencias globalizantes, con algunos conceptos posmodernistas, sobre todo en la narrativa de autores como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, en donde es notable el uso de la intertextualidad, el nexa que se intenta establecer con el lector incorporándolo al texto, la autoreferencialidad, la fragmentación del tiempo y el espacio, la disposición formal que altera el sentido del discurso y otros elementos que entonces resultaron tan novedosos que a este grupo de escritores y unos pocos más se les conoció como "los escritores del boom latinoamericano", ganándose una reconocida fama internacional. En la poesía las manifestaciones de la posmodernidad se dan en la experimentación, que puede ser muy afortunada o francamente lamentable, pero en general éstas han sido poco estudiadas y la crítica se ha centrado más en la descripción de los hallazgos formales o de contenido. Este es a grandes rasgos el contexto social, económico, político y literario de nuestro país en la década de los ochenta, un país que se encontraba desprevenido para enfrentar los padecimientos que se avecinaban, principalmente el sida, las sucesivas crisis financieras, el temblor del 85, la desorganización familiar y el derrumbamiento de muchas de nuestras certezas morales.

Es en este marco que hace su aparición un libro de poesía singular titulado *El ser que va a morir*, no consigna ninguno de los hechos antes referidos, ni parece tener conexión alguna con esa realidad cotidiana, dura, vulgar; sin embargo nos muestra una parte de nuestra propia imagen en la que no habíamos reparado: sensualidad, asombro, conjunción de seres y emociones hablándose, revelándose unos a otros. Donde no se le espera aparece la poesía para contarnos secretos que habíamos olvidado, para mostrarnos otras caras de la realidad, que de tan cercana hemos dejado de mirar. El libro

está organizado en tres partes, con dos poemas iniciales, como una especie de preámbulo. Publicado cinco años después de *Peces de piel fugaz*, tuvo más difusión que éste no sólo por la importancia del premio Aguascalientes en nuestro país, también porque impactó a un público mayor esa radicalidad extrema que significó la poesía de *El ser que va a morir*. Leyendo las reseñas de entonces es fácil darse cuenta que muchos no sabían desde dónde abordar esta obra. Como los mismos poemas, desbordados, torrenciales, así fueron algunas de las exposiciones que consignaban su lectura. Así por ejemplo Oscar Wong escribe para *El Nacional* el 4 de septiembre de 1981, "en *El ser que va a morir* el amor es una instancia fortalecida por su función primordial: contraer, transformándola, la realidad del individuo a partir de sus propias connotaciones culturales, psíquicas y, desde luego, biológicas. Coral Bracho busca explicarse, espiritualmente, en el conocimiento del mundo y sus contradicciones semánticas y existenciales". Sandro Cohen por su parte reconoce que "no se sabe a ciencia cierta si algún poema suyo pueda darse en el sentido tradicional de la 'comprensión'. Lo que sí parece seguro es que a la autora no le interesa mayormente comunicar un mensaje específico, sino más bien uno vago o general, una 'sensación"', en *Casa del Tiempo*, vol. III, núm. 27 en marzo de 1983; y, más literaria Myriam Moscona argumenta en *el Unomásuno* el 22 de febrero de 1983, "En esta obra todos los sentidos, en una especie de hipnosis, de trance, son lanzados a viaje. En su largo recorrido abren, tocan, prueban, cortan, beben. Son ellos los que escriben". Y Javier Molina, en el mismo diario escribe en una nota del 12 de enero de 1983 "en cuanto al uso musical de las palabras -el lenguaje- sólo digamos por ahora que no es nada coloquial. Estaría más cerca de Perse, de Lezama Lima, de José Carlos Becerra que del uso directo, casi desnudo de imágenes, del idioma. No es nada coloquial, al menos que se admita que se puede platicar con el agua". Es evidente, en estos y otros comentarios, que en el momento de su aparición *El*

ser que va a morir fue gratamente recibido y causó sorpresa en el ámbito literario mexicano, por varias razones de peso: es un libro profundamente erótico, que se atreve a nombrar palabras como *esperma, semen, henchido y jugoso, esfinter suave, exceso vulvar, escrotos, ancas alumbradas, pedúnculos emprendibles*, por nombrar algunas, pero lo hace desde una perspectiva muy distinta de los asuntos amorosos o eróticos de otros poemas, donde generalmente estos temas son abordados como formas de dominación o vasallaje, o bien desde el punto de vista maniqueo de la cultura occidental, de la cual heredamos la noción de Eros como el intermediario entre dioses y hombres, en la que Platón nos dice que Eros es hijo de Poros -el recurso- y Penia -la pobreza- y, por tanto se trata de un impulso nunca suficientemente satisfecho. Por Aristófanes sabemos que el Amor (idea que también fue argumentada en los Diálogos de Platón) nace de la búsqueda de la mitad que perdimos cuando el ser original, del que todos provenimos, fue separado, a saber respondía a la siguiente descripción: "era redondo, tenía dos caras que miraban en direcciones opuestas y estaba dotado de dos conjuntos de miembros -cuatro brazos y cuatro piernas- mediante los cuales podía desplazarse al frente, atrás y a los lados con la mayor facilidad, presteza y agilidad, ...las partes reproductoras de estos individuos también eran dobles"²⁵. Sin embargo debo decir que aunque Coral Bracho haya rebasado los tópicos o las visiones reducidas sobre el amor, la sexualidad o el erotismo, se nutre también de esta misma cultura occidental para trasgredirla, violentarla, dotar de un nuevo sentido a la estética y concepción del deseo.

Fue Sartre uno de los primeros filósofos moderno que asume y declara la importancia de la sexualidad como parte central del problema ontológico, un hombre es un hombre porque se relaciona con otros y otras a través de la forma concreta del deseo, y ello es

²⁵ Francisco González Crussi, Sobre la naturaleza de las cosas eróticas. p. 7

inherente a su ser, no contingente. Esta relación con el otro no es a partir de la búsqueda de la mitad que según el mito nos falta, al contrario, esta relación es necesaria porque es con otro distinto a mi, otro que me mira como yo mismo nunca seré mirado, *el prójimo guarda un secreto: el secreto de lo que soy*, esa parte del ser-para otro que también es mi Ser; aunque una de las falsas pretensiones del amor sea la unidad de uno mismo con el ser amado, es totalmente irrealizable, sobreviene el conflicto. El amor es, entonces, conflicto, porque lo que se desea es la libertad del otro y no su sometimiento a la propia persona, *asi el amante no desea poseer al amado como se posee una cosa, reclama un tipo especial de apropiación: quiere poseer una libertad como libertad*²⁶. Todos estos laberintos que se entrecruzan en nuestra concepción del encuentro amoroso, las contradicciones entre el deseo de posesión y libertad del otro están de algún modo en el trasfondo del discurso amoroso de Coral Bracho, pero está trascendido, el punto de vista del que parte es a la vez del amante y del amado, del que se entrega y del que da, se establece una relación básicamente sensorial, todos los sentidos y sus matices entran en juego; el punto de vista es cambiado, en el transcurrir del poema se habla a veces desde el sexo mismo, desde el intercambio de fluidos, desde el fluido mismo, desde la vena, o la espuma o el aroma. Como en la sexualidad la realidad evidente se extravía, los planos de tiempo y espacio se confunden, se mueven, cambian. La experiencia intransferible de lo erótico es también la del poema y Coral Bracho es lúcida y lúdica transportándonos con su lenguaje al centro mismo de sus sensaciones, de su propio ser, para darse cuenta que no hay centro, que en esa suerte de balbuceo profundo -empero en absoluto ingenuo- en ese desciframiento puntual de la emoción, del vértigo, de lo que tenemos por más cercano a lo absoluto, no hay centro, hay ramificaciones, rodeos, lindes, márgenes, desprendimientos, caos, dudas, realidades desconocidas, indescifrables,

²⁶ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, p. 392

innombrables para las que el lenguaje no basta, como ejemplificamos en los siguientes fragmentos:

El leve movimiento en lo íntimo, entre la pulpa inmóvil. Lo sensible del cuerpo del placer es, en este punto, su firmeza rugosa; la aferra, se anuda a ella.

La semilla lo incita a que la recorra, a que la cubra con minucia; su contorno es el ámbito del placer que la acoge, que la precisa...(16)

... Ahora encienden, iluminan los cuartos a su amplitud;

ahora los hilan, los circundan. La amplitud es el ámbito del placer en el auge de lo hechido y jugoso,

de lo bordeante compartido. Es lo miscible

entre la pulpa codiciada, carnosa, del mango abierto ante la luz, y la semilla solar que enraiza en su molicie;

en su alumbrada succulencia. (17)

¿Pero en qué reside la importancia o pertinencia de un libro como éste?

Eso intentaremos responderlo en nuestro siguiente apartado.

Para entender *El ser que va a morir*. Subtextos

Coral Bracho fue, desde su inicio en la vida literaria, una de las escritoras que se asumieron como "trastornadoras" del lenguaje, que intentó expresarse en la experimentación, en un diálogo directo con sus lecturas, intereses y conocimiento y ponerlo en práctica por medio del lenguaje. Sin pretensiones de ser "original", ni de formar escuelas o consignar manuscritos es claro que hay una intención exploratoria en su escritura, alimentada por disciplinas diversas y también por una actitud vital frente a lo que se escribe. Su poesía no quiere reducirse a formalidades retóricas, establece nexos con la filosofía, la biología, la patología, el erotismo, la gramática, por nombrar algunas; todo lo que es de su interés para su pensamiento, sus sentidos o su experiencia está puesto en juego, está expuesto en lenguaje, mirado con lupa, asumido microscópicamente, porque la creación es total o no es. No se trata de la procuración de un divertimento ni de la conclusión de una investigación, ni del establecimiento de metas, creo que en la apuesta poética de Coral Bracho lo que hay es una voluntad de mirarse, de mirar al ser hacia adentro sin concesiones, y también sin olvidar lo que lo

otro es: la naturaleza, el prójimo, lo intangible o ininteligible, y a través de lo cual se cobra recíprocamente sentido o realidad.

Para poder hablar de un corpus teórico en la obra aquí referida (aunque por supuesto incluiría también sus otros libros) de Coral Bracho habría que señalar en primer lugar la influencia de F. Nietzsche y de *Rhizome* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, autores a los que cita en sendos epígrafes²⁷, y en los que se sustentan algunas ideas básicas que conforman *El ser que va a morir*, pero ello será tema de los capítulos subsecuentes. Vayamos por partes, intentaré establecer algunos antecedentes de enfoques teóricos que nos permitan explorar los posibles caminos que llevaron a la consumación de este libro*. Algunos enfoques teóricos como los planteados por Jacques Derrida, el rechazo al logocentrismo y la desconstrucción, así como la intertextualidad, entendida no como una base de influencias únicas o específicas de determinados autores, sino como un resultado complejo de la interrelación y transmutación de muchos textos, que nos convierte fundamentalmente en hermeneutas, negando cualquier reclamo de originalidad; así los textos de Bracho funcionan como productos híbridos, tanto en contenido como en forma²⁸. Muchos de estos preceptos teóricos se engloban en lo que se ha denominado "posmodernidad", en oposición al 'modernism' (no me refiero al "modernismo" en Hispanoamérica, movimiento literario que comenzó aproximadamente en 1882 y culminó hacia 1920), un conjunto de tendencias en las artes visuales, música y literatura que florecieron en la primera mitad del siglo XX (las fechas aproximativas son 1914-1965), que caracteriza a la literatura posvanguardista

*Quiero dejar claro que las referencias hechas a la obra de Nietzsche, Deleuze y Guattari, y otros autores están hechas únicamente en relación a *El ser que va a morir* de Coral Bracho y en ningún sentido suponen un conocimiento exhaustivo de estos autores ni de toda su obra.

²⁷ Coral Bracho, *El ser que va a morir*, pp. 40 y 54

²⁸ Parte de esta argumentación se basa en algunos contenidos de la tesis de doctorado de Dr. Ronald R. Haladyna titulada *La (con)textualización de la poesía postmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho* para la Michigan State University. 1994.

de Angloamérica iniciada en los años veinte por T. S. Elliot (1888-1965), Ezra Pound (1885-1972) y Wallace Stevens (1879-1955).

En las primeras décadas de este siglo se pusieron en duda muchos de los valores de la cultura occidental en todos los ámbitos y la misma utilidad de la historia, la racionalidad y la moral. Contribuyeron a ello las ideas de Darwin, Marx, Nietzsche, la obra literaria de Baudelaire, Conrad, Thomas Mann, Dostoievsky, las teorías de Freud, quien llega a decir que "hay tres grandes heridas narcisistas en la cultura occidental: la herida causada por Copérnico; la que provocó Darwin cuando propuso que el hombre descendía del mono y la herida que él mismo provocó cuando descubrió que la conciencia reposaba sobre el inconsciente"²⁹. Ciertos descubrimientos científicos que anulaban algunos de los preceptos fundamentales de la ciencia y las matemáticas como la teoría especial de la relatividad(1905-1915), que dejaron sin sustento las teorías de Galileo y Newton, hasta entonces poseedoras del orden racional del universo, establecidas como leyes científicas inmutables por siglos. Por otra parte "El principio de la incertidumbre" de Werner Heisenberg y "El principio de la complementariedad" de Niels Børh, que revolucionaron la mecánica cuántica en 1927. En el terreno literario las consecuencias fueron el cuestionamiento feroz a los valores burgueses de la sociedad, la hipocresía moral y religiosa, el cuestionamiento de la vida misma, sobre todo después de la segunda guerra mundial, parece que el nihilismo se apoderó del ánimo de muchos escritores y surgió aquello de 'el arte por el arte' como una forma de liberación de las responsabilidades didácticas, éticas, morales, y los afanes de trascendencia que había sumido la literatura. Ronald R. Haladyna cita a Riding y Graves para establecer, aunque de forma reduccionista, las características del 'modernism' en la poesía norteamericana de finales de los sesenta: "1) el papel de la otredad y del poder de la imagen para evocar

sensaciones; 2) el uso de combinaciones de sonidos para dar un cuadro musical (la musicalidad proviene del verso francés, en el cual los sonidos de las palabras son tratados como si fueran notas musicales y en esto estriba su significado); 3) la brevedad de expresión, dando una sensación de que la forma y el contenido son estructuralmente idénticos"³⁰. Como antes dije, el posmodernismo entonces se da como una oposición a este 'modernism' y una de esas transformaciones es la negación o desaparición del sentido de la Historia, el pasado y las tradiciones en las que se sustenta, las sociedades comenzaron a buscar un presente perpetuo y un cambio constante, procurando liberarse de los valores y patrones privilegiados a través de la acción por el impulso y el refinamiento erótico, la complacencia narcisista y la búsqueda del placer, la ironía como ejercicio mental.

Después de los sesenta hubo una evolución y diversificación de caminos del posmodernismo, algunos más académicos y conservadores, pero fue hasta los ochenta que éste se comienza a considerar como un movimiento cultural digno de estudio por los sectores intelectuales, principalmente en Europa y Estados Unidos, y un poco más tarde en Hispanoamérica, cuando algunos de sus signos son claros en la vida cotidiana de ciertos sectores de la sociedad, ya sea por imitación generada a través del cine, la música, la televisión, etc. o porque las transformaciones culturales, en un mundo globalizado se dan -más o menos- simultáneamente. Este fenómeno cultural que llamamos posmodernismo admite varias definiciones y, siendo todavía actual, actuante en nuestras diversas formas de vida (y no sólo ello, sino que convive con otras visiones del mundo como el mismo 'modernism' que aún permea gran parte de la crítica literaria y artística en general con un enfoque más logocéntrico y monista, hecho que el mismo

29 Michel Foucault, Nietzsche, Freud, Marx, Buenos Aires, ediciones El cielo por asalto, trad. Carlos Rincón, 1995. p. 37

posmodernismo incorpora o acepta en su amplísima pluralidad), resulta complicado resumirlo en determinadas características, así que transcribiré algunas aproximaciones hechas por algunos de los teóricos que se encargan de estudiarla:

Lyotard dice

"Lo posmoderno es lo que, en lo moderno, adelanta lo impresentable en la presentación misma; lo que se niega a sí mismo el consuelo de buenas formas, el consenso de un gusto que posibilitaría el compartir colectivamente la nostalgia por lo inalcanzable; lo que busca nuevas presentaciones, no para gozarlas, sino para impartir un sentido más fuerte de lo impresentable. Un artista o escritor posmoderno está en la posición de un filósofo; los textos que produce no son de principio gobernados por reglas preestablecidas, y no pueden ser juzgados de acuerdo con un juicio determinante al aplicarle a texto o a la obra categorías familiares".

John McGowan lo define así:

"una tentativa de legitimar las postulaciones de conocimiento y las bases morales y políticas para la acción, no basadas en verdades indubitables, sino en las prácticas humanas dentro de comunidades establecidas";

y Frederic Jameson observa que estos rasgos no son muy diferentes a algunos del 'modernism', pero arguye como diferencia radical una diferencia de énfasis, estos rasgos que eran marginales en el 'modernism' se vuelven dominantes en el postmodernismo.

En nuestro país esta caracterización de un fenómeno cultural como el posmodernismo, este conocimiento, discusión y análisis de sus teorías, se da casi exclusivamente en ámbitos académicos e intelectuales; cuando son incorporados a la cultura popular - fundamentalmente a través de los medios masivos de comunicación- por lo menos en su terminología, son mal comprendidos y sirven para designar aquello para lo que no tenemos competencia, así todo lo que no entendemos se vuelve posmoderno y el hecho mismo de asumir esa postura es también signo de posmodernidad.

Resulta claro que la posmodernidad es un fenómeno que, en primer lugar, admite muchas categorías y se presenta en todos los ámbitos de la vida cultural, y es asimismo

³⁰ Dr. Ronald R. Haladyna, La (con)textualización de la poesía postmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho, Michigan State University, 1994, p. 16

un concepto vigente que intenta explicar nuestra actualidad, al mismo tiempo que ella lo está generando y transformando a cada momento. Aunque a veces resulta difícil relacionar ciertos fenómenos de la vida diaria y ciertas preocupaciones intelectuales - que se consideran personales- con sistemas de análisis complejos y esquemáticos, elaborados para explicarnos nuestro tiempo. No podemos dejar de notar tendencias, formas, lenguajes que nos insertan en una realidad mucho más vasta que la de la búsqueda individual, es por esto que incluyo en esta corriente de pensamiento la obra de Coral Bracho. Sin embargo también es cierto que los hombres, y el artista como portavoz, somos -por muy trillado y redundante que suene- entidades únicas e irrepetibles en las que se conjugan visiones y vertientes muy diversas, por eso se erigen como voces universales, trascendentes; porque encarnan una emoción, un misterio que nos es propicio, si no a muchos, a varios; como aquello que flota en el ambiente, en el imaginario, en los nuevos códigos de relación y reflexión. Eso lo supo hacer magistralmente Coral Bracho en *El ser que va a morir*, con su lenguaje diverso, sin territorio preciso, en la exuberancia del texto que implica una sensualidad más allá de lo que dice, en la negación de verdades inmutables, en el diálogo con el asombro por la vida, en la celebración de las pulsiones humanas sin restricciones morales, en su postura lúdica para decir sin decir completamente, para ser sin definiciones.

Por otra parte no podemos soslayar la importancia de algunos autores, anteriores al posmodernismo, en los textos de Coral, así como su conocimiento personal, asimilado de manera única, de su propia tradición poética y aquellas influencias diversas con las que ha entrado en contacto por otras vías. Uno de ellos es César Vallejo, el de Trilce fundamentalmente y su tentativa de encarar frontalmente al lenguaje violentándolo, forzando la sintaxis y dotando a las palabras con el misterio de su propia visión,

llevándolas a su máxima intensidad, desarraigando al lenguaje para volver a crearlo; un ejemplo de muchos podemos encontrar en el poema VI:

*El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otilinas,
en el chorro de su corazón, y hoy no he
de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de la injusticia.*

*A hora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañona,
el lienzo para emplumar, y todas las cosas
del velador de tanto qué será de mí,
todas no están mías
a mi lado. (129)*

Tentativa que también es notoria en *El ser que va a morir*, asumida de manera más radical:

*En la palabra seca, informulada, se estrecha
rancia membrana parda ((decir: fina gota de aceite para el brillo matinal
de los bordes, para la línea
tibia, transitada que cruza, como un puro matiz, sobre
el vasto crepitar, sobre el lomo colmado,
bulbo -una gota de saliva animal;
para las inflexiones, para el alba fecundada (caricia)
que se expande a la orilla, como una espuma, un relieve;
un pelaje frutal -una llaga de luz, un hilván: para*

*los gestos aromados al tacto, a la sombra rugosa, codiciante:
una voz, una fibra desprendida -un vellón- al azar de las gubias, del frote
(plectro),
Tientos (54)*

Por otra parte la influencia de Lezama Lima, un transgresor de las reglas de la poesía tradicional, a la concisión opone la abundancia, a la lógica opone la imaginación con todo su desbordamiento. Su apuesta, dice Sucre, es encontrar el logos de la imaginación; y, privilegia, sobre todo la autonomía del lenguaje poético, un ejemplo de "Éxtasis de la sustancia destruida":

*Y tú, Promacos, cierra la doble cadena de hormigas. ¿Contaste el ganado?
Destroza el cuerpo y el signo de su oquedad para lograr la reminiscencia de su*

transparencia. Destruye la relación inversa de unidad y sustancia, del número y la cosa sensible, resuelta en la figura desprendida por el éxtasis de participación en lo homogéneo. Pero antes la esfera está abrcada por la mano del garzón. La violenta sustitución seguida de una ráfaga hueca prepara el vacío, la ballena y el frasco, por donde se sale y entra como originario principal, ahumado y apresuradísimo. Ahora, ciego estoy. Me abarco y comprendo, ennegrecido en el frasco que contiene la esfera armilar suspendida muerta por imanes boreales. Ciego estoy, mi casa es la ballena...(188)

A Coral también podríamos llamarla una transgresora, y en ese parentesco con el barroco de Lezama Lima, encontramos textos como éste:

Desbandada encendida entre los surcos, las pimentas, los indicios; densa y exaltable en sus puntas: al olfato. Ráfaga mineral. Un renglón, un cabús, un polvito; Gárgola. Una hormiga en las crestas hilarantes, por los mustos, el vientre; en las palabras)) tensas, enturbiadas, se estrecha, ronca membrana ((cítricas. La estridencia perpetrable en los lindes)) parda; su red empaña ((en los ápices lubricados, el pistilo. (57)

También podemos relacionar, en cierto sentido, a Coral Bracho con Jorge Luis Borges, uno de los escritores más influyentes por la importancia de su obra en Hispanoamérica. Mucho antes de que el posmodernismo fuera teorizado, en su obra crítica y literaria encontramos características de este fenómeno: revaloró la indeterminación, lo aleatorio y lo imprevisible borrando la línea entre realidad y ficción; mostró la falacia de los dogmas y doctrinas metafísicas y cuestionó la certidumbre de la realidad, que no puede ser sostenida ni basándonos en el razonamiento más profundo y metódico. Negó la originalidad de la literatura e insistió en la intertextualidad como un elemento clave de su obra, concibiéndola como un palimpsesto, e incluso plagio, dejándola como algo inconcluso, fragmentario, infinito para sus lectores finitos, algo de esto podemos hallar en "Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad":

*En las trémulas tierras que exhalan el verano,
el día es invisible de puro blanco. El día
es una estria cruel en una celosía,
un fulgor en las costas y una fiebre en el llano.*

*Pero la antigua noche es honda como un jarro
de agua cóncava. El agua se abre a infinitas huellas,
y en ociosas canoas, de cara a las estrellas,
el hombre mide el vago tiempo con el cigarro.*

*El humo desdibuja gris las constelaciones
remotas. Lo inmediato pierde prehistoria y nombre.
El mundo es unas cuantas tiernas imprecisiones.
El río, el primer río. El hombre, el primer hombre. (49)*

Es notable también en la obra de Coral Bracho esta intertextualidad no negada, e incluso en franco diálogo con los pensadores originales que la llevan a una reelaboración hermenéutica de las ideas que le son compatibles, por ejemplo escribe en "Tiempo reflejante", después de un epígrafe de Nietzsche:

...

*"Y mientras buscan la oscuridad una membrana se extiende por sus miembros,
que se van achicando."*

II

*[Diapositivas de células humanas, de capas epiteliales, de protozoarios en
medio de cultivos distintos. Experimentos con ciertos tipos de animales marinos.
Fragmentos sueltos de un cortometraje en color.]
Entre las híbridas texturas, el ansia;
bajo las yemas, las ventosas.*

(Algas que remueve, que toca con empozada y ávida lentitud.)(41)

En estos autores, parte de la tradición y herencia poética de Bracho, se encuentran algunos gérmenes que han de encarnarse después en algunos de sus textos. De cualquier forma no quiero dejar de señalar que su diálogo intertextual es múltiple y no se limita a lo literario; hay una preocupación evidente por lo filosófico y por la materia, a través de algunas instancias científicas, hay también una preocupación lingüística y filológica que apela directamente a las palabras como objetos o entes que imponen orden o caos a determinadas realidades, entre ellas la del texto poético, tan válida y compleja como la aparente. Una realidad que cuestiona nuestro aprendizaje para asirla, para inteligirla y

para vivenciarla. Las imágenes que en ella se plantean o evocan no nos remiten a nada conocido, las acciones son mínimas y lo que allí se advierte es un estado o estados del ser, conjurado a través de innumerables adjetivos y sustantivos, con un sujeto que habla, ambiguo y cambiante, difícil de sujetar, y el tú o tús a los que se dirige, igualmente inasibles y huidizos. Sin embargo esa realidad nos atrapa y fascina en su exuberante riqueza, en aquello que se entreve, que se intuye y que nos obliga a un reconocimiento de nuestra propia indeterminación ante esos estados del ser o del alma, o tal vez, y para abandonar estas palabras de pesada grandilocuencia, ante nuestros propios sentidos forzados al límite. Una realidad que nos obliga a mirarnos y decir "también somos esto", a llevar a la superficie parte de nuestra más profunda conciencia o inconsciencia, de nuestros deseos más oscuros y que sólo la poesía nos permite, por instantes, aflorar.

Pero en esa oscuridad de lo que no sabemos, o no entendemos, o no exponemos, Coral Bracho sabe extraer la luminosidad. Tal vez por eso el mar es una de sus constantes, porque su lenguaje oceánico quiere sumergirse en sensaciones y realidades inéditas, no por ignoradas inexistentes, y encontrar en la perplejidad de su descubrimiento una nueva forma de belleza.

Evodio Escalante en el prólogo a Poetas de una generación 1950-1959, al enfrentarse como crítico al universo verbal de Bracho, intentando establecer una explicación lógica y racional a su propuesta, nos dice muy acertadamente: "somete al lenguaje a una violenta trizadura cuyos efectos se advierten en dos planos: el del significante y el del significado. Al mismo tiempo que molculiza el verso descomponiéndolo en células rítmicas de trisílabos, tetrasílabos y pentasílabos, en otro sentido desvincula las palabras de las ideas como si se tratara de refutar, a fuerza de obstinarse en la desecación, en el puro sentido textual (y sensorial) de los significantes, el prolongado dominio del logocentrismo denunciado por Derrida. El logos así deja de ser un elemento rector del

texto literario. Por eso podría decirse que su proyecto es, de alguna forma, materialista: porque desplaza los significados y las sublimaciones, la 'carga' emotiva y el orden sintáctico entendido como 'normal', para encarnizarse en el uso meramente rítmico, aliterativo y sensorial de las palabras. Es su materialidad en bruto, podría decirse, la que organiza este caprichoso discurso literario. De aquí que leer sus versos sea entrar en una aventura alucinante que puede llegar a exasperar. La novedad extrema de estos territorios fascina y desconcierta a la vez". Me parecen atinadas las observaciones de Escalante porque, efectivamente, parece haber en los textos de Bracho una voluntad de vinculación con el misterio del pensamiento, extendido al misterio de la naturaleza o del cosmos, más que un intento de acceder a verdades humanas o a propósitos de orden inmediato, moral o lógico. Y en esta vinculación con el misterio hay, asimismo, celebración, celebración del cuerpo, de los sentidos, de la materia, de la vida -incluida en ella la certeza de la muerte-. La poética de Coral es una poética del deseo, las imágenes surgen de ese impulso vital que genera toda acción, aunque en el discurso casi no haya acción, las palabras tienden a ser deseo suspendido, están en el momento anterior al cumplimiento del deseo. Y el deseo es inagotable, es fuente, manantial, pozo, abismo, es todo lo que no tenemos, todo lo que no es. Si el territorio de lo que no conocemos es tan vasto, ¿por qué negarnos a su infinitud? ¿por qué no explorar sus secretos aunque en ellos haya tanta voluptuosidad como vacío o incertidumbre?

El deseo últimamente ha tratado de ser explicado científicamente, a la luz de la química, la física, la psicología. Así se habla de la química entre los pares, del intercambio de feromonas o aumento de otro tipo de hormonas, las endorfinas por ejemplo, como claves para entender las manifestaciones corporales y los poderosísimos impulsos que nos llevan a relacionarnos con los otros; se habla también de la proyección de profundas necesidades sobre la persona que nos atrae y de la compensación que la relación con

ella nos dará de lo que nos falta o nos faltó, o bien de la repetición de ciertos mecanismos, ya introyectados, para poder entender nuestra propia existencia en contacto con los demás, y por supuesto de la necesidad de la reproducción y sobrevivencia del ser humano a través de ella, como característica inherente a nuestra especie. Sin embargo ninguna de estas explicaciones justifica o define la fuerza arrebatadora, compleja y, muchas veces, irracional del deseo. Ningún tratado científico puede dar cuenta de ese cúmulo de sensaciones, urgencias, expectativas, deformaciones de la realidad, éxtasis y estados de trance que nos suscita el deseo. Tal vez sólo por ello, sería necesaria la poesía, y no es casual que la mayoría de los textos poéticos sean amorosos, o que éste sea uno de los temas ineludibles de la poesía, muchas veces fallido, es cierto, pero eso mismo nos da cuenta de la ignorancia, indefensión, confusión y nerviosismo con que enfrentamos nuestro propio deseo y el del otro. Bien con fórmulas heredadas del Romanticismo, superado en la teoría, pero no en los hechos; bien buscando explicaciones racionales a emociones que suceden en capas muy profundas del cerebro y sobre las que quizá nunca tengamos un dominio o conocimiento infalibles.

Bataille define al erotismo como *la aprobación de la vida hasta en la muerte*, y creo que tampoco es casual que en un libro como *El ser que va a morir*, tan gozosamente erótico y sensual, desde el título se aluda a la muerte. Igual que el deseo, la muerte posee un misterio que nos seduce y nos repele continuamente. A veces a su merced, a veces triunfantes sobre él, nos vamos afirmando y/o negando en sus representaciones, ¿quién es indiferente ante la pasión o ante la muerte?, sólo el que posea una inocencia cercana al autismo; incluso los bebés son profundamente receptivos a las caricias, al contacto y a los olores del otro. Contrariamente a nuestra cultura occidental y judeocristiana, la filosofía y la mística orientales encontraban en el deseo una

experiencia de realización del ser humano. En el *Mahabharata* se enseña que "el que nada desea nada alcanza" y que todo placer es necesariamente, de alguna forma, erótico. En todo lo que es digno, en la invención, en la imaginación y en el arte, hay un rastro, un trasfondo de deseo, y éste va mucho más allá de la satisfacción concreta del placer. Todo aquel que desea y se entrega a esta experiencia con su totalidad, está convencido de que detrás de sus actos, de sus pulsiones, hay un misterio trascendente, o que ha entrado en contacto con una corriente de energía que armoniza con todo el universo; muy pocos dirán que responden a su naturaleza que los obliga a la procreación o que padecen una patología, si llegan a hacerlo lo dirán como broma y fuera del vértigo indescriptible del ejercicio de su deseo.

Para finalizar esta parte y redondear estas ideas que unen al deseo y a la muerte en la poesía, citaré estas líneas de *El erotismo* de Bataille, que comienzan con unos versos de Rimbaud:

Elle est retrouvée./Quoi? L' éternité./C'est la mer allée./Avec le soleil. (Se volvió a encontrar./¿Qué? La eternidad/Es la mar ida/con el sol).

La poesía conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. Nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad. Es la mar ida con el sol. (p. 40).

Cuando la poesía y el deseo se cumplen, están cumpliéndose, podemos insertarnos en otro estado del tiempo, el de la eternidad, donde paradójicamente esas formas ya no son necesarias. Esa aspiración de mirar los dos rostros del hombre: el de la vida y el de la muerte, es de alguna forma la aspiración de la poesía. Pero llegar a ello implica aceptar el riesgo de la desaparición, de la destrucción; por ello la poesía asusta, confunde, provoca, sobre todo cuando es una poesía tan extrema como la de Coral Bracho.

CAPÍTULO TERCERO

Rhizome de Deleuze y Guattari y su influencia en El ser que va a morir

Propuesta visual: lenguaje árbol en oposición a lenguaje rizomático

Coral Bracho no niega sus fuentes, al contrario, las expone y se hace cargo con lo que le corresponde como creadora, es el caso de Rizoma, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, texto que ella misma traduce para la *Revista de la Universidad de México*, en 1977, año de publicación de su primer libro. El epígrafe del poema "Sobre las mesas: el destello"¹ pertenece justamente a dicho texto, se lee:

El rizoma, como tallo subterráneo... tiene, en si mismo, muy diversas formas: desde su extensión superficial ramificada en todos sentidos, hasta su concreción en bulbos y tubérculos. El deseo es un creador de realidad... produce y se mueve mediante rizomas. Un rasgo intensivo comienza a actuar por su cuenta... Deleuze y Guattari, Rizoma;

además en el título manda a un pie de página que dice: "Esto es un corte de rizoma visto al microscopio; la perdíz es una célula de papa. Lo demás aparece o forma parte del paisaje: búsquese en él lo alusivo a la libido de los caballos", ello forma parte del poema de forma inusual en la poesía mexicana. Es un texto que dialoga con su tiempo y con realidades que van mucho más allá de la retórica poética, plenamente posmoderno y complejo, como la suma de acontecimientos que conformaron el siglo XX y cambiaron el rostro de la humanidad. La tesis de Deleuze y Guattari es también parte y consecuencia de este tiempo, asumida como oposición al pensamiento occidental predominante y centrista, basado en verdades inamovibles que dejaron de satisfacer al alma y al pensamiento humanos; los hombres no podíamos seguir conservando esas ataduras y esa búsqueda de la perfección que lo único que generaron fue frustración y dudas sobre el sistema de valores que nos habíamos impuesto; la vida es movimiento y el mundo, a medida que se empequeñece situándolo en perspectiva con el infinito

universo, también se ensancha hacia lo microscópico y lo reticular, teje en cada espacio que antes creímos vacío, sus infinitas redes de interrelación entre células, organismos, energía, intensidades, dando cuenta de la riqueza de nuestro pequeño mundo. Estos autores comienzan su texto Rizoma, como una especie de análisis del libro, él mismo una analogía de los actos humanos, los cuales existen únicamente en lo exterior, en su carácter de composición, sin ideologías, sin órganos, como una *composición maquinica*. La oposición reside en cambiar la visión que antes se tuvo del libro como libro-raíz, imagen del árbol-mundo, presidiendo la división entre libro y mundo: naturaleza y arte; establece así un carácter dicotómico, una lógica binaria que ha permeado el entendimiento de la cultura occidental, negando la multiplicidad, que es la verdadera oportunidad de crecimiento. Esta lógica binaria domina, dicen Deleuze y Guatarri, al psicoanálisis, a la lingüística, al estructuralismo y hasta a la informática. Al sistema de multiplicidad es a lo que llaman rizoma, y no sólo se refieren al tronco subterráneo y sus bulbos y tubérculos, también hay animales rizoma como las ratas y las hormigas; las madrigueras, por sus funciones de previsión, desplazamiento, evasión y ruptura, también son rizoma. En el rizoma se encuentran lo mejor y lo peor, sostienen. Enumeran también algunas características de lo que entienden por rizoma, para explicar su visión del pensamiento y la escritura también como una nueva propuesta de rizoma, a saber:

1. y 2. Principios de conexión y heterogeneidad: cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con otro cualquiera y debe serlo.

En estos puntos se establece que el rizoma está formado por eslabones semióticos relacionados entre sí, aunque pertenezcan a ordenes distintos, sea políticos, económicos, poéticos, o cualquier otro, diferenciándose del árbol lingüístico de Chomsky y fundamentando su naturaleza heterogénea; ante la ausencia de una lengua madre se

impone una lengua dominante que logra su estabilidad agrupándose en torno de una capital, es decir hace bulbo y después evoluciona por flujos subterráneos, no se puede quedar encerrada en sí misma porque moriría.

3. Principio de multiplicidad. Desaparece la relación del Uno como objeto y como sujeto, el rizoma no tiene unidad, tiene sólo dimensiones, sus fibras nerviosas forman una trama. *Lo ideal de un libro sería exponer todo sobre tal plano de exterioridad, sobre una sola página, sobre una misma zona: acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos reflexionados, individuos, grupos y formaciones sociales*, dicen los autores y creo que en gran medida esa fue una de las apuestas de Coral Bracho en *El ser que va a morir*.
4. Principio de ruptura asinificante. En este punto los autores sostienen que todo rizoma es susceptible de ser roto y que, ahí donde se rompe vuelve a brotar y a generar nuevas líneas, incrementando su poder de multiplicidad. De esta manera él mismo se desterritorializa, se fuga y se agranda hacia la periferia, sin embargo siempre se corre el riesgo de que el conjunto se reestratifique y se reconstituya el sujeto y con éste la dualidad, *Lo bueno y lo malo no pueden ser más que el producto de una selección activa y temporal a empezar de nuevo*³¹ y ponen un ejemplo a través de una imagen muy acertada para mostrar cómo se crea rizoma en todo momento, en una permanente desterritorialización y reterritorialización: *la orquídea se desterritorializa formando una imagen, una reproducción exacta de la avispa; pero, la avispa se reterritorializa en esta imagen; no obstante, se desterritorializa, volviéndose una pieza en el aparato de reproducción de la orquídea; sin embargo, ella territorializa*

³¹ Deleuze y Guattari, *Rizoma*, p. 17

*la orquídea transportándole el polen. La avispa y la orquídea en tanto que heterogéneas, establecen rizoma.*³²

5 y 6. Principio de cartografía y de calcomanía. Se oponen a la lógica del árbol, la cual consideran una lógica de reproducción, es decir de calco; el árbol articula y jerarquiza calcos, que son como las hojas de dicho árbol. El rizoma, en cambio, se asemeja al mapa, que no reproduce un inconsciente cerrado en sí mismo, sino que lo construye. En todo el discurso de Rizoma se nota un desacuerdo fundamental con la psicología y el psicoanálisis, un discurso claramente anti-freudiano y, también en cierto modo anti-lingüístico; no es de extrañar pues esta es una tesis, la del rizoma como nueva concepción del libro, la escritura, pero también de las relaciones humanas con su entorno y su prójimo, quiere desbaratar el engranaje con que la cultura occidental nos ha enseñado a pensar y proponer formas más audaces de aprendizaje y descubrir en nosotros mismos la multiplicidad de la existencia, empresa nada desdeñable y ardua frente a las ideas monolíticas que no sólo los hombres sino los sistemas y los gobiernos hemos encarnado. Pero volvamos a la idea del rizoma como mapa, un mapa de muchas entradas y salidas, de naturaleza abierta, interconectable, reversible, modificable, en perpetuo movimiento, contrapuesto al psicoanálisis que proyecta cada deseo sobre un eje genético o sobre una estructura codificante que prolonga infinitamente el calco o los calcos; así el rizoma puede ser visto también como un esquizo-análisis que rechaza toda fatalidad calcada y ofrece múltiples salidas o callejones donde proyectar la fuerza del deseo. Pero, se interrogan ellos mismos, ¿no es lo propio de un mapa que pueda ser calcado? Se responden, justificándose, argumentando que lo que el calco reproduce

³² idem, p. 18

del mapa o del rizoma son los bloqueos, atolladeros y todo aquello que constituye los puntos de estructuración, es decir justamente lo que no es el rizoma.

Cuando un rizoma es interceptado, arborificado, se acabó, nada sucede ya con el deseo; porque es siempre por rizoma como el deseo se mueve y produce. Cada vez que el deseo recorre un árbol tienen lugar recaídas internas que le hacen fracasar y le conducen a la muerte; pero el rizoma opera sobre el deseo por impulsos exteriores y productivos³³.

Por ello es necesario llevar las raíces y los árboles al rizoma, acoplar los calcos sobre el mapa; a nivel personal y también a nivel de grupo, mostrar en el mapa en qué puntos del rizoma se forman los nudos, ellos son los fenómenos de burocratización, de fascismo, de masificación, o bien de formaciones edípicas, paranoicas, de estrés, depresivas, etc., para desterritorializarlos y abrir líneas de fuga, para romperlos y hacer nuevas conexiones en el infinito rizoma de la humanidad.

El territorio del lenguaje

Lo expuesto anteriormente resume, a grandes rasgos y sin duda desde una óptica personal, la tesis de los pensadores franceses que bautizaron como 'rizoma', y que esboza el modelo, o el no-modelo, del que se sirvió Coral Bracho al escribir *El ser que va a morir*; seguramente no fue su único referente, antes hemos hablado de lo que creemos fue el devenir de su ambiciosa apuesta, que fue fraguándose a largo de todo el siglo XX, y antes a través de los pensamientos, mitos, lenguajes, símbolos, etc. que permean nuestra civilización. Sin embargo esta tesis es asumida con toda claridad en el discurso de Bracho, usa toda esta conceptualización y la lleva a su escritura hasta sus últimas consecuencias, la convierte en *su* experiencia. Opera a nivel sintáctico y gramatical: aunque su sintaxis nunca pierde de vista una construcción articulada del lenguaje, lo obliga al malabarismo, a la pérdida del sujeto, a la gimnasia verbal:

*...Oigo (tu semen táctil) los veneros, las larvas;
(ábside fértil) Toco*

³³ *idem*, p. 24

*en tus ciénegas vivas, en tus lamas: los rastros
en tu fragua envolvente: los indicios*

Y en cuanto a la gramática no duda en terminar un enunciado con dos puntos, abrir dobles paréntesis, terminar con una coma; para decirlo con Tamara Kamenszain: *las palabras se asocian entre ellas y tienen un capital común: el terreno gramatical dentro del cual instalan su feudo. En un proceso de imantación se van alineando en el collar (¿coral?) del verso. Los signos gramaticales son los engarces que sostienen y adornan la asociación: sobre las crines; coces³⁴.*

Su poesía es, como exige la representación de la actualidad: abierta, horizontal, en diálogo con múltiples realidades, heterogénea, mapa, sin anécdota y sin metáforas: asignificante. Escrita en el borde, aludiendo constantemente a elementos epidérmicos: texturas, relieves, destellos. Y es el deseo el que genera las imágenes, como se dice en

Rizoma, el deseo es un creador de realidad, produce y se mueve mediante rizomas, ...el rizoma es una antigenealogía. ...Lo que está en cuestión en el rizoma es una relación con la sexualidad, pero también con el animal, con el vegetal, con las cosas de la naturaleza y del artificio, muy distinta de la relación arborescente: todas las formas de "devenir".

También en el texto de Coral hay una alusión constante a las formas vegetales y animales, la naturaleza está desplegada en un paraíso verbal donde todo se interrelaciona en un presente interminable, los textos no terminan, no hay puntos finales y tampoco se sabe de dónde parten; como en el deseo encarnado, la voluptuosidad es aquí en la escritura: toda sentidos, toda sensaciones, vértigo, borde; no un orgasmo consumado, sino la anticipación del mismo.

El territorio del lenguaje en el que se construye *El ser que va a morir* es un territorio movedizo, anticanónico, ya que negando toda visión del árbol -como estamos acostumbrados a pensar y a percibir la realidad- es inasible, aunque reconozcamos algunas de sus claves, de hecho todas ellas son asequibles, lo que cambia es su

disposición y su movimiento, sabemos la función de un paréntesis, pero en este discurso se nos ofrecen paréntesis dobles, que no cierran o que no comienzan; por momentos se intuye un sujeto, un tú al que se interpela, sin las acciones que puedan orientarnos sobre su existencia, los verbos son mínimos, hay una ausencia de anécdota y una ausencia de centro, es decir de tronco. Como el mar, este discurso está en perpetuo movimiento y lo que se ve en su superficie, aun con toda su belleza, es apenas una mínima visión de lo que esconde: una vida rica en su fauna, en su flora, llena de misterio, con restos de pasados gloriosos, con símbolos que todavía nadie conoce.

En un artículo que Eduardo Milán escribió para "El Nacional", titulado Radicalidad de Coral Bracho, y fechado el 14 de septiembre de 1990, afirma: *Bracho se ve reflejada en el agua de la sintaxis, en su extremo de pureza. Para ella no hay anécdota posible.*

Sigue en pie la propuesta mallearmeana del poeta enfrentado al vacío completo: un desierto donde todo es posible, especialmente enmudecer. Ese excesivo transcurrir por ese mar puede también, conducirnos al vacío, porque aquí no hay ruta trazada; si, atendiendo a una de las características del rizoma, se asumiera como mapa, se trataría de un mapa de territorios invisibles, de ciudades oníricas o de todo aquello que no se nombra en el cuerpo cuando se le otorga una libertad absoluta. Al no pretender verdades ni convencimientos transcurre en lo limítrofe, en los bordes y en las líneas que se entrelazan unas a otras en una danza de sonidos, de cadencia, de sensualidad; es un puro transcurrir sin otra pretensión que ser, que mostrarse. En otra parte continúa Milán: *Aunque en el polo opuesto a la experiencia mística, Bracho padece un dexamiento: al aceptar el discurso de la vida abandona el discurso del mundo, abandona la imagen. Los textos se vuelven así un encadenamiento de palabras con una finalidad impredecible, a lo que yo agregaría que este encadenamiento no tiene finalidad: es.*

³⁴ Tamara Kamenszain, "Ese largo collar de palabras. La poesía de Coral Bracho", pp. 60 y 61

Conuerdo con Milán en la apreciación de este arrobamiento por la vida, no por lo que sabemos de ella o por lo que habitualmente se espera de ella; sino por esa vida de la que no se espera nada y solamente la sentimos vibrar en la sangre que nos recorre, en el aire que nos despeina o en el mundo que nos entra por los ojos y nos posee de tal forma que llega a parecernos una alucinación monumental. Es ese estado órfico que la poesía ha perseguido a través de los siglos y que en cada época ha buscado sus formas, sus secretos, pero que en realidad sólo algunos, los menos, alcanzan a vislumbrar.

El mapa del laberinto: el poema

¿Qué es lo que verdaderamente ocurre al interior del poema? Hay una selección de palabras, una disposición de la misma, algunas ideas que van entretejiendo un discurso, aunque sea difuso, ambiguo o complicado. Cuando leemos un poema de alguna manera leemos su época, su base ideológica, su estética, su geografía e incluso su género; generalmente los poetas dicen que aspiran a que todo eso desaparezca del poema y éstos se conviertan en productos intemporales y universales, porque el poema, al contrario de otros géneros literarios, apela a ese misterio del alma o a ese absoluto (por llamarlo de alguna forma), que todos los hombres compartimos, sin importar si crecimos en la India, en África, en Francia o en cualquier país latinoamericano; si somos hombres, mujeres; si somos heterosexuales, bisexuales u homosexuales; si somos neuróticos u optimistas o cualquier otra diferenciación con las que nos hemos ido etiquetando. Son pocos los poetas que lo consiguen y son pocos los grandes poemas, aunque no tanto como para no sentirnos afortunados de ser lectores. Coral Bracho asumió la responsabilidad de escribir *su* poema -me refiero aquí a toda su obra como un discurso único en el que la autora ha experimentado y diversificado su propuesta de creación- motivada por este anhelo de transcurrir en el lenguaje, de vincularse con otras formas vitales en las que sucede el devenir, de apropiarse de alguno de los múltiples rostros de

la complejidad humana o de su misma multiplicidad, de imantarse en la vorágine sublime a veces revelada que llamamos poesía, y que existe en muchas manifestaciones humanas, más allá del mismo lenguaje. No obstante, aquí el material expresivo es la palabra, las palabras y su diferenciación del orden en el que normalmente están inscritas, las palabras que no sirven específicamente para comunicar un hecho o intercambiar opiniones, sino por el contrario, llevando la ininteligibilidad hasta el límite, forzando su contenido racional y abiertas a distintas posibilidades de interpretación y significado. ¿Qué son, entonces, los poemas?, ¿juegos, malabares, intuiciones, locuras, fragmentos desorganizados del discurso mental? Acostumbrados como estamos a exponer nuestras ideas y emociones organizadamente, obedeciendo a una lógica sintáctica, léxica, a una leyes estrictas de gramática, semánticas, etc., los textos poéticos parecen surgidos de regiones oscuras, profundas e irracionales, cuya significación o propuestas reales se nos escapan, a menos que por medio de la lectura nos situemos en esas mismas regiones de donde parten los poemas, y no busquemos otra cosa que ir transcurriendo en las sílabas, en las letras, en la musicalidad de las palabras y en ese sentido indeterminado y misterioso que nos va abriendo partes que permanecían cerradas en nosotros mismos. La complicidad que se exige a un lector de poesía es tan ardua que quizá por eso existan tan pocos.

Michel Foucault en El orden del discurso expone que en la contraposición de deseo e institución:

*El deseo dice: no querría tener que entrar yo mismo en este orden azaroso del discurso; no querría tener relación con cuanto hay en él de tajante y decisivo; querría que me rodeara como una transparencia apacible, profunda, indefinidamente abierta, en la que otros responderían a mi espera, y de la que brotarían las verdades una a una... Y la institución responde: no hay por qué tener miedo de empezar; todos estamos aquí para mostrarte que el discurso está en el orden de las leyes...*³⁵

Esta es una de las muchas contradicciones del lenguaje, por una lado el deseo

³⁵ Michel Foucault, El orden del discurso, p. 10

inmanente de transgresión de la realidad, o en todo caso de aceptación de sus niveles, matices e incluso contradicciones, junto a la necesidad de códigos consensuados y limitaciones de sentido para que pueda instaurarse como base de la comunicación. Pero ¿qué quiere comunicar el lenguaje? Lo diré con Foucault nuevamente:

El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño: ya que el discurso -el psicoanálisis nos lo ha mostrado- no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que -esto la historia no cesa de enseñarnoslo- el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse³⁶.

¿Cómo, si no fuera por el lenguaje, transmitiríamos toda la sabiduría que las civilizaciones han acumulado, cómo fijaríamos las normas y educaríamos a las generaciones que nos suceden, cómo en última instancia traduciríamos nuestro deseo y afán de poder? No es poca cosa como material de trabajo, es la base de todo el pensamiento y con él de la manifestación de nuestro todo orgánico que incluye las emociones, los sueños y demás complejidades humanas. Foucault señala también que hay tres grandes sistemas de exclusión que afectan al discurso: la palabra prohibida, la separación de la locura -ya que durante mucho tiempo se ignoró todo lo que los locos decían por oponerse al discurso de la razón y por tanto era considerado como intrascendente- y la voluntad de verdad, sin duda esta última uno de los señalamientos más interesantes en la tesis de Foucault, entre otras cosas consiste en:

la voluntad de verdad está basada en un soporte y una distribución institucional, tiende a ejercer sobre los otros discursos -hablo siempre de nuestra sociedad- una especie de presión y como un poder de coacción. Pienso en cómo la literatura occidental ha debido buscar apoyo desde hace siglos sobre lo natural, lo verosímil, sobre la sinceridad y también sobre la ciencia -en resumen sobre el discurso verdadero³⁷.

³⁶ *idem*, p. 12

³⁷ *idem*, p. 18

Es decir, que estas contradicciones influyen también en la literatura. Aunque como hemos analizado a lo largo de este ensayo, la poesía de Coral Bracho adopta una intención clara de desmarcamiento, de desasimiento del árbol poderoso y firme de la tradición occidental; sin embargo para desmarcarse ha tenido que abreviar en otros discursos que sustenten su apuesta: ha buscado en la ciencia, en la filosofía, en la sociología y concretamente en las propuestas teóricas tanto de Deleuze y Guattari como de Nietzsche, entre otros menos evidentes a los que ya nos hemos referido antes.

Retomando los principios de Rizoma intentaré establecer ahora una correspondencia entre estos y algunos de los textos que conforman *El ser que va a morir*:

En los principios 1 y 2 que se refieren a la **conexión** y **heterogeneidad** y donde se dice que un rizoma puede y debe ser conectado con otro cualquiera sin fijación de límites a través de eslabones semióticos de cualquier naturaleza, negando la existencia de una lengua en sí o de universalidad en la comprensión y exposición del lenguaje, en el que intervienen también signos gestuales, de percepción o cogitativos, podemos ejemplificar estos principios con este fragmento del poema "Tiempo reflejante":

...
*"Y mientras buscan la oscuridad una membrana se extiende por sus miembros,
que se van achicando."*

II
*[Diapositivas de células humanas, de capas epiteliales, de protozoarios en
medios de cultivo distintos. Experimentos con ciertos tipos de animales marinos.
Fragmentos sueltos de un cortometraje en color.]*

*Entre las híbridas texturas, el ansia;
bajo las yemas, las ventosas.
(Algas que remueve, que toca con empozada y ávida lentitud.)
En la oscura mimucia temporal que lo cerca, en la esponjada concavidad
(Agua), animal salino.*

Aquí vemos, aunque el texto es mucho más largo, que en estas tres primeras partes hay entre ellas una diferencia de sentido en el discurso, primero se habla de membranas,

luego parece ser un texto de biología, aunque se menciona un cortometraje y después el discurso se torna más lírico, más propiamente poético, aunque no haya un sujeto ni un verbo rector que nos especifique la acción que está llevándose a cabo. La correspondencia es clara.

El tercer principio es el de multiplicidad, éste nos dice que una multiplicidad no tiene sujeto ni objeto, tiene dimensiones que crecen por las leyes de combinación y cambia inevitablemente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones; cito un fragmento de "Sobre las mesas: el destello":

*una esponja, una lima, un espejo
axilar: y en los ecos,
la estatura:
una alondra. Rimas en los espliegos;
hielo: por la grupa liminal, tersos belfos inquietos.
Valva pilosa,
alianza, en el vuelco; plexos y el tendón:
un ardor, una punta sinovial en los goces veteados: ductos
a la pálida cima oculta;
una astilla, una cinta (gato)
un embrión para el bronce de espesuras rampantes, intimables;
un hervor, una turba despeinada, una espora:*

Evidentemente no hay aquí sujeto y si una enumeración de objetos sin objeto específico, se trata de multiplicidades rizomáticas que van extendiendo sus dimensiones, cambiando su naturaleza y expandiéndose a otros planos en una compleja y abierta trama verbal.

El cuarto lugar corresponde al principio de ruptura asignificante y sus autores se refieren a este punto como lo que está en contra de los cortes demasiado significantes oponiendo los cortes que separan las estructuras o que atraviesan una. Dicen que todo rizoma tiene líneas de segmentariedad y por ellas es estratificado, organizado,

territorializado, y tiene otras líneas de fuga que le permiten la desterritorialización, esas son las que deben buscarse, y las encontramos en el mismo poema antes citado:

Caudas entornadas al auge de un sabor inguinal. Sobre las crines; coces:

En las hormas habituales, impugnadas, de estar, en sus zagas humosas, ovulantes:

*un carámbano exacto,
un candil.*

Riscos.

Para finalizar con esta parte nos referiremos a los principios quinto y sexto de cartografía y calcomanía, ante la ausencia de un eje genético y de una estructura sintagmática, el rizoma se nos ofrece como un mapa y el árbol como un jerarquizador de calcos, un mapa con múltiples entradas y totalmente abierto, en permanente construcción, contrario al calco destinado a repetir "lo mismo". Leyendo los poemas de *El ser que va a morir* podemos remitirnos sin mucho esfuerzo a la imagen de un mapa, un mapa mental y verbal, donde un camino nos lleva hacia un lado y otro nos desvía, y después algunas líneas más abajo nos volvemos a encontrar con el camino anterior:

Sé de tu cuerpo: los arrecifes,

las desbandadas,

la luz inquieta y deseable (en tus muslos candentes la lluvia incita),

de su oleaje:

Sé tus umbrales como dejarme al borde de esta holgada, murmurante,

mezquita tibia; como urdirme (tu olor suavísimo, oscuro) al calor de sus naves

...

En sus nichos, en sus alas humeantes y resinosas,

deslizar. Vino, cardumen, manto, semillero:

*Este olor. (En tu vientre la luz cava un follaje espeso que difiere las costas,
que revierte en sus aguas)*

La mezquita se extiende entre el desierto y el mar.

Es un poco difícil ejemplificar ya que se trata de textos muy largos que en realidad deben ser leídos en su contexto original, sin embargo es notorio cómo en los primeros versos se plantean algunas imágenes concretas como las del olor y la mezquita y luego, saltándose muchos versos, éstas se recuperan y dan una cierta visión del poema, que aunque múltiple, tiene su propia arquitectura, es decir su mapa.

El modelo alternativo del rizoma que propusieron Deleuze y Guattari fue la base idónea para que Coral Bracho estructurara los poemas que conforman *El ser que va a morir*, este fundamento teórico que postula un modelo de discurso horizontal y que elimina la preponderancia de lo uno, de la idea del progreso y la secuencia, es la base conceptual del libro mencionado. Las imágenes ahí descritas no hacen alusión a unidades, son abiertas, incompletas, inconclusas y sugerentes, como este verso aislado: *En el estanque discontinuo*. (41) Su génesis (la del libro) asume cabalmente los principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad y ruptura asignificante que describe *Rizoma* de los teóricos franceses, para ellos el rizoma

es un sistema sin memoria organizadora o autómeta central... Lo que está en cuestión en el rizoma es una relación con la sexualidad, pero también con el animal, con el vegetal, con las cosas de la naturaleza y del arteificio, muy distinta de la relación arborescente: todas las formas de "devenir";

eso es *El ser que va a morir*: un devenir constante, continuo, sexual, artificioso, vegetal. Escrito con un lenguaje vivo, sin postura, abierto a todas las realidades posibles, incluso a las apenas intuídas, sucediendo en su circularidad, donde las palabras están dialogando unas con otras en diversos planos, hacia adentro y hacia afuera, por eso los paréntesis dobles o simples que no siempre se cierran, los finales de poemas con una coma, un punto y coma, o sin signo que los concluya. La escritura asume su propia conciencia crítica en una constante autoreferencialidad para decirnos, para decirse a sí misma que no hay certezas, ni historia, ni punto de partida, ni puerto a donde llegar. El viaje, la aventura misma de la escritura es la única recompensa, todo sucede en el presente y en lo inmediato, en aquello que puede ser palpado, sentido, olido, degustado, sin ninguna pretensión de trascendencia. Este largo poema que es *El ser que va a morir* quiere ser vida contenida, encarnada en palabras, sin otra dimensión que el propio texto, donde la belleza y el dolor bailan sin retarse, donde se celebra lo mirado, lo dicho, dejándose contaminar por múltiples miradas, por diversos discursos, por un sinfín de

lenguajes que provienen tanto del cuerpo como de la naturaleza, de la emoción y la racionalidad, del deseo y de la contemplación, del escepticismo y la fe. Porque así como en la vida, en el texto -tan ambicioso, complejo e incluyente es- accederemos a tanto como queramos, como nos permitamos acceder; a tanto como nuestra libertad, nuestra visión y nuestra disposición sean capaces de aceptar.

Y con esto finalizamos este capítulo.

CAPÍTULO CUARTO

Presencia de Nietzsche en *El ser que va a morir*

Concepto de Ser

La relación entre el pensamiento de Nietzsche y la obra de Coral Bracho, específicamente de *El ser que va a morir* va mucho más allá del epígrafe del filósofo en el poema "Tiempo reflejante", creo que la concepción misma del libro, e incluso el título, deben a las ideas de Nietzsche gran parte de su génesis y desarrollo. En este capítulo intentaré demostrarlo.

Primero tendríamos que hacernos dos preguntas: ¿qué es el ser en el pensamiento de Nietzsche? y ¿quién es el ser que va a morir en el poemario de Coral Bracho?, en principio podemos respondernos con Heidegger que "el ser es aquel que se pregunta por el ser". Por su parte Eugen Fink, uno de los estudiosos de la obra del filósofo, en su libro La filosofía de Nietzsche advierte que la cuestión del ser en Nietzsche queda recubierta por la cuestión de valor y dice también que *Nietzsche sigue las huellas de la concepción griega del ser, que concibe lo bello como un modo de éste, pero que no llega, sin embargo, a una intelección ontológica, expresada en conceptos, del fenómeno de lo estético. Lo trágico es la primera fórmula expresada por Nietzsche para expresar su experiencia del ser... La identificación fundamental de ser y valor es 'lo específico' de su filosofía*³⁹. Es en El nacimiento de la tragedia, en donde Nietzsche expresa sus ideas sobre el ser y el arte a través de las figuras emblemáticas de Apolo y Dioniso, y de la conjunción de ambos en la obra de arte, es decir en la tragedia. En el "Prólogo a Richard Wagner" dice que "es el arte y no la moral, el que se declara como auténtica actividad *metafísica* del hombre" y que "la existencia del mundo sólo está justificada

³⁹ Eugen Fink. La filosofía de Nietzsche, p. 21 y 22

como fenómeno estético". La riqueza y complejidad del pensamiento nietzscheano, así como las muchas interpretaciones que se han hecho de su obra, dificulta establecer una relación clara entre el pensador y la poeta Coral Bracho, así que creo necesario referirme a las ideas fundamentales del pensador alemán, expresadas constantemente en la totalidad de su obra, ya que acercarnos de manera aislada a conceptos específicos desvirtúa y dificulta el entendimiento de la analogía que quiero establecer entre ambos. De una manera muy resumida, y sin abundar en consideraciones personales, expongo lo que considero son las cuatro ideas fundamentales en Nietzsche: La muerte de Dios, La voluntad de poder, El superhombre y El eterno retorno, todas ellas rivalizan con otra idea recurrente en sus planteamientos: el nihilismo. Estas ideas están expuestas en toda su obra a manera de "ensayos esotéricos" -como algo por lo que hay que creer por medio de la fe- exigiendo a sus lectores complicidad y coraje; y en Así habló Zaratustra de manera poética, por medio de metáforas. Intentemos ser el lector que Nietzsche pide: *un lector perfecto siempre resulta un monstruo de coraje y de curiosidad, y además, una cosa dúctil, astuta, cauta; un aventurero y un descubridor nato*. En el planteamiento de estas ideas es posible advertir que la propuesta de Nietzsche es la creación de nuevos valores, y puntualizar la necesidad de una nueva interpretación de todo lo que el hombre acepta como natural y cierto. Para poder llegar a tales propuestas Nietzsche tuvo que hacer una crítica incisiva contra todo lo que conocía, contra todo lo que amaba y contra sí mismo y no se acobardó ni se detuvo en la búsqueda de esos nuevos valores, sino hasta que su salud y su inteligencia fueron rebasadas por la locura; también por ello encuentro su legado tan monumental.

Las ideas de Nietzsche proponen aceptar el devenir, pero no el destino; aceptar la vida pero no con resignación, ante el hombre reactivo opone al hombre activo; matar todo sentimiento de esperanza, pero no el futuro (el que provocamos nosotros mismos desde

el aquí y el ahora); aniquilar la idea de lo necesario y de lo inevitable, pero no de lo azaroso, pues el azar es anterior a todo acontecimiento. Nos pide ser capaces de destruir el anquilosado nihilismo para llegar a su propuesta del superhombre. Incluye al placer en su propuesta, al cuerpo, a lo lúdico, a la risa, al baile, al canto, y al propio dolor como espacios donde se afirma la vida. El dolor deja de ser una objeción porque no imposibilita el placer, pues éste lo quiere todo, incluso el sufrimiento. En este sentido es muy fácil advertir que los textos de Coral son herederos de esta propuesta, ya que en sus textos abundan las referencias al cuerpo, al placer, que en momentos lindan con un dolor gozoso, *Sé de tu cuerpo: los arrecifes*(13) o *tus muslos cavan en mis muslos*(21), por mencionar algunos. Al tratar al placer y al dolor, al azar y a la necesidad como formas conciliadas, Nietzsche rompe con el principio aristotélico de no contradicción, y también con la dialéctica hegeliana, pues para Nietzsche la historia de la metafísica no es más que la historia del error más prolongado, haciendo una crítica total de la cultura. Rompiendo la dicotomía de conceptos contrarios expone a los opuestos como constitutivos de una misma idea, asimismo en la vida los contrarios son simultáneos, y sólo al conceptualizarlos los enfrentamos.

¿Qué nos pide Nietzsche con la muerte de Dios?, matar a ese otro que ha decidido siempre por nosotros mismos. Matar a Dios es hacer un ajuste de cuentas con la tradición, se entiende que lo que hay que aniquilar es el saber obtenido por la tradición, pues este saber atenta contra lo vivo. Nietzsche exhibe como patologías culturales, entre otras, el historicismo, la moral cristiana, la religión, el exceso de racionalismo, la confianza absoluta en la técnica y la idea de progreso. Difícilmente, ante una crítica tan externa y radical, los interlocutores de Nietzsche podían estar de acuerdo con él, pues pedía repensar al hombre en su totalidad, desde su génesis.

Del historicismo señala su carácter conservador y paralizante, por un lado, y por otro su potencialidad de originar el fanatismo. Sin embargo, a partir de algunas de sus ideas maquilladas y disfrazadas, su imagen fue erigida como cómplice de uno de los fanatismos más atroces que la humanidad ha dado: el nazismo. Ironía del destino y sus interpretaciones. Dice también que el historicismo es paralizante porque lleva a los pueblos a asumir los sucesos como hechos en sí, como posibilidades únicas y no como interpretaciones dadas por quien escribe la historia. Refiere que es causante de sectarismo e intolerancia, pues nos repliega a nacionalismos extremos altamente peligrosos, ya que la alabanza de sucesos históricos aumenta los niveles de fanatismo, estableciendo las condiciones de enfrentamiento que conducen a las guerras. *La historia provoca un nivel de rumia que mata*, nos dice con su habitual ironía.

Nietzsche nos dice que bajo cualquier moral, y en especial la judeo-cristiana, no hay nada más que prejuicios, pasiones. Nos muestra que todas nuestras virtudes tienen pies de barro porque carecen de todo fundamento racional y que no son sino pasiones sublimadas; asimismo nos señala el carácter aprendido de la compasión. La sola idea de un redentor clavado en la cruz, por y para la salvación de los hombres, le resulta repulsiva, ya que esto convierte la vida en culpa, en algo que debe ser redimido, que carece de valor. Según Nietzsche, la figura del sacerdote sostiene la religión porque es el promotor de la culpa, éste finalmente se alimenta del pecado. Es él quien nos pide el sacrificio del cuerpo, la represión de nuestros instintos -y con ellos, el de todos los placeres-. Sacrificio y represión que nos hacen daño, que nos debilitan, nos enferman, nos convierte en decadentes, en un saco de resentimientos, para decirlo con palabras del autor de Zaratustra. En el ambiente que el sacerdote impone para el desarrollo de los hombres, se arranca de raíz la posibilidad del surgimiento del hombre excepcional, pues éste sólo puede surgir en un ambiente de libertad, de acción, de creación. El tan

· prometido más allá socava el acá, porque atenta contra lo orgánico, contra las pulsiones del cuerpo. Creo que en relación directa con este punto, tan importante para Nietzsche, la obra de Bracho hace énfasis en las pulsiones orgánicas, en el lenguaje difuso del deseo: *Valva pilosa/ alianza, en el vuelco; plexos y el tendón:/ un ardor, una punta sinovial en los goces veteados: ductos/ a la pálida cima oculta;...(55)*. De la sexualidad Nietzsche dice que *la predicación de la castidad es una incitación pública a la contra-naturaleza. Todo desprecio de la vida sexual, toda impurificación de esa vida con el concepto de 'impuro', es el auténtico pecado contra el espíritu santo de la vida* (Ecce homo, p.72).

Con respecto al exceso de racionalismo, utiliza la figura de Sócrates para criticarlo, lo señala como el primer gran decadente, pues es su carácter cobarde el que lo lleva a huir de la realidad, a crear "el mundo de las ideas" por instinto de conservación, pues se sabe débil para afrontar la realidad. Su razón no es más que una cueva para protegerse de la vida. Nietzsche piensa que la razón empobrece la vida porque la evade, y que un exceso de ella, la petrifica y enmudece, porque sólo así puede aproximarse a ella, a esto lo llama la pequeña razón. Él, a cambio, nos ofrece la gran razón: la del cuerpo, la de los instintos, la de las emociones; aquella que si sabemos escuchar, no borra, sino que implica a la pequeña razón. Nos dice de la gran razón: *Dices 'yo', y estás orgulloso de esa palabra, pero esa cosa, aún más grande, en la que tú no quieres creer, tu cuerpo y su gran razón: esa no dice yo, pero hace yo.* (Así habló Zaratustra, p. 62), y más adelante, *Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría...; El sí mismo dice al yo: ¡siente placer aquí!, y el yo se alegra y reflexiona sobre cómo seguir gozando a menudo -y justo para ello debe pensar* (p. 62 y 63). Nos hace comprender que el cuerpo es el espacio-tiempo en el que nos sucede la vida, en el que nos sucede el ser, incluso la razón.

Nietzsche critica el exceso de racionalismo porque éste busca adecuar el mundo a nuestra razón y no nuestra razón al mundo con su infinidad de realidades y matices. Nos dice que resulta muy doloroso confrontar la vida con una razón lógica, pues la vida es azarosa, contingente, carente de finalidad. No hay nada más contradictorio que enfrentar la vida que no tiene curso, que no tiene objetivos, que carece de presupuestos, con exceso de razones. Lo que llama patologías culturales son ideas que, en tanto son nada, nos conservan en el nihilismo. Son ilusiones que nos hemos creado para soportar la vida, sólo consuelos metafísicos, pero no son una manera de poner el dedo en la llaga, es decir en la verdad. Nos dice que toda contradicción es intercambiable; las palabras nos dicen lo que nos tienen que decir, ¿cuántas mentiras tendrán que crearse para darnos el lujo de la verdad? Ahora es necesario el desasimiento de estas viejas ilusiones, aunque estas costumbres, usos y hábitos que hemos heredado sean cosas que hemos amado íntimamente, tenemos que abandonarlas. Eso fue lo que el propio Nietzsche hizo y lo obligó a la soledad y la incompreensión de su tiempo, es tardíamente cuando sus ideas comienzan a ser revaloradas, confrontadas, dialogadas y pensadas. Algunos de sus interlocutores no son únicamente sociólogos, filósofos o académicos del pensamiento, sino justa y afortunadamente artistas, músicos, pintores, poetas. Y sus propuestas, que conforman una visión y un estar en el mundo, una postura de vida, han influido en la obra de muchos de estos artistas, es el caso de Coral Bracho, quien podría decir junto con el filólogo alemán: *A cada alma le pertenece un mundo distinto; para cada alma es toda otra alma un trasmundo. Una hermosa necedad es el hablar: al hablar el hombre baila sobre todas las cosas.* (Así habló Zaratustra, p. 336).

Otro de los conceptos fundamentales de Nietzsche es el de la voluntad de poder. En su libro titulado así, La voluntad de poder, Nietzsche dice que *este concepto victorioso de la fuerza, mediante el cual nuestros físicos han creado a Dios y al universo, requiere un*

complemento; hay que atribuirle un poder interno que yo llamaré voluntad de poder.

Llama voluntad de poder a eso que dentro de nosotros quiere y puede con la fuerza: *la fuerza es quien puede, la voluntad de poder es quien quiere*. No debe confundirse con el poder entendido coloquialmente como imposición a otros, ni en el sentido de atribución de valores, ni como el efecto que se pueda producir en otros; sino a la manera dionisiaca que afirma, dentro de uno mismo, lo uno y lo múltiple. La voluntad quiere posibilidades, por eso quebranta lo que es, abre espacios al devenir, afirma contrarios: placer y dolor, azar y necesidad.

El cuerpo creador se creó para sí el espíritu, como una mano de su voluntad; El sí mismo busca también con los ojos de los sentidos, escucha también con los oídos del espíritu (Así habló Zaratustra, p. 63 y 64). La voluntad de poder quiere conciencia, no arbitrariedad; es el coraje necesario para cambiar no sólo nuestra forma de pensar, sino nuestra manera de sentir. Así como alimentamos y ejercitamos nuestra razón, también podemos hacerlo con nuestros sentimientos, a los que, sin embargo, declaramos libres e indomables, para no responsabilizarnos de ellos. La idea de la voluntad de poder nos hace cuestionarnos todo lo que hacemos con nosotros mismos, desde nuestras emociones hasta nuestra salud. Piensa que no nos son dadas, sino que tienen que ser ganadas; las primeras sin prejuicios hacia lo diferente, y la segunda en cada alimento, en cada cuidado que le demos a nuestro cuerpo.

Por otra parte el concepto de superhombre es, para Nietzsche, una especie de mito personal, al que comparte como un hallazgo, como una incitación y no como un fundamento de ninguna otra cosa. Es una posibilidad únicamente si sabes comprenderlo, si logras implicarte en él. Superhombre es aquel que se ha creado a sí mismo y está dispuesto a disolverse en el éxtasis del devenir, que ha logrado afirmar la vida entregándose a ella, pero no como una resignación. Él ya no busca verdades, es veraz.

Ha presentido su ser y lo ha afirmado, pues la afirmación es ser; éste es el nuevo concepto de ser que Nietzsche nos ofrece: el ser es la afirmación en todo su poder⁴⁰. El superhombre es el que bendice, el que baila con el azar, liberándose así de su necesidad; no busca más orden ni finalidad: comprende la vida como permanente creación lúdica; goza del instante sin forzar su permanencia, pues ha logrado soltar la linealidad del tiempo y conciliar la idea de los contrarios, pues sabe que éstos no sólo se tocan, se acarician. Fuera de la racionalidad, de la necesidad o de la utilidad, su inocencia abre un ámbito extraordinario, un estado de ensoñación con extrema conciencia. Ya no pertenece al mundo, está siendo el mundo. Le ha cedido al diálogo el lugar que ocupaba la conciencia personal.

Para terminar con este breve acercamiento a las ideas fundamentales de Nietzsche, me referiré a la idea del eterno retorno, vinculado íntimamente con la del superhombre, pues sólo éste que ha aceptado todas las pasiones y que no ha eludido ningún abismo, que asume la muerte pero no la busca, es capaz de querer que todo cuanto ha vivido, se repita de manera idéntica por toda la eternidad. *El eterno retorno es el ser del devenir*. Todo lo que ha amado y la manera que eligió para hacerlo; lo que ha odiado, lo que ha ignorado, lo que ha hecho a un lado, lo que ha matado, lo estará matando eternamente. ¿Qué hombre podría actuar así? ¿Qué clase de ética nos pide Nietzsche con esta idea? *No es el ser el que vuelve, sino que es el propio retornar el que constituye el ser en tanto que afirma en el devenir y en lo que pasa*⁴¹. Estamos insertados en el acontecer, pero tenemos la responsabilidad de cada elección que tomamos, pues con ellas vamos creando la estructura ontológica de nuestro ser, ya que cada acto lo va a implicar eternamente. *Si en todo lo que quieres hacer empiezas por preguntarte: ¿estoy seguro*

⁴⁰ Cf. Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 160

⁴¹ *idem*, p. 72

de que quiero hacerlo un número infinito de veces?, esto será para ti el centro de gravedad más sólido. (Voluntad de poder, p. 242).

Además de lo mencionado, mi argumentación para establecer una analogía entre algunas ideas de la obra de Nietzsche y *El ser que va a morir* de Coral Bracho se basa en que, una de las formas que Nietzsche encuentra para vencer el nihilismo es a través de lo que llama un *nihilismo acabado*, aquel que por la transmutación es vencido por sí mismo. Deleuze, en su libro sobre Nietzsche, lo explica así: *La transmutación sería, pues, un nihilismo acabado, porque facilitaría a la crítica de los valores una forma acabada, 'totalizadora'*. Este nihilismo acabado inspira al hombre a destruirse activamente, para dar paso a la posibilidad del hombre nuevo, del superhombre. Así como debemos olvidar el error del que parte toda nuestra cultura, debemos olvidar todo lo que hemos sido como humanidad, debemos querer morir para que nazca la nueva humanidad.

En el "Prólogo de Zaratustra" se lee: *Amo a quien vive para conocer y a quien quiere conocer, para que un día viva el superhombre. Por eso quiere su propio ocaso.* Más adelante, en "De la muerte libre" dice:

Morir a tiempo: eso es lo que Zaratustra enseña. Todos dan importancia al morir: pero la muerte no es todavía una fiesta. Los hombres no han aprendido aún cómo se celebran las fiestas más bellas. Yo os elogio mi muerte, la muerte libre, que viene a mí porque yo quiero. Hay que poner fin al dejarse comer en el momento en el que mejor sabemos: esto lo conocen quienes desean ser amados durante mucho tiempo. Que vuestro morir no sea una blasfemia contra el hombre y contra la tierra, amigos míos: esto es lo que lo le pido a la miel de vuestra alma. Así quiero morir yo también, para que vosotros amigos améis más la tierra, por amor a mí; y quiero volver a ser tierra, para reposar en aquella que me dio a luz. (Así habló Zaratustra, p. 120 a 123).

Por lo anteriormente expuesto es posible suponer que *El ser que va a morir*, del título del libro de Bracho se refiere al mismo ser que quiere morir de los textos de Nietzsche.

Y esa destrucción activa se asume como una fiesta, como un vértigo dionisiaco, como una alegría del devenir. En esta decisión hay un poder afirmativo, congruente con las

teorías nietzscheanas, en donde hasta la negación total, es decir la muerte, se convierte en una afirmación de vida, en un poder de afirmar.

Deleuze encuentra en Zaratustra el grado supremo de la negación,

La destrucción como destrucción activa de todos los valores es el rastro del creador: <<¡Observad a los buenos y a los justos! ¿Qué es lo que más odian? El que destruye sus tablas de valores, el destructor, el criminal: ahora bien, él es el creador>>. Zaratustra dice: <<Me he convertido en el que bendice y afirma, durante mucho tiempo he luchado para esto>>. El león se hace niño, pero el "sí sagrado" del niño debe ser precedido por el "no sagrado" del león. La destrucción como destrucción activa del hombre que quiere perecer y ser superado es el anuncio del creador.

En esta referencia al creador, a la creación, volvemos a una de las primeras ideas de Nietzsche, expuestas en El nacimiento de la tragedia y anotadas al comienzo de este capítulo, aquella de que es el arte, y no la moral, la verdadera actividad metafísica del hombre.

Lenguaje como pensamiento

La formación académica de Nietzsche es la de filólogo, de entrada ello nos muestra un interés genuino y científico del autor por el lenguaje. Desde el bachillerato había adquirido el dominio del griego y el latín y, ya en la universidad, debe elegir entre la teología -la opción anhelada por su familia- y la filología clásica. Una de sus grandes enseñanzas, algunas veces soslayada por la magnitud y controversia que causaron sus ideas, es el hecho fundamental, y hasta perogrullesco, de que toda actividad mental es lenguaje. Esta enseñanza se relaciona directamente con muchas de las propuestas teóricas del siglo XX, puede decirse que, de algún modo, es la germinación del estructuralismo, del desconstruccionismo, y muchos de los conceptos derivados de éstas.

En ese y muchos otros sentidos, Nietzsche es un pensador adelantado a su tiempo. Estas consideraciones sobre el lenguaje aparecen en los escritos sobre sus cursos de filología en Basilea, siendo todavía muy joven, y en un texto de 1873 que no se publicó mientras vivía, titulado "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral". En éste señala que hay

una tendencia natural del hombre a buscar la verdad, que va más allá de la mera lucha por la supervivencia y que, en cierto sentido es hasta inexplicable:

Ahora se fija lo que en lo sucesivo ha de ser "verdad", esto es, se inventa una designación de las cosas uniformemente válida y vinculante, y la legislación del lenguaje da también las primeras leyes de la verdad; pues aquí surge por primera vez el contraste entre verdad y mentira.

Quien nos refiere estas reflexiones del joven filólogo es el historiador de las letras y la cultura españolas José María Valverde, en su libro Nietzsche. De filólogo a Anticristo, quien, en una interpretación del texto anteriormente citado dice:

la verdad se ama sólo en cuanto tiene consecuencias agradables: por lo que toca al conocimiento puro, el hombre es indiferente, e incluso siente hostilidad ante las verdades dañinas y destructoras. Y, en todo ello, ¿cómo influye el lenguaje, cómo condiciona la cuestión de la verdad y la mentira?

La respuesta es del propio Nietzsche:

Esas convenciones del lenguaje... ¿son quizá creaciones del conocimiento, del sentido de la verdad? ¿Coinciden las designaciones y las cosas? ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?// Sólo por su capacidad de olvido puede llegar a antojársele al hombre alguna vez que posee alguna "verdad"... Si no se contenta con la verdad en la forma de la tautología, esto es, con cáscaras vacías intercambiables, eternamente manejará ilusiones como verdades... ¿Qué es una palabra? La representación en sonido de una excitación nerviosa. Pero el deducir, a partir de la excitación nerviosa, una causa fuera de nosotros, es ya el resultado de la aplicación falsa e injustificada del principio de "razón suficiente".⁴²

Si el pensamiento es lenguaje, como sostiene Nietzsche, Coral Bracho supo asumir este hecho en una propuesta poética extraordinaria, en el sentido de que el pensamiento está expresado con todas las interconexiones, singularidades, bifurcaciones y confusiones con que éstos se presentan antes de ser traducidos en discursos que respondan a la lógica imperante. También con Nietzsche, Coral Bracho desdeña el orden dialéctico que desde Hegel se nos había presentado como el más perfecto y aceptado en nuestras sociedades judeocristianas occidentales. Así, el énfasis está puesto justamente en la

⁴² Cf. José María Valverde. Nietzsche, de filólogo a Anticristo, pp. 28 a 34

riqueza sinuosa, llena de relaciones e interrelaciones conseguidas por la experiencia o la memoria -incluso genética o histórica- como de hecho se da el pensamiento mismo.

Pongamos un ejemplo:

*Sé tus umbrales como dejarme al borde de esta holgada, murmurante,
mezquita tibia; como urdirme (tu olor suavísimo, oscuro) al calor de sus naves.*

De entrada entendemos que se nos habla de un lugar. Hay en este pequeño discurso elementos arquitectónicos: umbrales, mezquita, naves, borde -aunque esta palabra admitiría más significados. La palabra mezquita, además, nos da una connotación religiosa, hay algo sagrado en esta arquitectura. Sin embargo, bien pronto entendemos que al hablar de una construcción la autora habla de un cuerpo, al que se explora como si se tratara de un lugar, e incluso se hacen acotaciones a las sensaciones que ese lugar-cuerpo producen, a través de una sinestesia que asocia el olor con la suavidad y la oscuridad. Se entiende que en estas líneas hay una intención poética, de trasgresión de la realidad inmediata y de exposición de nuevos territorios lingüísticos que pertenecen a la búsqueda de la poesía. Sin embargo, esta intención nace de la actividad racional que llamamos pensamiento, aunque de lo que se hable sea de sensación y emociones, en el momento de traducirlo a lenguaje, esto se ha convertido en pensamiento. En la intención de la organización Coral Bracho comparte la visión del filósofo de que sólo con el lenguaje se puede expresar lo que somos, lo que pensamos, con toda su carga de contradicción, dispersión, claridad, iluminación y misterio, por nombrar algunos conceptos aplicables al pensamiento. Y también hay relación con las ideas de Nietzsche en el entendimiento de que el arte es la verdadera actividad metafísica del hombre. La poesía de Coral Bracho se manifiesta como una actividad metafísica, ese "ser" (que va a morir, que quiere morir) está siendo en la medida en que está expresado en palabras, su "ser" es esas palabras y sus características son las que la autora ha ido eligiendo para conformar la voz que habla en su texto: su disposición, la cadencia de las sílabas, la

relación de unas con otras, las frases inconclusas, la concatenación de lo expresado, pero también su desviación que, como la memoria, va haciendo asociaciones aquí y allá, el encabalgamiento de algunos versos, la tipografía que introduce diferentes voces, los epígrafes que hablan de los diálogos con otros pensamientos, etc.; todo ello es la representación de ese ser en continuo movimiento, que es a un tiempo poema y personaje.

Por otra parte se puede aplicar a los textos de Bracho lo que Nietzsche dice sobre la palabra, que no es sino una representación en sonido de una excitación nerviosa: sus poemas son latidos sucesivos de la expresión compleja del ser, de un ser -que es uno pero puede ser cualquiera- que está nombrándose, nombrando el mundo que ve, en esa emisión de sonidos, que es a la vez latir y estar vivo: *Delicuescencia/ entre contornos deleitosos. Agua -agua suntuosa/ de involución, de languidez...*(49), y con este fluir de sonidos se van construyendo imágenes, que al fin y al cabo no son sino metáforas. Podemos decir entonces que los conceptos no están antes de las palabras que los nombran, sino que nosotros mismos los construimos gracias a las palabras. Continúa Nietzsche:

¿Qué es, pues, la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias antropomorfismos; en resumen, una suma de relaciones humanas poética y retóricamente elevadas, transpuestas y adornadas, y que, tras largo uso, a un pueblo se le antojan firmes, canónicas y vinculantes...

Esta conciencia lingüística de Nietzsche fue retomada desde los años sesenta por autores como Foucault, Derrida, Barthes, Deleuze y otros, quienes desarrollaron la idea de que la mente funciona sólo y precisamente en forma de lenguaje; en este desarrollo podemos mencionar también a Noam Chomsky, quien desde su actividad como lingüista ha sido también un agudo crítico del imperialismo y la sociedad norteamericanas. Esta idea que a nosotros ya no nos resulta tan escandalosa, sí lo fue a los contemporáneos del autor alemán, quienes vieron en esta relativización de lo mental un escepticismo en el

conocimiento y un nihilismo moral, juzgando a Nietzsche como la encarnación de estas consecuencias y no, como apunta José María Valverde, pudo tratarse justamente de lo contrario; es decir, si el pensamiento consiste en palabras, esto ayuda a la liberación de lo más profundo humano, del instinto del bien y el mal en toda su plenitud, nos hace libres y responsables de la construcción de nuestro propio pensamiento. Y la forma perfecta de asumir esa libertad se encuentra en la poesía. La semejanza entre Nietzsche y Mallarmé es notable; Mallarmé propone que pensar es producir un lanzamiento de dados, sólo uno, y a partir del azar afirmar la necesidad: ese número único que no puede ser ningún otro. Coral Bracho, quien conoce la obra de ambos escritores, asume sus riesgos personales, acepta el juego y lanza sus propios dados: ese *ser que va a morir*, combinación visible de su tirada, la constelación que formaron al caer, que tiene su propia mesa, su propia hora, su propio lenguaje y por tanto su pensamiento único. Hasta aquí la semejanzas, pues los caminos de Nietzsche y Mallarmé son distintos, pues el primero encuentra en el arte una justificación estética de la existencia: el arte afirma la vida, la vida se afirma en el arte. Mallarmé, por su parte, cree en una dualidad de mundos, concibe la necesidad como abolición del azar, y es nihilista en el sentido de que exalta lo inteligible y hay una depreciación de la vida en ese lanzamiento en el cual se oponen el azar y la necesidad.⁴³ Entre el juego de semejanzas y diferencias que se dan con el poeta y el filósofo, la voz de Coral Bracho se afirma como receptora de ambos lenguajes, de una manera crítica y a la vez receptiva, incluyente, su poesía se beneficia de ambas perspectivas:

Abre sus bellos limpios:/ el jugo moja y perfuma su atelaje; en su piel/ de escozores ambiguos, ávido ciñe el grácil,/ respingante; lúbrico abisma el néctar/ simuliáneo; estupor; estupor anchuroso/ entre los brotes atiplados...(56)

⁴³ Cf. Gilles Deleuze, *Op. cit.*, p. 51-52

Después de ejercer su profesión como filólogo, ante el descrédito de sus pares por sus actividades académicas y su retiro de la cátedra por enfermedad, Nietzsche vuelve pocas veces a escribir sus reflexiones sobre el lenguaje, sin embargo esta idea primigenia de la que parte, del lenguaje como pensamiento, subyace en toda su obra y debe ser considerada en el análisis de la misma.

En algunas consideraciones sobre el lenguaje que hace en sus textos posteriores destaca ésta que dice:

la seducción del lenguaje resulta perniciosa al petrificar los errores de la razón... Temo que no nos quitaremos de encima a Dios porque seguiremos creyendo en la gramática (Crepúsculo de los ídolos, La razón en la filosofía).

Y, para finalizar con este apartado cito uno de sus afortunados aforismos de Aurora:

Para tranquilizar al escéptico. ¡No sé en absoluto qué hago! ¡No sé en absoluto qué tengo que hacer! -Tienes razón, pero no dudes en esto: ¡Tú eres hecho! ¡en cada momento! La humanidad ha confundido en todos los tiempos la voz activa y la voz pasiva: ese es su eterno desliz gramatical. (2, 120)

Celebración de los sentidos

Una de las primeras razones por las que *El ser que va a morir* me sedujo desde la primera lectura fue la importante presencia de los sentidos en el texto. Así comienza: *Oigo tu cuerpo..., un gusto líquido a sal en las furtivas comisuras*(10), y *Liban sus cadencias, las palpan*(18), *Te amo desde el sabor inquieto de la fermentación*(22), y podemos encontrar continuas referencias a los sentidos en todo el libro; está bordado con ellos, con la atención puesta en lo que los sentidos suscitan, cargado de sensualidad y asombro, de vívidas sensaciones, despojado de pretensiones de verdad y de ánimo de trascendencia, el libro es un juego tan serio y despreocupado por otras cuestiones que no sea él mismo, como son los juegos en el universo infantil. Aunque en Coral Bracho no se plantea el concepto del juego como argumento teórico, en la expresión y forma de su

poemario si hay intenciones lúdicas. En cambio el concepto del juego es fundamental en Nietzsche, el juego del niño y el del artista, al que considera como una expresión del universo y lo convierte en una metáfora cósmica, según explica Eugen Fink, en su libro sobre Nietzsche ya citado,

la esencia del hombre sólo puede ser concebida y definida como juego si el hombre se lo piensa desde su apertura extática a un mundo soberano y no como una cosa meramente intramundana al lado de las otras, dotada de la potencia del espíritu, de la razón, etc. Sólo allí donde se ve el juego del mundo, donde la mirada del pensamiento perfora el engaño apolíneo, donde atraviesa las creaciones de la apariencia finita para divisar la "vida" que forma, construye y destruye; sólo allí donde el nacimiento y la desaparición de las figuras finitas y temporales son experimentados como baile y como danza, como juego de dados de contingencias divinas, recubiertas por el cielo <<inocencia>> y el cielo <<azar>>; sólo allí, decimos, puede el hombre, en su productividad lúdica, sentirse semejante a la vida del todo, sentirse entregado al juego del nacimiento y la muerte de todas las cosas e inserto en la tragedia y la comedia del existir humano.(224)

Esta visión dionisiaca, tan cara a Nietzsche, es la misma que encontramos en la sobreabundancia de palabras gozosas e imágenes llenas de sensualidad que conforman los textos de Coral Bracho; así como en la idea de la muerte deseada para dar paso al nacimiento del hombre nuevo y en la conciencia crítica del lenguaje como generador de pensamiento y entendimiento del mundo, en esta apertura a la celebración de los sentidos, al juego y éxtasis creador, también hallamos una correspondencia inobjetable de la autora mexicana con el pensador alemán, al menos en los conceptos mencionados. Siguiendo con la idea del juego y el arte que Nietzsche elabora en algunos de sus escritos y, buscando establecer un correlación con Coral Bracho, podemos mencionar la atribución que el autor hace a los poetas de la capacidad del juego y la capacidad de ver este juego grandioso, trágico y hermoso de la vida y, al mismo tiempo, vivir rodeado de forma continuada por multitudes de espíritus, para así nombrar la esencia más íntima del hombre. Nietzsche encuentra en la tragedia griega, en el drama, la mejor expresión de la poesía, la simbolización apolínea de los conocimientos conjugada con el éxtasis

dionisiaco, el equilibrio perfecto donde la aceptación del dolor y el placer es igualmente imprescindible, porque si no fuera así, lo único que tendríamos sería una caricatura de la vida y de la creatura que la expresa: el hombre.

Pero el hombre llega al arte, expone Nietzsche en El nacimiento de la tragedia, a través de un sacrilegio, un robo a la naturaleza divina, lo mismo que Prometeo arrebató a los dioses el fuego para dárselo a los hombres, así lo más elevado y lo mejor que puede conquistar la humanidad, (sea la poesía, una cultura ascendente, lo sublime, etc.), lo logra mediante un sacrilegio, por tanto debe estar dispuesto a asumir las consecuencias: las penas y los padecimientos, la culpa y el sufrimiento que causan; por eso el hombre debe estar dispuesto a encarnar la contradicción original oculta en las cosas, su naturaleza apolínea y dionisiaca al mismo tiempo, que puede ser expresada a través de la fórmula propuesta por el filósofo: *Todo lo existente es justo e injusto, y en ambos casos igualmente justificado.*

En otro texto en el que se refiere al superhombre dice:

Reivindicar como propiedad y producto del hombre toda la belleza, toda la nobleza que hemos prestado a las cosas reales o imaginarias; será su más bella apología. El hombre en su papel de poeta, de pensador, de Dios; de amor, de poder. ¡Oh, con qué liberalidad regia ha dado las cosas, hasta empobrecerse y sentirse miserable. Su más grande abnegación, hasta el presente, ha sido cuando admiraba o adoraba, el tener que disimularse que había creado lo que admiraba (en La voluntad de poder).

Es notoria la enorme importancia que Nietzsche le da al acto creador y a la capacidad del hombre cuando lleva su voluntad de poder hasta las últimas consecuencias, que puede ser el hecho mismo de la creación, de generarse a sí mismo lo sublime. En boca de Zaratustra exclama: *todo gran amor está por encima incluso de toda compasión; pues él quiere además ¡crear lo amado!*; así los poetas reinventan y revitalizan en cada verso lo nombrado, sea el amor, la muerte, la naturaleza, puesto que conjugan en su obra la magnífica multiplicidad y vastedad de un hombre que encarna el rostro de la

humanidad entera, tantos espíritus, tantos sufrimientos, tanta dicha y voluptuosidad como el individuo, el poeta pueda mirar, captar, traducir, encarnar, cantar. El mismo Nietzsche lo que busca al expresar su pensamiento y su poesía de Así habló Zaratustra es la armonía cósmica entre el hombre y el mundo en el juego de la necesidad:

*...emblema de la necesidad.
Suprema estrella del ser,
a la que ningún deseo alcanza,*

*y ningún "no" mancha;
eterno "sí" del ser,
yo soy eternamente tu "sí";
pues yo te amo, oh eternidad.*

Pero Nietzsche entiende que la afirmación no es la afirmación del asno que, permeado por el nihilismo heredado de la visión judeocristiana del mundo, acepta valientemente llevar las cargas más pesadas con humildad, paciencia, aceptando el dolor y la enfermedad, así como el castigo, sintiendo en su lomo el peso de lo *real*. Sus virtudes son cristianas, dice, por eso le parecen positivas, tienen una carga moral, su patrimonio es el bien y el mal, el primer asno es el mismo Cristo. Cuando el hombre ocupa el lugar de Dios se convierte en librepensador, y no sólo carga lo que ya llevaba el asno sobre su lomo, sino se carga a sí mismo, con su gusto pavoroso por las responsabilidades, con una renovada carga moral atenazándolo, tiene la idea de que todo lo que pesa es real y positivo.

Nietzsche no cree ni en la autosuficiencia de lo real ni en la de lo verdadero: las considera como manifestaciones de una voluntad, voluntad de depreciar la vida, voluntad de oponer la vida a la vida. La afirmación concebida como asunción, como afirmación de lo que es, como veracidad de lo verdadero o positividad de lo real, es una falsa afirmación. Es el sí del asno.⁴⁴

Los postulados de la filosofía de Nietzsche se oponen a las ideas del ser, el hombre y la asunción. Su propuesta es entender la vida como una valoración, *vivir es valorar*, y la afirmación de la vida no es asumir una carga sino liberarla, descargarse. Entonces hay

que *crear* valores nuevos que hagan la vida ligera y activa. Esta es una tarea casi imposible para el hombre, supera sus fuerzas, por ello debe nacer el superhombre.

Resumiendo, en palabras de Deleuze,

El sentido de la afirmación debe tomar en cuenta: no lo verdadero ni lo real, sino la valoración; no la afirmación como asunción, sino como creación; no el hombre sino el superhombre como nueva forma de vida. Si Nietzsche concede tanta importancia al arte es, precisamente porque el arte realiza todo este programa: el poder más alto de lo falso, la afirmación dionisiaca o el genio de lo sobrehumano.(259)

Desde mi punto de vista, la poesía de Coral Bracho reúne los planteamientos que Nietzsche hace sobre el arte y el papel del artista, sus versos consiguen ser una afirmación dionisiaca donde el pensamiento se expresa con la ligereza del que baila, sin el pesado fardo de la moral o el prejuicio; son versos en los que se *crea* una vida activa, vibrante, única, y alcanza momentos tales que el hombre que ahí habla ya no se reconoce en una versión humana -no sé si superior, sobrehumana o solamente distinta- pero sí linda en esos márgenes donde se da una comunión con algo más allá de lo aparente, lo evidente, lo inmediato. Donde ese *ser que va a morir* es una afirmación, la propia afirmación le da su carácter de ser, es porque afirma. Esta idea parte de una larga tradición filosófica que Nietzsche retoma y renueva. Este ser se expresa en el devenir, así como el lenguaje tiene un carácter horizontal, lineal, sucesivo, de devenir, también el ser, además, tiene un poder doble: es y deviene. Como los dos símbolos de Nietzsche en su Zarathustra: el águila y la serpiente: el águila es vista como el período cósmico, y la serpiente como el destino individual inserto en ese período. Por otra parte esa dualidad también la podemos ver en la pareja divina que forman *Dionysos* y *Ariana*, según los postulados del eterno retorno propuestos por Nietzsche,

*Dionysos es la primera afirmación, el devenir y el ser, pero precisamente el devenir que sólo es ser como objeto de una segunda afirmación; Ariana es esta segunda afirmación, Ariana es la novia, el poder femenino amante*⁴⁵.

⁴⁴ *idem*, p. 552 a 557

⁴⁵ *idem*, p. 262

¿Y qué otra cosa representan Dionysos y Ariana sino la capacidad creadora, el arte que hace de la vida una afirmación total, que dice sí a la belleza, al dolor, a la muerte, a la alegría?

Quiero señalar también el énfasis que Nietzsche pone en un órgano de los sentidos que representa, al mismo tiempo, un símbolo, (muy relacionado con la literatura), el del laberinto; me refiero al oído. Este símbolo designa al inconsciente al que sólo podemos acceder con la ayuda del *Ánima-Ariana*, quien con su hilo conductor puede ayudarnos a explorarlo y salir o volver del laberinto. Son significativos estos versos de "Lamento de Ariana":

¡Sé prudente Ariana! Tienes orejas pequeñas, tienes mis orejas: ¡Pon en ellas una palabra avisada! ¿No hay que odiarse antes si queremos amarnos?...Yo soy tu laberinto..

Así en Nietzsche como en Coral Bracho encontramos inequívocamente esta exaltación de los sentidos, esta conciencia del cuerpo y sus atributos como generadores de expresión del pensamiento, el alma, el inconsciente, el deseo y todo aquello que constituye la vida; a partir del cual nos relacionamos con los otros, con la naturaleza, el tiempo y el espacio. Y que la forma más acabada, más plena de esta relación se da a través de los hechos artísticos, pues ellos representan la danza, la risa, el juego.

La risa, la danza, el juego, son los poderes afirmativos de reflexión y de desarrollo. La danza afirma el devenir y el ser del devenir; la risa, las carcajadas, afirman lo múltiple y lo uno en lo múltiple; el juego afirma el azar y la necesidad del azar.⁴⁶

Esto es lo que Coral Bracho hizo con la escritura de *El ser que va a morir*: danzó, rió, jugó; con toda la seriedad y el gozo que suscitan estas acciones, no se negó ni cerró ni condenó la experiencia de sus sentidos, dejó que le hablaran, que la invadieran y

⁴⁶ *idem*, p. 270

propuso un discurso pleno de voces, de ambigüedades, de sonidos y silencios que nos transmiten la presencia de un ser vivo, poderoso, actuante, activo, que afirma, que deviene. Por eso su poema, y en general su obra es inacabada, no está inconclusa, sino que es abierta, en diálogo permanente con sus lectores, de búsqueda incesante de un ser que está en todas las cosas, en cada palabra elegida, en la propuesta misma de saber que va a morir, pero mientras tanto está siendo la vida, está haciendo la vida...

A manera de conclusión.

Si algo puedo concluir después de la escritura de este texto es que las certezas que tenemos son mínimas, en la literatura y en el arte, como en la vida. Y estas certezas se mueven, cambian incesantemente como nuestro pensamiento y nuestras experiencias.

Un hombre no se baña dos veces en el mismo río, dicen que dijo alguien llamado Heráclito; es cierto, nunca somos los mismos, y esa afirmación tan vieja que nos resulta tan nueva, tan actual, que por otra parte nos dice que seguimos siendo los mismos y que son pocas las cosas que hemos aprendido.

Ninguna reflexión, ningún argumento teórico, ningún contexto histórico, social, político o literario podrán suplir jamás la lectura de un poema, un cuento o una novela. La información contenida en ellos, las interpretaciones de la realidad o la cultura, la subjetividad, la ironía, el dolor o la gracia que en ellos se despliega, no puede ser explicada por otro, solamente puede ser vivida por el lector. Lo que conseguimos es otro libro, acaso inútil, de la expresión de nuestras carencias personales o nuestras pasiones y debilidades por la obra que intentamos traducirnos. Aunque confieso que me divertí y emocioné muchísimo -también a ratos me desesperé- durante la escritura de esta tesis, tengo la sensación de no haber honrado lo suficiente esos poemas de *El ser que va a morir* que me son tan queridos y cercanos. Se quedó en la narración de mi propia aventura al querer compartir mi visión de lectora. No importa, asumo ese hecho como parte de la celebración de la vida, del éxtasis verbal, de la sensualidad acuosa, de la apuesta formal y vital que significa este libro, este *ser que va a morir*.

No quiero establecer aquí afirmaciones a manera de conclusión desde un punto de vista formal y académico. En primer lugar porque negaría las características de multiplicidad, radicalidad, libertad, confluencia de tiempos y espacios, conciliación de contrarios, asimilación de la posmodernidad, movimiento, transgresión, neobarroquismo,

intertextualidad, deconstructivismo, etc. que yo misma expuse como fundamentales en la obra de Bracho, con la que quise vincularme aceptando sus principios y su singularidad. Si arriesgo conclusiones estaría traicionando la motivación personal de mi elección por esta obra, y también mi diálogo con los autores que me ayudaron a esclarecerla. Claro, se trataría de una traición literaria, pero ¿acaso somos algo más que palabras?

En segundo lugar porque al ir desarrollando cada capítulo, con base en la información manejada y la reflexión propia de cada asunto que fui tratando, fui haciendo también las conclusiones lógicas a las que mi propia argumentación me llevaba. En lo que pude traté de respetar la esencia de cada enfoque teórico en los que me apoyé, y el punto de vista de los autores que me sirvieron para fundamentar mi interpretación personal. Así que, en el mejor de los casos, soy una hermeneuta de otros tantos hermeneutas, y nada de lo que escribí es original.

Este texto queda, por tanto, como el libro al que se refiere: *El ser que va a morir*, abierto e inconcluso. Sólo puede ser completado en la medida en que sea compartido; mientras tanto quiere ser una moneda al aire, un tiro de dados, un roce, un guiño, una mezquita tibia, un corte de rizoma o la libido de los caballos. O bien un requisito para obtener un título académico.

φ

UNAM
FFyL

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa:

BRACHO, Coral, El ser que va a morir, México, Ed. Joaquín Mortiz, primera edición, 1982, 61 pp.

---, Huellas de luz, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lecturas Mexicanas, tercera serie 92, presentación de Adolfo Castañón, 1994, 118 pp.

---, Jardín del mar, ilustraciones de Gerardo Suzan. México, CIDCLI, 1993.

---, La voluntad del ámbar, México, Ed. Era, 1998, 71 pp.

---, Peces de piel fugaz, México, Ediciones La Máquina de Escribir, 1977, 32 pp.

---, Tierra de entraña ardiente, con Irma Palacios. México, Galería López Quiroga, 1992.

Bibliografía indirecta:

BATAILLE, Georges, El erotismo, trad. Antoni Vicens. Barcelona, Ed. Tusquets, 5ª. ed. 1988, 378 pp.

BLANCO, José Joaquín, Crónica de la poesía mexicana, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1979, 275 pp.

BORGES, Jorge Luis, Siete noches, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Tierra Firme, 4ta. reimpresión, epílogo de Roy Bartholomew, 1986, 173 pp.

CASTAÑÓN, Adolfo, Arbitrario de literatura mexicana, México, Ed. Vuelta, Paseos 1, 1995.

COTE Baraibar, Ramón, Diez de Ultramar. Presentación de la joven poesía latinoamericana, Madrid, Visor, 1992.

DELEUZE, Gilles, Nietzsche y la filosofía, trad. Carmen Añtal. Barcelona, Ed. Anagrama, 4ta. ed., 1994, 398 pp.

DELEUZE, Gilles y Félix Guatarri, Rizoma, trad. C. Casillas y V. Navarro. México, Ediciones Coyoacán, 1994, 39 pp.

ECHAVARREN, Roberto, et al, Medusario. Muestra de poesía latinoamericana, Prólogos de Roberto Echavarren y Néstor Perlongher, epílogo de Tamara Kamenszain. México, Fondo de Cultura Económica, Col. Tierra Firme, 1996, 496 pp.

FINK, Eugen, La filosofía de Nietzsche, versión española de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, 1976. 255 pp.

FOUCAULT, Michel, Nietzsche, Freud, Marx, trad. Carlos Rincón. Buenos Aires, Ed. El Cielo por Asalto, 1995, 56 pp.

---, El orden del discurso, trad. Alberto González Troyano. Barcelona, Ed. Tusquets, 1980, 64 pp.

FUENTES, Carlos, Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Tierra Firme, 1982.

GONZÁLEZ Crussi, Francisco, Sobre la naturaleza de las cosas eróticas, trad. Leticia García Urriza. México, Ed. Verdehalago, Universidad Autónoma de Puebla, Secretaría de Cultura de Puebla, 1ª. ed. en español, 1999, 287 pp.

HALADYNA, Ronald, La (con)textualización de la poesía postmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho, EUA, Tesis doctoral para la Universidad estatal de Michigan, 1994, 320 pp.

LEFEBVRE, Henri, Nietzsche, trad. Ángeles H. de Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, introducción de Danilo Cruz Pérez, Breviarios, 2ª. reimpresión, 1987, 319 pp.

LEZAMA Lima, José, Poesía completa, Madrid, Ed. Aguilar, 1988, 2 tomos, 699 pp.

MILÁN, Eduardo y Ernesto Lumbreras, Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente, México, Ed. Aldus, 1999, 569 pp.

---, Resistir. Insistencias sobre el presente poético, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Col. Luzazul, 1994, 194 pp.

NIETZSCHE, Friedrich, Así habló Zaratustra, trad., prólogo y álbum de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, biblioteca 30 aniversario, 1998, 551 pp.

---, El nacimiento de la tragedia, trad. Eduardo Knörr y Fermín Navascués. Madrid, Ed. EDAF, prólogo de Agustín Izquierdo, 1998, 229 pp.

---, Humano, demasiado humano, trad. Carlos Vergara. Madrid, Ed. EDAF, prólogo y cronología de Dolores Castrillo Mirat, 1998, 311 pp.

---, La Gaya Ciencia, trad. Pedro González Blanco. Madrid, Ed. SARPE, 1984, 217 pp.

ORTEGA, Julio, Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI. El turno y la transición, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1997, 398 pp.

RAYMOND, Marcel, De Baudelaire al surrealismo, trad. Juan José Domenchina. México, Fondo de Cultura Económica, Lengua y estudios literarios, 2ª. reimpresión, 1996, 337 pp.

SARTRE, Jean Paul, El ser y la nada, versión española de Juan Valmar. México, Alianza editorial mexicana, 1986, 648 pp.

SCHNEIDER, Luis Mario, México en la obra de Octavio Paz, México, Promexa ediciones, 1979, 541 pp.

SONTAG, Susan, Contra la interpretación, trad, Javier González-Pueyo. Barcelona, Seix Barral, 1969, 358 pp.

VALLEJO, César, Poesía completa, México, Premiá editores, Col. La nave de los locos, 4ª. ed., 1979, 413 pp.

VALVERDE, José María, Nietzsche, de filólogo a Anticristo, Barcelona, Ed. Planeta, 2ª. Edición, 1994, 243 pp.

WILSON, Jason, Octavio Paz, un estudio de su poesía, trad. Daniel Zadunaisky. Bogotá, Editorial Pluma, 1980, 205 pp.

XIRAU, Ramón, Poesía Iberoamericana Contemporánea, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lecturas Mexicanas, 1995, 140 pp.

ZEА, Leopoldo, Introducción a la filosofía. La conciencia del hombre en la filosofía, México, UNAM, novena edición, 1983, 257 pp.

HEMEROGRAFÍA

ARGÜELLES, Juan Domingo, "La poesía del 89", El Universal y la cultura, México, 21 de diciembre de 1989, p. 1

ARISTA, Cuauhtémoc, "Coral Bracho: bajo el destello líquido", Sábado de Unomásuno, México, núm. 605

CASTAÑON, Adolfo, "Jaquica, demagogia e inspiración", La Cultura en México, México, 29 de noviembre de 1978, núm. 874, pp. 2-7

---, "Joven Literatura. Grafómanos contra escritores", Territorios, México, mayo-junio 1980, núm. 2, pp. 17-19

---, "Dos voces mujeres", Vuelta, México, septiembre de 1993, núm. 202, pp. 60-61

COBO Borda, J. G., "Latinoamérica en su poesía: 1930-1980", Revista Cancillería de San Carlos, Bogotá, Colombia, julio de 1981, núm. 8, pp. 34-49

COHEN, Sandro, "Coral Bracho: entre muchas aguas", Casa del Tiempo, vol. III, México, marzo de 1983, núm 27, pp. 44-45

CORREA, Aurora, "El destello de Coral", Librarium de Excelsior, México, 1989.

D'AQUINO, Alfonso, "Peces de piel fugaz de Coral Bracho", Vuelta, vol. III, México, agosto de 1979, núm. 33, pp. 39-40

ESCALANTE, Evodio, "De la vanguardia militante a la vanguardia blanca (los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho)", en Perfiles: ensayos sobre literatura

mexicana reciente, editor Federico Patán, Publications of the society of spanish and spanish-american studies, Boulder Colorado, University of Colorado, 1992, pp. 27 a 45

--, "La poesía mexicana joven, ante la crítica", Sábado de Unomásuno, México, diciembre de 1982.

ESPINASA, José María, "El sexo del lenguaje (A propósito de *El hilo olvida y Peces de piel fugaz*)", Revista de la Universidad de México, vol. XXXII, México, junio de 1978, núm. 10, pp. 41-42

FERNÁNDEZ Granados, Jorge, "Coral Bracho, texturas", La Jornada semanal de La Jornada, México, 10 de diciembre de 1995, p. 15

GANDER, Forrest, "Three poems", Conjunctions, New York, junio 1994, pp. 79-83

GARCÍA Ramírez, Fernando, "Cápsulas para curarse (o prevenirse) del mal de Coral Bracho", El semanario Cultural de Novedades, vol. III, México, domingo 17 de diciembre de 1989, núm. 400, p. 5

GARCÍA Terrés, Jaime, "Litoral", Gaceta del Fondo de Cultura Económica, México, marzo de 1978, núm. 87, p. 7

HUERTA, David, en entrevista hecha por Xorge del Campo, El Nacional, México, 20 de marzo de 1978, p. 4

--, "Figuraciones de la Pirámide. Una década de poemas mexicanos: 1970-1980", Camp de l'Arpa, Barcelona, abril de 1980, núm. 74, pp. 14-19

JUÁREZ, Saúl, "La tierra de los deseos", Sábado de Unomásuno, México, 9 de abril de 1983, núm. 283, pp. 10-11

KAMENSZAIN, Tamara, "Ese largo collar de palabras", Fin de Siglo, Argentina, julio de 1987, núm. 1, pp. 60-61

MEDINA Portillo, David, "El deleite de las formas", El semanario cultural de Novedades, México, 12 de noviembre de 1993, núm. 595 pp. 5-6

MIER, Mauricio, "La disolución y la muerte", Sábado de Unomásuno, México, 22 de enero de 1983, núm. 272, p. 11

MILÁN, Eduardo, "Radicalidad de Coral Bracho", El Nacional, México, 14 de septiembre de 1990, p. 10

MOLINA, Javier, "Inventar las palabras conocidas", Unomásuno, México, 12 de enero de 1983, p. 23

MOSCONA, Myriam, "El ser que va a morir", Unomásuno, México, 22 de febrero de 1983, p. 16

ORTEGA, Myrna, "Irma Palacios y Coral Bracho, Tierra de entraña ardiente", Revista Siempre, suplemento cultural, México, 12 de mayo de 1993, p. 12

PAREDES, Alberto, "Retorno de Coral Bracho", Proceso, México, 5 de julio de 1993, núm. 870, pp. 58-59

PIÑA Williams, Víctor Hugo, "El delgado tacto de las palabras y los sentidos", Hipócrita Lector, México, 1989, pp. 103-104

RAMÍREZ, Josué, "¿Experiencia límite?", Textual de El Nacional, México, febrero de 1990, núm. 10, pp. 47-50

---, "Un acierto riesgoso", El semanario cultural de Novedades, México, 14 de mayo de 1989, p. 14

SANDOVAL, Víctor, "El eco milenario", La Jornada semanal de La Jornada, México, 29 de abril de 1994, p. 13

SEFAMÍ, Jacobo, "Tierra de entraña ardiente de Coral Bracho e Irma Palacios", Vuelta, México, julio de 1993, núm. 200, pp. 58-59

---, "El deseo en la membrana del lenguaje: la poesía de Coral Bracho", La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, nueva época, México, enero de 1992, núm. 253, pp. 30-33

SOSA, Víctor, "Tierra de entraña ardiente", El Ángel, suplemento de Reforma, México, 28 de noviembre de 1994, p. 2

WONG, Óscar, "Coral Bracho, una alegoría de la contemplación", El Nacional, México, 4 de septiembre de 1981, p. 19

ZAID, Gabriel, "Noticias de la selva", Memoria de El Colegio Nacional, México, 1990, pp. 137-140.