

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



**TAXONOMÍA DE LA POESÍA DE FINALES
DEL SIGLO XX EN MÉXICO**

3/04/02

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

JOSÉ ANTONIO JACOBO TINOCO

MÉXICO



2002



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.

Asesora: Dra. Marina Arjona Iglesias

A la memoria de María García Vda. de
Jacobó †.

A mis padres Sacramento Jacobo y María
del Carmen Tinoco (Rubén y Margarita).

A mis tías Amalia, María de la Luz †,
María de los Ángeles y María de la Paz
Jacobó García.

A mi padrino y tío Luis Jacobo García.

A mis hermanos Rosa Elena, Jorge
Alberto, Luis Armando y Ricardo.

Agradezco al *Grupo Pinos '97* su valioso
apoyo para la realización de este trabajo:
En primer término al Dr. Juan López
Chávez, de quien me considero discípulo.
Al maestro Benjamín Morquecho por su
hospitalidad.

A los maestros Alejandro García y Matilde
Hernández.

INTRODUCCIÓN

Incluso desde antes de ser alumno de la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas me atraía particularmente la lectura de poemas. Poemas de todo tipo. Y después, a lo largo de mis estudios de literatura aprendí poco a poco –o creo haber aprendido- a distinguir las formas tan diversas y variadas que la poesía puede tomar.

Estoy convencido de que el análisis de la literatura en general y de la literatura mexicana en particular es interesantísimo y tiene mucha importancia, por lo que me he decidido a hacer una tesis en que hago lo posible por estudiar detenidamente la estructura de la poesía que se ha escrito en México a fines del siglo XX.

El objetivo que persigo, en última instancia, es llevar a efecto una taxonomía de los escritos poéticos mexicanos de finales del siglo –recientemente-pasado.

Para ello me he dedicado a investigar muy detenidamente qué autores han predominado de manera decisiva en el panorama de la poesía de nuestro país en los años postreros de la vigésima centuria, así como también la forma en que se estructuran sus poemas y la corriente a la que pertenecen.

Me ha interesado también particularmente indagar acerca de las influencias que dichos poetas han tenido en otros más jóvenes, puesto que a veces tales influencias son claras, otras solamente son un vestigio –por decirlo así-, y en algunos casos ni siquiera existen.

Creo que el hecho de poder relacionar a unos autores de poesía con otros es un asunto insoslayable en un trabajo como el que he pretendido hacer, por lo que mis intentos en este sentido se mantienen a lo largo de toda la tesis.

De la misma manera, considero que no es posible ni conveniente hablar de poesía, es decir de una creación artística del hombre, sin hacer constantes referencias a otras manifestaciones del arte y del pensamiento humanos, por lo que me ocupo también de ubicar las tendencias específicas de una época no sólo

en la escritura poética sino también en la pintura, la música o incluso la filosofía y la religión.

Divido, pues, mi estudio, en siete apartados generales. En el primero pretendo explicar que globalmente la poesía del último cuarto de siglo lo que hace es –a grandes rasgos- repetir formas empleadas en épocas anteriores. En el segundo capítulo mi intención es ampliar la idea anterior y dejar lo más posible en claro que parecería ser que la poesía de la época que quiero reseñar sigue una norma, pero la de que lo escrito ha de seguir un molde de antaño. Los cuatro apartados que siguen se ocupan –cada uno- de corrientes poéticas específicas: la posvanguardia, el neoclasicismo –o reneoclasicismo-, el neobarroco y lo que se refiere a la década de los noventa. Por último, agrego un capítulo final en que enumero algunas conclusiones que me parece que pueden inferirse de lo dicho en el cuerpo de la tesis.

Termino, entonces, esta breve introducción en que he querido explicar mis intenciones al escribir este trabajo y asimismo hablar –si bien muy brevemente- de la estructura del trabajo.

He de reiterar antes, sin embargo, que considero de gran importancia e interés tratar de tener claro un panorama de las posibilidades poéticas de los últimos años en nuestro país.

**HORIZONTE POÉTICO
MIMESIS DE LA MIMESIS**

El estado de la poesía lírica en el último cuarto del siglo XX fue el de la retoma de las tradiciones, la tradición neoclásica, la barroca e incluso la vanguardista (no considerada como tal en ese instante). Eduardo Milán al analizar la *Antología de la poesía hispanoamericana* de Juan Gustavo Cobo Borda señala:

Un hecho alarmante que presenta la antología conforme avanza, es decir, conforme aparecen los poetas más jóvenes seleccionados, es el decrecimiento en la búsqueda de nuevos medios expresivos. Los poetas que antes cité como ejemplo de una búsqueda de la exactitud del lenguaje constituyen verdaderas excepciones. Comienzan a asomar poéticas nostálgicas, regresivas, de verdadera fijación en el pasado. Pero no en nuestro pasado y en la continuación de la tradición antes mencionada: en un pasado *otro*, en cualquier pasado *formal* de la literatura occidental. El asunto es grave porque supone una atemporalidad formal, con todo lo que esto implica en términos de una instancia de la fijeza. Frente a la inmovilidad formal que caracterizó siempre a nuestra verdadera tradición, la variante hispanoamericana de la tradición de la ruptura que señalaba Octavio Paz, se asiste al final de la antología a una situación de quietismo formal, de *recaída* en formas si no caducas por lo menos ya gastadas por el uso constante a través de la historia de la literatura. Y no basta con asistir al fenómeno y brindar por la pluralidad de formas. Eso sería caer en el estatismo posmoderno. Tampoco se trataría de una pluralidad, porque la pluralidad obliga al debate y a la discusión. Se trata de un momento de apagón formal, de *impasse* que de continuar significaría el suicidio de la poesía hispanoamericana. La ausencia de pensamiento crítico tan

El estado de la poesía lírica en el último cuarto del siglo XX fue el de la retoma de las tradiciones, la tradición neoclásica, la barroca e incluso la vanguardista (no considerada como tal en ese instante). Eduardo Milán al analizar la *Antología de la poesía hispanoamericana* de Juan Gustavo Cobo Borda señala:

Un hecho alarmante que presenta la antología conforme avanza, es decir, conforme aparecen los poetas más jóvenes seleccionados, es el decrecimiento en la búsqueda de nuevos medios expresivos. Los poetas que antes cité como ejemplo de una búsqueda de la exactitud del lenguaje constituyen verdaderas excepciones. Comienzan a asomar poéticas nostálgicas, regresivas, de verdadera fijación en el pasado. Pero no en nuestro pasado y en la continuación de la tradición antes mencionada: en un pasado *otro*, en cualquier pasado *formal* de la literatura occidental. El asunto es grave porque supone una atemporalidad formal, con todo lo que esto implica en términos de una instancia de la fijeza. Frente a la inmovilidad formal que caracterizó siempre a nuestra verdadera tradición, la variante hispanoamericana de la tradición de la ruptura que señalaba Octavio Paz, se asiste al final de la antología a una situación de quietismo formal, de *recaída* en formas si no caducas por lo menos ya gastadas por el uso constante a través de la historia de la literatura. Y no basta con asistir al fenómeno y brindar por la pluralidad de formas. Eso sería caer en el estatismo posmoderno. Tampoco se trataría de una pluralidad, porque la pluralidad obliga al debate y a la discusión. Se trata de un momento de apagón formal, de *impasse* que de continuar significaría el suicidio de la poesía hispanoamericana. La ausencia de pensamiento crítico tan

común en Hispanoamérica entró en la poesía en forma de acriticismo formal.¹

El fenómeno de la regresión de las formas se acusaría más con la obra hasta hoy conocida de las denominadas generaciones perdidas, las de los nacidos en los años cincuenta, sesenta y setenta y alcanzaría un grado extremo para la generación X. La antología de Cobo Borda abarca a los autores paridos de 1914 a 1939 y refleja en mucho el punto de dispersión de la vanguardia como conjunto de teorías prestigiadas y la búsqueda individual por formar una teoría líder, de conformidad, ambas cosas, con la "Teoría de las Revoluciones" de Thomas Kuhn.

La problemática, entonces, se centra en la dispersión de las ideas válidas y en la imposibilidad, a corto plazo, de tener una corriente literaria prestigiada y precisa que imponga el cómo hacer en la escritura. Ante la falta de un asidero, un escritor en proceso de formación se refugia necesariamente en la forma consolidada y la diferencia entre el ser y el deber ser de cada corriente literaria provoca la existencia de un quehacer académico y uno público. La forma que se establece en una época para jugar con sus variantes y transformarla (el deber ser) se retoma para ser aplicada en la literalidad, de modo que el nuevo ser no es el ser de un movimiento sino el deber ser de aquél. En materia de lírica, especialmente, es importante la ruptura con el molde, pero para la nueva forma de retomar la tradición el molde es inamovible; se termina haciendo artesanía y no arte, producción en serie y no objetos únicos. Tal es el pecado de la forma retomada, el vivir para la forma, su inamovilidad. El deber ser que impide ser al ser porque no puede ser reevaluado.

El retomar de la forma trae consigo uno de los peligros que señala Johannes Pfeiffer en el prólogo a *La poesía*:² caer en el esteticismo, falsear la forma al cumplirla rigidamente.

¹ Eduardo Milán, "Una mirada compleja", en *Una cierta mirada. Crónica de poesía*, Juan Pablos Editor/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, p. 16.

² Véase Johannes Pfeiffer, *La poesía*, 4ª reimpression, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 41), México, 1983, p. 11.

El pecado de esta última etapa del siglo XX es el de la neorrepresentación. La representación estuvo encaminada a formar una estructura regular, la antirrepresentación a prestigiar lo irregular, la neorrepresentación a repetir lo regular y lo irregular, de este modo no se tornó en una síntesis del arte parnasiano y del surrealismo (autonomasia de las vanguardias) sino en un fenómeno mimético de una y otra opción, retoma y nunca nuevo producto, con la agravante de no tener concordancia con su tiempo.

Cuando una tesis y una antítesis no producen una síntesis podemos argumentar que nunca tuvieron punto de contacto, ni la vanguardia ni la poesía prerromántica han podido mezclarse para dar algo nuevo, una se traslada con un tono mayor de ilustración, otra con un tono menor de versolibrismo, aquélla ignora la acusación no formal de antipoética, ésta la idea de innovación decretada. El que empleen la lengua para materializarse no es sino un mero proceso de existencia, de otro modo ni siquiera sería punto de comparación.

Dado que los autores de versos que ubicamos trabajando en la segunda mitad del siglo XX no han sintetizado lo habiente para producir nuevos productos, la repetición de lo precedente se da cual único reducto de sobrevivencia. Es a ese estado de las cosas al que en forma convencional se le ha dado el nombre publicitario de neoclasicismo.

El término neoclasicismo, en el sentido actual, surge como adjetivo que califica al conjunto de obras escritas conforme a las reglas prestigiadas y que por esa causa representa la materialización del deber ser de un tiempo pretérito. Para Milán, tal postura se da en América Latina de la siguiente manera:

La poesía latinoamericana de hoy se debate entre una clara disyuntiva: regresar en forma acrítica a un pasado canónico o continuar la búsqueda de nuevos medios expresivos. En términos generales, el retorno a un pasado canónico (véase aquí a los siglos dorados por la tradición: el XVI y el XVII) implica la fuga de un presente caótico y el intento de buscar refugio en aquellos momentos históricos,

especialmente en su aura, que auguraban una tranquilidad espiritual dependiente de cierto estado del mundo.³

Así, el término, sustantivizado ya, debe diferenciarse de la corriente literaria previa al romanticismo y emparentada con la ilustración y sirve para definir a la poesía de finales del siglo XX escrita en habla castellana.

Para Milán el nuevo neoclasicismo radica en la poesía objeto, en tanto que la nueva escritura en la innovación, lo cual lleva a que en el uso cotidiano el término haya llegado a interpretarse como la escritura de poemas líricos conforme al orden teórico de otra época.

Contra la idea original de Milán, podemos entrever un conjunto más amplio en el orden de la anacronía, más si nos liberamos del respeto a la vanguardia y la vemos como asunto precedente. Así, tenemos que los poemas neoclásicos de hoy requieren para su interpretación y valoración del conocimiento de diferentes estéticas de antaño. Si atendiéramos a Milán bastaría con conocer los marcos estéticos de las escrituras renacentista y barroca, pero el panorama es más amplio y *grosso modo* encontramos tres tendencias dominantes: barroco, vanguardia y neoclasicismo. Así podemos hablar de tres corrientes en la escritura de poemas en el final del siglo XX, a las que arbitrariamente denominaré Neobarroca, Posvanguardista y Neoclasicista.

Estas tres corrientes son las dominantes, desde un punto de vista, y corresponde su clasificación a ciertos rasgos primordiales, pero así como suele afirmarse que en Latinoamérica no existen vanguardias sino ismos individuales, podemos afirmar que no hay tales corrientes sino escrituras particulares.

La taxonomía corresponde más a una requisición de orden que a un *corpus* rígido, el término neoclásico de Eduardo Milán resulta demasiado amplio, es mera acusación o señal de alerta. De ahí rescataremos sólo la premisa del modo de trabajo del poeta de nuestros días.

³ Eduardo Milán, "Poesía latinoamericana: lo nuevo como arrepentimiento de lo nuevo", en *Textual*, suplemento de *El Nacional*, México, marzo de 1991, p. 15.

La lírica, entonces, se transforma en mimesis de la mimesis, "heredar a los herederos"⁴, pero con el bregó toda realidad se transforma.

⁴ Eduardo Milán, "Una mirada compleja", *op. cit.*, p. 14.

**LA MIMESIS DEL INNOVADOR
Y NO LA INNOVACIÓN A LO INNOVADO**

América se ha convertido de un bastión de anhelo vanguardista, la conciencia de no haber formado parte de los ismos ha creado una necesidad de ellos. Se ha jerarquizado su existencia como una utopía y, aún hoy, se espera su presencia mágica para solucionar la crisis en que se dice se encuentra la escritura, al grado de que sabemos que "el último surrealista morirá en el aula de una universidad de América Latina".

La Europa que pasó del orden al caos, del caos al nuevo orden y del nuevo orden a la inmaterialización del orden no puede más sobrellevar los cadáveres de los movimientos literarios desaparecidos que continúan cultivándose.

Jean Baudrillard reflexiona:

Si fuera preciso caracterizar el estado actual de las cosas, diría que se trata del posterior a la orgía. La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos. Liberación política, liberación sexual, liberación de las fuerzas productivas, liberación de las fuerzas destructivas, liberación de la mujer, del niño, de las pulsiones inconscientes, liberación del arte. Asunción de todos los modelos de representación, de todos los modelos de antirrepresentación. Ha habido una orgía total, de lo real, de lo racional, de lo sexual, de la crítica y de la anticrítica, del crecimiento y de la crisis de crecimiento. Hemos recorrido todos los caminos de la producción y de la superproducción virtual de objetos, de signos, de mensajes, de ideologías, de placeres. Hoy todo está liberado, las cartas están echadas y nos reencontramos colectivamente ante la pregunta crucial: ¿QUÉ HACER DESPUÉS DE LA ORGÍA?⁵

⁵ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Anagrama, Barcelona, 1991, p. 9.

La representación que constituyó la edición de las antologías de *El Parnaso*, en Francia, tuvo que ser sustituida por la antirrepresentación de las vanguardias para después entrar nuevamente al juego de la neorrepresentación en ambos rubros. El sonetista Mallarmé iría hacia "Un golpe de dados" y la crítica habría de haber tenido la cordura de analizar su primera etapa y su segunda sin tomar una actitud política. Hoy, el pecado en el juicio consiste en haber confundido el fenómeno político de fractura con la tradición formal, haber sido complacientes y cómplices con una idea infundada de superioridad. Los métodos holocáusticos de la vanguardia, su intolerancia, su creencia de ser la poseedora de la verdad y la no advertencia de una mera evolución tornaron un proceso de cambio en un acto de descalificación. La orgía, el exceso, de la neorrepresentación, de la anticrítica, "ninguneó", y sólo siguió los rubros de evolución que el mismo parnasianismo había ya previsto. De este modo la representación fue lo retrógrado y los ismos la cordura, lo anterior lo sin valor y el "aquí y ahora" el único satisfactor.

Los sonetos de Mallarmé, no obstante, son arte y en "Un golpe de dados" la presencia de las constelaciones es mera publicidad, en ambos casos sólo cuenta el lenguaje, y ambas formas, la "rígida" y la libre, hoy son tradición, método y guía:

"Mallarmé, ¿dónde está tu victoria
y volverás a ver lo que veías."⁶

Las vanguardias, en resumen, se convirtieron en la *Gestapo* del arte.

Ese conflicto de Europa se trasladó a América para incrustarse en un racismo, la idea de la literatura trasplantada que maneja Octavio Paz en *Las trampas de la fe* entrevistaron la idea del trasplante en diferentes etapas, el

⁶ Eduardo Milán; *Errar*, El Tucán de Virginia, México, 1991, p. 19.

trasplante español con su barroco fue el trasplante antiguo, el punto donde un militarismo nuevo habría de enfocar su fuerza destructiva, y el trasplante de lo afrancesado se fue dando primero sobre los modernistas, luego sobre los estridentistas y los poetas concretos y por último sobre cualquier realización individual. Un hálito de superioridad invadió la atmósfera al punto de no leerse y, por ende, no apreciar sino sólo lo que uno mismo hace. El prestigio de la estilística importada quedó establecido y todo lo demás ubicado en grado ínfimo, la realización nacionalista para el crítico con poder fue un punto inferior, lo único legítimo era lo acorde a la creencia dominante, la exaltación de la vanguardia.

Pero la vanguardia era en América todo lo contrario a la vanguardia, imitación de procederes, rencor sin holocausto, descripción de un mundo caótico que no existía, ideología que no correspondía a la problemática real. Por tal razón sólo se importó la forma y el fondo se falseó.

Luego de la experimentación:

El mundo artístico ofrece un aspecto extraño. Es como si hubiera una estasis del arte y de la inspiración. Es como si lo que se había desarrollado magníficamente durante varios siglos se hubiera inmovilizado súbitamente, petrificado por su propia imagen y su propia riqueza. Detrás de todo movimiento convulsivo del arte contemporáneo existe una especie de inercia, algo que ya no consigue superarse y que gira sobre sí en una recurrencia cada vez más rápida. Estasis de la forma viva del arte y, al mismo tiempo, proliferación, inflación tumultuosa, variaciones múltiples sobre todas las formas anteriores (la vida motor de lo que ha muerto).⁷

Para Kuhn, cuando una teoría prestigiada ha caído en descrédito aparecen varias escuelas, surgidas de ella misma, que tienden a ocupar su lugar sin que ninguna llegue a hacerlo, éstas constituyen un anhelo de retomar el orden, cuando una alcanza una preponderancia, entonces se torna en la idea prestigiada.

⁷ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, p. 21.

La problemática del arte de fin de siglo se encuentra en este punto, en el desprestigio de las teorías estéticas de abolengo y en la convivencia de subescuelas que no consiguen establecer parámetros autosuficientes:

En el arte nada se contradice. La Neo-Geometría, el Nuevo Expresionismo, La Nueva Abstracción, La Nueva Figuración, todo coexiste maravillosamente en una indiferencia total. Como todas esas tendencias carecen de genio propio, pueden coexistir en un mismo espacio cultural. Como suscitan en nosotros una indiferencia profunda, podemos aceptarlas simultáneamente.⁸

Baudrillard es irónico, el crítico comprometido no puede soportar tal panorama, el universo que describe en el párrafo anterior sólo refleja el hálito posmoderno: la libertad, la igualdad y la fraternidad mal entendidas y, por ende, demagógicas, transformadas en libertinaje, prepotencia e indiferencia.

A las circunstancias que conforman el bloque último se dio por delimitarlas bajo el nombre de Posmodernidad:

...estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX.⁹

Además, el fenómeno se da no únicamente mediante la incredulidad; de ser así bastaría con no tener asidero, sino que se busca refugio en continuar dando como válido y punto referencial aquello que de sobra tenemos por falso.

Cuando las cosas, los signos y las acciones están liberadas de su idea, de su concepto, de su esencia, de su valor, de su referencia, de su origen y de su final, entran en una autorreproducción al infinito. Las

⁸ *Idem.*

⁹ Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna*, Red Editorial Iberoamericana, México, 1990, p. 9.

cosas siguen funcionando cuando su idea lleva mucho tiempo desaparecida.

Siguen funcionando con una indiferencia total hacia su propio contenido. Y la paradoja consiste en que funcionan mucho mejor.¹⁰

La escritura de poemas líricos así también funciona, la credibilidad en los manifiestos, en las retóricas y en las estéticas hoy es nula; no obstante, también hoy se respeta más al que crea bajo uno de esos cánones.

Todas estas peripecias nos remiten al destino del valor (...) yo había invocado una trilogía del valor. Una fase natural del valor de uso, una fase mercantil del valor de cambio, una fase estructural del valor-signo. Una ley natural, una ley mercantil, una ley estructural del valor. Está claro que esas distinciones son formales, pero es un poco como en el caso de los físicos que cada mes inventan una nueva partícula. La última no expulsa a la anterior: se suceden y se suman en una trayectoria hipotética. Así pues, añadiré ahora una nueva partícula en la microfísica de los simulacros. Después de la fase natural, la fase mercantil, la fase estructural, ha llegado la fase fractal del valor. A la primera correspondía un referente natural, y el valor se desarrollaba en referencia a un uso natural del mundo. A la segunda correspondía un equivalente general, y el valor se desarrollaba en referencia a una lógica de la mercancía. A la tercera corresponde un código, y el valor se despliega allí en una referencia a un conjunto de modelos. En la cuarta fase, la fase fractal, o también fase viral, o también fase irradiada del valor, ya no hay ninguna referencia, el valor irradia en todas las direcciones, en todos los intersticios, sin referencia a nada, por pura contigüidad. En esta fase fractal ya no existe equivalencia, ni natural ni general, ya no se puede hablar realmente de ley del valor, sólo existe una especie de epidemia del valor, de metástasis general

¹⁰ Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, p. 12.

del valor, de proliferación y de dispersión aleatoria. Para ser exactos, ya no habría que hablar de valor, puesto que esta especie de desmultiplicación y de reacción en cadena imposibilita cualquier evaluación. Ocurre una vez más como en la microfísica: es tan imposible calcular en términos de bello o feo, de verdadero o falso, de bueno o malo como calcular a la vez la velocidad y la posición de una partícula. El bien ya no está en la vertical del mal, ya nada se alinea en abscisas y en coordenadas. (...) Es el esquema propio de lo fractal, y es el esquema de nuestra cultura.¹¹

Las legislaciones de antaño de cómo elaborar poemas, ganan así esta batalla, como el caballo que sin jinete continúa cabalgando hacia el objetivo primordial, sólo que sin la capacidad de establecer un nuevo destino y sin poder rectificar sobre la marcha.

Hilde Domin cree que para escribir poemas se requiere un "alto grado de identidad consigo mismo" y que esta sólo se consigue mediante el valor:

El valor que necesita el lírico es, por lo menos, triple: valor par decir (que es el valor para ser uno mismo), valor para designar (que es el valor para designar cabalmente y no falsificar), valor para llamar o invocar (que es el valor para creer en la invocabilidad de los otros).¹²

Bajo este criterio tenemos una poesía falseada que ya no cumple con los aspectos que Hilde Domin cree precisos: un valor de decir, un valor de designar y un valor de convocar, pues no requiere ser veraz sino verosímil, no necesita de un mundo real sino de uno que así lo parezca y, finalmente, no le interesa su público, pues de cualquier forma carece de él.

Los valores que corresponderían en un primer término a una escritura de poemas por el mero placer de escribirlos, en un segundo a un *modus vivendi*: a la

¹¹ *Ibidem*, pp. 11-12.

¹² Hilde Domin, "¿Para qué la lírica hoy?", *Poesía y Poética*, núm. 1, Universidad Iberoamericana, México, Primavera 1990, pp. 9-10.

profesionalización de la escritura, su auxilio por mecenas, la existencia de poemas a pago o la búsqueda de becas y estímulos provenientes de un gobierno y, en un tercero a cumplir con la concepción social de cultura y ocupar una posición dentro de un universo intelectual con la categoría de autor se ven sustituidos con el fractal que implica una escritura que no es para uno ni para los demás sino que sólo existe en sí misma sin un para qué. Paradójicamente, según Baudrillard, funciona mejor, pues sirve para todo lo anterior aunque no encuentre verdad en ninguno de los tres puntos. Existen eficientemente así en un universo como opciones verdaderas aunque moralmente carezcan de la verdad, de la esencia que les debía permitir ser auténticos poemas.

Tal universo sólo puede provocar desilusión, pues un poema escrito en este esquema no satisface ni al autor, ni al lector, ni al crítico, ni a la persona a quien se le dedica, ni a la sociedad. La poesía fractal es, mas no tiene para qué ser, existe mientras alguien encuentra un nuevo universo de ideas prestigiadas.

Bajo esa norma no hay otro rumbo que retomar lo que ya tiene un objetivo para con su comunidad o su momento histórico y trasladarlo al presente, para que exista la labor de escribir, aunque esa escritura sea más allá del concepto de "el arte por el arte" y llegue al extremo de "el arte para que pueda existir arte".

El arte, así, no es la búsqueda de belleza, sino la necesidad de que la belleza deba existir, por eso el arte está fuera del arte y la poesía lírica fuera de sí misma; es por tal causa que se cree que la poesía lírica se va a encontrar en la poesía épica o en la prosa; por eso, también, es factible escribir bajo cualquier norma, pues la innovación es la no innovación porque la innovación hoy es irradiada: la mimesis del innovador y no la innovación a lo innovado.

Llegamos, entramos, al estado en que las partes implicadas en el proceso de la lecto-escritura de alto rendimiento carecen de gusto:

Si pasamos a las demás reglas de lo verosímil crítico, habrá que descender más bajo, abordar censuras irrisorias, entrar en debates

anticuados, dialogar a través de nuestros viejos críticos de hoy con los viejos críticos de antes de ayer...¹³

La única norma, pues, es que lo escrito tenga una honda raíz en un molde de antaño. Retomando entonces, tengo la convicción de que existen hoy tres moldes dominantes en México: la Posvanguardia, el nuevo Neoclasicismo y el Neobarroco.

¹³ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, 9ª. edición, Siglo XXI, México, 1989, p. 23.

LA POSVANGUARDIA

Los ismos que nos confunden

Guillermo de Torre, en *Historia de las literaturas de vanguardia*, comenta que los postulados de la vanguardia los resumiría en dos: internacionalismo y antitradicionalismo. Asunto pertinente del todo, pues la búsqueda de estos universales constituye un asunto propio del arte en general y el ir contra la tradición se ha manifestado siempre, ya sea para reconstruir sobre sus bases o para crear un nuevo sistema. Así lo intuye de Torre:

Internacionalismo y antitradicionalismo. Ya he insinuado antes que éstos son —o han sido— los dos lemas más visibles de la vanguardia europea. El primero implica el segundo. Y recíprocamente. Internacionalismo no en la obra misma, sino en la extensión ecuménica del espíritu, de ciertas normas. Y por ello —reflejamente— desdén de lo particular, abominación de lo heredado y ritual, tanto en los motivos inspiradores como en su expresión. Criterio provisional, sin duda. Hoy es posible no cumplirlo con rigor. Y más bien cabe hasta contrariarlo. Pero téngase en cuenta que, para caracterizarla mejor, me estoy refiriendo a la vanguardia en su "estado naciente" y no en su fase declinante.¹⁴

Dado que existe un punto general de síntesis entre los diferentes ismos, notamos que en la esencia éstos son uno, y lo que crea la división son las circunstancias externas: nacionalidad (en primer término), época y captación de lo externo.

Sugiere de Torre que la taxonomía prestigiada para la circunstancialidad sea la de *Documents internationaux de l'Esprit Nouveau* (1929), que enumera:

¹⁴ Guillermo la Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama (Colección Universitaria de Bolsillo), Madrid, 1974, pp. 26-27.

- futurismo
- expresionismo
- cubismo
- ultraísmo
- dadaísmo
- superrealismo
- purismo
- constructivismo
- neoplasticismo
- abstractivismo
- babelismo
- zenitismo
- simultaneísmo
- suprematismo
- primitivismo
- panlirismo¹⁵

En literatura estas vanguardias parten de dos resultantes subjetivas: los poemas prestigiados y los manifiestos.

Los primeros, a los que los poetas latinoamericanos han dado en considerarlos el canon, son el producto más valioso y de mayor influencia; con base en ellos se han elaborado los modelos de imitación, son célebres, así, los versos de "La barca ebria" de Rimbaud, "Un golpe de dados" de Mallarmé, "El cementerio marino" de Paul Valéry, *Los cantos* de Ezra Pound, *La tierra baldía* de T. S. Eliot, *Altazor* de Vicente Huidobro, "Piedra de Sol" de Octavio Paz y *Transideraciones* de Haroldo de Campos.

Los segundos, cada día de menor trascendencia, manifiestan —como su nombre lo indica— la retórica, la cual pocas veces se cumplió, aunque algunas reglas en ellos expuestos se han tornado hoy ley. A cualquier estudioso

¹⁵ *Idem.*

academicista estos "deber ser" le parecerán de poco respeto: su importancia radica en que constituyen un marco referencial para las obras. Es decir, son válidos para un estudio biográfico de un grupo de autores.

La vanguardia debe analizarse desde la edición de las *Antologías del Parnaso*, pues en ellas llegó al extremo la legislación retórica (tradicción) contra la que se opondrían. Posteriormente, algunos de los autores participantes en aquellas técnicas parnasianas viraron hacia la búsqueda de novedades originando lo que hoy se ha denominado Simbolismo y creando todo el *corpus* estructural que después los vanguardistas tomarían para bosquejar sus ideas. El Simbolismo, en suma, originó todos los cambios relevantes y creó una nueva retórica, mientras que la vanguardia sólo fue irradiación de aquella técnica y juego de palabras próximo a la publicidad.

En las siguientes líneas no hablaremos de todas las vanguardias enumeradas, sino de los puntos que han tenido mayor repercusión en la poesía lírica capitalina de México, que si aventuramos mucho son los mismos que han tenido influencia en los Estados Unidos Mexicanos, en Latinoamérica en general y en los grupos de habla hispana de los Estados Unidos de Norteamérica.

1. LE PARNASSE CONTEMPORAINE, RECUIL DE VERS NOUVEAUX

Cuando una estilística ha alcanzado su plenitud inicia su declive: tal regla empezó a cumplirse para el Romanticismo a raíz de la desaparición de Shiller y Sheley. Técnicamente, el nombre de Realismo se asocia con las sucesivas resurrecciones de la novela, mas por deficiencia en la formación nadie entrevé el desarrollo de la lírica tras el debilitamiento del movimiento dionisiaco.

Luego del fracaso de la primera poesía neoclásica (que no alcanzó sino la mera narración), un nuevo brote surge en retrospectiva, retoma estructuras, pero no lenguaje ni temática y con los estados constituidos no hay necesidad de forjar el territorio ni de sentir unidad con respecto a él, queda entonces tiempo para el individuo. Con una nueva reinterpretación del panteón del Olimpo aunada a la presencia de los menos terrenales personajes bíblicos, surge un nuevo clasicismo

mezclado con reminiscencias del manierismo, en el cual no están peleados los recursos del lenguaje con el academicismo, pero sí la sensiblería con el desciframiento. Las cosas no poseen ya un misterio, sino que son tangibles.

Bajo ese enfoque, en 1866, hermanada con los criterios naturalistas, surge en Francia la primera de las tres antologías denominadas *Parnaso Contemporáneo* (el año de edición de las otras es 1871 y 1876 respectivamente), de donde la historia toma el nombre para grupo sin grupo o la generación sin convivencia. La precisión, la claridad, la disciplina, hicieron nacer una auténtica poesía, al menos una que fluyese sin hablar de burros que tocan la flauta regidos por el azar o tierras que ofrecen heroicidad templada o tibia. La rigidez del metro, la rima y el ritmo, los moldes de versificación (especialmente el soneto) alcanzaron su grado extremo de perfección al grado de olvidar la armonía y el mensaje.

Sin embargo, la escritura de versos era apenas un medio de subsistencia del género. En la década que transcurre entre la publicación de la primera compilación y la última, la retórica se tornará en la máxima ley, al grado de generar el repudio de sus mismos generadores. Varios grupos de escritores (ciertos grupos neoclásicos) anhelan hoy imponer un control de la escritura similar.

2. EL SIMBOLISMO, LA AUTÉNTICA INNOVACIÓN

Vencidos los esfuerzos del *Parnaso contemporáneo*, lo único sobreviviente (como ha sucedido desde la caída de Constantinopla) fue el soneto y con él la sangre o savia de la estructura de los versos griegos transformados a las formas actuales del endecasílabo, la yámbica y la sáfica. De ese punto emergen *Las flores del mal* hacia 1880 con el auténtico innovador del contenido, Baudelaire, maestro además de la estructura; también de ahí parte la inventiva del mejor sonetista de Europa, Mallarmé. Como en los años ochenta eran el realismo mágico y el neoliberalismo, en aquel instante realismo y positivismo (parientes directos de dichos conceptos) imperaban, al grado que originaron la resistencia marxista al capitalismo. Los artistas se opusieron también a ellos, con lo que se gestó la primera postura estética adversa al sistema preestablecido, hecho que luego otros tantos imitarían.

La *Filosofía del inconsciente* de Hartman y la visión pesimista de Schopenhauer, aunada a los *Primeros principios* de Spenser, gestan en el París de 1886 un buscar en la experiencia onírica, una desazón personal que se manifiesta en desánimo y una reacción última que agrade al entorno. Verlaine se indigna contra el régimen de la métrica neoclásica e incumple con sonetos y rondeles, evita las estrofas mas se refrena ante el verso mismo; ese último rasgo de respeto, en él, propicia las combinaciones de imparisílabos que dan como resultado las combinaciones en verso blanco (dominantes en el ámbito reconocido de la lírica en México), pero el desprestigio del alejandrino ya se ha conformado y Gustave Kahn casi al unísono da el paso siguiente forjando el verso libre.

Mientras Verlaine afecta la estructura (los ilusos creen que dibuja constelaciones), Mallarmé inserta nuevos mensajes, dándoles a los escritos un aire decadente y desafiante, apenas mera insinuación externa de la rebeldía que acompañará a los movimientos posteriores. De este modo, la transformación real la propone en los conceptos expuestos en "Un golpe de dados", poema en el que no importa a la postre tanto la agresividad e inconformidad que en él se muestra sino el manejo novedoso —para su tiempo— de las sensaciones.

El *Arte poética* (mismo nombre del tratado de Aristóteles) de Verlaine marca el rumbo de los miméticos manifiestos posteriores. Musicalidad de imparisílabos, experiencia onírica, empleo de símbolos, la metáfora como el recurso primordial, manejo de analogías, quedan definidos allí. El descubrimiento de lo macro y lo micro establece un parámetro del conocimiento más amplio y se anhela trascender la naturaleza de lo inmediato; la capacidad de observación del artista permite que se le considere entre los ciegos como un vidente.

Ya como último mensajero del símbolo, Paul Valéry (quien conociera a sus diecisiete años a Mallarmé en París) depuraría la sensación al grado de forjar los antecedentes de la "poesía pura".

Como se entrevé, toda innovación real surge dentro de este movimiento, incluso la sinestesia (transposición de lo captable por los sentidos). Después de este punto sólo hasta la aparición de Ezra Pound y T. S. Eliot habrá noticias —menores— de real transformación en la escritura de poemas.

3. EL MODERNISMO, EL ESTILO AMERICANO

Si ser conservador constituye una vanguardia, la innovación surgió en la tierra que imita por pertenecer. La fecha en que aparece *Azul* de Rubén Darío es 1888, instante en que los historiadores registran el surgimiento del modo de escribir de la época moderna, cuando en Europa se vive la era contemporánea. La influencia del París de 1886, en donde se calificó de (textualmente) "...una mierda..." a las obras del fundador, recayó en las colonias culturales, como se advierte en el Palacio de Bellas Artes de nuestra ciudad de México.

El nuevo cuadro casi neoclásico de los parnasianos aplicado a la métrica latinizante fue usado por el nicaragüense aunado a motivos de ninfas y sátiros: esa elección en lo preestablecido ocasionó la animadversión simbolista. La mimesis apenas fue superada por el contexto interno de cada usuario de la fórmula, pero ese mismo bagaje interno ocasionó una vaguedad en los resultados. Así, Darío abarcó desde "Los motivos del lobo" hasta el "...Padre nuestro..." a "Verlaine", pasando por "...un rebaño de elefantes..."

En México, el ejemplo de esa inconsistencia nos lo da Díaz Mirón, puesto que en el mismo libro, *Lascas*, aparecen "Mamá, soy Paquito..." y "Ejemplo", uno pésimo y otro redundante en su nombre. La exigencia del pueblo, atrapada en el Romanticismo, arrojó a quienes conservaron tenuemente el tono, que no la ornamentación, de ahí el éxito popular de artistas como Nervo y Martí. Mas no por acotar una galería de nombres mencionaremos que las únicas innovaciones reales las forjarían Tablada (en la introducción de formas) y López Velarde (en la creación del único contexto propio).

La importancia del modernismo hoy es patente, pues los nacidos en los cincuenta y sesenta fueron educados en cuanto a la lengua nacional en el apoyo de sus textos, de ahí que uno de los males iniciales de los escritores nacidos en esas décadas lo constituía la fijación en esos moldes, muchos de ellos devaluados hoy al fenómeno de la recitación. En nuestros días es evidente que no hay que escribir bajo esas fórmulas, mas el haikú apenas se torna en un medio interesante, equivalente al soneto, y López Velarde constituye un ejemplo único que no

trasciende en la forma de escribir de nuestra comunidad de artistas por su complejidad. Es del todo claro que el azul no es ya el color de la poesía latinoamericana, que de ahí se tornó verde y luego gris; y que no se debe retomar ese cauce pues no en vano Enrique González Martínez concluyó: "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje...".

4. EL "MITO" DE LA VELOCIDAD

La revolución en los medios de transporte que se realiza alrededor de 1909 origina un nuevo código de comunicación, equivalente al cuantioso número de sustantivos que designan el color blanco para los esquimales; la producción masiva de vehículos automotrices, el inicio de la aviación (a modo de aventura) y la gestación de la masa a través de los medios de comunicación originaron una proximidad en Europa que originaría las guerras a control remoto.

En Italia, Filippo Tommaso Marinetti, preclaro en lo social, gesta "La nueva religión moral de la velocidad", "de carrera", continuación ésta de la consabida rebeldía, que no locura, manifiesta en la publicación "El Fígaro" del 20 de febrero del año 1909. El tiempo, más que la velocidad, nos vino a demostrar, *a posteriori*, que ser, será y fue son inseparables. Harto y no ahíto de la fineza excedida en contemplación admirativa e irreal, así como de los odres para tales licores, Marinetti arriesga en el cambio tratando de renunciar al instante todavía estático: "El esplendor de este mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la estética de la velocidad".

El yerro se originó en despreciar el ayer y en anhelar lo ulterior, ¿cómo puede existir un automóvil sin la neolítica rueda? La velocidad que empequeñeció la Tierra, también despojó al pasajero de la humildad. La idea nítida del Futurismo en cuanto al cambio cultural no fue tan brillante en su contemplación del momento y en Milán, el 11 de marzo de 1912, se inicia la proposición de abstenerse de emplear lo oculto del progreso para el arte. Marinetti diserta: 1) destruir la sintaxis dejando al azar los mensajes, 2) —contradictoriamente a lo anterior— restringir, empobrecedoramente, el empleo de los verbos al infinitivo (el calificativo es mío),

3) no emplear el epíteto, 4) no emplear la puntuación, 5) revitalizar el metasemema de la categoría de las metataxas, 6) suprimir el yo. Los resultados evidentemente no irían hacia futuro; imposibilitado todo escritor de prescindir del idioma, con la dificultad para distinguir entre lo insulso y lo substancioso en materia de recursos del lenguaje y urgido todo artista por plasmar su personalidad (ser subjetivo en el ámbito de la poesía lírica), lo expuesto nunca se llevó a la práctica, sino tal vez sólo en el silencio.

5. LA ÉTICA DE LA CONFUSIÓN

El extremo al que conduce el Barroco es la destrucción: el anhelo de ir más allá de los límites que el raciocinio marca, la vía de darse a sí muerte, la búsqueda de la omnipotencia. La Alemania de las guerras mundiales se desarrolló en un crecer desmedido de la racionalidad, la ebullición de las líneas diletantistas encerró el peligro integral que condujo a la frustración y el desencanto, el siguiente paso fue el suicidio. La suerte del rumano Paul Celan en el Sena sólo siguió el determinismo que ya habían corroborado poetas de lengua alemana que le precedieron, como Georg Trak, y el teatro de Bertolt Brecht —questionando desde las cenizas todo, preguntando constantemente si era válido o no algo, mientras en los sitios victoriosos se resentía el caos—. El orden, la disciplina y la creación del arte objeto, en materia literaria, forjaron una línea racional más dionisiaca: de Quevedo al *Sturm und Drang*, del Romanticismo al Expresionismo y de cada uno a ver los muros caídos de la patria.

Mirada así, la construcción se aparta de la situación aliada: lo que allá es quejoso aquí es real desastre y anhelo de subsistencia. Los reclamos al Estado son autocríticas y cada derrota es motivo de solidaridad y *pars capere* por la pérdida. Por ahí va la *Madre Coraje* perdiendo a sus hijos. La filosofía germana pesa más que la contracultura. De este modo, nunca se puede llegar a la antirrepresentación. En 1914 se derrumba la estructura social de la Alemania y surge la voz contra el Káiser, luego vendrán las Guerras Mundiales.

3) no emplear el epíteto, 4) no emplear la puntuación, 5) revitalizar el metasemema de la categoría de las metataxas, 6) suprimir el yo. Los resultados evidentemente no irían hacia futuro; imposibilitado todo escritor de prescindir del idioma, con la dificultad para distinguir entre lo insulso y lo substancioso en materia de recursos del lenguaje y urgido todo artista por plasmar su personalidad (ser subjetivo en el ámbito de la poesía lírica), lo expuesto nunca se llevó a la práctica, sino tal vez sólo en el silencio.

5. LA ÉTICA DE LA CONFUSIÓN

El extremo al que conduce el Barroco es la destrucción: el anhelo de ir más allá de los límites que el raciocinio marca, la vía de darse a sí muerte, la búsqueda de la omnipotencia. La Alemania de las guerras mundiales se desarrolló en un crecer desmedido de la racionalidad, la ebullición de las líneas diletantistas encerró el peligro integral que condujo a la frustración y el desencanto, el siguiente paso fue el suicidio. La suerte del rumano Paul Celan en el Sena sólo siguió el determinismo que ya habían corroborado poetas de lengua alemana que le precedieron, como Georg Trak, y el teatro de Bertolt Brecht —cuestionando desde las cenizas todo, preguntando constantemente si era válido o no algo, mientras en los sitios victoriosos se resentía el caos—. El orden, la disciplina y la creación del arte objeto, en materia literaria, forjaron una línea racional más dionisiaca: de Quevedo al *Sturm und Drang*, del Romanticismo al Expresionismo y de cada uno a ver los muros caídos de la patria.

Mirada así, la construcción se aparta de la situación aliada: lo que allá es quejoso aquí es real desastre y anhelo de subsistencia. Los reclamos al Estado son autocríticas y cada derrota es motivo de solidaridad y *pars capere* por la pérdida. Por ahí va la *Madre Coraje* perdiendo a sus hijos. La filosofía germana pesa más que la contracultura. De este modo, nunca se puede llegar a la antirrepresentación. En 1914 se derrumba la estructura social de la Alemania y surge la voz contra el Káiser, luego vendrán las Guerras Mundiales.

La nueva problemática cambia la perspectiva de los artistas y la convivencia los hace confluír en un estilo que va contra el Naturalismo, se violenta lo interno como consecuencia de lo externo y el arte surge de la nada que no de la naturaleza. Los pintores son los que marcan la unión, primero el grupo de "El puente", después "El jinete azul", donde destacará Paul Klee.

La senda es la nueva objetividad, mas la manifestación de la poesía es la sensación interior ante lo externo, la sensatez que impide realizar cualquier cambio no analizado.

6. DE LOS DOS DADOS AL DADAÍSMO DADO

Con un baluceo se creyó retornar al origen, pero contradictoriamente se tomaron como medio los desechos industriales; entre el anhelo de la pureza y el empleo de lo depurado impuro, surge en un café de nombre neoclásico (Voltaire), en Zurich, un movimiento que en sus circunstancias encierra su propia contradicción no paradójica. Anestesia local y paso intermedio, puente hacia abajo entre el simbolismo y el surrealismo.

Quizá de los movimientos artísticos de entreguerras, éste, aparentemente descentralizado (suizo), sólo encierra el no saber hacia dónde va el sujeto. La industrialización en Europa, y la guerra misma, arrojan restos que son recogidos por la gente: vivir es rescatar despojos, restos de cultura y tecnología como material reciclable para producir la materia prima con la que se labore, la piedra resquebrajada es la piedra angular y de los inocentes es el reino mundano del arte.

En literatura sólo existe un nombre relevante: Tristán Tzara. Junto a él varios autores (que luego se hicieron surrealistas como Breton y Éluard) experimentaron, alrededor de 1916, como pascua: ¿quién se queda en un puente a ver correr el agua-tiempo? La innovación aquí está en el antiarte, en la idea de ir contra la formalidad que sólo alcanza a ser un anhelo de antirrepresentación, un deseo de generar cosas de la nada a la que nunca se logra acceder, deseo que

indica André Gide: "Dadá es el diluvio después del cual todo recomienza". Y, efectivamente, resurgiría para ver sus mismas carnes.

El empleo del azar como recurso creativo fue el punto de mejor aceptación en México, la idea de recortar palabras impresas, arrojarlas al aire y luego tomarlas una por una hasta conformar un poema se difundió como técnica constructiva en talleres literarios (como los de las revistas literarias de *El faro* y *Diluvio de pájaros*), que abundaron en los años ochenta, junto con otras mecánicas grupales como la del cadáver exquisito (poema que se construye con líneas escritas por diferentes personas sobre un tema).

La exposición pictórica de los neodadá (1986), en el Museo Rufino Tamayo, reanimó la creación del arte objeto (cuyo origen estuvo en las ideas socialistas del dadaísmo) y que a través de la difusión de la obra de Jasper Johns y Robert Rauschenberg (antecedentes del *pop art*) inclinarían a la comunidad literaria a la búsqueda del poema objetual.

No obstante el antecedente de los experimentos de Paz con sus discos parecidos a las tablas de conjugación de verbos para aprender inglés. Los poetas cercanos a la revista *Vuelta*, durante la última década del siglo XX, reciben el desencanto de no conseguir que el poema se tornara en objeto: ellos querían decir que se transformase en materia tangible.

El dadaísmo en nuestro país, como advertimos, ha tenido una vigencia excesiva, que no es proporcional al respeto, que en asuntos técnicos debieron tener sus fundadores, los cuales nunca tomaron con relevancia *Los siete manifiestos dadá*, y que por su aversión al militarismo (política civil) y al realismo (política cultural) se instalaron mas tarde en la más burda realidad, la de lo surreal y la del hiperrealismo abandonando su convicción socialista.

7. EL IMPRESIONISMO, DE LA ECUANIMIDAD A SOBREPONERSE A LA ADVERSIDAD

La llegada del siglo XX se envuelve en una atmósfera donde el caos para poder elegir es la única conciencia, de ese punto parte la ambición y la sombra que

rodeará a Europa hasta nuestros días. 1900 es la fecha en la que el movimiento pictórico más destacado recibe reconocimiento en París; en ese instante, los anhelos de Cézanne, Monet y Renoir (grupo que coincide en una exposición hacia 1874) se universalizan trascendiendo a otras áreas del arte, abarcando la música y la literatura. Este extraño hecho nos permite pensar en una corriente, sin embargo la historia sólo le concede el nombramiento de escuela. La pluralidad de tendencias dentro del mismo gusto provoca una indefinición limítrofe, circunstancia que ocasiona que indiscriminadamente autores acordes con tal tendencia sean tenidos como partícipes de otras variedades ísmicas.

La figura de Van Gogh, atrapada en su última etapa, la razonante, bajo la influencia de ese foto-realismo, muestra a las claras la personalidad conflictiva que alentará en lo sucesivo a la corriente, nacida en la racionalidad y el apego a la realidad opuesta al mundo de los sueños simbolistas y último reducto del individualismo de corte renacentista.

El impresionismo literario (hermanos Goncourt, Louis Edmond y Alfred Jules en la Francia de 1865 y la Generación del 98 española), más que el musical (Debussy, Ravel y Falla), se basa en la percepción psicológica del entorno, captación que más que provenir por parte del autor surge del espectador, retrata la realidad desde una captación similar a la del esteticismo posterior, sólo que sin tomarla en su literalidad sino atendiendo preferentemente a los factores internos del sujeto.

Claridad expresiva, redacción depurada y un ahondar en lo intelectual caracterizan esta vanguardia iniciante, situación extraña y poco reflejante a *posteriori*, pues pocos gustan de la exigencia reflexiva en una época de culto y vida dionisiaca. Wilde, como elemento destacado de esta opción, conforma sol y sombra en lo social, casi tanto como Van Gogh en lo afectivo; personalidades ambas que muestran hasta dónde la sensibilidad puede transformar no sólo a la obra sino al hombre mismo.

En materia de poesía lírica, propiamente, encontramos mejor opción en los castizos hermanos Machado (Manuel y Antonio) y en Miguel de Unamuno, aunque estos tenían motivaciones políticas propias a su tierra que suelen hacer que se les

agrupe de manera distinta, mas estéticamente sí tienen búsqueda dentro del impresionismo.

8. LA INFRARREALIDAD DEL SUPERREALISMO

La vanguardia con mayor influencia en Latinoamérica es el surrealismo. Esta variante de los fenómenos de entreguerras se distingue por haber sido la que creó el aparato teórico-publicitario más destacado, y la responsabilidad de ello recae sobre un solo sujeto, André Breton. Preso de un espíritu casi romántico cancela la imaginación para sobreexplotar los recursos que se creía conformaban el modo de decir de la lírica.

El estribillo, convertido ahora en anáfora (fenómeno de repetición de palabras que se presenta al inicio de una estructura), se constituyó en el medio de la forma, y con el manejo único y permanente de la metáfora sustituyó las carencias rítmicas para ser el modo de aparición del contenido; este par de características fueron las que influyeron mundialmente y las que emplean indiscriminadamente los amantes de la vanguardia hoy en día. Tal es la trascendencia de esta estética que cuando nos referimos a las vanguardias a modo de antonomasia las denominamos surrealismo.

La fortuna acompañó a la obra pictórica de tal movimiento, ampliamente elogiada y gustada y en la que se distinguen varios nombres de auténtica originalidad. Sin embargo, tal suerte no le corresponde en igual intensidad a la labor literaria, ya que fuera de los manifiestos poco toma fuerza. De hecho, es la rápida manera en que se generalizó el fenómeno lo que la ha fortificado y le ha dado difusión. Pero esa universalización es más de índole política que literaria; más de apariencia que de rebeldía.

El hecho de que Breton considerara a la poesía como una fuerza violenta ajena al poema provocó una confusión entre los escritores que ocasionó la búsqueda de la lírica fuera de la estructura, con lo que al momento de calcular las cargas que sostendría la subescuela tuvo que recurrir a la tradición y se inició la conducta de sobreimitación que hasta hoy hay quien conserva.

Para muchos, hoy se ha alcanzado mediante los mecanismos del pensamiento posmoderno, el postulado de Bretón que intenta aunar realidad y sueño, asunto que en aquel tiempo era inaceptable. La experiencia onírica como elemento injertante de varias realidades originó desfase de la realidad, y neorrealidad apoyada en la realidad hubo que retornar a la raíz: la tradición neoclásica se reafirmó tras el fracaso en la búsqueda de la originalidad.

Me interesa destacar que —desde mi punto de vista— la virtud de la escuela superrealista (denominada también surrealista a raíz de la aparición en 1924 de la revista *Surréalisme*) fue descubrir y aprovechar la nueva tradición, los aportes de la escuela parnasiana y los experimentos del dadaísmo.

9. LA ESTÉTICA PURA, EL ANTIÍSMO

Ser social no es contrario a ser antisocial, pues ambas cosas son manifestaciones de la misma predilección; por el contrario, ver como amoral el aspecto constituye una real divergencia. A modo de imitación del simbolismo, las vanguardias antepusieron a la búsqueda de características apropiadas para mejorar su trabajo los factores de aceptación y trascendencia inmediata, dando así mayor jerarquía a los problemas socio-ideológicos de la guerra que a la perfección del quehacer, al grado de que muchos textos eran valiosos por su militancia mientras que el factor belleza no se atendía sino como recesivo.

Esta actitud alcanzó además los aspectos teóricos, que para mejor apuntalar la preferencia se denominaron manifiestos. Hartos de esa conducta, en forma individual y aislada distintos artistas repudiaron los contenidos utilitarios y partieron hacia la búsqueda de lo no ligado a otras materias.

De una filosofía continua que ha venido sosteniendo que las cosas poseen una belleza y armonía intrínsecas parte la influencia que condujo a entrar en el terreno que denominaron "poesía pura" a los artistas que antepusieron la poesía misma a cualquier otro fin.

Este movimiento, original (puesto que la poesía lírica siempre ha estado al servicio de alguna causa), trajo consigo la crisis de los muchos que iniciaron los cuestionamientos del ¿para qué? de la escritura de versos.

Esta escritura no surgió de manifiestos ni preceptivas, sino de la búsqueda misma de la perfección, ya fuera individual o circundante; su testimonio estético nos fue legado en cartas que no tenían sino la mera intención de enseñar la ética del oficio ante el ruido de grupos en crisis que anhelaban una antimoral. *De Profundis* de Oscar Wilde y las hoy tituladas por los recopiladores *Cartas a un joven poeta* de Rainer Maria Rilke encierran el saber de "No le toque ya más / que así es la rosa", del autor de *Platero y yo*.

Si el Renacimiento trajo consigo la idea de la jerarquía del autor, con la poesía pura se consolidó la premisa de la originalidad como medio único de escribir, ya que "el arte empieza cuando la imitación acaba" (dice Wilde) y "no escriba poemas de amor" (recomienda Rilke).

Desde principios de siglo los autores afiliados a esta idea, que por su mismo carácter se opone a los postulados de los manifiestos, han aparecido como "garbanzo de a libra", ajenos a su propia circunstancia de tiempo y espacio, al menos al instante de crear sus obras.

En México podemos hablar sólo de poemas esteticistas, mas no de autores, de ahí que nunca hayamos destacado esta opción hoy viva —aún— como uno de los estilos predominantes en la escritura de fin de siglo.

10. LAS LILAS DE LA TIERRA MUERTA

Aunque la alfabetización en Inglaterra estaba significativamente extendida en el último cuarto del siglo XIX —según dice Guillermo de Torre— no existía un gusto literario definido, pues no había un *corpus* de interés común ni un sentido del humor compartido. En cambio, imperaba una especie de normatividad fija que era un impedimento para hacer arte innovador, pues inhibía la espontaneidad, cuestión necesaria para la vida de una vanguardia.

Así surgieron dos agrupaciones: el prerrafaelismo y el decadentismo (esteticismo inglés).

El primero circunda en torno a Dante Gabriel Rossetti y fue teorizado por John Ruskin: busca el retorno a lo medieval y a lo religioso en el tema, y al *stil nuovo* en la forma, y constituye una involución que va contra el gusto victoriano. El decadentismo toma el modelo de escándalo francés de Théophile Gautier con *Mademoiselle de Maupin* (1835) para que Max Nordau en 1893 escribiera *Degeneración*, en donde busca la *entartung* (denuncia de los peligros morales degenerativos provocados por las ideas naturalista-positivistas).

Bajo esta circunstancia aparecería el imaginismo, como mezcla entre lo inglés y lo americano. Ocho autores lo impulsarían inicialmente, cuatro ingleses (Richard Aldington, F. S. Flint, D. H. Lawrence y T. E. Hulme —este último como pensador y fundador teórico) y cuatro americanos (John Gould Fletcher, Ezra Pound, Amy Dowell y Hilda Doolittle). A estos se añadirán colateralmente T. S. Eliot y James Joyce, y tardíamente Williams Carlos Williams (quien es el más apegado a la búsqueda estética pese a haber aparecido en el escenario poético varios años después.).

Algunos de los ocho primeros autores coincidieron en *The Poet's Club* de 1908 a 1909, frecuentando la escritura de *tankas*, *haikús* y obras en verso libre. Hulme dio el nombre de imaginismo al movimiento que buscaba la metáfora transformadora dentro del espíritu del verso clásico. Pound tomaría el mando del grupo y abandonaría aparentemente sus cauces para dar paso con el manifiesto *Blast* al vorticismismo (nuevo clasicismo).

Salvado lo externo, la postura de la lengua inglesa quedaría expresada en un prefacio de Aldington: 1) uso exacto del habla cotidiana, 2) creación de ritmos en verso libre que reflejen estados de ánimo, 3) libertad en la elección del tema (no ajustarse a modas), 4) búsqueda de metáforas afortunadas, 5) precisión y claridad del lenguaje y 6) capacidad de síntesis. La libertad permitió la intromisión de la religión y el empleo del lenguaje diario en Eliot, y la búsqueda de la exactitud creó la fórmula sintética de Pound que hoy define a la poesía; además, la toma de

la tradición y la creación del concepto de intertextualidad generaron reales cambios.

El imaginismo ha sido el único movimiento que tras el simbolismo escindiría en la tradición, pues su reforma fue en el área estructural.

11. LA ULTRA, VÍA PARA EL PARACAÍDAS

Por influencia de la moda se anheló en la Península Ibérica la vanguardia, y como respuesta de diseño se vertió hacia el año 1918 el manifiesto *Ultra*, mismo que aísla más que los Pirineos los movimientos hispanos. De ese gusto, a América llegaría una disidencia que configuró el único ejemplo válido a la altura del arte. Allá, fuera del nombre de Pedro Salinas, sólo son ubicables los de artistas mencionados en múltiples trabajos de análisis de estilística, mas el común denominador de ellos —creo yo— radica en su débil calidad de emotividad. Así, mezcla de todo precedente vanguardista y punto menor a los pasos bretonianos, Guillén, Alberti, Gerardo Diego aligeraron mediante la continuidad de metáforas (esencialmente por medio de imágenes visuales) la greguería de Ramón Gómez de la Serna.

La publicación en revistas tales como *Grecia* y *Ultra* identifican al grupo internacional, mas recluso en su terruño al grado de que llevará cada representante a su tierra la única idea de exaltar sus valores autóctonos. Ese espíritu fue el que progresó en Chile para que Huidobro creara la única vanguardia relevante en Latinoamérica. Su valor radica en la creación de un solo poema: *Altazor*. Y en lo que el mismo poema plantea, especialmente en el "Canto VII": la destrucción del idioma. A partir de aquí la capacidad expresiva realmente ha cedido hasta el punto de no encontrar ningún producto más luminoso, así que *Altazor* abre y cierra su escuela cual obra única que traerá tras de sí un enorme conjunto de diluidores de la parte externa de la estructura, de ahí que sea una torre de Babel.

12. LA SANGRE DEL PAVO

Cuatro personas reunidas en un café denominado "de Nadie" en la colonia Roma de la ciudad de México hicieron trapiche y molino para desfigurar el lenguaje. Dizque "irreverentes", dizque "afirmales", dizque "convencidos". Transcurrida la parte armada de la Revolución Mexicana, se encuentra un instante en el que sólo la barbarie justifica la mimesis ignorante.

En tanto en Brasil se registraba la Semana del Arte Moderno que encumbraría a Haroldo de Campos, en México ese grupo aludido daba a luz su manifestación (1922). Nada nuevo bajo el sol, mención a diestra y siniestra de autores románticos, anhelo de sentir sin sentir y sin sentido, y desconocimiento de la lengua.

¿Qué significa?: "¡Viva el mole de guajolote!" (lema de la subescuela vanguardista). ¿No debiera decir?: ¡Viva el mole con guajolote!, o ¡Viva el guajolote en mole!, nacionalismo a golpe de cerro y tamborazos; de ahí que en casi ninguna antología aparezca un texto de alguno de los asistentes a aquel café.

Estridencia es hacer ruido y el ruido no precisamente es armonía, Puebla-Jalapa-México, todos los caminos llevan a la Roma. La influencia de Manuel Maples Arce y de Germán List Arzubide nace y muere en los límites de su propia agrupación. Trasciende más para nosotros la labor de las generaciones fuertes entre la que se entrometen, como único opuesto al corrido, Modernistas y Contemporáneos. Su ingreso a los ismos sólo es comparable a la declaración de guerra que mandaría a Europa al Escuadrón 201.

Hoy los estudiosos reconocen la permanencia de las vanguardias en México mediante los brotes luminosos de Mirón, Tablada y López Velarde (cual primera generación), la presencia de Villaurrutia, Cuesta, Pellicer, Ortiz de Montellano, Owen, Novo, Gorostiza y González Rojo —padre— (cual segundo grupo), la de Paz y Huerta (como tercero), la de Montes de Oca, Deniz, Pacheco y Lizalde (como cuarto) y la de la desbandada de los nacidos en los cincuenta y sesenta (como quinta generación). Pero la historia, con todo y el año de homenaje de 97, le ha vuelto la espalda al estridentismo.

Gestación de la posvanguardia

El término posvanguardia conlleva en sí mismo una afirmación categórica, que es la que claramente de que la vanguardia ha terminado. Poco antes del año de 1990, Guillermo Rousset Banda comenzó a difundir a los alumnos de sus talleres literarios una legislación que establecía normas precisas para no coincidir con la "poesía convencional" que en México se usaba, él se refería expresamente a la escritura de versos blancos.

Su postura manifestaba un anhelo de someter la escritura "libre" a reglas, anhelaba una legislación que permitiera escribir no en el surrealismo sino en un nuevo surrealismo, su retórica exigía la no presencia en ningún verso de acentuación establecida en alguna métrica española y la necesidad de no tener en un término de cuatro líneas ningún verso de la misma medida (aspecto también necesario para cuidar la no existencia de rima), prohibía además, en el aspecto del modo del discurso, el escribir metáforas: exigía un lenguaje llano.

Tal posición revelaba dos deseos: 1) separarse de la poesía elaborada con versos blancos y 2) no continuar escribiendo conforme a la tradición vanguardista.

La contradicción que la misma teoría conllevaba no es tan de cuidado como la idea que manifiesta la necesidad de algo nuevo.

Por otra parte, atendiendo a la publicación de poemas en la revista *Punto de Partida* (en la que se dice exageradamente que han publicado todos los noveles autores mexicanos) desde 1967 hasta 1992 (un cuarto de siglo) encontraremos una constante en el gusto por escribir conforme a la idea surrealista. Al margen de la simpatía se entrevé una impreparación para alcanzar tal punto, iniciando por los jóvenes premiados por el primer concurso de la revista (José Fabián Chávez, Javier Ibarrola Jiménez y Miguel Ángel Alegre),¹⁶ y llegando hasta la publicación del número 100 con el poema ganador del Concurso XXV, "Elogio de El Santo" de Óscar Cortés Tapia.¹⁷

¹⁶ Véase *Punto de Partida*, año 2, núm. 9, Universidad Nacional Autónoma de México, México, marzo-abril 1968, pp. 3, 40-45.

¹⁷ Véase Óscar Cortés Tapia, "Elogio de El Santo", *Punto de Partida*, cuarta época, núm. 100, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, pp. 12-17.

Esta situación refleja a una serie de educandos con un mínimo de información buscando una autoformación. No obstante la presencia de talleres literarios auspiciados por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, cuya especialización del saber llegó al extremo de que, hacia los años ochenta y noventa, fueran sólo estudiantes de letras los que obtenían las distinciones o publicaban ahí sus escritos, el común demuestra inocencia literaria, aunque en varios casos los resultados puedan ser arte.

Estos dos modos de aproximarse a la vanguardia reflejan claramente dos cuestiones trascendentes para entender diferencias medulares en el panorama que se juzga de disperso.

...No hay escuelas surrealistas en nuestra poesía: hay surrealismos individuales, miradas surrealistas, oídos surrealistas. Y también lenguajes...¹⁸

Pero más allá de las personas, hay individuos informados e individuos desinformados en torno a este conjunto de estilísticas. Lo que aquí queda claro es que en México no fue escasa la producción de poemas conforme al gusto de la vanguardia, antes bien es en este anhelo en donde encontramos la producción más vasta. Sus exponentes oscilan en los extremos del error hiperculto, como en el caso de Rousset Banda, y el de la ignorancia supina, cual el caso de los versolibristas novatos. De ahí que toda existencia de objetos con valor estético en esta corriente es producto del azar antes que de la sistematización.

La regla aquí fue la anarquía y el resultado, el rompimiento de las jerarquías. Los excesos hicieron que todo quedara en primera fuerza: tanto el novato como el veterano pertenecían automáticamente al alto rendimiento y sus escritos eran igualmente válidos.

Cierta crítica ha intentado tímidamente afirmar —en forma oral únicamente— que la vanguardia siempre ha estado presente en México. Desde el episodio del encuentro del joven nicaragüense Rubén Darío con Mallarmé, se ha vinculado el

¹⁸ Eduardo Milán, "Una mirada compleja", p. 14.

trabajo de los modernistas con aquel fenómeno. Ciertamente es que Tablada trajo consigo en sus trabajos con *haikús* la asimilación de la interpretación europea a la poesía del Japón y que hay quien encuentra una concordancia similar entre los sonetos de Díaz Mirón y los de los poetas parnasianos.

Mas la crítica prestigiada suele dejar esto de lado. Octavio Paz continuamente se refería a distintos autores de la generación de los Contemporáneos como individuos con influencias de la vanguardia y, finalmente, al mismo Octavio Paz se le considera el heredero de la vanguardia.

Por su parte, los maestros herederos de la vanguardia (como Octavio Paz o Lezama Lima) producen una devoración de alta temperatura antropofágica de las vanguardias que en cierta forma la niegan y cierran el círculo liberador iniciado por Darío. Después de Octavio Paz o de Lezama el círculo está cerrado: el círculo de la continuidad, el de la tradición. Empieza la planicie desierta...¹⁹

Y en esa planicie de la que habla Milán aparece Marco Antonio Montes de Oca como uno de los pocos enterados.

Montes de Oca es el señor de la antirrepresentación, es el único que ha ido en busca de los principios de las vanguardias y ha experimentado en todas sus opciones, en lo acumulado en París y en Londres. Su obra experimenta desde el verso libre auténtico hasta la poesía visual, pasando naturalmente por el imaginismo.

Antes, a la par de los Contemporáneos surgen, como ya advertimos, los estridentistas. Sobre ellos cae el azote de la marginalidad, su tendencia nacionalista, su experimentación y la presencia de un ámbito cultural prestigiado impide su éxito. Su ausencia en las antologías manifiesta su baja calidad literaria; constituyen más un negrito en el arroz que un producto útil, sirven para afirmar que sí existió vanguardia en México y, dado que esto contradice la historia firme de la tradición de la poesía mexicana, es mejor olvidarlos.

¹⁹ *Idem.*

El ejemplo de lo prestigiado y lo desprestigiado que se da en los ochenta con la elaboración de la legislación de Rousset Banda y la escritura irreflexiva de algunos jóvenes, se da también en los cincuenta con Contemporáneos y estridentistas. El gritar: "Viva el mole poblano" no fue suficiente para ingresar a la competencia, más si se afirma que no ha existido vanguardia en América.

En el siglo XX, en materia de lírica, la representación es el parnasianismo; la antirrepresentación, la vanguardia y la neorrepresentación, el neobarroco. Aunque no hay una antirrepresentación sino un cúmulo de antirrepresentaciones. En Europa tampoco se puede hablar de un único movimiento, sino de un conjunto de movimientos.

El panorama de la vanguardia se agranda en los noventa con la toma de prestigio de Haroldo de Campos en México. La difusión que Víctor Manuel Mendiola y Horácio Costa hacen de la poesía concreta trae una retroalimentación de la vanguardia dando origen, en combinación con el prestigio de Carlos Drummond de Andrade —modernista—, a lo denominado trasplantino.

Así se advierte en el discurso de bienvenida a los asistentes al encuentro "La palabra poética en América Latina: evaluación de una generación", de Horácio Costa (5 de diciembre de 1990):

La posición intelectual de Haroldo de Campos, que busca dar cuerpo a una tradición de vanguardia continental, sin con eso despreciar en sus demás escritos la apreciación de otros bloques culturales, entra en sintonía con la actividad crítica de Octavio Paz que, en su producción ensayística, interpreta el *corpus* poético de la modernidad y abre, como verdadera punta de lanza, la cultura poética latinoamericana, a regiones nunca antes transitadas entre nosotros, por el pensamiento crítico, complementando un arco cuya amplitud sólo se compara con su perfil. Sin abarcar del todo el abanico de su obra, Octavio Paz reserva un espacio —no pequeño— a la expresión en lengua portuguesa, ya sea a través de la traducción y de la crítica de Fernando Pessoa, ya sea a través de los textos visuales de *Topoemas*, inspirados en las

proposiciones de la poesía concreta, ya sea, en otro nivel, a partir de la frecuente mención de la historia o la problemática brasileñas en sus ensayos de análisis político.²⁰

Finalmente, podemos denominar posvanguardia a la escritura de poemas preferentemente escritos en verso libre que se registran luego de la publicación de la poesía completa de Marco Antonio Montes de Oca titulada *Pedir el fuego* (1987). Como es bien sabido, más tarde se editó otro volumen de "obras completas" del mismo autor.

Tales poemas retoman las técnicas introducidas por Octavio Paz para ejercer una realización más depurada y quizá única, en cuanto a la experimentación, de Montes de Oca, y reciben un aliento brasileño proveniente de Haroldo de Campos y diluyen, ya sin manejo de metáforas, la voz del surrealismo, primordialmente.

La técnica

Como hemos dicho, la métrica posvanguardista será preferentemente libre, aunque la tendencia al verso blanco de Paz obligará a muchos a ir hacia ese rubro. Adviértase en los textos antecedentes a la posvanguardia las características que hoy se siguen.

Caso de métrica libre con acentuada tendencia al verso blanco, "Hablo contigo"²¹ de Marco Antonio Montes de Oca.

"Hablo contigo"
(fragmento)

1 Toco las rayas del tigre

8

²⁰ Horácio Costa, "El centro está en todas partes. Significado de este encuentro", en *Textual*, suplemento de *El Nacional*, México, marzo de 1991, p. 9.

²¹ Salvador Elizondo, *Museo Poético*, Antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la escuela de cursos temporales, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1974, pp. 314-317.

2	Igual que un arpa tibia	7
3	Mas luego mi sangre	6
4	Se calza nuevas alas	7
5	Y lívida vuela hasta la percha	10
6	En que tu recuerdo pende	8
7	Madre mía lejana.	6
8	Giro en torno de mí sin encontrarme	11
9	Ardo poco me quemo demasiado	11
10	Entre castillos	5
11	Que rejuveneciendo retroceden	11
12	Hasta el rubio momento	7
13	De cuando tenían tres piedras de edad.	11
14	De tumbo en tumbo	5
15	De tumba en tumba	5
16	Tus brazos busco	5
17	Sin saber a donde quedas	8
18	Y entonces la tierra se reduce	10
19	A la inmensidad de tu regazo	10
20	Se reduce a formas pintadas en muñecos de nieve	16
21	A formas de andar sobre una espada	10
22	O de acostarse a jamás vivir.	10
23	Otra vez voy a la escuela	8
24	Con tu retrato bajo el brazo	9
25	Otra vez saludo al profesor	10
26	Con la mano pegoteada	8
27	Y entre todos me pegan	7
28	Hasta que los amenazas desde lejos	12
29	Con tu puño lleno de palomas...	10

silabas

El poema que Marco Antonio Montes de Oca escribe a su madre ejemplifica claramente cómo la imagen sustituye estructuralmente la función de la métrica tradicional; sin embargo, hay largos tramos arropados por una estructura de versificación que de pronto cambia. Así, la primera estrofa se acerca a una combinación de versos parisílabos y la segunda a la silva.

Por otra parte, sólo tres versos se encuentran fuera de un régimen de versos no acentuados conforme a la tradición, los enumerados 20, 22 y 24. En este poema Montes de Oca emplea decasílabos acentuados en la segunda, la quinta y la novena sílabas, en el verso 25 hay un error de acento (cae uno en tercera en vez de segunda y el 22 se encuentra mal acentuado), usa un duodecasílabo tripartito (línea 28) y los endecasílabos de la segunda estrofa son yámbicos (régimen de acentuación: α , 6, 10).

Verbigracia del verso blanco en un fragmento de "Elegía a un compañero muerto en el frente"²² de Octavio Paz:

"Elegía a un compañero muerto en el frente"

1	Has muerto, camarada,	7
2	en el ardiente amanecer del mundo.	11
3	Y brotan de tu muerte,	7
4	horrendamente vivos,	7
5	tu mirada, tu traje azul de héroe,	11
6	tu rostro sorprendido entre la pólvora,	11
7	tus manos, sin violines ni fusiles,	11
8	desnudamente quietas.	7
9	Has muerto. Irremediablemente has muerto.	11
10	Parada está tu voz, tu sangre en tierra.	11
11	Has muerto, no lo olvido.	7

²² *Ibidem*, pp. 245-246.

12	¿Qué tierra crecerá que no te alce?	11
13	¿Qué sangre correrá que no te nombre?	11
14	¿Qué voz madurará de nuestros labios	11
15	que no diga tu muerte, tu silencio,	11
16	el callado dolor de no tenerte?	11
17	Y alzándote,	3
18	llorándote,	3
19	nombrándote,	3
20	dando voz a tu cuerpo desgarrado,	11
21	sangre a tus venas rotas,	7
22	labios y libertad a tu silencio,	11
23	crecen dentro de mí,	7
24	me lloran y me nombran,	7
25	furiosamente me alzan,	7
26	otros cuerpos y venas,	7
27	otros abandonados ojos campesinos,	13
28	otros negros, anónimos silencios.	11

sílabas

El poema se encuentra estructurado en forma de silva, sólo el verso 27 rompe con el ritmo, por lo que podríamos considerarlo como un error de conteo que fácilmente se soluciona quitándole la palabra inicial "otros": "abandonados ojos campesinos,". Los versos 17, 18 y 19, que solos son trisílabos, si se juntan forman un endecasílabo yámbico: "Y alzándote, llorándote, nombrándote".

Ejemplo de un poema en verso libre sin acentuación tradicional, "El arte de los sordomudos" de Marco Antonio Montes de Oca:²³

²³ Marco Antonio Montes de Oca, *Delante de la luz cantan los pájaros, (Poesía 1953-2000)*, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), México, 2000, pp. 389-391.

"El arte de los sordomudos"

(fragmento)

1	El arte que es marimba de los sordomudos	13
2	El arte que muerde vejigas de sangre humana	14
3	El arte pintado durante una embestida aérea	15
4	El arte de escribir o de enseñar a escribir a los caballos	18
5	El arte por el cual un fideo cae en un plato de moscas	16
6	El arte de invertirlo todo	9
7	El arte de poner a los fresnos de cabeza	14
8	El arte de producir artistas	10
9	El arte cansado de estar cansado	11
10	El arte de boxear contra el silencio	11
11	El arte de colocar ojeras en quienes han dormido toda la vida	22
12	El arte que da fuerza a la cola del cocodrilo	15
13	El arte que vuelve jóvenes a las niñas de los ojos	17
14	El arte de meterse entre las patas de una manada de elefantes	20
15	El arte de decir ya basta en un convivio de gorilas	17
16	El arte de matar al arte	9
17	El arte de morir como se pueda	11
18	El arte de grabar en las nubes un texto cuneiforme	17
19	El arte de apoyarse en un codo hasta volverse una bandera	18
20	El arte muerto en decúbito primaveral	14
21	El arte de montar huracanes en el centro de la tierra	18
22	El arte de hechizar a Circe con un falo absolutamente	24
	<u>no reglamentario</u>	
23	El arte por encantación	9
24	El arte turbio	5
25	El arte de sudar espuma en pleno invierno	13
26	El arte de pulirse las uñas para entrar al cementerio...	18

sílabas

Pese a que los versos 7, 10, 12, y 17 (15.4 %) son plenamente asociables a la disposición acentual de la versificación isosilábica castellana, esto no es sino accidente o coincidencia. Todavía no se habían puesto en boga los conceptos de Guillermo Rousset Banda, en los que estos casos hubieran sido penados. La repetición de métricas es mínima: sólo a menos de cuatro versos se encuentran tres casos: los versos 9 y 10 (ambos endecasílabos), los 13, 15 y 18 (de diecisiete sonidos) y el 19 y 21 (que coinciden en el conteo con 18 sílabas). Mas la métrica, aunque despreocupada, claramente es libre, pues además trata de sostener el ritmo por medio de la anáfora.

Con los ejemplos anteriores confirmamos una sentencia del habla cotidiana de los poetas que según su facción es virtud o defecto, la generalización de la voz que afirma que a México no ha llegado la vanguardia, asunto falso, pero que quiere dar el mensaje de la escasez de verso libre en la literatura de alto rendimiento y lo ceñido de la composición a la estructura tradicional de versificación.

De esto podemos concluir que la vanguardia no se da en forma pura en Latinoamérica y que no se despegue de la tradición castiza, sino que la asimila en diferentes grados, lo cual es una elección individual, pues cada autor es independiente.

Los autores de la posvanguardia tratarán de llevar más allá los métodos, pero su conducta de proseguir con la conceptualización sólo arrojará el mismo número en cada tirada de dados. Su distinción de lo precedente se dará mediante la pérdida paulatina del empleo de la metáfora.

LA INFLUENCIA DE DENIZ

Deniz mismo

De antemano hemos de incluir la obra de Gerardo Deniz, puesto que los críticos literarios han rehuido su análisis por ser un *corpus* extraño, situación que lo ubica como uno de los puntos factibles de clasificación dentro de la posvanguardia. Lo

primero que se debe señalar es que los textos de Deniz sí pertenecen a la poesía lírica, aunque van de la novedad (moda) a la búsqueda del *folklore*, y de ahí a la asimilación, la mimesis, el olvido o la nueva tradición.

Desde mi punto de vista, lo más próximo a la realidad que se ha dicho de él se encuentra en las siguientes líneas de Milán:

La escritura de este poeta, en forma patente desde *Gatuperio*, es una escritura a contracorriente, una manera de formalizar que muy poco tiene que ver con lo que se entiende clásicamente por poesía. Pero no sólo escapa a la poesía clásica (...) También escapa a la antipoesía, desde el momento en que no toma a la realidad estética como referente que enfrentar. Deniz no es antipoético porque dialoga con lo poético, aunque sea para negarlo.²⁴

Ni negación, ni no estar en ninguna taxonomía. La poesía de Deniz parte del inicio de *Ensayos de poética* de Román Jakobson (libro traducido al castellano —nótese— por él mismo):

Las nuevas direcciones del pensamiento científico ya han permitido superar los desvaríos ingenuo-realistas especialmente característicos del pensamiento teórico durante la segunda mitad del siglo XX. (...) Un producto típico del realismo ingenuo fue la tesis tan difundida de los neogramáticos, según la cual única y exclusivamente el lenguaje individual es el lenguaje real.²⁵

Deniz integra la intertextualidad de T. S. Eliot con la complejidad gongorina, sólo que ante la desacralización del mito adopta la explicación y el lenguaje de la ciencia. Así, el autor de *Grosso modo* entra en el ámbito de la posvanguardia.

²⁴ Eduardo Milán, "A modo de cuerpo", en *Una cierta mirada*, pp. 199-200.

²⁵ Román Jakobson, *Ensayos de poética*, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), México, 1977, p.7.

El primer problema al que se enfrenta su escritura es el de los valores universales, y cae en la ingenuidad de dar por buena cualquier habla y todo idioma, hasta generar una Torre de Babel en la que el único lenguaje válido es el especializado.

Así, su creación de la moda un día se convierte en forma de hacer generalizada y no se cumple el vaticinio del crítico:

Pero esta información nueva no es la información de lo nuevo: es la necesidad de un producto que cumpla la función de entender inmediatamente, de suplir una carencia estética que mucho se confunde con una carencia ontológica. De este modo un poema pasa con la rapidez de un peinado. Hoy es Deniz, *ahora* es Deniz. Mañana será otro, y así sucesivamente. Esto ocurre de manera muy marcada cuando se trata de objetos estéticos que llevan el signo de la transitoriedad en su forma, que no son fácilmente clasificables y que, de alguna manera muy clara, se enfrentan a una concepción común y acostumbrada de lo que es el arte. Tal es el caso de la escritura de Gerardo Deniz.²⁶

Deniz destaca en el ámbito de la posvanguardia de los avecindados en la ciudad de México porque empieza a tener influencia en la construcción de poemas de la segunda generación perdida: de esta forma el folklore se transforma del repudio de la primera generación perdida a la idealización temporal de los nacidos en los sesenta.

Deniz crea historias en apariencia absurdas que corren en forma narrativa y que crean su propia mitología, en las que incorpora, cacofónicamente, palabras de diversos e inusuales paradigmas. Quizá el poema de más trascendencia para comprender cómo se estructurará su estilística es "Edipo al cubo":²⁷

²⁶ Eduardo Milán, "A modo de cuerpo", en *Una cierta mirada*, pp. 199-200.

²⁷ *Anuario de Poesía 1990*, Consejo para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes/Difusión Cultural de la UNAM, México, 1991, pp. 47-49.

"Edipo al cubo"

Henait ni ddaw ek hunan.

Con dos tijeretazos cayó su pantycelyn
y la contemplé desnuda, canosa por encima y la mitad,
curva como un signo harto interrogativo,
apoyada en el bastón de magnesio
sobre un montón abundoso de ropa sórdida.

La empujé al box-spring y temí por su esqueletamen;

fue arduo lograr que subiera las piernas
pero era excitante aquella risa cascada al intentarlo.

Advertí asimismo que los pies edematosos eran suyos, no míos:
inconsecuencias del mundo sublunar.

Nunca se tienen ochenta años en balde,
warte nur, balde-

mas tampoco anticipemos.

Besé la boca de tanino arcaico,
avanzando la lengua por una brecha de dientes faltantes y adyacentes;
compilé un seno con ambas garras,
lo plegué sobre sí mismo dos veces a lo largo antes de estatuirlo,
y entre un acceso de tos (productiva) de doña Violante
tres dedos míos le exploraron el pabellón de un oboe sumerso,
forrado interiormente de papel de china.

Descendí entre aquellas rodillas arrugadas como codos:

luego de haber hipotecado mi tolemaico existir

(si bien no en este orden)

por el olor amazónico de alguna criatura trecena,

el agreste del cuarto o quinto lustro,

el monárquico (y constitucional) en la especie madura

—ahora olía igual que cuando uno acompaña a los condenados rumbo

al auto de fe

y en el cortejo se cuele un chivo poco expiatorio y las beatas huyen

batiendo sus tocas.

Ella tiritaba como una itzcuintla, tiritaba pese a mi pasión,
expuesta en cueros a las intemperies de la discreta lámpara,
y yo, atosigado al adherir a su natilla de carcoma el vigésimo timbre postal,
le salté súbito encima, loco puma,
y cubrirla, estrujarla, gritarle mi pío al oído (hasta que me entendiera).
Mientras yo la embestía sin cuartel,
ella, con el pulgar y el índice,
se meneaba un colmillo flojo, color ocre,
y crujía toda del dolor agridulce, retorciéndose,
cuchicheando frases trucas entre carrasperas
hasta que, al aproximarse a la cima,
consiguió arrancárselo,
se relamió una raya de sangre, lo tiró sobre mi
hombro
—y me detuve en seco,
pues sonó que rompía algo de cristal fino, tal vez una ilusión.
Corrí a encender la luz del techo, busqué a gatas, pero nada hallé.

La escuela de Juan Almela

Estrictamente, no es la narración ni la distribución lo que distingue la forma de escribir de Gerardo Deniz, pues estas opciones son comunes a muchos otros autores, tampoco ese anhelo de encontrar en la épica la solución a la lírica, ni siquiera un gusto por la vía del verso libre y el lenguaje directo. Encontramos, aunados a las situaciones anteriores, tres puntos a seguir: 1) La intromisión de frases en idiomas ajenos al español, 2) el empleo de términos especializados provenientes de algún campo del conocimiento y 3) el uso de palabras poco frecuentes (domingueras —digamos— más que en desuso).

Así tenemos en su "Edipo...": 1) la expresión "*warte nur, balde*", 2) los conceptos *esqueletamen, edematosos, treceno* y 3) vocablos como *faltante, adyacente, itzcuintla* o *carcoma*.

Esos puntos habrán de seguir otros autores, adoptándolos en su propia voz. Veamos algunos ejemplos:

Fernando Rodríguez Guerra

"Potaje"²⁸

Hubiera debido adivinarse, con aquellos parajes orientales
nada podía obtener sino una baratija,
unos pocos sintagmas en futuro,

idioteces, en fin,

Tales las que expresaba el buchipluma al uso
la noche del guateque. Abajo, entre una turba de drogados,
la niña de mis ojos zangoloteaba sola (verla y llorar a mares
fue todo uno) y una ensalada turca —tomillo y milamores—
se preparaba en baldes como un afrodisiaco.

Mientras con zangamangas

endilgaba al mistagogo a otro invitado
(la cercanía del verbo distingue aquí al objeto), calculé
las distancias focales que alcanzaría la niña al copular,
y observé, de reojo, una olla de tamales fumosos
que a la sazón aderezaban los meseros.

Inhikiti glup! —le dije a mis adentros.

Al regresar de mi veinteava cuba (las idioteces que dijo
no minaron mi firmeza) se había ido.

Obviamente,

ni tamales de dulce me tocaron.

²⁸ Fernando Rodríguez Guerra, *Actos de habla*, Jacobo Editores, México, 1999.

Fernando Fernández Figueroa

"Refiere lo que aconteció una noche de doméstico percance"²⁹

De lejos, en silencio, se estuvieron contemplando mucho tiempo;
cada uno lamentaba por su lado la penosa circunstancia
—la costumbre inalterable de ser dos, y conformar con otro una pareja
indivisible.

Pero cómo funcionan estas cosas ya se sabe:
en el cajón, entre la ropa, había un tintero malcerrado
y una noche que le da la colerina.

¡Qué caos se armó! ¡Qué escándalo el que hicieron los satines!
¡Qué bulla los tergaes y la pana!

Afuera, entre los trajes colgados de sus ganchos cundió la incertidumbre;
incluso conociendo qué tanto del cajón se murmuraba,
también lo lamentaron.

Suspiraban; "¡qué cosa!"

"¡Qué tamaño desastre!, se decían.

A fuerza de salir despavoridos,
los célibes labraron su fortuna, y los casados
su miseria, y hasta los viudos
—que la ocasión no siempre se da de los cabellos—,
hicieron de su agosto una vendimia.

Fue entonces que se vieron.
Aprovechando el llo —mejor utilizada esta palabra nunca—,
se dieron a correr y no pararon, salvada la distancia hasta la cómoda,
y allí se arrellanaron.

Esa noche se fueron de parranda.

²⁹ *Anuario de poesía 1990*, pp. 50-52.

Él se explayó, se regodeó contando sus hazañas de fiero calcetín,
la fama de su nombre,
su título de invicto en el armario.
En ella habló el instinto:
era una media discreta y atisbaba un futuro de ajamiento, de deslustre,
un deterioro.

Entonces se halagaron,
se dijeron y... ¿dirélo? —pues sí, que un hecho fue—
por horas se gozaron
y el alba ya clareaba al separarse.

Ese día todos fueron a parar al lavadero.
¡Con cuánta mala fe se dijo tanta cosa!
Pero ellos —caso raro— sin rubor, sin una mancha, esa mañana
aparecieron entre la ropa limpia.

La técnica produce una estilística semejante, los resultados estéticos serán inversamente proporcionales al resultado de la conquista amorosa que cada poema plantea. La problemática se centra en este caso en "lo auténtico y lo inauténtico"^{30 31}, que conduce a que —desde mi punto de vista— el poema de Rodríguez quede "plasmado"^{32 33} y el del otro Fernando no. A esto además se le aunará la problemática de la "originalidad"³⁴ (distinción que superlativa lo nuevo sobre lo viejo), pues los versos de Deniz son técnicamente únicos, en tanto que los de los Fernandos sólo pueden serlo en la medida en que consigan transmitir la emoción al lector.

³⁰ Johanes Pfeiffer, *La poesía*, pp. 54-67.

³¹ Pfeiffer habla de la "expresión hinchada" (falsa) que se debe evitar, pues considera como valor primordial a la veracidad.

³² *Ibidem*, pp. 67-81.

³³ Para que un poema quede "plasmado" es necesario que cumpla un ciclo que inicia por un estado de emoción del inconsciente que debe continuar con un desarrollo decoroso y racional y cerrar con un retorno al estado emocional primero para concluir.

³⁴ *Ibidem*, pp. 81-88.

Fernando Rodríguez demuestra un manejo amplio de la lengua española, no tanto así Fernández. Mientras el primero sugiere un sinnúmero de aspectos sociales y culturales, el segundo no deja nada a la sugestión. En tanto Rodríguez Guerra emplea un idioma complejo Fernández Figueroa emplea un habla coloquial. En uno lo manifiesto queda dicho, en el otro hay vaguedad, la cual proviene de situaciones como la siguiente: emplea tres veces el sustantivo "cosa", al cual no agrega contenido:

1. Pero cómo funcionan las cosas ya se sabe:
2. Suspiraban; "¡qué cosa!"
3. ¡Con cuánta mala fe se dijo tanta cosa!

Mas ubiquemos los aspectos técnicos propios de la escuela de Deniz. Si bien Fernández no emplea palabras en otro idioma, encontramos de él otros poemas con frases en inglés. Por su parte, Rodríguez emplea esta especie de bamba: "*Inhikiti glup!*". En "Refiere lo que aconteció..." el paradigma es el propio de la "ropa", en "Potaje" el de una "fiesta" capitalina de jóvenes. Fernández integra el habla común de la clase media mexicana ("se estuvieron contemplando", "pareja indivisible" "cómo funcionan", "qué caos", "salir despavoridos") en tanto Rodríguez el lenguaje especializado de la lingüística ("sintagmas en futuro" y "la cercanía del verbo distingue aquí al objeto"). Los vocablos poco usados y no propiamente comunes en los poemas de Fernández son: tergaes, vendimia, parranda, atisbaba... Los de Rodríguez (mucho más complejos): buchipluma, guateque, zangoloteaba, zangamangas, endilgaba, mistagogo, fumarosos...

Ambos poemas narran, tienen métrica libre y constituyen una pequeña odisea.

El folklore de Deniz, entonces, alcanza un cierto grado de innovación, tornándose una de las opciones —si no es que la única— mejores de lo que hemos denominado posvanguardia.

POETISAS MEXICANAS

Intencionalmente haremos aquí un recorrido histórico por la poesía escrita por mujeres en México, ya que la mayoría de las creadoras actuales pueden ser consideradas como posvanguardistas. Nuestra revisión pasará por los diversos momentos del quehacer artístico hasta nuestros días, partiendo de la etapa precortesiana.

Por medio del testimonio de Fernando de Alba Ixtlixóchitl³⁵ sabemos que en la sociedad precortesiana era labor común de la mujer componer cantos que tuvieran por motivo el hogar:

En los folios 39 v. (y) 40 v. del (...) manuscrito de cantares que se conserva en la Biblioteca Nacional de México (aparece) la transcripción de un *cozolcuícatl*, que tanto vale como "canción de cuna", dirigida al pequeño Ahuitzotl que más tarde sería señor de los aztecas. Sabemos que ese canto fue obra de una mujer porque quien lo compuso alude en él muchas veces a sí misma: "yo soy doncella mexicana... yo doncellita he concebido mi canto en el interior de la casa de las flores...".³⁶

Miguel León Portilla considera conveniente incluir de la hija del consejero Tlacaélel, Macuilxochitzin (n. hacia 1435), en su obra *Trece poetas del mundo azteca*, las siguientes líneas:

"Canto de Macuilxochitzin" ³⁷

Elevo mis cantos,
yo, Macuilxochitl,
con ellos alegre al Dador de la vida,

³⁵ Miguel León-Portilla, *Trece poetas del mundo azteca*, 2ª reimpresión, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, pp. 155-156.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Ibidem*, pp. 165-169.

¡comience la danza!

¿Adónde de algún modo existe,
a la casa de Él
se llevan los cantos?
¿O sólo aquí
están vuestras flores?
¡comience la danza!

El material presentado, que continúa con la recreación del episodio en el que el tlatoani Izcóatl es herido por un guerrero matlazinca, en nada varía del que pudiere haber escrito cualquier calquepique (compositor de cantos épicos). Muestra, por tanto, una adecuación o integración a la competencia de un oficio propio de los varones.

Podríamos insinuar que hay dos vertientes en la labor de las poetisas aztecas: 1) la propia del género femenino, enfocada a la alegría de la casa y 2) la de una mujer que puede ingresar al ámbito masculino y hacer que su voz se respete. Es decir: un concurrir familiar privado y una presencia pública.

Estas dos facetas, la de lo propio y la de la integración, continuarán apareciendo en la lírica mexicana hasta nuestros días, —pasando, desde luego, por Juana de Asbaje como exponente del ámbito social.

Posteriormente, durante el porfiriato (1893) José María Vigil elaborará una antología que reúne textos de noventa y cinco escritoras de las épocas colonial, reformista y porfiriana.³⁸ La compilación, reúne versificaciones que van en los dos sentidos: familia y amor. El segundo interpretado como punto social en este caso.

Los poemas del hogar poco tienen de emparentamiento con los de Juan de Dios Peza, aunque se adecuan a los modelos prestigiados de su época, en cambio los amorosos difícilmente se alejan de la voz masculina. Al grado de que la

³⁸ Véase José María Vigil, *Poetisas mexicanas, Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977.

imitación del modo de escribir de los varones se advierte hasta en el falseamiento de las costumbres, como se ve en el siguiente cuarteto de Dolores Guerrero:

En esas pobres flores que te envió,
Verás del corazón los sentimientos;
Abatida por tristes sufrimientos
Nunca de tu recuerdo hay vacío.³⁹

Más aún, la misma poetisa en otro poema adopta en su voz la impostura de un tenor:

- 1 A ti, joven de negra cabellera;
- 2 De tez morena y espaciosa frente...
- 7 ...De blancos dientes, perfumado aliento,
- 8 A ti te amo no más; no más a ti.⁴⁰

La tradición imitativa se romperá en México poco antes de la mitad del siglo XX con la escritura de Pita Amor (n. 1920) y de Rosario Castellanos (n. 1925). La primera, pese a ser conservadora en la forma, innovará en su enfrentar al público con una voz de mujer; la segunda, sin romper los esquemas sociales, expondrá un punto de vista femenino que nadie antes se había atrevido a manifestar:

"Lamentación de Dido" ⁴¹

Guardiana de las tumbas; botín para mi hermano, el de la corva garra
de gavilán...

...Dido, la abandonada, la que puso su corazón bajo el hachazo de un
adiós tremendo.

Yo era lo que fui: mujer de investidura desproporcionada con la flaqueza

³⁹ *Ibidem*, p. 84.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 81.

⁴¹ Salvador Elizondo, *op. cit.*, pp. 300-304.

de su ánimo.

Y sentada a la sombra de un solio inmerecido,

Temblé bajo la púrpura igual que el agua tiembla bajo el légamo...

Hasta antes de estas dos escritoras la tradición de la poesía lírica había sido, como hemos visto, en lo amoroso mimética y en lo familiar original.

Los poemas del hogar se seguirán escribiendo en un ámbito conservador, ya que muy cerca del año 2000 encontramos el caso de María Luisa Belmont, quien le escribe un soneto a su hija que es entre canción de cuna y recuerdo del embarazo:

El señor en un tiempo complaciente
se olvidó de la hierba y de la ortiga
y a mi entraña envió sonrisa amiga
disipando el silencio de mi frente.⁴²

Mas la poesía femenina de alto rendimiento de las generaciones coincidentes en 1990 no se mostrará tan conservadora. Seguirá preferentemente la métrica libre del poema de Rosario Castellanos, pero rechazará el punto de vista de esa autora, quizá por su imposibilidad de cambiar las estructuras sociales. En su lugar adoptará los contenidos de autoras pop americanas como la Erika Jong de "*The Commandments*"⁴³:

"*The Commandments*"

If a woman wants to be poet,
she should sleep near the moon with her face open;
she should walk through herself studying the landscape;
she should no write her poems in menstrual blood...

⁴² Varios, "Taller de poesía de la Casa del Lago", *El Unicornio*, año VII, núm. 321, suplemento de *El Sol de Zacatecas*, Zacatecas, domingo 2 de agosto de 1998, p. 3.

⁴³ Erica Jong, *Fruits & vegetables*, Holt Paperback, New York, 1968, pp. 43-44.

... If a woman wants to be poet,
she should peel back the hair from her eyeballs;
she should listen to the breathing of sleeping men;
she should listen to the spaces between that breathing.

If a woman wants to be poet,
she should not write her poems with a dildo;
she should pray that her daughters are women;
she should forgive her father for his bravest sperm.⁴⁴

Así, la mayoría de las autoras nacidas en los cincuenta construyen una poesía erótica cuyo referente de imágenes alude en muchas ocasiones al mar, además de usar alusiones constantes al órgano sexual masculino y cuya estructura se basa en el empleo de versos libres y metáforas.

Con el fin de ubicar lo dicho incluimos aquí un poema de Ileana Godoy que le sirvió para ganar el premio "Luis Cernuda":

Por tus manos de selva
brota fruta encendida
surgimiento de carne
redonda desnudez

Peces profundos
buscan
la ceguera de su noche
en la humedad que se abre y reverbera

⁴⁴ En mi muy libre traducción: Si una mujer quiere ser poeta / debe dormir desnuda junto a la luna, / debe caminar a través de sí misma estudiando cada fracción de su tierra, / no debe escribir sus poemas cuando está menstruando.

Si una mujer quiere ser poeta / debe dejar bajo la piel el vello de sus ojos / debe escuchar la respiración de un hombre dormido / debe obedecer los espacios entre un respiro y otro.

Si una mujer quiere ser poeta / no debe escribir sus versos con un *dildo* / debe rezar para que sus hijos sean mujeres, / debe perdonar a su padre por sus espermachos.

Después

sombras gemelas

pesan sobre mi cuerpo

y una pregunta oscura se desangra.⁴⁵

El poema usa una expresión muy directa ("surgimiento de carne") encubierta en la mayoría de los casos con metáforas simples ("sombras gemelas / pesan sobre mi cuerpo") y ocupa una imagen marina con alusión al sexo ("Peces profundos / buscan / la ceguera de la noche / en la humedad que se abre y reverbera).

Poco después, la generación de los sesenta continuará por la misma vía, pero inmediatizando, empobreciendo, la imaginería; tornándose la expresión directa en exceso, como en este poema de *El segundo laberinto* (libro ganador del premio "Elías Nandino"), de Roxana Elvridge-Thomas:

El ala de tus ojos

ha batido mi piel

la cubrió de olivos verdes

que ha sacudido mi piel.⁴⁶

En fin, que la tendencia dominante y prestigiada de la poesía de las mujeres hacia finales del siglo XX permaneció inmersa en un surrealismo tardío (o posvanguardia) cuyo origen nacional pudiere ser el siguiente poema (de tendencia versolibrista aunque con fragmentos cercanos a estrofas tradicionales) de Isabel Fraire (1936):

*De Solo esta luz*⁴⁷

- | | | |
|---|------------------------------------|----|
| 1 | como un inmenso pétalo de magnolia | 12 |
| 2 | se despliega la luz de la mañana | 11 |

⁴⁵ Ileana Godoy, *Contralianza*, Stylo, México, 1986, p. 10.

⁴⁶ *Anuario de poesía 1990*, p. 640.

⁴⁷ *Ibidem*, "Isabel Fraire", p. 325.

3	no hay casas no hay pájaros	8
4	no hay bosques	4
5	el mundo	3
6	ha quedado vacío	7
7	hay solamente luz	7

sílabas

Y pese a que podemos encontrar casos aislados de empleo de métrica tradicional (ubicados en el neoclasicismo) no advertimos, actualmente, una tendencia favorecedora ni siquiera al empleo del verso blanco. Más aún porque las escritoras feministas ignoraron la presencia en la tradición mexicana de Ulalume González de León (1932) quien usaba las combinaciones de silva (7 y 11 sílabas) y estribillo de endecha (5 y 7 sílabas) como se advierte en el siguiente poema:

"Niñas"⁴⁸

1

1	Engaño primoroso del envase:	11
2	Inoxidable sol parece el polvo	11
3	(pero gotea	5
4	en la uña del dedo meñique un gris muy tenue	14
5	cómplice de pretéritas cenizas	11
6	que ya nadie recuerda)	7

sílabas

De esta manera vemos que hay dos vías, una, la menos prestigiada, que emplea la métrica isosilábica que proviene de Sor Juana, las escritoras románticas

⁴⁸ Salvador Elizondo, *op. cit.*, "Ulalume González de León", p.323.

mexicanas, Pita Amor y Ulalume González de León y, la otra, la acorde a la vanguardia cuyo contenido se influencia del feminismo y que estructura por medio de la metáfora y el verso libre.

RETÓRICA *HABEMUS*
EL NEOCLASICISMO DEL SIGLO XX

La Ilustración

Es bien sabido que la cultura de Occidente basa su estar en el quehacer helénico, en su pensar, su materializar y su esperar. En la filosofía de Aristóteles; en la versificación de la Iliada y la Odisea, en la sensibilidad de Safo, en la catarsis de Edipo, y en la humanización del panteón. Bajo esa raíz, cada determinado tiempo surgen nuevas columnatas ajustadas a rectángulos áureos e imágenes estilizadas que no son sino una copia fiel de la realidad ideal.

Así, los conceptos son siempre griegos. Las resurrecciones continuas de la *Poética* de Aristóteles se han dado con la consecuente adaptación a las circunstancias del momento. A todas ha acompañado un anhelo de confianza en el ser humano, el renacentista ver al hombre como "la medida de todas las cosas", el culto por su razonar y la constante búsqueda de la Edad de Oro, la deseada adecuación entre la naturaleza, el hombre y la obra.

Roma tomó una civilización y la trasplantó para arropar su militarismo. El medioevo recuperó una tradición filosófica. El Renacimiento no dejó ya lugar a dudas sobre cuál era la cultura primordial. El Barroco abigarró su sobriedad y mantuvo su iconografía congelada. El Neoclacisismo llegó con el fin de llevar al extremo la exigencia uniendo conocimiento y razón. El Romanticismo justificaría la evolución apoyándose en sus géneros literarios. Y los parnasianos le construyeron un nicho con el que las vanguardias no supieron qué hacer. Hacia finales de siglo se le advierte como una reliquia, un ir por continuidad en el que no se cree pero hay la obligación de mantener.

Su alternancia en prestigio surge con la difusión de la religión monoteísta judía en su derivación cristiana y los vaivenes entre lo apolíneo y lo dionisiaco (Díaz Plaja)⁴⁹, o entre los peligros del esteticismo y el diletantismo (Pfeiffer)⁵⁰, no

⁴⁹ Véase Guillermo Díaz-Plaja, *Hacia un concepto de la literatura española (ensayos elegidos, 1931, 1941)*, 5ª edición, Espasa Calpe (Austral, 297), Madrid, 1971, pp. 11-26.

⁵⁰ Johannes Pfeiffer, *op. cit.*, p. 11.

son sino el predominio temporal de la filosofía platónico-aristotélica y la doctrina católica: un pensar más apegado a la razón alternando con otros más dominados por la fe, que el medioevo es una época de sometimiento de la voluntad, el barroco una de rebeldía y el romanticismo un instante de éxtasis.

El siglo XVIII abriría las puertas, principalmente en Francia, a una forma peculiar de ver el mundo, a la construcción de una nueva estructura del pensar, el "atreverse a conocer" que plasmaría Kant. El estudio de las dos tradiciones alternantes, Aristóteles y la Biblia, en corto plazo arrojó el resultado: fe constante en el poder de la razón humana, el mundo a medida del pensar de la persona y el ataque contra el creer, que culparía a la curia de la ignorancia de la población y exaltaría el caso de Galileo Galilei renovado por la aparición de la Ley de la Gravitación Universal de Isaac Newton. El Siglo de las Luces no dejaría un ideario fijo sino una metodología para el pensamiento que habría de reflejarse en el quehacer humanístico diario.

En Francia, la presencia de Voltaire primero, y después la de Rousseau, originaron el movimiento clasicista, mismo que influyera para que el Barón de Montesquieu creara un nuevo género literario al transformar la epístola en ensayo en el afán de educar y que permitiría los trabajos de la Enciclopedia de 1751 a 1772 por el grupo encabezado por Diderot.

Se dice que "las luces" penetraron en España a inicios del siglo XVIII, con el quehacer solitario de un monje benedictino, Benito Jerónimo Feijóo. Esta circunstancia 'contradictoria' marcará el destino del movimiento, el cual no fue sino un instante de instrucción que importó modelos, pero que en nada cambió los parámetros tradicionales, tanto artísticos como religiosos. Por otra parte, la escritura de textos con reminiscencia barroca no permitió la escritura libre de rebuscamientos propios del Neoclásico: la *Poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737), de Ignacio de Luzán, manifiesta las dudas entre cómo ir a los dos modelos y termina siendo un texto conciliador.

La Ilustración, pues, quedó en manos de frailes, de ahí que la ensayística nunca filtró ideas revolucionarias. En lo que respecta a la poesía, nunca se dio plena ésta, sino sólo hasta que se acercó el espíritu romántico se generaron

algunos textos menores. Pero lo que sí trajo la Ilustración a la poesía fue la reglamentación rígida, la exigencia en las formas. Leamos:

El término Ilustración pretende condensar los cambios producidos en Europa desde los años finales del siglo XVII hasta la Revolución Francesa y se relaciona con otras denominaciones que se refieren a campos concretos del desarrollo humano, como el Despotismo —en la historia política—, el Siglo de la Razón —en filosofía— y el Neoclasicismo —en el arte.⁵¹

Técnica neoclásica

Con la vista en el pasado, el Neoclásico surge como una implantación de los esquemas funcionales grecolatinos. La mejor prueba de esto nos la da la arquitectura, de la que se dice que toma como moldes los trabajos arqueológicos realizados en Herculano (1738) y Pompeya (1748), además de los estudios sobre Atenas de James Stuart y Nicholas Revett.

En materia de literatura, en España, tres géneros abordará con suerte varia. Enumerando de lo mejor a lo peor: epístola (ensayo), teatro y poesía. Las cartas evolucionadas en ensayo son de trascendencia y actualidad. El teatro se apega a los órdenes de un lugar, un día y un escenario, ignorando los gustos populares y la tradición de los Siglos de Oro, se trata de un teatro de lo sobrio en el que se asoman apenas Leandro Fernández de Moratín y su padre. Y en la poesía inicia la confusión de géneros entre fábula y poesía lírica y lirismo y épica. A fin de cuentas, lo que se da es una inexistencia de la poesía lírica, pues la competencia con un modo barroco de escritura de poemas impide entrar plenamente al movimiento Neoclásico.

La naturaleza que el neoclásico intenta retratar se ve falseada por los metros extranjeros que intencionalmente ignoran las aportaciones de Gonzalo de

⁵¹ *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. A-M, dirigido por Ricardo Gullón, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 776.

Berceo, Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, Félix Lope de Vega y Carpio, Francisco de Quevedo y Luis de Góngora. La poesía se ve limitada por factores de requerimientos de mimesis y con eso se rompe la originalidad, únicamente se conserva la memoria de fray Luis de León por su imitación al poema de Horacio de la deliciosa vida retirada.

La retórica y el academicismo traen consigo —como es lógico— la creación de las Academias. En 1713, Juan Manuel Fernández Pacheco, Marqués de Villena y Duque de Escalona, funda la Real Academia Española, misma que aprueba Felipe V el 3 de octubre del siguiente año para "velar por la pureza, propiedad y esplendor de la lengua castellana, investigar sus orígenes, fijar sus principios gramaticales, vulgarizar por medio de la estampa los escritos desconocidos y preciosos que se conservan de lejanos siglos y manifiestan el lento y progresivo desarrollo del idioma, promover la reimpresión de las obras clásicas en ediciones esmeradas y publicar en láminas excelentes los retratos de nuestros famosos ingenios, librándolos del olvido". En fin, como dice su lema de 1715, "Limpia, fija y da esplendor" al quehacer neoclásico.

El movimiento pasará a América, a las colonias, desgastado y con más presencia afrancesada que castiza, precedido del cambio de la casa Borbón por la Habsburgo en España, para manifestarse en su etapa madura, a la par del Romanticismo, como voz independentista. Sobresalen ya, en los países libres, en novela, los mexicanos José Joaquín Fernández de Lizardi con *El Periquillo Sarniento*, y Vicente Riva Palacio con *Monja, casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza*, entre otras; y hay también algunos poemas aislados, como el de Joaquín de Olmedo, "Victoria de Junín" (1825), o el de Andrés Bello, la silva *A la agricultura de la zona tórrida* (1826).

Gestación del Neoclásico del siglo XX

Pero más que las obras literarias, las personalidades de Bello y Riva Palacio constituyen ejemplos de lo que sería un *estudio integral* —dado que sus intereses son amplios—, en Santiago y en la ciudad de México, respectivamente. Bello y

Riva Palacio lograrán la depuración de la escritura de versos propuesta por Luzán, el primero en la épica, el segundo en la lírica. La poesía plasmada en *A la agricultura de la zona tórrida* y "Al viento" manifiesta un estar distinto al de las perfectas versificaciones que no se liberan del Barroco, que van hacia lo romántico o que producen un arte "hinchado" (Pfeiffer)⁵², como es el caso del "Himno a Santana".

De la fábula de Iriarte del burro que tocó la flauta por casualidad, de "Al viento" de Riva Palacio y del "Himno Nacional Mexicano" surgirá la forma neoclásica actual, dando precisamente esas variantes: la fábula orientará el quehacer de Fabio Morábito; el soneto, la escritura de Aurelio Asiain, y las estrofas italianas de Francisco González Bocanegra, la de los muchos autores anacrónicos.

Del latín al latín "bueyes, puercos años han pisado"⁵³, la presencia de Alfonso Reyes y su enciclopedismo, junto con un poema, "Circe", de Julio Torri, harán vigente la retórica y el apego a lo grecolatino rescatando la vía neoclásica y dando vigencia al clasicismo, creando la tendencia de la exactitud y la no búsqueda de adorno; en suma; el designar castizo de "al pan, pan y al vino, vino". Los trabajos de traducción de Rubén Bonifaz Nuño, junto con los estudios de métrica latina incluidos en el prólogo a su traducción de Catulo⁵⁴, originaron un nuevo quehacer, que consistía en formar textos al modo clásico hacia el final del siglo XX.

LOS DOS NEOCLÁSICOS

Los caminos de la tradición nos marcan dos rutas de donde deviene el Neoclasicismo entendido como sustantivo (escuela de finales del siglo XX), la del arte en la Ilustración y la del clasicismo del XIX, el parnasianismo. Ambas

⁵² Véase Johannes Pfeiffer, *La poesía*, pp. 54-67.

⁵³ Rubén Bonifaz Nuño, *Albur de amor*, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 119), México, 1987, p. 8.

⁵⁴ Véase Cayo Valerio Catulo, *Cármenes*, prólogo y traducción de Rubén Bonifaz Nuño, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana), México, 1969.

encierran un respeto por lo academicista. Una opta por la versificación luzaniana, otra por la adecuación métrica blanca. De este modo, advertimos que ninguna es inocente y que los autores que se inscriben en ellas tienen un profundo conocimiento de la métrica tradicional.

NEOCLASICISMO PURO

El hecho de tomar directamente el Neoclásico y traerlo a nuestros días ocasiona, evidentemente, un anacronismo: de ahí que esta opción no sea la prestigiada. Su estancia se da como resistencia hacia la fe, la innovación y el progreso. En mucho se acerca al anhelo inglés decadentista, sólo que lo único que desea este modelo es repetir las formas del XVIII.

Mas paradójicamente no va hacia la silva, sino que adopta el soneto, el rondel y el romance como sus modelos de construcción. Desde el Siglo de las Luces nunca ha dejado de existir: alguien redacta así, publica y no recibe ningún crédito de excelencia. En el universo de los años cincuenta Vicente Echeverría del Prado conformó más de tres mil sonetos que ejemplifican perfectamente esta elección.

En ellos habla contra la vanguardia y el *haikú*, transforma oraciones católicas de su forma pública a la de soneto, y pone, con el uso de metáforas simples y lenguaje llano de describir, su vista en lo externo, de lo que se desprende que sus textos parecen más epigramas (si es que no lo son) que poemas líricos.

Veamos uno.

"*Pater Noster*"⁵⁵

Padre nuestro que te hallas en los Cielos,
tu nombre sea, con amor, bendito;

⁵⁵ Vicente Echeverría del Prado, *Antología de sonetos*, Instituto Politécnico Nacional. (Cuadernos Politécnicos de Difusión Cultural, Serie Nuestra Palabra, 10.), México, 1999, p. 37.

descienda hasta nosotros tu infinito
reino de suavidades y consuelos.

Tu voluntad impere sobre anhelos
celestes y en la tierra del proscrito,
y danos el pan nuestro como un rito
de diaria comunión con tus desvelos.

Perdónanos las deudas contraídas,
así como nosotros, las heridas
que a cambio recibimos en recelos;

y del mal libres, danos la morada
en que hállese tu sed crucificada,
abriéndonos la nube de los Cielos.

Echeverría del Prado, como neoclásico academicista, repudió y rechazó sin análisis la escritura de los Contemporáneos, de los Enciclopedistas, de los Estridentistas, del grupo de Taller y del de *Tierra Nueva*, con lo que quedó aislado y, consecuentemente, produjo una obra de baja calidad y escaso lirismo. Otros autores mexicanos más recientes de semejante talante, no necesariamente los más representativos, son Francisco Ligorí, Griselda Álvarez y Blanca de Flores.

Muestra del apego a legislaciones que tiene esta variante es la escritura, preferentemente en forma de soneto, del hondureño Santos Juárez Fiallos, miembro de la Academia de la Lengua. Igualmente lo es el modo de abordar la forma fija por parte de los guatemaltecos Otto Raúl González y Carlos Illescas, avocados en la ciudad de México, aunque estos últimos tienen también incursiones en los métodos de vanguardia.

Los tres vientos

Análisis comparativo de dos sonetos de tendencia neoclásica

Con el fin de aclarar los modelos del Neoclasicismo puro analizaremos un par de poemas, de distinta época, referentes al viento.

Se trata de los poemas "Al viento" de Vicente Riva Palacio y "El viento" de Aurelio Asiain.

Vicente Riva Palacio

"Al viento" ⁵⁶

Cuando era niño, con pavor te oía
en las puertas gemir de mi aposento;
doloroso, tristísimo lamento
de misteriosos seres te creía.

Cuando era joven, tu rumor decía
frases que adivinó mi pensamiento
y cruzando después el campamento,
"Patria", tu ronca voz me repetía.

Hoy te siento azotando, en las oscuras
noches, de mi prisión las fuertes rejas;
pero hanme dicho ya mis desventuras,

que eres viento, no más, cuando te quejas,
eres viento si ruges o murmuras,
viento si llegas, viento si te alejas.

⁵⁶ Salvador Elizondo, p. 50.

Aurelio Asiain

"El viento"⁵⁷

El viento ligerísimo, ese viento
que es viento apenas por coquetería
mueve una hoja y dice no quería,
cambia sus letras y dice lo siento,

como si no supiera que así miento
lo que unas líneas antes te decía:
que es viento apenas por coquetería
el viento aleve del desasimiento.

Su paso ligerísimo, ese paso
que siempre recomienza en otra parte
el aire del principio, viene al caso

feliz, sin que lo llame, y sin más arte
lo junta todo porque venga al paso,
lo ordena todo para enamorarte.

Marco histórico-literario

El soneto de la época independiente

Como hemos dicho en México, Vicente Riva Palacio (1832-1896) es el personaje central de la poesía neoclásica, pese a que nunca compiló un libro sino que sólo encontramos de él poemas sueltos e, incluso, versificaciones que no son estrictamente poesía sino canciones, como las dos versiones de "Adiós Mamá Carlota"⁵⁸ (julio de 1866). Su jerarquía es producto del poema transcrito, el cual

⁵⁷ *Anuario de Poesía 1990*, p. 283.

⁵⁸ Vicente Riva Palacio, *Antología*, introducción y selección de Clementina Díaz y de Ovando, Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario, 79.), México, 1976, pp. XXV-XXVIII, 10-13.

Aurelio Asiain

"El viento"⁵⁷

El viento ligerísimo, ese viento
que es viento apenas por coquetería
mueve una hoja y dice no quería,
cambia sus letras y dice lo siento,

como si no supiera que así miento
lo que unas líneas antes te decía:
que es viento apenas por coquetería
el viento aleve del desasimiento.

Su paso ligerísimo, ese paso
que siempre recomienza en otra parte
el aire del principio, viene al caso

feliz, sin que lo llame, y sin más arte
lo junta todo porque venga al paso,
lo ordena todo para enamorarte.

Marco histórico-literario

El soneto de la época independiente

Como hemos dicho en México, Vicente Riva Palacio (1832-1896) es el personaje central de la poesía neoclásica, pese a que nunca compiló un libro sino que sólo encontramos de él poemas sueltos e, incluso, versificaciones que no son estrictamente poesía sino canciones, como las dos versiones de "Adiós Mamá Carlota"⁵⁸ (julio de 1866). Su jerarquía es producto del poema transcrito, el cual

⁵⁷ *Anuario de Poesía 1990*, p. 283.

⁵⁸ Vicente Riva Palacio, *Antología*, introducción y selección de Clementina Díaz y de Ovando, Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario, 79.), México, 1976, pp. XXV-XXVIII, 10-13.

posee originalidad sin par, pues quizá no se registra en la literatura en lengua hispana un poema previo que aborde la temática de la vida valiéndose de la convivencia con el viento. Es, entonces, "Al Viento" el poema antonomástico del neoclasicismo mexicano y, aunque continúa con una tradición de escritura de sonetos, muestra un rompimiento con el Barroco. Tal fractura se da en principio en el lenguaje casi llano que rehúye las metáforas y designa las cosas por su nombre. Recuérdese que el precedente es la Sor Juana Inés de la Cruz gongorina del "Primero Sueño":

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas;
si bien sus luces bellas
—exentas siempre, siempre rutilantes—...⁵⁹

Igualmente es Sor Juana escritora, por otra parte, gustosa de citar mitología por medio de la insinuación, como en "El Polifemo" del Barroco español. Por ejemplo:

...al superior convexo aun no llegaba
del orbe de la Diosa
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta...⁶⁰

Riva Palacio no usa estos recursos; de emplearlos, a lo menos designaría al viento con el nombre del dios Eolo, en forma semejante a las recurrencias que Joaquín Velásquez de Cárdenas y León lo hiciera un siglo antes en su soneto "A una señorita, a quien mirándose en un espejo, se le cayó e hizo pedazos":

⁵⁹ *Ibidem*, p. 26.

⁶⁰ *Idem*.

Cíclope antes de vidrio, en mejor suerte
se hizo Argos de cristal para mirarte.⁶¹

"Al viento" se produce cuando en el México ya independiente se ha consolidado el espíritu del enciclopedismo, con el rezago de un poco más de un siglo frente a la aparición de la *Poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737) de Fernando de Luzán.

Las líneas de Asiain

Por otra parte, "El viento" de Aurelio Asiain surge en 1990, año en que Octavio Paz recibe el Premio Nobel y en que Eduardo Milán califica a la poesía latinoamericana de imitadora del pasado con el término "Neoclasicismo", tratando de acusar una regresión.

Asiain recibe formación de Octavio Paz por ser miembro activo del grupo colaborador de la revista *Vuelta* y, en medio de la moda, torna no hasta el Barroco sino a la época neoclásica, y encuentra entonces el poema suelto de Riva Palacio y lo recrea, dando paso a una nueva tradición clasicista, en la que se anhela alejarse de la metáfora, sólo que ahora se tratará del manejo de la imagen surrealista. Lo cual, sin duda, hará que se emplee el lenguaje llano como vehículo estético.

Asiain toma el molde del soneto de Riva Palacio y lo actualiza sin considerar ningún cambio técnico factible, no incursiona en el casisoneto o cuasoneto de Alfonso Reyes, ni en el modo más común de ese momento: el antisoneto (soneto con ausencia de rimas), sino que toma el molde —insisto— más puro de la tradición, el mismo que empleara Riva Palacio de conformidad con los sonetos creados por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega. Así, no se permite siquiera la presencia de tres rimas en los tercetos ni su libre combinación.

⁶¹ *Ibidem*, p. 49.

Cíclope antes de vidrio, en mejor suerte
se hizo Argos de cristal para mirarte.⁶¹

"Al viento" se produce cuando en el México ya independiente se ha consolidado el espíritu del enciclopedismo, con el rezago de un poco más de un siglo frente a la aparición de la *Poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737) de Fernando de Luzán.

Las líneas de Asiain

Por otra parte, "El viento" de Aurelio Asiain surge en 1990, año en que Octavio Paz recibe el Premio Nobel y en que Eduardo Milán califica a la poesía latinoamericana de imitadora del pasado con el término "Neoclasicismo", tratando de acusar una regresión.

Asiain recibe formación de Octavio Paz por ser miembro activo del grupo colaborador de la revista *Vuelta* y, en medio de la moda, torna no hasta el Barroco sino a la época neoclásica, y encuentra entonces el poema suelto de Riva Palacio y lo recrea, dando paso a una nueva tradición clasicista, en la que se anhela alejarse de la metáfora, sólo que ahora se tratará del manejo de la imagen surrealista. Lo cual, sin duda, hará que se emplee el lenguaje llano como vehículo estético.

Asiain toma el molde del soneto de Riva Palacio y lo actualiza sin considerar ningún cambio técnico factible, no incursiona en el casisoneto o cuasisoneto de Alfonso Reyes, ni en el modo más común de ese momento: el antisoneto (soneto con ausencia de rimas), sino que toma el molde —insisto— más puro de la tradición, el mismo que empleara Riva Palacio de conformidad con los sonetos creados por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega. Así, no se permite siquiera la presencia de tres rimas en los tercetos ni su libre combinación.

⁶¹ *Ibidem*, p. 49.

Factores técnicos

Ambos sonetos están escritos con endecasílabos y corresponden al régimen de rimas más antiguo; así, usan cuartetos (pudieran usar serventersios en ocasiones) de rima ABBA y la combinación en los tercetos es CD, con lo que el conjunto da el régimen consonante ABBA-ABBA-CDC-DCD.

Coinciden también las rimas en ser todas, salvo una, de palabras graves, los finales de verso no graves son agudos y curiosamente coinciden en el final [í]a], sólo que mientras Riva Palacio los empleó en los extremos de los cuartetos (rima A), Asiain las situó al centro (rima B).

Asiain emplea finales de verso en dos categorías gramaticales: en los tercetos usa sustantivos (*paso, parte, caso, arte* y —nuevamente— *paso*), excepto en el final, donde encontramos un verbo (*enamorarte*); en los cuartetos emplea cuatro sustantivos (*viento, desasimiento y coquetería* —dos veces) y cuatro verbos (*quería, siento, miento y decía*). En total tenemos más sustantivos (9) que verbos conjugados (5). Esto refuerza la idea de la mimesis de Asiain hacia el Neoclasicismo del siglo XVIII, pues no sigue las especificaciones sugeridas por los estructuralistas, quienes recomiendan que se emplee el mayor número posible de variantes gramaticales en los finales de versos.

En el soneto de Riva Palacio, por su parte, hay un adjetivo como final de verso (*oscuras*), lo cual es un accidente que revela una escritura que combina casi a razón de mitad verbos conjugados y sustantivos. De este modo tenemos siete verbos (*oía, creía, decía, repetía, quejas, murmuras y alejas*) y seis sustantivos (*apuesto, lamento, pensamiento, campamento, rejas, desventuras*). En los cuartetos, el cincuenta por ciento entre sustantivos y verbos es exacto.

La escritura de Asiain genera algunos adjetivos calificativos (cuatro: *ligerísimo* —dos veces—, *alve y feliz*), siendo todos excepto uno para calificar al viento, en tanto que en Riva Palacio esta tendencia es mayor e incluso suma los adjetivos (*doloroso, tristísimo*).

Asiain juega con la palabra "viento" desde el inicio, situación que nos revela cierta búsqueda barroca recesiva, en tanto que Riva Palacio usa el término al final

Factores técnicos

Ambos sonetos están escritos con endecasílabos y corresponden al régimen de rimas más antiguo; así, usan cuartetos (pudieran usar serventersios en ocasiones) de rima ABBA y la combinación en los tercetos es CD, con lo que el conjunto da el régimen consonante ABBA-ABBA-CDC-DCD.

Coinciden también las rimas en ser todas, salvo una, de palabras graves, los finales de verso no graves son agudos y curiosamente coinciden en el final [íá], sólo que mientras Riva Palacio los empleó en los extremos de los cuartetos (rima A), Asiain las situó al centro (rima B).

Asiain emplea finales de verso en dos categorías gramaticales: en los tercetos usa sustantivos (*paso, parte, caso, arte* y —nuevamente— *paso*), excepto en el final, donde encontramos un verbo (*enamorarte*); en los cuartetos emplea cuatro sustantivos (*viento, desasimiento y coquetería* —dos veces) y cuatro verbos (*quería, siento, miento y decía*). En total tenemos más sustantivos (9) que verbos conjugados (5). Esto refuerza la idea de la mimesis de Asiain hacia el Neoclasicismo del siglo XVIII, pues no sigue las especificaciones sugeridas por los estructuralistas, quienes recomiendan que se emplee el mayor número posible de variantes gramaticales en los finales de versos.

En el soneto de Riva Palacio, por su parte, hay un adjetivo como final de verso (*oscuras*), lo cual es un accidente que revela una escritura que combina casi a razón de mitad verbos conjugados y sustantivos. De este modo tenemos siete verbos (*oía, creía, decía, repetía, quejas, murmuras y alejas*) y seis sustantivos (*apuesto, lamento, pensamiento, campamento, rejas, desventuras*). En los cuartetos, el cincuenta por ciento entre sustantivos y verbos es exacto.

La escritura de Asiain genera algunos adjetivos calificativos (cuatro: *ligerísimo* —dos veces—, *alve y feliz*), siendo todos excepto uno para calificar al viento, en tanto que en Riva Palacio esta tendencia es mayor e incluso suma los adjetivos (*doloroso, tristísimo*).

Asiain juega con la palabra "viento" desde el inicio, situación que nos revela cierta búsqueda barroca recesiva, en tanto que Riva Palacio usa el término al final

del poema, una única vez, para recalcar que a él se ha referido, situación que torna muy inmediato al poema del siglo XX en comparación con el del XIX.

Todos los endecasílabos de Asiain, por cierto, son del tipo denominado yámbico (acentuados necesariamente en la sexta y penúltima sílabas), aunque con dos imposturas de voz, pues el verso 4 y el 8 fluyen de distinta forma. En efecto, el cuarto tiene acentos naturales en las sílabas 4, 7 y 10, por lo que podría ser de gaita gallega, en tanto que el octavo verso sólo tiene acento natural en la cuarta sílaba. Dado que presentan un monosílabo en la sílaba sexta, en ambos casos se pueden dar por buenos, pero probablemente Asiain quiso romper intencionalmente el ritmo al final de los cuartetos para restarle monotonía al poema.

La creación de Riva Palacio es más compleja en sonoridad, alterna libremente versos yámbicos con sáficos (acentuación en cuarta, octava y décima sílabas) y presenta muchos casos en que se puede ir hacia cualquiera de las dos opciones (ejemplo: "Cuando era joven tu rumor decía"). En esta complejidad se acerca un tanto a los métodos de Francisco de Quevedo, además de que la acentuación aquí es perfecta.

En cuanto al manejo de las ideas, "Al viento" cumple perfectamente las especificaciones preestablecidas para la forma. Plantea el pasado en los cuartetos y concluye con el instante actual en los tercetos. En el primer cuarteto completa la idea del significado del viento en la infancia, en el segundo los símbolos que marcan la juventud. En el primer terceto marca un estado actual de edad madura y en el último terceto define al viento por sí mismo.

Por otra parte, en "El viento" la estructuración de las ideas no es tan precisa, saltan líneas de reflexión por varias partes. El primer cuarteto ilustra un viento en acción que se contradice en el segundo cuarteto y que tiende a retornar al inicio en los tercetos. Todo unido por un juego de "coquetería" que busca "enamorar" por medio de un discurso sofista.

Conclusiones parciales

La antología de la que se toma el poema de Riva Palacio fue elaborada por Salvador Elizondo, escritor cercano a Octavio Paz y colaborador de la Revista *Vuelta* cuando Aurelio Asiain se encargaba de la coordinación de la misma, por lo que es imposible creer que Asiain no conocía el poema del siglo XIX.

Es evidente que en el espíritu de ir hacia el neoclasicismo que fomentó Eduardo Milán en su columna de crítica de poesía de la revista que se menciona (columna recopilada después en *Una cierta mirada*), orientó la escritura de Asiain, quien forjó este poema para establecer la nueva fórmula de escritura neoclásica. El poema "El viento" tiene algo más que un germen de imitación de "Al viento". De hecho, se trata de intención —fallida— de su autor por ubicarlo como el poema fundamental del Neoclásico de finales del siglo XX.

Por cierto, para el año 2000, ya con la conciencia de estos poemas, aparece en una revista de Zacatecas otra pieza similar de un autor nacido en los años sesenta —yo mismo—. Se llama:

"Tercer viento"⁶²

Cuando se junta el frío de alguien que ignora
con el candente anhelo del que aguarda:
si en varón mar, ciclón; si en la señora
tierra, tornado que en surgir no tarda.

Mas si el calor en la doceava hora
nos sofoca y provoca que el sauz arda,
con blanda brisa cae para el que añora
entre el silencio de una tarde parda.

Es cual un hombre muerto recorriendo

⁶² José Antonio Jacobo, "Tercer viento", *Finisterre*, núm. 5 (Zacatecas, agosto-octubre 2000), p. 13.

parajes en vaivén, que en su andar ara
lo yermo y torna reconstituyendo

arrepentido lo que erosionara.

El viento, si no hubiera tanto estruendo
cuando él pasa, quizá no le notara.

NEOCLASICISMO DOMINANTE

La lírica mexicana no se ha liberado, sino ocasionalmente, del verso medido, circunstancia que ha provocado una lejanía de los enterados con la vanguardia, pues tanto los Contemporáneos como Octavio Paz estructuraron, preferentemente, de acuerdo a la métrica tradicional. Bajo ese rubro, con la tradición en las fórmulas parnasianas, se da el Neoclasicismo prestigiado, el cual indaga en la forma fija antonomástica, el soneto, y construye poemas en arte menor, prefiriendo siempre designar con la palabra sencilla más precisa.

Esta escuela parece tener un serio problema con el uso de la metáfora, situación que tal vez se da por haber sido ésta la sustitución estructural básica que el surrealismo hizo junto con la anáfora para remplazar la acentuación isosilábica. Así, los autores prefieren el arte menor para realizar combinaciones métricas, las cuales en los años ochenta se tornaron excesivamente especializadas con los recursos que Carlos Montemayor y Alí Chumacero difundieron para combinar versos blancos, cánones (técnicas parasilábicas e imparasilábicas) que abordaremos a continuación.

Por ejemplo, en una secuela de la temática ganadora del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, Antonio Castañeda, en plenitud, muestra el dominio de la complejidad de estructuras y sus trucos de presentación. Analicemos.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

"Cumplimiento de presagios"⁶³

Para Lillian Liberman

1	Sobre la mesa	5 sílabas
2	un vaso de agua	5 sílabas
3	con la canción	5 sílabas
4	de una semilla roja,	7 sílabas
5	y junto a él,	5 sílabas
6	la vela con su flama.	7 sílabas
7	Al poner mis dedos	6 sílabas
8	sobre el vaso,	4 sílabas
9	se aclaran los presagios	7 sílabas
10	de un llamado.	4 sílabas
11	Poco después,	5 sílabas
12	la sinfonía pluvial	7 sílabas
13	de tus palabras.	5 sílabas

En este caso, los versos de la segunda estrofa rompen con la métrica menor para ir hacia un par de endecasílabos, fallido el primero (versos 7 y 8), que da un decasílabo, y perfecto yámbico el segundo (versos 9 y 10): "se aclaran los presagios de un llamado".

También es importante advertir cómo la metáfora es llevada a su mínima complejidad, así sólo hay tres puntos tibios: la mención de la "canción / de una semilla roja", la "aclara(ción) de los presagios" y la "sinfonía pluvial", elementos que pierden su imagen al colocarse como alegóricos los dos primeros y cual epíteto el último. De esta manera, todo es lenguaje llano, y la sensación visual se

⁶³ Antonio Castañeda, *El binomio de la rosa*, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), México, 1988, p. 12.

da mediante una descripción, la de la mano que se acerca a un vaso con agua, escena iluminada por la luz de una vela y que manifiesta un sentir en el que una realidad no llega a ser otra.

La técnica de parisílabos y la de imparisílabos que *grosso modo* se reduce a que se pueden intercalar versos de dos, cuatro, seis, ocho, doce (de hemistiquios iguales o tripartito) sílabas por un lado; y pentasílabos, heptasílabos, decasílabos (de hemistiquios iguales), dodecasílabos (de seguidilla), endecasílabos y versos de catorce sílabas por otro. Vale decir que en el último común de combinaciones cabe excepcionalmente el eneasílabo.

Caso de la técnica en parisílabos es el fragmento siguiente del poema neoclásico de Herman Efraín Bartolomé, "Cuadernos contra el ángel":⁶⁴

8

1	A la fiesta del lenguaje	8
2	irrumpió la policía	8
3	No entendió	4
4	nada	2
5	Se aburrió	4
6	Se mareó...	4

sílabas

Un ejemplo de un poema neoclásico con técnica de imparisílabos es el que viene, de Víctor Manuel Mendiola:

"La piedra" ⁶⁵

1	Me subo en una piedra,	7
2	pienso sobre la piedra,	7

⁶⁴ Manuel Ulacia, José María Espinasa y Víctor Manuel Mendiola, *La sirena en el espejo, Antología de poesía 1972-1989*, El Tucán de Virginia/Difusión Cultural de la UNAM, México, 1990, p. 6.

3	pienso lo duro,	5
4	pienso lo impenetrable,	7
5	lo que no tiene sexo;	7
6	pienso una <u>y</u> ⁶⁶ otra vez	7
7	en lo que nada más	7
8	puedo tocar por fuera.	7
9	Medito en ese afuera tan del aire,	11
10	tan del agua corriendo.	7
11	Pienso este pensamiento	7
12	que se me vuelve	5
13	una piedra pesada	7
14	entre las manos.	5
15	Abro las manos,	5
16	c a e la piedra.	5

sílabas

La combinación parisílaba sigue el parámetro de las coplas de pie quebrado, en tanto que la imparisílaba la de la silva y la del bordón de la seguidilla. Los casos de parisílabos son escasos, en tanto que los de imparisílabos son copiosos, pues la forma base para el Neoclasicismo del siglo XVIII era la oda, y el verso por excelencia para nuestra época es el endecasílabo.

El estilo prestigiado del Neoclasicismo del siglo XX se basa en dos puntos del quehacer poético de Rubén Bonifaz Nuño: 1) en sus poemas con acentuación grecolatina y 2) en los sonetos que le escribiera a la actriz y cantante Lucía Méndez. Es así que se puede afirmar que él origina esta variante, misma que encuentra su punto máximo con Fabio Morábito⁶⁷ en las combinaciones de métrica menor:

⁶⁵ *Ibidem*, p. 162.

⁶⁶ Se indican con subrayado y diéresis los hiatos.

⁶⁷ Fabio Morábito, *Lotes Baldíos*, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), México, 1984, pp. 60-61.

"Los amantes" ⁶⁸

Los amantes se acercan,
escuchan. Adelgazan
su piel hasta la asfixia

y adelgazan sus besos.
Por sus voces delgadas
sólo oyen silencio.

Los amantes se besan,
se acarician, el mar
apenas los contiene,

y su pasión es breve:
aletéo de un ave
en la espalda del agua.

Los amantes recuerdan
las heridas, las guardan
como un secreto bien.

Nunca cambian palabras.
Pero cambian heridas.
Son su secreta piel.

Cerca de dos amantes
se detiene un segundo
la sangre en la avenida;

⁶⁸ Todos los versos son heptasílabos.

son dos ciervos que saltan
en medio de nosotros
que somos las estatuas.

EL NEOBARROCO LATINOAMERICANO DEL SIGLO XX

Generalidades

Dentro del panorama de la escritura de poesía lírica, el instante actual parece estar influido por el deseo de cambio. De esa inestabilidad surgen verdades parciales sin posibilidad de una total universalización. Salvo lo convencionalmente establecido, lo científico y verdaderamente estético que no ofrece mucho margen a la duda, todo es hipótesis.

Dentro de la gama de estéticas que hoy tenemos para escribir encontramos nuevos métodos de rebuscamiento.

Eduardo Milán, en un ensayo publicado a mediados de 1990, hablaba del desuso de los métodos barrocos y planteaba un divorcio entre el público y la labor de esconder el mensaje. Temo que pecó demasiado de optimista al tomar en cuenta a un público que es gustoso, en reducido número, de la sencillez expresiva. El Neobarroco es ahora —a mi entender— un deseo humano de ser más de lo que la masa le permite a un individuo, y no sólo una anarquía de la sintaxis. Pero a la vez, establecería la opción de un arte depurado y, por antisocial, elitista y esteticista. El Neobarroco, paradójicamente, proviene de un anhelo esteticista, nace de un ansia del "arte por el arte", y sólo por esa circunstancia destruye la verosimilitud reinante, la proposición externa y antipersona de la posvanguardia y la normatividad neoclásica, asuntos todos que requieren un fin para la expresión artística.

Guillermo Díaz Plaja en *Hacia un concepto de la literatura española* señala: "El paso de lo clásico a lo barroco marca claramente el proceso del menor al mayor esfuerzo con que se consigue el placer"⁶⁹.

⁶⁹ Guillermo Díaz Plaja, *op. cit.*

La desidia inventiva, la imitación ("El arte empieza cuando la imitación acaba", Wilde⁷⁰) y el falso precepto de la intertextualidad han debilitado la escritura y por consecuencia al lector.

El movimiento neobarroco exigiría —creo yo— una mayor cultura, una mejor preparación y una evolución necesaria hacia el pensamiento y la filosofía.

Atendiendo a la teoría de la historia cíclica de Giambattista Vico⁷¹, un arte similar al Barroco cambió el mundo simplista y funcional en que se desenvolvían los poetas de finales del siglo XX.

Mas el Neobarroco actual no tiene una única vía, sino que surge de tres búsquedas distintas, "transplantes culturales", como Paz dijo de uno.

De este modo, los ubicaremos por su procedencia geográfica: uno proviene de la tradición del segundo Siglo de Oro español, otro de una introspección personal de un ciudadano de Cuba que vivió la revolución de aquella ínsula, y un tercero de un consenso sudamericano. Los tres se integran al quehacer de los escritores mexicanos en ese orden cronológico: el primero en la época colonial, el segundo aproximadamente a partir de 1960 y el tercero después de 1990.

Los tres barrocos

EL BARROCO MEXICANO

La aparición del libro *Las trampas de la fe*, de Octavio Paz (1983), reavivó el gusto por el culto a la monja jerónima en México, no sólo por la toma de fuerza de los movimientos feministas en aquel momento, ni por el valor intrínseco del "Primero Sueño", sino por el requerimiento que el mismo Paz tenía de poseer un antecedente literario que alejara toda acusación de protoliteratura y diera una vía antigua: Sor Juana-Contemporáneos-*Vuelta*.

La condición de transplante general no ha permitido a lo recesivo advertir el abigarramiento natural del arte prehispánico ni el gusto del pueblo por el lenguaje

⁷⁰ Oscar Wilde, *De profundis*, Fontamara, México, 1987, p. 84.

⁷¹ Guillermo Díaz Plaja, p. 13.

figurado. A un panteón griego corresponden varios mesoamericanos emparentados. De modo que la cantidad de referentes es tan extensa que todo puede ambientarse abigarradamente. Los templos poblanos de la época colonial son claro ejemplo de un gusto natural por el recoveco, y la condición de no decir sino sugerir hace más próximo tal estilo. De modo que el Barroco es la forma del arte popular y proviene por igual de la escultura de la Coatlicue que de los cuadros del Greco.

Paz reavivó la flama del Barroco más bien por accidente. La situación evidenció que la forma de escribir de los autores españoles del siglo XVII tenía tanta vigencia en México como la que tuvo en la época colonial. El gusto mexicano por conservar la tradición de la poesía castiza había mantenido vivo el conceptismo y al culteranismo.

En cuanto al término "Barroco", encontramos tres interpretaciones dominantes:

...la que atribuye un mero significado estético de «no estilo» (B. Croce); la que le otorga el valor ideal de constante histórica dentro de un repertorio de dominantes formales (F. Strich, E. Faguet, E. d'Ors), y la que le da un significado histórico concreto, aplicándola al período que va desde el final del Renacimiento hasta los inicios del neoclasicismo (Burckhardt).⁷²

Aquí daremos como válidas las tres, porque entenderemos por Barroco, en cuanto a la literatura, un modo de verter el contenido con base en la búsqueda de la belleza en lo complejo, al grado de pensar que si no es complicado no es estético, en primer término; en segundo, porque este fenómeno, desde que surgió, nunca ha dejado de existir de manera recesiva y, si se quiere, conservadora, y en tercer término, porque aparece y es dominante el movimiento en los límites en que lo sitúa Burckhardt.

⁷² *Enciclopedia Salvat Multimedia*, 1999.

El término Neobarroco, entonces, corresponde a un renacer estilístico emparentado con el conceptismo de Francisco de Quevedo y el culteranismo de Góngora, los autores españoles del siglo XVII, que fueron los máximos representantes de aquel período y que ahora son constante punto referencial para nosotros. Las variantes de este fenómeno en la actualidad las atribuiremos a un estado de permanencia recesiva constante en la escritura de poemas, y que intentamos diferenciar con el prefijo "neo-" para poder darle una ubicación histórica y señalar diferencias y evoluciones con respecto a los modos de existir del segundo Siglo de Oro.

Quizá Bernardo de Balbuena con su obra *Grandeza mexicana* instaure el Barroco en México, quizá la corte misma de la Nueva España adopta esta estética, no se sabe: lo que queda claro es que la poesía, que no el teatro ni la epístola, de Sor Juana Inés de la Cruz es gongorina. La poesía trasplantada a la Colonia fue barroca, y se dice que ésta arribó tardíamente. En ese retraso se universalizó, y no trascendió hasta los años cincuenta del siglo XX, cuando otro Bernardo, Ortiz de Montellano, redacta el "Segundo sueño".

La poesía en torno a los curas insurgentes, la presencia estudiosa de Riva Palacio (Neoclasicismo), invitan al raciocinio: existe lo humano, no lo divino; y luego, con el arribo del Romanticismo, seguirá siendo el individuo el destino de lo escrito, sólo que mediante la sinrazón. En la tradición de la literatura del México independiente, sólo López Velarde reincide un poco cuando renuncia a lo cosmopolita para intimar con su memoria católica. Paz hereda de Ortiz de Montellano y al Paz barroco de "Piedra de Sol" nadie aún lo hereda.

Si la vanguardia culta no existe, sino que exclusivamente hallamos vanguardias informadas particulares, la escritura barroca como norma sólo encuentra nombres sueltos. Es más, quizá sólo podemos ubicar obras barrocas, ni siquiera autores, pues el teatro escrito por Juana de Asbaje no tiene nada que ver con el de Calderón de la Barca, y el ensayo de Paz es un producto que difícilmente se asociaría con los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola. De modo que algunos mexicanos se han permitido instantes dentro de esos

parámetros, como es el caso del poema "A Cristo crucificado", antonomásico, de Miguel de Guevara⁷³:

No me mueve, mi Dios, para quererte,
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido
para dejar por eso de ofenderte.

Tú me mueves, Señor, muéveme el verte
clavado en esa cruz y escarnecido,
muéveme el ver tu cuerpo tan herido,
muévenme tus afrentas y tu muerte.

Muéveme en fin tu amor, de tal manera
que aunque no hubiera cielo yo te amara
y aunque no hubiera infierno te temiera.

No me tienes que dar porque te quiera,
pues aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.

Aunque toda la atmósfera cultural mexicana tiene visos de museo barroco y por doquier salen al encuentro construcciones arquitectónicas y sintácticas propias de esa estética, el Barroco es minoría significativa. La idea liberal, el positivismo reforzante luego y hoy el Neoliberalismo "labran prisión (a la) fantasía"⁷⁴. No debemos olvidar que el Barroco es la voz de la Contrarreforma, y que siempre hay un trasfondo religioso católico que la sustenta. Incluso cuando ya no hay una creencia o una vida, en ella hay una tradición, como en el caso de Paz.

⁷³ Salvador Elizondo, p. 25.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 26.

"Piedra de Sol"⁷⁵ (Tonathiu) constituye una enorme silva de corte barroco, la elección del nombre, equivalente a la de "El Polifemo", encierra la elección de una mitología azteca; la presencia de la falda de maíz y la de agua (la Coatlicue) muestran los rasgos del gongorismo de Sor Juana. La idea alegórica que genera el poema es sin duda culterana, mas la voz es de Quevedo, ahí respalda el poeta de los sonetos metafísicos: "Oh vida por vivir o ya vivida"⁷⁶, que rememora las "presentes sucesiones"⁷⁷. Los juegos de palabras son conceptistas, no de la vanguardia, "tienes todos los nombres y ninguno".

En fin, que las imágenes de las metáforas son propias del Barroco y no de la vanguardia, y más que poseer intertextualidad eliotiana manifiestan un culteranismo renaciente. "Piedra de Sol", entonces, sería en la historia de la literatura mexicana el "Tercer sueño".

Y con los tres sueños podríamos advertir una constante; la tradición del poema largo iniciada por Balbuena. Y con el ejemplo de Menéndez Plancarte se ve la otra fracción productiva, la forma fija de catorce versos: el soneto.

El poema largo y el soneto, pues, son las vías de todo barroco mexicano y la tradición católica, es el trasfondo de su contenido.

"LA ROTACIÓN DEL BARRO": EL BARROCO CUBANO: (LOS TRES JOSÉS)

Entre ser púdico o no se debate el espíritu cubano del último cuarto del siglo XX, entre ser parte del régimen o estar en su contra, entre ir a la moda o ser atemporal. José Lezama Lima inició la tradición del viaje del autor hacia sí mismo sin buscar la divulgación posterior. Más que tiempo congelado, estado del tiempo detenido. Pese al paso de las revoluciones (la armada y la literaria) que pasaron por la isla tumbando caña, el espíritu se mantuvo en un sosiego sólo equiparable al Zen:

⁷⁵ Véase Octavio Paz, *La estación violenta*, 4ª reimpression, Fondo de Cultura Económica. (Letras Mexicanas, 42.), México, 1990, pp. 56-83.

⁷⁶ Salvador Elizondo, p. 255.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 254.

"Madrigal" ⁷⁸

El tallo de una rosa se ha encolerizado con las avispas
que impedían que su cintura fuese y viniese con las mareas
cuando estaba tan tranquila en las graderías de un templo
y un marinero llamado por la palabra marea
se ha unido a los clamores de alfileres sin sueño
y le ha dejado un fuerte pellizco al tallo de la rosa
lo que no merecía lo que no alcanzaba en su sonrisa
en su cítara en su respiración tornasolada
la cólera de un marinero
mil manos que se alzaban en el remedo de un beso
en esta pirámide de besos
para que en lo alto más despacio más pañuelo más señorita
una rosa una rosa
que no puede aislar ni unas cuantas avispas encolerizadas
que le han vencido que se le han pegado tenazmente a los flancos
y ya son ramita entre dos recuerdos...

Observación de la naturaleza, percepción de sí mismo, captación de conceptos, por Lezama Lima no pasaron los cambios o al menos se mantuvo ecuánime al instante de la escritura. Quizás su bendición fue no gustar de la política antes que de la estética, tal vez su no ajustarse a las voces externas le permitió continuar como autor oficial, pues fue preferentemente apolítico en sus escritos. Lezama es el punto opuesto al otro José —su predecesor, Martí— en la labor social, más su extensión de la intensidad en la poesía lírica.

De la escritura de Lezama parte el barroco cubano, intimista, preciosista, captante de una naturaleza armónica y, por ende, opuesto a lo que comúnmente produce la isla ahí mismo o en Miami y sus anexos: vanguardia de odres viejos.

⁷⁸ José Lezama Lima, *Poesía completa I*, Aguilar (El Libro Aguilar, 37), Madrid, 1988, pp. 28-29.

Un hálito de poesía pura toca sus textos, la concepción de inutilidad social y política permite ser libre.

Así, la tradición cubana en este rubro es sutil, exquisita y compleja. Busca el sentir en el interior y fortalece al mismo tornando la vida en instante único. De ese quehacer individual se desprende la creación de un tercer José, Koser, quien en 1990 tenía cincuenta años y escribía así:

"Huellas"⁷⁹

Abre la puerta de la casa de campo un pájaro rojo.

Espantó dos gorriones un surco carmelita los gorriones se pierde
en la órbita blanca del horizonte.

Enero, las alas extendidas del arcángel encima de la blanca miríada
de pájaros desmoronándose sus copos: el ocre
abeto verdinegro, única altura.

Desde el umbral, resiste: mira, otro umbral delante de los ojos;
y resiste, ropas azules una gruesa bufanda
añil un manto blanco de algodón sobre los hombros.

Escucha la rotación de la porcelana entre las manos del alfarero
escucha abrir la portezuela de los hornos:
los graneros la casa de la cocción la
rotación del barro, otros espacios.

Baja la vista, filigranas la nieve: en su espacio bajo el abeto un
pájaro rojo.

Y ve sus pies de desnudos en los zapatos de lona el pájaro añil detrás
de la nevada en su vínculo de fuego, dará
la vuelta: y reaparecerá al cerrar la
puerta en su mirada dos incrustaciones
de fuego los pies sobre la nieve, surcos
ocre.

⁷⁹ *Anuario de poesía 1990*, pp. 210-211.

Koser constituye el último aliento de la metáfora (como aquí percibimos), ya que la sociedad literaria mexicana, en la cual él se desenvolvía, cambiaría el rumbo con la edición en español y la difusión en 1990 de *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard, y especialmente con la colección de ensayos *La transparencia del mal* de Jean Baudrillard al año siguiente:

Vértigo ecléctico de las formas, vértigo ecléctico de los placeres: ésta era ya la figura del barroco. Pero, en el barroco, el vértigo del artificio también es un vértigo carnal. Al igual que los barrocos, somos creadores desenfrenados de imágenes, pero en secreto somos iconoclastas. No aquellos que destruyen las imágenes sino aquellos que fabrican una profusión de imágenes *donde no hay nada que ver*.⁸⁰

A esa condición se le aunaría la problemática de las realidades que se encuentran fuera de sí y que impiden que haya elementos que comparar pues ambos son la misma realidad.

La etapa de la metáfora ha sido desplazada por la de la realidad parcial, fruto del modo actual de conocimiento del mundo, en el que resulta cada día más complejo equiparar objetos y circunstancias y, posteriormente, transformarlos de manera creíble en elementos de un paradigma distinto. Las soluciones se centran en reflejar el conocimiento de una fracción dudosamente representante de una totalidad que resulte significativa. De ahí la escasez de metáforas en la escritura lírica actual y su sustitución por la sinécdoque.

El universo conocido nos es revelado por partes, ya que tan sólo conocemos una fracción del mismo; nuestra experiencia nos obliga a aceptar tal circunstancia sin dudarlo. La poesía actual carece del artificio de la transformación metafórica y en su lugar ha adoptado la sinécdoque, Baudrillard señala para

⁸⁰ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 23.

distintos fenómenos sociales esta circunstancia del pensamiento. Cierta incredulidad favorece el que los lectores duden del lenguaje rebuscado.

Las diferentes escuelas barrocas, no únicamente la cubana, han preferido la designación del todo por medio de una de sus partes. Poesía significa literatura de manera global, pero nunca dolor ni júbilo, mucho menos palabra, porque palabra para nuestra forma de pensar hoy es una fracción de la lírica.

El cambio deja una enseñanza que nos auxilia en el trabajo de desentrañar la esencia de la poesía por medio de lo que no es. La sustitución de un tropo dominante por otro nos demuestra que la metáfora no es indispensable para la existencia de la lírica pese a que estadísticamente fuera el tropo al que tradicionalmente más se recurría.

Si la métrica tradicional no fue indispensable para la creación por qué lo ha de ser la metáfora, los requerimientos de la sociedad actual influyen en el escritor de manera importante, pues la forma de pensar de una comunidad se refleja en cada uno de sus exponentes, incluso en los menos alineados. La sinécdoque por su parte ofrece al escritor la posibilidad de síntesis en oposición a lo factible de la circunlocución, a la par de la metáfora. El nuevo modo de adaptar la tradición no es excluyente, sino que cuantitativamente nos resalta un recurso dominante.

La realización del Barroco que proviene de lo cubano se encuentra con esta dificultad; para sobrevivir requerirá de experimentar con la nueva exigencia.

EL BARROCO TRASPLANTINO: (HISTORIA DE LAS TRAICIONES)

En diciembre de 1990, la preocupación generalizada por el escaso nivel de calidad en la poesía se cristalizó en un encuentro de poetas de la Primera Generación Perdida (los nacidos en los años cincuenta) en Sao Paulo, reunión en la cual se fortalecería la cultura trasplantina y se proyectaría como artífice de esa opción al uruguayo Eduardo Milán.

Tal encuentro —y sus secuelas en España en 1995— no resolvió las preocupaciones técnico-prácticas que circundan en el ambiente, sino que revaloró los métodos convencionales de una vanguardia recesiva en América del Sur, del

gusto por la ilustración (Neoclásico) y de la realización individual barroca del brasileño Drummond de Andrade para dar un híbrido que tomó como bandera teórica la vanguardia expuesta por Max Bense, cuyo mejor ejecutante fue Haroldo de Campos y para instalar como primera figura no a Echevarren sino a Horácio Costa. Como era de esperar con esta hibridez inquisicional se ninguneó a la *Poesía Vertical*,⁸¹ al "...odio de dios..."⁸² y a "...los versos más tristes..."⁸³.

La culpa que se le atribuye a Pablo Neruda de las generaciones perdidas de poetas sudamericanos parecía saldarse con este ajuste de cuentas, y la figura de Haroldo de Campos se colocaba a la altura de la de Octavio Paz, amparada por una tradición carioca importante y sostenida por tecnología alemana. Los trabajos de Juaroz, y las innovaciones y experimentos de César Vallejo parecía que no se habían dado nunca.

Mas las necesidades formales de la lírica quedaron inmóviles ante el conformismo con la continuidad de fórmulas, originando un éxito posmoderno en el que pesan los hábitos y se olvidó la finalidad. Los trabajos se realizaron evitando los engorrosos asuntos de teoría literaria. El triunfo de los nombres sobre los poemas impedirían durante la siguiente década la transformación en las costumbres de la escritura, ya que la Generación Perdida optó por la mimesis y la norma en uso (moda) para ejercer su creatividad.

Presupongo que mientras se siga escribiendo por la vía de los convencionalismos no trascenderá la labor de los poetas de fin de siglo: la preocupación formal que encerraba el encuentro ha quedado latente en la superficialidad, como lo denotan los textos selectos publicados en la revista *Textual* de marzo de 1991.

La generación de los nacidos en los cincuenta llegó con un retraso de diez años a las conclusiones que enfrentaba la Generación Perdida posterior; mas el problema no radica en lo tardío, sino en la pasividad y el conformismo; los males diletantistas y esteticistas de la escritura de hoy se sacralizan en el culto a lo

⁸¹ Roberto Juaroz, *Undécima poesía vertical*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1988.

⁸² César Vallejo, *Obra poética completa*, La oveja negra, Bogotá, 1980, p. 5

⁸³ Pablo Neruda, *Selección de poemas (1925-1952)*, "Veinte poemas de amor y una canción desesperada", "20", Círculo de Lectores, Barcelona, 1975, p. 34.

precedente inmediato y a la falta de valoración del *corpus* general de la escritura latinoamericana. Primero fue Paz a quien se trató de calcar, luego a Juan Almela (en el denominado año Deniz).

Los meses previos a diciembre de 1990 se caracterizaron, además, por un intento comunitario por encontrar relatos que justificaran el por qué de cómo se escribía, esta ocupación partió de las instituciones oficiales quienes organizaron congresos en torno al tema y pidieron a sus becarios trabajos al respecto. Pese a los esfuerzos de disertación el hábito de pensar en tales temas se ha extraviado. La causa se encuentra en que los trabajos abordaron más cuestiones históricas y no de teoría literaria; cuando se interpreta de un libro de historia la esencia del oficio se aleja uno de la sustancia, los errores en la orientación del bregó fueron la causa del olvido. La única conclusión de la indagación reveló que la mayoría de los poetas están inconformes con el nivel de calidad de los productos escritos actualmente, mas prefieren lo cómodo de la sociedad histórica y evitan, en lo posible, el ruido de las costumbres míticas. La crisis se ubica en tres preguntas retóricas: ¿a cuántos de los que escriben poemas les preocupa la poesía?, ¿qué tanto tiempo le dedican a hablar profesionalmente de la misma? y ¿cuánto les interesa el disfrute de su público?

Victor Manuel Mendiola y Eduardo Milán retornarían a México: uno para olvidar el Barroco que compartió con Vicente Quirarte, otro como promotor de la poesía sudamericana, tomando ambos como punto de soporte a la editorial *El tucán de Virginia*.

Circunscribirse bajo la falda de la tradición trasplantina (nombre dado a cierta forma vanguardista de elaborar poemas en el cono sur que suele mostrar juegos sintácticos barrocos) es —desde mi punto de vista— autodefinirse como imitador, dependiente, tercermundista y miembro de una subliteratura o una literatura marginal. Es también partir de un estado intelectual de inferioridad, establecerse en un *status* de diluidor y finalmente limitarse a reproducir moldes políticos antes que estéticos.

La tradición castiza en Latinoamérica es un universo legítimo que muestra manifestaciones recesivas de lo indígena. El único punto en su contra es la

necesidad de aprobación de los avecindados en la Península, costumbre que se ha heredado y que se traduce en pedir licencia para escribir de una determinada forma.

Todo producto trasplantino es subordinado, y un arte subordinado es inauténtico; si comprendiese un autor su ser mestizo y no tratara de ser godo, lo europeo sería un mero factor. Pero incentivar a los nuevos autores hacia la protoliteratura es parte de un absurdo que sugiere falsear la personalidad y adoptar una pose. La búsqueda de lo trasplantino como el encuentro feliz con una raíz no es prudente, pues es repetir errores de antaño, esperar que se proponga de afuera antes que arriesgar, es un camino impropio hacia el Neobarroco, pues emplea el término sin recordar la época colonial inmersa en Góngora, Lope y Quevedo.

Para el trasplantino la técnica de vanguardia forma parte del nuevo proceso. Su europeísmo también emana de esa búsqueda fuera de sí mismo, de esa carencia de identidad que permite creer que todo juego de palabras, por el mero hecho de existir, es ya barroco. El capricho de la combinación de palabras es un fenómeno de la estructura, mera mención de una circunstancia que encontró sus mejores exponentes en los Siglos de Oro y que ha sido una constante en la escritura en español. El punto crítico en el arte trasplantino lo marca la hibridez de la literatura galaico-portuguesa, la amalgama de una tradición inmersa en complicaciones sintácticas y la intromisión de los movimientos de vanguardia que condujeron a los excesos.

La cultura brasileña no tiene la misma esencia que la española, su forma de trasplantar es distinta por necesidad; Uruguay y Argentina tienen raíces diferentes en Europa, el habla del español en esos sitios es accidente político, su forma de estructurar las ideas es más lineal. En nuestro universo la escritura requiere de replantear sus estrategias hacia el interior, no le benefician las importaciones colaterales.

La lírica mexicana (acusada, en la reunión de Sao Paulo, de rezagada) requiere de una evolución lenta y enfocada hacia ella misma, no es ni siquiera vecina la idea del neobarroco del mundo trasplantino sureño a la estética

neobarroca mexicana: mientras que para América Latina el Barroco es un fenómeno de elección del lenguaje a nivel de sustantivos concretos, para México el fenómeno se registra en vía de los abstractos; los brasileños (impulsores hoy del fenómeno en el extremo inferior del continente) consideran como barroca cualquier complicación en el orden sintáctico, lo cual hace que tengan la vista puesta hacia lo externo, mientras que el Barroco es raíz en México, parte del aislamiento introspectivo y de la necesidad de "ir más allá, y no (poder)."84

El culto por la vanguardia y lo Neoclásico que se mezclan en este movimiento lo advertimos en el segundo y tercer poemas de *Errar*85, de Eduardo Milán.

Así, el poema dos señala el retorno de las formas parnasianas (Neoclásico de alto rendimiento) con el espanto fingido de quien se mira en el espejo:

7 ... Espera Muda, pasión bajo la lámpara, Mallarmé:
8 dónde está tu victoria. El viento choca con la pared
9 del silencio y volverás a ver lo que veías...

Y el tres elogia a la Ilustración y, por ende, a su realización en las artes:

7 ...Y la más mirada: en 1750
8 la miraron a los ojos, una claridad felina
9 la sostuvo en pie sobre la piedra lisa: estaba
10 feliz. La levedad en los ojos del levante y la
11 caída en los ojos del poniente, luz que baja
12 a hundirse, ¿a hundirse dónde? en la página...

Contradicción tras contradicción y nunca asimilación. De dientes para afuera se rechazan los métodos barrocos y ambos poemas presentan los siguientes juegos en busca de formar un objeto tangible:

84 Octavio Paz, "Piedra de Sol", en *La estación violenta*, p. 82.

85 Eduardo Milán, *Errar*, pp. 24-25.

Segundo poema de *Errar*:

- 1 La aridez de esos páramos, este
- 2 pedro come piedra que no acaba de roer el
- 3 sol...

- 9 ...sol, el sol
- 10 sobre el silencio del riel. Real, la herida.

Tercer poema de *Errar*:

- 1 Ahí va por el camino como un ciego
- 2 caracol sin cara la escritura, otrora una
- 3 diáfana mirada al día, otrora un aura que
- 4 el caminante amara. Amara, ¿qué es amara? La
- 5 sostenida en la sutil brisa marina, la colgada
- 6 por los cabellos a la realidad, reata, rea
- 7 más buscada...

Sin embargo, quizá el trasplantino en Sudamérica es capaz, al menos, de decir:⁸⁶

El valor que necesita el lírico es, por lo menos, triple: valor para decir (que es el valor para ser uno mismo), valor para designar (que es el valor para designar cabalmente y no falsificar), valor para llamar o invocar (que es el valor para creer en la invocabilidad de los otros).

Un ejemplo integral de las resultantes trasplantinas lo tenemos en el fragmento del siguiente poema luctuoso del máximo exponente de este tipo de barroco, el uruguayo Roberto Echevarren:

⁸⁶ Hilde Domin, "¿Para qué la lírica hoy?", pp. 9-10.

"Aquí en la cripta"⁸⁷

Aquí, en la cripta, si no fuera por ti,
de entre los discos, uno,
entre el grito de los animales, la voz muerta del celoso,
tenidas de guitarra
hasta que la hora no importa,
y el cansancio justifica la jornada
en el aire de la cúpula,
cerámica vidriada, el blanco
y borroso esguince,
a la salida, en un banquito,
pasé entre jacarandas, él estaba
a la luz diagonal del corredor en el fresco
el rimel y el leonado
un hongo de la noche, caminé hacia una fiesta
donde los delfines levantan un sobaco agujereado de bronceada
y arenosa blusa de playa,
salí a otra, donde él estaba por estar,
las plantas interrumpían el camino,
los tacones se acercaron, estuvo,
apuntó hacia el lado que no correspondía
entre baldosas, alambrados...

Mas agrupar a mexicanos, méxico-uruguayos, uruguayos, argentinos y brasileños bajo una solo denominación (trasplantinos) ocasiona resquemores, pues ellos prefieren una mayor complejidad, pues si los brasileños desean su antecedente en Drumound de Andrade y Haroldo de Campos, los argentinos exclusivamente reconocen la precedencia de Jorge Luis Borges. Y así, el trasplantino, como todas

⁸⁷ *Anuario de poesía 1990*, pp. 201-203.

las escuelas, ninguna dominante, se separa en distintas vertientes, siendo una del sur del continente americano la "neobarrosa".

Los argentinos Néstor Perlongher (1948), Arturo Carrera (1948) y el uruguayo Roberto Echevarren (1944) pueden ser asimilados a una corriente que Perlongher bautizó con el nombre de *neobarroso*, parodiando el estilo denominado *neobarroco* de la nueva narrativa latinoamericana y haciéndose eco de ese suelo lamoso al que aludía Borges en su poema "Fundación mítica de Buenos Aires".⁸⁸

Mas todo esto es pretensión.

En resumen, estoy convencido de que el barroco conocido como trasplantino es un barroco influido por las vanguardias.

⁸⁸ Eduardo Milán, "Cuerpo animal", en *op. cit.*, p.35.

1990

Puntos de enlace

Para lo sucesivo nos basaremos en dos cortes: uno diacrónico y otro sincrónico. El diacrónico con el bisturí del enfoque de Salvador Elizondo, el sincrónico con el de Víctor Manuel Mendiola y Héctor Carreto. Por un lado la Antología *Museo poético*, por el otro el *Anuario de poesía 1990*. Dado que la selección de materiales de Elizondo no comprende el último cuarto del siglo XX por haber aparecido en 1974, completaremos la historia con lecturas separadas, pues fuera de estas dos compilaciones no existen rasgos de imparcialidad.

Fue 1990 un año de recuento para la poesía lírica mexicana: la confluencia de tres generaciones perdidas y la conciencia de una necesidad de cambio hicieron tomar mayor relevancia a la fecha. Apareció el concepto laboral *Poesía de fin de siglo* y se registraron una serie de rescates esquematizadores que aclararon un panorama de dispersión para dar paso al censo. Al final, el hecho de que no se llegara a ninguna conclusión enfatizó la prueba de la carencia de teorías prestigiadas.

En ese año, también, Octavio Paz recibe el Premio Nobel, y esto marcará las pautas para la búsqueda de un modo de escribir original que se acerque lo menos posible al estilo de este autor. El reconocimiento manifestó claramente la necesidad de que cada cual alcanzase su propia voz. Al menos ese fue el intento, de no haberse hecho así la mimesis hubiera tendido a ser un estanque. De esta manera, se pudo políticamente pertenecer a la poesía lírica del país galardonado y generar nuevas alternativas que, aunque no fueron completamente originales, al menos facilitaron alcanzar un mínimo de innovación que permitió distinguir estilísticas.

LOS TRABAJOS PREVIOS

Fue hace más de cuatrocientos años cuando apareció la primera antología de la poesía escrita en lengua castiza en México, *Flores de varia poesía*.⁸⁹ Desde entonces, nuestro país inició una labor artística pendiente de las modas y los gustos extranjeros e importadora de técnicas, hasta que la generación de los Contemporáneos estructuró métodos propios. *Flores de varia poesía* (1577), más que personajes seleccionó poemas, pues retrató una época en la que la autoría no era sino un factor alterno.

Con el mismo título de "Varia Poesía" (*Revista de la Universidad*, julio, 1990), Margo Glantz hizo una selección poética acorde con los nuevos tiempos, en la que surgen los nombres de varios jóvenes escritores. El trabajo nos permite reconocer a los poetas nacidos en los años cincuenta y sesenta mediante versos inéditos que nos advierten acerca de una diversidad de fórmulas, pero también de una monotonía coral y de trasfondo en los mensajes.

Sin embargo, esta recopilación no constituye la estabilidad, pues sólo marca el rumbo de lo existente y esboza en forma analítica un posible futuro.

La trascendencia de "Varia Poesía" resultó mayor para los jóvenes de la década de los sesenta, pues fuera de considerar la antología "19 poetas del Distrito Federal" de Juan Coronel Rivera, Juan Carlos García y Gonzalo Vélez aparecida en el semanario *Sábado* del periódico *Uno más uno*, la edición del número 9 de *El gato tuerto*⁹⁰ en Estados Unidos de Norteamérica y el libro *Signos reunidos* (1985)⁹¹, no había existido una recopilación de material similar sobre dicha generación. Por lo que respecta a la generación de los nacidos durante los años cincuenta encontramos ya en ese instante algunas antologías de poemas, entre las que destacan las editadas con el apoyo de Difusión Cultural de la UNAM:

⁸⁹ *"Flores de varia poesía"*, prólog. de Margarita Peña, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980, pp. 549.

⁹⁰ Varios, "Cartografía de la joven poesía mexicana", *El gato tuerto*, núm. 9 (San Francisco, California, Otoño-Invierno 1987), pp. 1-13.

⁹¹ Varios, *Signos reunidos*, Faruvío, México, 1985.

*Poetas de una generación, 1950-1959*⁹² de Evodio Escalante y *La sirena en el espejo*⁹³ de José María Espinasa, Manuel Ulacia y Víctor Manuel Mendiola.

La investigadora Margo Glantz, consciente de que su trabajo más que ser un compendio fue un reflejo de una laguna en los estudios literarios apunta:

Compilo esta muestra que no pretende (...) determinar qué poetas pueden entrar en un espacio consagratorio (...). La muestra no es entonces exhaustiva; lejos de ello, verifica que, debido a las circunstancias en que se realizó, no se produjo el quórum. Lamento las omisiones involuntarias que se dieron en este intento de ecumene...".⁹⁴

El trabajo sobrepasó lo hasta entonces realizado con respecto a dos generaciones (la de los nacidos en los años cincuenta y la de los sesenta), y la mayoría de los poemas ahí incluidos aparecieron en el *Anuario de poesía 1990*.

El espíritu de recopilación que caracterizó el mencionado año de 1990 permitió advertir cuál era la transformación de una poesía que a partir de ese instante comenzó a mostrarse posmoderna.

Los fundadores

Dos años antes de la revaloración, el domingo 28 de agosto de 1988, las autoridades del área de literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Universidad Autónoma Metropolitana convinieron la presentación de un recital en el que participarían los cuatro poetas mexicanos vivos más importantes. Así, los contactados fueron Marco Antonio Montes de Oca, Rubén Bonifaz Nuño, Alí Chumacero y Octavio Paz.

⁹² Evodio Escalante Vargas, *Poetas de una generación, 1950-1959*, UNAM, México, 1988.

⁹³ José María Espinasa, Manuel Ulacia y Víctor Manuel Mendiola, *La sirena en el espejo (Antología de poesía 1972-1989)*, El tucán de Virginia, México, 1990.

⁹⁴ Margo Glantz, "Flores de Varia Poesía", *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Núm. 474 (Universidad Nacional Autónoma de México, México, julio de 1990), pp. 3-4.

He aquí parte de la crónica del encuentro en cuestión:

En días pasados, en la Galería Universitaria, se llevó a cabo un ambicioso recital en el que se reunió la poesía de los cuatro poetas mexicanos con mayor trayectoria. Estuvieron ahí: Rubén Bonifaz Nuño, Alf Chumacero, Octavio Paz y un representante de Marco Antonio Montes de Oca, quien por motivos de salud no pudo asistir. La conducción del evento estuvo a cargo de José María Espinasa, quien fungió como maestro de ceremonias e hizo algunos comentarios sobre la poesía de los autores.

Fue un evento bastante concurrido, en el cual se dieron cita muchos escritores. Las intervenciones de Rubén Bonifaz Nuño y de Alf Chumacero fueron muy mesuradas, ambas representación de la poesía enclavada dentro del verso blanco (verso tradicional) que contrastaron con la obra de Montes de Oca, llena de juegos y giros, de acentuación emotiva y ritmo propio.

La intervención de Octavio Paz tendió a ser espectacular. El escritor se levantó y fue hasta el atril del maestro de ceremonias y desde ahí dio su recital, ya que dijo: "Hay libros que se leen sentados y libros que se leen de pie".⁹⁵

La selección de los escritores y, en especial, la aceptación de la mesa por parte de Paz, son reveladoras. El autor de *Árbol adentro* era, en ese instante, el de mayor influencia entre la comunidad intelectual, a tal grado esto que era *vox populi* la sentencia chusca que afirmaba que "los mejores poemas de Octavio Paz (se refiere esto a la técnica) los ha escrito Montes de Oca". Por su parte, Bonifaz Nuño influía desde sus traducciones y, cual todos sabían, era el concededor de las métricas, mientras que Chumacero, el autor preciosista y refinado, era opuesto a

⁹⁵ "La feria de poesía", en *Diario de México*, Año XXXIX, Núm. 9134 (México, sábado 3 de septiembre de 1988), p. 4-A.

49 *más allá de las cosas Dios de cosas*
 50 Silencio
 51 Tu silencio sobre el vidrio
 52 irrumpe
 53 Del arbotante surge eléctrica la luz
 54 **ducha de luz**
 55 **dicha de Dios**
 56 y es verde y pura mar de luz el fresno
 57 un árbol se ha encendido sobre el árbol
 58 y es el silencio en la bahía del vidrio
 59 porque es otro el Silencio
 60 y otra
 61 la luz que vuelve sobre el árbol

Aparte de que Hubard le dedica el poema fundamental de su primer libro "Presentes sucesiones" a Octavio Paz, existen numerosos indicios de imitación.

Así lo percibe Eduardo Milán cuando critica al prologuista de su libro *Una cierta mirada* —sí: el mismo Julio Hubard—

Comienza el texto con la autoconciencia escritural, tan característica de Paz, y con la apropiación de los distintos elementos que pueblan el universo inmediato de la escritura. Pero si Paz en *Blanco* funda el mundo desde la escritura, Hubard en cambio funda el texto, de modo que la escritura no permite una elipsis del yo creador sino más bien su afirmación.⁹⁷

El seguir los pasos que advertimos en Hubard es idéntico al seguimiento de los de varios otros autores nacidos en los años cincuenta y sesenta: va desde la copia sintáctica, como en el verso 38 ("Hemos sido las horas y ninguno") —construcción idéntica a la del Paz de "Piedra de Sol": "tienes todos los rostros y ninguno, / eres

⁹⁷ Eduardo Milán, "Poesía y sucesiones", en *Una cierta mirada*, p. 209.

todas las horas y ninguna"⁹⁸—, hasta la estructuración general del poema. Pasando, desde luego, por los juegos barrocos: "ducha de luz / dicha de Dios" (versos 54 y 55) y "del vidrio que es la luz y la frontera / de la luz" (líneas 16 y 17), equiparables a: "el mal sin nombre / el mal que tiene todos los nombres"⁹⁹ y "Camino andado / camino desandado".¹⁰⁰ Éste era el común de la copia a la famosa "puerta condenada" o, simplemente, "la puerta condenada".

La mimesis paciana era el común denominador de la poesía de las generaciones perdidas en los años ochenta: para los noventa la tendencia cambiaría. Los modelos de nueva experimentación fueron los de los otros tres autores presentes en el recital mencionado. Y aunque nunca se siguieron al pie de la letra sus metodologías, siempre se las tuvo como referencia.

Los *masters* referenciales

EL SEÑOR DE LA ANTIRREPRESENTACIÓN

Voz aislada en un universo de verso blanco mexicano es la de Marco Antonio Montes de Oca (1932), el único experimentador en las vanguardias, el poliísmico, experimental e indagador de las formas metódicas de la poesía europea del siglo XX, quien por igual ha incurrido, con suerte aleatoria, tanto en el esteticismo como en el surrealismo, en la prosa poética como en la poesía visual, o en el poema brevísimo cercano al *haikú* como en el poema extenso. Así, en su obra encontramos diversos casos opuestos: poemas largos como "El corazón de la flauta" frente al *haikú* denominado "Felicidad", versos con contenido político — como el que sentencia en forma gráfica "El murciélago no es la matanza sino el

⁹⁸ Octavio Paz, *La estación violenta*, p. 61.

⁹⁹ Octavio Paz, *Salamandra*, Joaquín Mortiz, México, 1984, p. 10.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 15.

olvido"¹⁰¹— junto al caligrama con denominador en el arte por el arte: "Demasiado clara / demasiado pura / la nube me hizo / bajar los ojos"¹⁰².

El autor de "Pedir el fuego" ejemplifica a la perfección la sentencia de Eduardo Milán que a continuación reproduzco:

No hay escuelas surrealistas en nuestra poesía: hay surrealismos individuales, miradas surrealistas, oídos surrealistas. Y también lenguajes. Un caso paradigmático es el del argentino Enrique Molina. Derivaciones pueden ser el primer Mutis o el deslizamiento producido por Emilio Adolfo Westphalen. César Moro es tan surrealista que se convierte en excepción y niega lo que estoy diciendo...¹⁰³

Y aunque Milán no lo considera en el grupo de privilegio, Montes de Oca es un vanguardista aislado, un caso único, un escritor cuyo talento fue empleado por Paz para crear la sensación de la presencia de una vanguardia. Tras de Montes de Oca un gran cúmulo de información sin analizar llegó al vacío, y ésta gestó una escritura sin orden y, lo que es peor, sin conocimiento: únicamente los diluidores que se ampararon a la recopilación de técnicas demostradas en las obras completas de *Pedir el fuego* llegaron a puerto, es decir, produjeron frutos de mediana calidad.

Y sigue diciendo Milán:

Desde su comienzo mismo, la lírica de Montes de Oca se instaló en la poesía mexicana como un cuerpo extraño. A partir de *Ruina de la infame Babilonia* (1953) hasta este *Vaivén*, un mismo movimiento la recorre: el fluir se ha planteado a través de su variadísima colección de poemas a partir de diversos estadios: un estadio referencial-histórico (los poemas políticos), uno concreto-visual (*Lugares donde el espacio cicatriza* —

¹⁰¹ Marco Antonio Montes de Oca, *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)*, p. 574.

¹⁰² *Ibidem*, p. 562.

¹⁰³ Eduardo Milán, "Una mirada compleja", p. 14.

1974—), un estadio ecológico-naturalista ("A la custodia del reino natural"), etcétera.¹⁰⁴

Fuera de la visión superficial que —es absurdo repetirlo— no pasa de lo externo en lo que escribe Milán, estoy convencido de que puede decirse con sustento que Montes de Oca dignificó su modo de ejercer la vanguardia y generó la nueva escritura de la vanguardia informada, es decir que fundó la escuela de la posvanguardia.

LOS VERSOS A LUCÍA Y ALGUNOS OTROS MÁS

Un poema aparecido en una revista estudiantil de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 1986, *Aleandría*¹⁰⁵, perteneciente al libro *Albur de amor*, abrió la pauta de identificación con una nueva forma de escribir basada en odres antiguos e introduciendo un designar sencillo, más bien ajeno al gusto popular. Veamos el poema:

2¹⁰⁶

1	Bueyes, puercos <u>a</u> ños han pisado ¹⁰⁷	decasílabo	acentuación: 1-5-9
2	sobre mí. Sur <u>cán</u> dome, pudriéndome.	decasílabo	acentuación: 1-5-9
3	Qué pesad <u>u</u> mbre encolmillada;	eneasílabo	acentuación: 4 y 8
4	qué patas, qué <u>e</u> scamas, qué desastre.	decasílabo	acentuación: 2-5-9
5	Hoy muchos <i>muertos</i> me acompañan	eneasílabo	acentuación: 4 y 8
6	y muchas pob <u>re</u> zas, y sepulcros	decasílabo	acentuación: 2-5-9
7	abiertos, sin <u>c</u> ausa recordados,	decasílabo	acentuación: 2-5-9

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 39.

¹⁰⁵ *Aleandría*, núm. 5, México, Verano 1987, pp. 13-15.

¹⁰⁶ Rubén Bonifaz Nuño, *Albur de amor*, pp. 8-9.

¹⁰⁷ Se subraya la sílaba tónica quinta en el caso de los decasílabos y se escribe en letra cursiva la sílaba cuarta, la del acento rítmico de los enneasílabos.

8	brotan, vomitan, me apedrean:	eneasílabo	acentuación: 4 y 8
9	con barras de huesos me encarcelan.	decasílabo	acentuación: 2-5-9
10	Y la memoria me devuelve	eneasílabo	acentuación: 4 y 8
11	miseros, amargos niños; rabias	decasílabo	acentuación: 1-5-9
12	envejecidas como calles	eneasílabo	acentuación: 4 y 8
13	anónimas, como estar enfermo.	decasílabo	acentuación: 2-5-9
14	Igual que en otro mundo, en ese	eneasílabo	acentuación: 4 y 8
15	mundo me encuentro; como en otro	eneasílabo	acentuación: 4 y 8
16	tiempo, me persigo en ese tiempo	decasílabo	acentuación: 1-5-9
17	de otra ciudad entre los muros	eneasílabo	acentuación: 4 y 8
18	de aquella ciudad que tú abrazabas;	decasílabo	acentuación: 2-5-9
19	que fuera lengua tuya, voces,	eneasílabo	acentuación: 4 y 8
20	sabores; luz de piel viajera,	eneasílabo	acentuación: 4 y 8
21	trenes del camino en que llegaste.	decasílabo	acentuación: 1-5-9

En este poema se intercalan libremente enneasílabos y endecasílabos, casi al cincuenta por ciento (diez son de nueve sonidos y once son de diez). La combinación extraña —y bien que lo hace—, pues no se apega al común de las técnicas de combinación de versos blancos (parisilábica e imparisilábica). Para el ojo común, luego de realizado un conteo la conclusión debería ser que está en metro libre, mas el por qué de la combinación habrá de buscarse en la métrica grecolatina.

Una segunda extrañeza la constituye el que los decasílabos no sigan la acentuación prestigiada (3, 6 y 9) y vayan por la constante α , 5, 9, la que rítmicamente no es común. Esto frente al cabal cumplimiento acentual de los enneasílabos con acentos en 4 y 8.

La explicación se da en los finales de verso, pues luego del acento central (cuarto para el enneasílabo y quinto para el endecasílabo), todos los versos, invariablemente, tienen un dáctilo (—uu) aunado a un anfíbraco (u-u). Lo que

significa que hay un sonido largo (de dos moras), dos breves, uno breve, uno largo y, finalmente, uno breve:

eneasílabo:

 / _ _ _ / _
5 Hoy muchos | *muer-tos-mea-com-pa-ñan*

decasílabo

 / _ _ _ / _
6 y muchas po | *bre-zas-y-se-pul-cros*

El conocimiento en metros de Bonifaz Nuño constituirá el intento de formalismo que adoptarán los enterados, pero más aún: el lenguaje casi llano e inmediato de este poema pondrá las bases de la estructuración. La fórmula métrica quedará sólo como opción y la métrica se tomará más del conteo de sílabas que de tiempos. Para el conteo de sílabas la vía en verbigracia será la del siguiente fragmento de soneto con versos endecasílabos:

Plenitud juvenil de la manzana
pulida por el sol cuando madura;
el cielo, en ti, encandila y se adulzura;
ayer con hoy alegras, y es mañana.¹⁰⁸

Razones varias otras hay, pero la disciplina de investigador es la virtud que hace que Rubén Bonifaz Nuño sea el punto de referencia de todo neoclásico de fines del siglo XX.

LA RAÍZ DESTERRADA O DESENTERRADA

La edad de Cristo al morir pasaría entre el último libro de Alí Chumacero (1918), *Palabras en reposo* (1956), y la aparición de un poema suelto, "Imagen de la joven

¹⁰⁸ Rubén Bonifaz Nuño, *Pulsera para Lucía Méndez*, Plaza y Valdés (Las Peras del Olmo), México, 1989, p.11.

indemne" (1989); este último se publicó en un punto informativo, no cultural, *Tribuna*. Pero esta aparición, aunada a dos poemas más en el año de noventa crearon una presencia viviente de alguien que era punto referencial como poeta, aunque tuviera gran influencia por su labor como asesor de becas literarias, jurado y editor. Así, con tres poemas se ubicaría —para ser condecorado al menos nacionalmente— en un centro de análisis —junto a las críticas no literarias a los poemas de Bonifaz Nuño por una canta-actriz, a la majestuosa edición de la obra reunida de Montes de Oca y a la recepción del premio Nobel por parte de Paz.

La crítica sobre Chumacero siempre ha estado situada en la vanguardia y desde ahí se le ha querido integrar a la misma: el prólogo que escribe Octavio Paz para la antología *Poesía en movimiento* marcó la pauta a la crítica, y fuera de ella sólo la calificación de preciosista que le relacionó al arte puro y la refinación, de Marco Antonio Campos¹⁰⁹, complementan. Paz juzga:

Concentrada, reconcentrada, encerrada en un lenguaje de escamas y suntuosas opacidades, rotas aquí y allá por centelleos, la poesía de Chumacero es una liturgia de los misterios cotidianos: el velorio, el salón de baile, la alcoba de los amantes, el cuarto del solitario. Sitios públicos, sitios secretos, lugares de la infamia o de la consagración. "Oficio de luces y tinieblas", dice Carlos Monsiváis. Yo agregaría otros dos elementos: erotismo y profanación.¹¹⁰

La valoración de Chumacero, entonces, ha tenido siempre la vista puesta en lo externo, en lo no prolífico, en la distancia entre una publicación y otra, en los escenarios, en el gusto por la palabra poética, en la temática. Poco se habla de su exactitud de versos, y menos se indaga en el tiempo congelado —al respecto volvamos a Paz:

¹⁰⁹ Véase Alí Chumacero, *Poesía completa*, prólogo de Marco Antonio Campos, 5ª edición, Premià (Libros del Bicho, 10.), México, 1985.

¹¹⁰ Octavio Paz *et. al.*, *Poesía en movimiento*, I, Fondo de Cultura Económica (Lecturas mexicanas, 4.), México, 1985, p. 20.

indemne" (1989); este último se publicó en un punto informativo, no cultural, *Tribuna*. Pero esta aparición, aunada a dos poemas más en el año de noventa crearon una presencia viviente de alguien que era punto referencial como poeta, aunque tuviera gran influencia por su labor como asesor de becas literarias, jurado y editor. Así, con tres poemas se ubicaría —para ser condecorado al menos nacionalmente— en un centro de análisis —junto a las críticas no literarias a los poemas de Bonifaz Nuño por una canta-actriz, a la majestuosa edición de la obra reunida de Montes de Oca y a la recepción del premio Nobel por parte de Paz.

La crítica sobre Chumacero siempre ha estado situada en la vanguardia y desde ahí se le ha querido integrar a la misma: el prólogo que escribe Octavio Paz para la antología *Poesía en movimiento* marcó la pauta a la crítica, y fuera de ella sólo la calificación de preciosista que le relacionó al arte puro y la refinación, de Marco Antonio Campos¹⁰⁹, complementan. Paz juzga:

Concentrada, reconcentrada, encerrada en un lenguaje de escamas y suntuosas opacidades, rotas aquí y allá por centelleos, la poesía de Chumacero es una liturgia de los misterios cotidianos: el velorio, el salón de baile, la alcoba de los amantes, el cuarto del solitario. Sitios públicos, sitios secretos, lugares de la infamia o de la consagración. "Oficio de luces y tinieblas", dice Carlos Monsiváis. Yo agregaría otros dos elementos: erotismo y profanación.¹¹⁰

La valoración de Chumacero, entonces, ha tenido siempre la vista puesta en lo externo, en lo no prolífico, en la distancia entre una publicación y otra, en los escenarios, en el gusto por la palabra poética, en la temática. Poco se habla de su exactitud de versos, y menos se indaga en el tiempo congelado —al respecto volvamos a Paz:

¹⁰⁹ Véase Alí Chumacero, *Poesía completa*, prólogo de Marco Antonio Campos, 5ª edición, Premià (Libros del Bicho, 10.), México, 1985.

¹¹⁰ Octavio Paz *et. al.*, *Poesía en movimiento*, I, Fondo de Cultura Económica (Lecturas mexicanas, 4.), México, 1985, p. 20.

Aunque barroquismo y romanticismo son dos manierismos, las semejanzas entre ellos recubren diferencias muy profundas. Los dos proclaman, frente al clasicismo, una estética de lo irregular y lo único; los dos se presentan como una transgresión de las normas. Pero en la transgresión romántica el eje de la acción es el sujeto mientras que la transgresión barroca se ejerce sobre el objeto. El romanticismo pone en libertad al sujeto; el barroco es el arte de la metamorfosis del objeto. El romanticismo es pasional y pasivo; el barroco es intelectual y activo. La transgresión romántica culmina en la apoteosis del sujeto o en su caída; la transgresión barroca termina en la aparición de un objeto insólito. la poética romántica es la negación del objeto por la pasión o la ironía; el sujeto desaparece en el objeto barroco. El romanticismo es expansión; el barroco es implosión. El poema romántico es tiempo derramado; el barroco es tiempo congelado.¹¹¹

Además de la relación intertextual con Rainer Maria Rilke, el poema "A una flor inmersa" maneja la idea de ser único en la literatura mexicana: en él la flor que cae en el agua se va transformando. Leamos:

...desciende imperceptible,
clara, ingrávida, pura
y las olas la cubren, la desnudan,
la vuelven a su aroma...
hácenla navegante por la savia...¹¹²

Ahí la flor se convierte en La Flor, en un nuevo objeto transformador que designa conceptos intelectuales:

¹¹¹ Octavio Paz, *Generaciones y semblanzas, Escritores y letras de México, 1. Una literatura trasplantada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 54.

¹¹² Alf Chumacero, *Poesía reunida*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas mexicanas, Tercera serie, 47.), México, 1997, pp. 27-28.

...Cae más aún cae
más allá de su savia,
sobre la losa del sepulcro...¹¹³

Y finalmente permanece estática y eterna ante un sujeto (artista) que es mero contemplador del fenómeno:

...deja una huella: pie que no se posa
y yeso que se apaga en el silencio.¹¹⁴

Y lo mismo sucede en "Los ojos verdes", en donde los objetos circundantes y el sujeto narrador quedan al servicio de la "solemnidad del tigre":

...Vayamos con unción a la taberna donde
aroma el humo que precede,
bajemos al prostíbulo a olvidar esperando:
porque al fin contemplamos la belleza.¹¹⁵

Pero independientemente ambos poemas describen un instante que queda suspendido en la memoria para aparecer a corto plazo cual una grabación de multimedia.

En consecuencia, es válido decir que la escritura de Chumacero es de origen barroco.

Aun en la estructura tiene una honda raíz. Baste ver este recurso de circunlocución que hace para afirmar que "le gustan los ojos verdes de aquella mujer":

Solemnidad de tigre incierto, ahí en sus ojos
vaga la tentación y un naufrago

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Ibidem.* p. 116.

se duerme sobre jades pretéritos que aguardan
el día inesperado del asombro
en épocas holladas por las caballerías.¹¹⁶

De este refinamiento provendrá el nuevo Barroco mexicano.

Recapitulación

A diferencia de Paz, ni Montes de Oca ni Bonifaz Nuño ni Chumacero tienen poder político, sino que poseen una labor de burócratas —por decirlo de alguna manera— que les permite pertenecer a la clase media culta de la ciudad de México, y fuera de las atribuciones de su trabajo no pueden imponer cómo ha de escribirse.

De ello se desprende que no tengan precisamente imitadores, sino que se hayan convertido simplemente en una influencia. También hay que señalar que su importancia es regional-nacional, digamos— y no alcanzan la internacionalización.

Sin embargo, muy por encima de esos factores está el hecho de que su experimentación permitió el desarrollo de técnicas que las generaciones denominadas "perdidas" asimilaron y emplearon, ya fuera bajo aceptación consciente o inconsciente.

Y es que en los años noventa, ante la necesidad —tanto lo era que casi se trataba de una cuestión de supervivencia incluso— de evitar por todos los medios escribir como el autor dominante, el aprendizaje de cómo versificar se hizo precisa y hasta paradójicamente bajo las enseñanzas de los autores que no eran los que tenían la fama y el poder, la influencia y el prestigio.

¹¹⁶ *Idem.*

CONCLUSIONES

- Como indicó en 1987 Eduardo Milán, la poesía del último cuarto del siglo XX consistió en la retoma de distintas tradiciones poéticas.
- Esas tradiciones fueron principalmente las escrituras de la primera mitad del siglo XX (en general), el Parnasianismo, el Neoclasicismo y el Barroco español.
- En México, en torno al año 1990 no existía una idea de cómo escribir dominante; esto originó la proliferación de estilos y ninguno sustituyó a la estilística precedente, la cual era el conjunto de técnicas empleadas por Octavio Paz.
- Lo que se ha taxonomizado en este estudio es el panorama general de las técnicas para poetizar habientes alrededor del año 1990, año en que hubo en los medios literarios una necesidad de censo.
- La clasificación reconoce tres opciones de acuerdo a técnicas empleadas, las cuales demuestran influencias y preferencias: Posvanguardia, Neoclasicismo y Neobarroco.
- La Posvanguardia irradia las técnicas de la vanguardia, las modifica y amolda al gusto de cada autor, pero pierde, en general, la estructuración de metáforas y opta preferentemente por el verso libre. En ella distinguimos dos grados de excelencia: uno alfabetizado y otro ignorante; es decir, uno que conoce las técnicas de vanguardia y otro que deja a la sugestión y el capricho el quehacer poético.
- El Neoclasicismo tiene dos vertientes, ambas requieren de conocimientos formales. Una proviene de la Ilustración y el Neoclasicismo del siglo XVIII (Neoclasicismo puro), otra del Parnasianismo (Neoclasicismo dominante). Esta última desarrolló al extremo las técnicas de versificación parisilábicas e imparisilábicas.
- El Neobarroco en Latinoamérica se ubica en tres regiones inicialmente, pero de las tres se influencia la escritura mexicana luego de 1990. Así, tenemos un Barroco mexicano con influencia culterana y gongorina, uno cubano que imita a

José Lezama Lima y uno cono-sureño (trasplantino) que tiene influencia de las vanguardias y que sólo atiende a complejidades sintácticas.

- Durante los años ochenta la manera de escribir de Octavio Paz fue materia de mimesis por parte de los autores noveles.
- En el México de los años noventa las nuevas maneras de abordar la poesía provienen de un rechazo a Octavio Paz y toman como puntos de investigación a Marco Antonio Montes de Oca (Posvanguardia), a Rubén Bonifaz Nuño (Neoclasicismo) y a Alí Chumacero (Neobarroco).
- Muchos son los autores, y dado que no se ha concluido históricamente la experimentación en la escritura no se puede afirmar quienes son los mejores, sólo tomamos casos sueltos para dar cuerpo al trabajo.
- Destaca en la Posvanguardia Gerardo Deniz, porque ha sido uno de los pocos poetas cuya técnica obtuvo seguidores, aunque todavía no sabemos si su originalidad se debió a una moda o a una integración definitiva a la tradición.
- Las poetisas de finales del siglo XX son preferentemente posvanguardistas. Tomaron del arte pop norteamericano la temática y la técnica, olvidando la tradición nacional.

A mi ver, el problema suscitado se centra en la aparición de la posmodernidad, en la escritura de técnicas que cada día son más perfectas y funcionan mejor pero que han perdido su punto de origen y su punto de valor natural.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

- BONIFAZ NUÑO, RUBÉN, *Albur de amor*, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 119.), México, 1987, 86 pp.
- BONIFAZ NUÑO, RUBÉN, *Pulsera para Lucía Méndez*, Plaza y Valdés (Las Peras del Olmo), México, 1989, 25 pp.
- CASTAÑEDA, ANTONIO, *El binomio de la rosa*, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), México, 1988, 85 pp.
- CHUMACERO, ALÍ, *Poesía reunida*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 47.), México, 1991, 156 pp.
- ECHVERRÍA DEL PRADO, VICENTE, *Antología de sonetos*, antología y prólgos. de José Antonio Jacobo y Jorge Rouco Pulido, Instituto Politécnico Nacional (Cuadernos Politécnicos de Difusión Cultural, Serie Nuestra Palabra, 10.), México, 1999, 84 pp.
- ELIZONDO, SALVADOR, *Museo poético, Antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la Escuela de Cursos Temporales*, Universidad Nacional Autónoma de México (Textos Universitarios), México, 1974, 353 pp.
- ESPINASA, JOSÉ MARÍA, MANUEL ULACIA y VÍCTOR MANUEL MENDIOLA (Selección), *La sirena en el espejo (Antología de poesía 1972-1989)*, El Tucán de Virginia, México, 1990, 239 pp.
- GODOY, ILEANA, *Contralianza*, Stylo, México, 1986, 99 pp.
- HUBARD, JULIO, *Presentes sucesiones*, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), México, 1988, 117 pp.
- JACOBO, JOSÉ ANTONIO, "Tercer viento", *Finisterre*, núm. 5, Zacatecas, agosto-octubre 2000, p. 13.
- JONG, ERICA, *Fruits & vegetables*, Holt Paperback, New York, 1968, 86 pp.
- LEÓN-PORTILLA, MIGUEL, *Trece poetas del mundo azteca*, 2ª reimpresión, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, 258 pp.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Poesía completa I*, Aguilar (El Libro Aguilar, 37.), Madrid, 1988, 423 pp.

LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Poesía completa II*, Aguilar (El Libro Aguilar, 38.), Madrid, 1988, 282 pp.

MILÁN, EDUARDO, *Errar*, El tucán de Virginia, México, 1991, 62 pp.

MONTES DE OCA, MARCO ANTONIO, *Delante de la luz cantan los pájaros (Poesía 1953-2000)*, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), México, 2000, 1181 pp.

MORÁBITO, FABIO, *Lotes baldíos*, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), México, 1984, 69 pp.

PAZ, OCTAVIO, *La estación violenta*, 4ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 42), México, 1990, 85 pp.

PAZ, OCTAVIO, *Salamandra*, 4ª edición, Joaquín Mortiz (Las Dos Orillas), México, 1977, 110 pp.

RODRÍGUEZ GUERRA, FERNANDO, *Actos de habla*, Jacobo Editores, México, 1999.

VARIOS, *Anuario de poesía 1990*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1990, 850 pp.

VARIOS, "Taller de poesía de la Casa del Lago", en *El Unicornio*, año VII, núm. 321, *El Sol de Zacatecas*, Zacatecas, domingo 2 de agosto de 1998, pp. 1-7.

VIGIL, JOSÉ MARÍA, *Poetisas mexicanas, Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX*, edición facsimilar, estudio preliminar de Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velásquez, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977, 362 pp.

Bibliografía indirecta

ADORNO, THEODOR W., *Teoría estética*, traducción de Fernando Riaza, Taurus (Ensayistas, 150.), Madrid, 1980, 479 pp.

ALEGRE, MIGUEL ÁNGEL, "5 poemas sobre la ausencia del olvido", en *Punto de Partida*, núm. 9, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, México, marzo-abril 1968, pp. 44-45.

ARIDJIS, HOMERO, *Obra poética (1960-1986)*, Joaquín Mortiz (Las Dos Orillas), México, 1987, 295 pp.

- ARISTÓTELES, *Arte poética*, traducción, prólogo y notas de José Goya y Muniain, 7ª edición, Espasa Calpe (Austral, 803.), Madrid, 1981, 144 pp.
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis*, traducción de I. Villanueva y E. Ímaz, 3ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), México, 1982, 253 pp.
- BARTHES, ROLAND, *Crítica y verdad*, traducción de José Bianco, 9ª edición, Siglo XXI, México, 1989, 82 pp.
- BAUDRILLARD, JEAN y MARC GUILLAUME, *Figuras de la alteridad*, traducción de Victoria Torres, Taurus (La huella del Otro), México, 2000, 126 pp.
- BAUDRILLARD, JEAN, *La transparencia del mal, Ensayos sobre los fenómenos extremos*, traducción de Joaquín Jordá, Anagrama (Argumentos, 115.), Barcelona, 1991, 185 pp.
- BENEDETTI, MARIO, *Rincón de haikus*, Alfaguara, México, 1999, 239 pp.
- BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de retórica y poética*, 2ª edición, Porrúa, México, 1988, 508 pp.
- BONIFAZ NUÑO, RUBÉN, "Bueyes, puercos años han pisado", *Aleandría*, núm. 5, México, Verano 1987, pp. 13-15.
- BONIFAZ NUÑO, RUBÉN, *El ala del tigre*, 1ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 93.), México, 1986, 94 pp.
- CARNERO, GUILLERMO, *Antología de la poesía prerromántica española*, Barral (Poesía, Libros de Enlace), Barcelona, 1970, 275 pp.
- CARRITT, E. F., *Introducción a la estética*, traducción de Octavio G. Barreda, 5ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 39.), México, 1978, 195 pp.
- CATULO, CAYO VALERIO, *Cármenes*, prólogo y traducción de Rubén Bonifaz Nuño, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana), México, 1969, 89 pp. y CCXXIII.
- COBO BORDA, JUAN GUSTAVO, *Antología de la poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 219 pp.
- CORTÉS TAPIA, OSCAR, "Elogio de El Santo", *Punto de Partida*, Cuarta época, núm. 100, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, México, 1992, pp. 12-13.

CUESTA, JORGE, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública (Lecturas Mexicanas, 99.), México, 1985, 247 pp.

CHUMACERO, ALÍ, *Poesía completa*, prólogo de Marco Antonio Campos, 5ª edición, Premià (Libros del bicho, 10.), México, 1985, 160 pp.

DENIZ, GERARDO, *Grosso Modo*, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), México, 1988, 124 pp.

DÍAZ PLAJA, GUILLERMO, *Hacia un concepto de la literatura española (Ensayos elegidos: 1931-1941)*, 5ª edición, Espasa Calpe (Austral, 297.), Madrid, 1971, 159 pp.

DOMIN, HILDE, "¿Para qué la lírica hoy?", traducción de Juan Fabers, en *Poesía y poética*, Año I, núm. 1, Universidad Iberoamericana, abril de 1990, pp. 4-26.

DUQUE, AQUILINO, *El suicidio de la modernidad, Una revisión crítica de la cultura contemporánea*, Bruguera (Narradores de Hoy, 92.), Barcelona, 1984, 187 pp.

Eco, UMBERTO, *Obra abierta*, traducción de Roser Berdagué, Origen/Planeta (Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 16.), México, 1984, 312 pp.

ECHEVARREN, ROBERTO, *Aura amara*, Consejo Nacional de Recursos para la Atención de la Juventud, Revista *La Orquesta* (Cuadernos de *La Orquesta*, 9.), México, 1988, 71 pp.

ESCALANTE VARGAS, EVODIO, *Poetas de una generación, 1950-1959*, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural (Premio UNAM), México, 1988, 177 pp.

FABIÁN CHÁVEZ, JOSÉ, "Variaciones sobre el destino de los cuerpos", *Punto de Partida*, núm. 9, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, México, marzo-abril 1968, pp. 40-43.

"*Flores de baria poesía*", prólogo de Margarita Peña, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980, 549 pp.

GICOVATE, BERNARDO, *El soneto en la poesía hispánica, Historia y estructura*, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural (El Estudio), México, 1992, 271 pp.

- GLANTZ, MARGO, "Flores de Baria Poesía", en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 474, Universidad Nacional Autónoma de México, México, julio 1990, pp. 3-4.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Jorge, *Poetas de una generación (1940-1949)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural (Textos de Humanidades, 25.), México, 1981, 169 pp.
- HUERTA, DAVID, *Incurable*, Era (Claves), México, 1987, 389 pp.
- HUIDOBRO, VICENTE, *Altazor y Temblor de cielo*, Planeta/Agostini, Barcelona, 1986, 142 pp.
- JACOBO, JOSÉ ANTONIO, "Entrevista con Alí Chumacero", *Periódico de Poesía*, núm. 9, Universidad Autónoma Metropolitana/Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 21-24.
- JACOBO, JOSÉ ANTONIO, "La feria de poesía", *Diario de México*, año XXXIX, núm. 9134, México, sábado 3 de septiembre de 1988, p. 4-A.
- JACOBSON, ROMAN, *Ensayos de poética*, traducción de Juan Almela, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), México, 1977, 260 pp.
- JUARROZ, ROBERTO, *Undécima poesía vertical*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1988, 162 pp.
- KUHN, THOMAS S., *La estructura de las revoluciones científicas*, traducción de Agustín Contín, 16 reimpresión, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 213.), México, 2000, 320 pp.
- LAPESA, RAFAEL, *Introducción a los estudios literarios*, 11ª edición, Cátedra, Madrid, 1979, 201 pp.
- LIZALDE, EDUARDO, *Memoria del tigre*, Katún (Poesía Contemporánea, 2.), México, 1983, 256 pp.
- LUZÁN, IGNACIO DE, *La poética, Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Cátedra, Madrid, 1974, 478 pp.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS, *La condición posmoderna*, traducción de Mariano Antolín Rato, Red Editorial Iberoamericana, México, 1990, 119 pp.

- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS, *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, traducción de Enrique Lynch, 6ª reimpresión, Gedisa (Hombre y Sociedad), Barcelona, 1999, 123 pp.
- MANRIQUE, JORGE ALBERTO, "Del barroco a la ilustración", *Historia general de México*, vol. 1, 3ª edición, Colegio de México, 1981, pp. 645-734.
- MILÁN, EDUARDO, *Resisitir, Insistencias sobre el presente poético*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Luzazul), México, 1994, 194 pp.
- MILÁN, EDUARDO, *Una cierta mirada, Crónica de Poesía*, Juan Pablos/ Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, 214 pp.
- MONTES DE OCA, MARCO ANTONIO, *El surco y la brasa*, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), México, 1974, 446 pp.
- MONTES DE OCA, MARCO ANTONIO, *Pedir el fuego (Poesía: 1953-1987)*, Joaquín Mortiz/Secretaría de Educación Pública (Las Dos Orillas), México, 1987, 807 pp.
- NERUDA, PABLO, *Selección de poemas (1925-1952)*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1975, 400 pp.
- PAZ, OCTAVIO, *Árbol adentro*, 1ª reimpresión, Seix Barral (Biblioteca Breve), México, 1987, 208 pp.
- PAZ, OCTAVIO, *México en la obra de Octavio Paz, Tomo II, Volumen 1, Generaciones y semblanzas, Escritores y letras de México, 1. Una literatura transplantada*, 1ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), México, 1987, 201 pp.
- PAZ, OCTAVIO ET. AL., *Poesía en movimiento*, 2 vols., Secretaría de Educación Pública/Siglo XXI (Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, 4 y 5.), México, 1985, 476 pp.
- PFEIFFER, JOHANNES, *La poesía, Hacia la comprensión de lo poético*, traducción de Margit Frenk Alatorre, 4ª reimpresión, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 41), México, 1983, 137 pp.
- Poesía y poética*, núm. 1, Universidad Iberoamericana, México, Primavera de 1990, 72 pp.

- QUIRARTE, VICENTE, *Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrecia Buti*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán (La Palabra y el Canto), México, 1981, 109 pp.
- RILKE, RAINER MARIA, *Cartas a un joven poeta*, prólogo y traducción de Bernardo Ruiz, 5ª edición, Premià (La Nave de los Locos), México, 1987, 62 pp.
- RIVA PALACIO, VICENTE, *Antología*, introducción y selección de Clementina Díaz y de Ovando, Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante Universitario, 79.), México, 1976, 133 pp.
- SARTRE, JEAN-PAUL, *¿El existencialismo es un humanismo?*, 10ª reimpresión, Quinto Sol, México, 1992, 89 pp.
- TEXTUAL, *El Nacional*, México, marzo 1991.
- TODOROV, TZVETAN, *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, 2ª edición, Premià (La red de Jonás), México, 1981, 138 pp.
- TRIGO, ANTONIO JOSÉ, *La sociedad posmoderna*, Claves Latinoamericanas/Instituto Politécnico Nacional (Claves de Análisis), México, 1992, 218 pp.
- VALLEJO, CÉSAR, *Obra poética completa*, La oveja negra, Bogotá, 1980, 344 pp.
- VARIOS, "Cartografía de la joven poesía mexicana", en *El gato tuerto*, núm. 9, San Francisco, California, Otoño-Invierno 1987, pp. 1-13.
- VARIOS, *Signos reunidos*, Faruvío, México, 1985, 120 pp.
- VARIOS, "Varia Poesía", selección de Margo Glantz, *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 474, Universidad Nacional Autónoma de México, México, julio 1990, pp. 5-27.
- VÁZQUEZ MARTÍN, EDUARDO, *Comer sirena*, El tucán de Virginia, México, 1992, 63 pp.
- WELLEK, RENÉ Y AUSTIN WARREN, *Teoría literaria*, prólogo de Dámaso Alonso, traducción de José Ma. Gimeno, 3ª reimpresión, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Tratados y monografías, 2.), Madrid, 1979, 430 pp.
- WILDE, OSCAR, *De profundis*, traducción de Marta Pérez, Fontamara, México, 1987, 108 pp.

ÍNDICE

Introducción	2
Horizonte poético. Mimesis de la mimesis	5
La mimesis del innovador y no la innovación a lo innovado	11
La posvanguardia	20
Los ismos que nos confunden	21
1. Le Parnasse Contemporaine, recueil de vers nouveaux.	23
2. El Simbolismo, la auténtica innovación.	24
3. Modernismo, el estilo americano	26
4. El "mito" de la velocidad	27
5. La ética de la confusión	28
6. De los dos dados al dadaísmo dado	29
7. Impresionismo, de la ecuanimidad a sobreponerse a la adversidad	30
8. La infrarrealidad del superrealismo	32
9. La estética pura, el antiísmo	33
10. Las lilas de la tierra muerta	34
11. La ultra, vía para el paracaídas	36
12. La sangre del pavo	37
Gestación de la posvanguardia	38
La técnica	42
La influencia de Deniz	47
Poetisas mexicanas	56
Retórica <i>habemus</i> : El neoclasicismo del siglo XX	64
La Ilustración	65

Técnica neoclásica	67
Gestación del neoclásico del siglo XX	68
Los dos neoclásicos	69
Neoclasicismo puro	70
Los tres vientos: Análisis comparativo de dos sonetos de tendencia neoclásica	72
Neoclasicismo dominante	79
El neobarroco latinoamericano del siglo XX	85
Generalidades	86
Los tres barrocos	87
El barroco mexicano	87
"La rotación del barro": el barroco cubano: (Los tres Josés)	91
El barroco trasplantino: (historia de las traiciones)	95
1990	103
Puntos de enlace	104
Los trabajos previos	105
Los fundadores	106
La mimesis en los años ochenta	108
Los <i>masters</i> referenciales	111
El señor de la antirrepresentación	111
Los versos a Lucía y algunos otros más	113
La raíz desterrada o desenterrada	115
Recapitulación	119
Conclusiones	120
Bibliografía	123
Bibliografía directa	124
Bibliografía indirecta	125