

01069  
3



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
POSGRADO EN LETRAS**

Piedra viva:  
la poesía de Coral Bracho

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN LITERATURA MEXICANA

**P R E S E N T A**

**MARIA DEL ROCIO GONZALEZ LOPEZ**

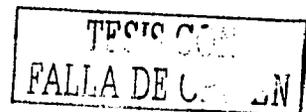
**TUTORA: MTRA. MARCELA PALMA BASUALDO**



MEXICO, D. F.

2003

1-A





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

**TESIS  
CON  
FALLA DE  
ORIGEN**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: MA DEL ROCÍO

CARRILLO LAPA

FECHA: 21.11.2003

FIRMA: Rocío González

***Piedra viva***

**-La poesía de Coral Bracho-**

TRFCS CON  
FALLA DE ORIGEN

Para mis queridas maestras: la Dra. Alicia Correa y la Maestra Marcela Palma, por su generosidad inteligente y calidez.

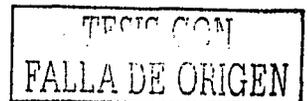
Para Huberto Batis, maestro entrañable, quien me regaló la alegría de ver publicado por primera vez uno de mis poemas.

Para el Dr. Armando Pereira, lector atento, riguroso, lúcido y sensible.

Para el Dr. Vicente Quirarte, por sus valiosas enseñanzas como maestro y como poeta.

A mi queridísima Coral Bracho, luminosa y vital.

Para mis amores: Ollin, Adela y Yolanda.



## Índice

### Introducción

#### CAPÍTULO PRIMERO

- 1.1 Piedra íntima o un retrato personal de Coral Bracho.
- 1.2 Piedra rodante o algunas consideraciones preliminares.
- 1.3 Piedra en un muro de piedras o encontrar un sitio en una generación.
- 1.4 Piedra de luz reverberante o singularidad en la obra de Coral Bracho.

#### CAPÍTULO SEGUNDO

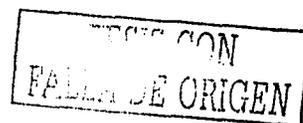
- 2.1 Primera piedra: *Peces de piel fugaz*.
- 2.2 Piedra como rizoma: una perspectiva teórica.
  - 2.2.1 El territorio del lenguaje.
  - 2.2.2 El mapa del laberinto: el poema.

#### CAPÍTULO TERCERO

- 3.1 Piedra en plenitud: *El ser que va a morir*.
- 3.2 Piedra filosofal: Friedrich Nietzsche.
  - 3.2.2 Lenguaje como pensamiento.
  - 3.2.2 Celebración de los sentidos.
- 3.3 Piedra erótica: la biosemiótica aplicada al poema “En la humedad cifrada”.

#### CAPÍTULO CUARTO

- 4.1 Piedra pintada: viaje a la *Tierra de entraña ardiente*.
  - 4.1.1 El equipaje.
- 4.2 Primera estación: el gozo.
- 4.3 Segunda estación: lo rizomático.



4.4 Tercera estación: escribir.

4.5 Cuarta y última estación: el juego.

4.6 El regreso.

## **CAPÍTULO QUINTO**

5.1 Piedra de abismada transparencia: *La voluntad del ámbar*.

5.2 Piedra lógica: la enseñanza de Ludwig Wittgenstein.

**A modo de conclusión.**

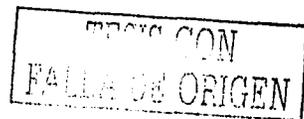
**Bibliografía.**

**Hemerografía.**

## Introducción.

Numerosas y singulares voces han poblado la poesía mexicana de los últimos años, ellas nos han dado un sentido de pertenencia con el país, pero también con el resto de la humanidad, porque la palabra es, acaso como ningún otro acto humano, lo que nos permite la expresión de lo que somos, y los que nos vincula con el ser de los otros. *El ser canta en la poesía*, nos dice Hans-Georg Gadamer, y con ello establece que la ontología se hace en el diálogo y en el lenguaje, ésta es una discusión plenamente actual, y se esté o no de acuerdo con ella, es innegable que lleva, al menos, algo de verdad. Los poetas trabajan con palabras, y aun cuando las manejen con maestría, lo que se quiere expresar con ellas no son ecuaciones perfectas de sentido, sino al ser mismo, en su complejidad y singularidad. La palabra poética nos remite al *verbum cordis* de los griegos: palabra que proviene del corazón, palabra interior, previa a todo lenguaje; pero también existe la posibilidad de interpretar *cordis* como cuerda, es decir palabra que ata, que vincula. Es el amor por estas palabras, las de la poesía, lo que me lleva a la escritura de este trabajo.

Elegí la poesía de Coral Bracho por varias razones: su lenguaje apela a los sentidos y es sensual en su disposición, en su cadencia, en su exuberancia y su significado. Asimismo, porque es una poesía audaz y trasgresora, inventa caminos inéditos para brindarse, abre puertas misteriosas a sus lectores, y seduce, embriaga, deslumbra con los enigmas que plantea. Por otra parte, es una poesía que se pregunta por el ser, que dialoga con poetas, pensadores y propuestas filosóficas que le son afines, e interpreta, a través del lenguaje poético, su aprendizaje, brindando a sus lectores una concepción nueva de ese diálogo. Es decir, es una poesía que se va creando a sí misma, a partir del engranaje de su tradición, pero también como resignificación de lo aprendido, de lo ya dado.



El movimiento y la vitalidad que hay en la poesía de Coral Bracho hacen considerarla como una obra abierta, en la cual el mundo es una alegoría constante. Una obra preocupada por el límite y el infinito, por lo marginal y la totalidad, por lo microscópico y lo holístico, que nos recuerda una frase de Nicolás de Cusa, que dice: *En el límite y el infinito se encuentra la verdad*. Aunque la búsqueda de la poesía no sea la búsqueda de la verdad, sino que ella se nos da como una expresión de la experiencia del mundo, del vértigo, gozo y dolor que conlleva la vida. Donde hay poesía está la fuerza espiritual del hombre, ésta recibe la tradición, pero también es capaz de transformarla.

El recorrido que establezco para seguir la ruta de los poemas de Coral Bracho es el siguiente: en principio, un reconocimiento de mi filiación con la autora y su obra; después el establecimiento de un contexto de lectura y acercamiento a la época de formación y publicación de sus libros, así como a algunas de sus influencias y afinidades literarias, tanto con sus antecesores inmediatos, como con sus compañeros generacionales, destacando finalmente la singularidad de su poesía.

A partir del segundo capítulo se intenta establecer una vinculación entre cada uno de sus libros con una propuesta teórica específica, aunque esto es un recurso puramente metodológico, pues la propuesta poética de Coral Bracho es entendida como una totalidad y no como si cada libro pudiera ser leído separado de los otros (aunque por supuesto son autónomos, aquí están tratados como parte de una totalidad), así que cada marco teórico podría ser utilizado como eje de comprensión y análisis de cualquiera de los títulos de la autora. Sigo, para ello, un orden cronológico, de acuerdo a la publicación de cada libro. Así, comienzo con *Peces de piel fugaz* y la teoría del *Rizoma* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, análisis que llena el segundo capítulo de esta tesis. En el apartado siguiente se abordan los textos de *El ser que va a morir*, a

través del prisma de la propuesta nietzscheana, no desde una perspectiva filosófica, sino literaria y hermenéutica, utilizando sólo aquellos elementos en los que encuentro una relación directa y posible entre las obras de los dos autores. Finalizo este tercer capítulo con el análisis del primer poema del libro *El ser que va a morir*, a partir de la conceptualización de la biosemiótica, aparato crítico planteado por el Dr. Gabriel Weisz, que incorpora varios de los supuestos teóricos que, a mi entender, pueden ser relacionados con la poesía de Bracho.

En el cuarto capítulo se aborda el libro *Tierra de entraña ardiente*, realizado en coautoría con la artista plástica Irma Palacios, que por su carácter visual, al mismo tiempo que lingüístico, es tratado desde una postura más narrativa, intentando transmitir la impresión de las propias autoras, vertidas en sendas entrevistas en las que ellas mismas cuentan su experiencia en la escritura-dibujo de este libro.

Por último, en el capítulo quinto, me refiero al libro más reciente de Coral Bracho: *La voluntad del ámbar* y a la propuesta teórica de Ludwig Wittgenstein en su primer libro, el *Tractatus Logico-Philosophicus*. El interés por este autor surgió por una de las claves que la propia Coral Bracho me ha ido proporcionando, a lo largo de varias conversaciones, para mejor entender su poesía y a ese ser, tan vivo que sabe que va a morir, que la escribe.

Este acercamiento a la poesía de Coral Bracho quiere ser un mapa que trace algunas posibles estaciones para abordarla, puntos de partida y confluencia desde donde pueda ser leída; de ninguna manera los únicos, pues sabemos que siempre se pueden intentar nuevas rutas para llegar a la palabra hospitalaria de la poesía, sobre todo si se tiene el alma dispuesta para esa multiplicidad de olores, sabores, sensaciones, imágenes, luces y sombras que los poemas de Coral Bracho nos ofrecen.

## CAPÍTULO PRIMERO

### 1.1 Piedra íntima o un retrato personal de Coral Bracho.



Conocí a Coral Bracho en una lectura de poesía organizada por la entonces Directora del Instituto de Cultura del Estado de Campeche, Enzia Verduchi, el propósito era recaudar fondos para los damnificados del huracán Roxana que había azotado esa región, en octubre de 1995. Cuando entró al recinto, el Teatro Casa de la Paz, hubo una expectación particular pues ella había vivido varios años en Maryland, Estados Unidos, y en consecuencia había estado muy alejada de los círculos literarios del país, por lo que muchos de los jóvenes escritores que allí nos encontrábamos no la conocíamos. Recuerdo que alguien dijo: “miren, ella es Coral Bracho” y todos volteamos a mirarla, una mujer menuda, muy delgada, de pelo lacio y una expresión afable y dulce en el rostro. Distinta de la que yo había imaginado años atrás, cuando en mi época universitaria había leído *El ser que va a morir*, un libro que me había deslumbrado y desconcertado, un libro cuya luz enceguecía e inundaba, y también me hacía sentir torpe ante la ausencia de claves y asideros para comprenderlo a plenitud.

Hasta ese momento Coral Bracho me parecía un poco mítica, una poeta complicada con una vida seguramente llena de misterio. Me tocó sentarme junto a ella y en cuanto pude le expresé mi admiración y gozo de conocerla y ella generosamente me regaló el libro en el que había leído sus poemas, publicado recientemente y que reunía sus tres primeros títulos: *Peces de piel fugaz*, *El ser que va a morir* y *Tierra de entraña ardiente* bajo el título *Huellas de luz* con una amorosa dedicatoria que he tratado de merecer y acrecentar. Ese encuentro marcó el inicio de una relación muy significativa para mí, la actitud de Coral Bracho, la poeta que yo consideraba la voz más poderosa de

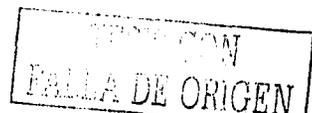
su generación, tan despojada de pretensiones de verdad y tan alejada de la competencia soterrada y egocéntrica que impera en el ambiente literario de nuestro país, me llevó no sólo al estudio sistemático de su obra sino al reconocimiento y respeto por una de las mejores personas que he conocido. Digo esto sin asomo de duda y sin afán de ganarme su simpatía, pues sé que ella no caería nunca en esas trampas veleidosas. Pienso que tan importante como la obra es la persona misma y aquello que la ánima a la búsqueda de una expresión en concreto, en este caso la poesía. Puede refutármese que la calidad moral de alguien no lo hace escribir buena o mala poesía, esto es verdad; sin embargo cuando la congruencia entre el poeta y la obra es exacta, su poder de revelación y su sentido en el mundo cobran dimensiones muy amplias, de tal suerte que, en el mejor de los casos, nos ayudan a vivir con mayor plenitud.

No considero ingenuo reconocer que hay experiencias estéticas que cambian nuestra percepción de la realidad, nuestro estar en el mundo y la relación que establecemos con nuestros semejantes, y creo con honestidad que mi cercanía con la obra y el ser humano que es Coral Bracho me ha dado eso. Me ha permitido conversar con la niña huérfana de padre que tuvo que partir con su familia al extranjero, tal vez para alejarse del dolor, tal vez para encontrar nuevos conocimientos que les permitieran sobrellevar lo que la vida les imponía. Su primer destino fue Londres, donde Coral aprendió a hablar y leer en inglés; y después Francia, donde con doce años escuchó a una maestra leer un texto de Víctor Hugo y ella quedó fascinada por el sonido, por la musicalidad de las palabras, ahí conoció la existencia de la poesía. En aquel entonces cantaba en un coro, y cuando lo abandonó extrañaba la sensación de placer que le proporcionaba el canto, quiso entonces repetir la emoción que sentía cantando, y escribió sus primeros versos. Buscaba sobre todo el sonido, la cadencia y eso que tenía la poesía y que implicaba *hablar de otro modo*.

Oí a Coral Bracho contar la anécdota anterior en la “Casa del Poeta Ramón López Velarde”, éramos un pequeño grupo de no más de diez personas, que asistíamos a un ciclo de charlas entre escritores y en el que Coral compartía mesa con Gloria Gervitz; se trataba de que comentaran sus procesos de creación y que revelaran algunas claves de su poesía. Gervitz le preguntó algo que todos sus lectores nos hemos preguntado alguna vez: ¿por qué *El ser que va a morir?*, y Bracho respondió que porque sólo alguien que conoce la cercanía de la muerte puede encarnar la intensidad de la vida, entender *lo vital de la muerte*.

Unos meses más tarde, en uno de esos regalos inesperados que Coral sabe dar, me contó que había tomado el título de *Viaje a Ixtlán* de Carlos Castaneda, y yo que me había pasado buscándolo en casi toda la obra de Nietzsche. Pero volviendo a la Casa del Poeta, esa misma tarde nos habló de cómo escribe sus textos: sin parar, con un solo aliento, como si fueran organismos únicos que tienen que ser completados de una vez, luego cuando los corrige, se topa con el absurdo de no poder cambiar una palabra a otra con las mismas sílabas, y todo se desorganiza; al quitar elementos tiene que hacer cortes, *-ráfagas lentas*, le dice Antonio del Toro, poeta contemporáneo de Bracho-, todos los elementos están en juego y aunque simulen desorganización, van adquiriendo sentido en su poesía.

Esa precisión para escribir sus versos, esa tensión exacta entre forma y fondo, son también visibles en la actitud vital de la poeta: su conversación es incluyente pero mesurada; su amistad es generosa y cálida pero sin rebasar los límites del respeto. Su ser, eso se intuye, está lleno de pasión que nunca toma formas destructivas, es una pasión contenida en una belleza diáfana. No sólo su poesía, también su persona, es una apuesta por la vida, por la celebración de la vida y por su plenitud.



## 1.2 Piedra rodante o algunas consideraciones preliminares.

La modernidad, que tuvo como eje principal para organizar la vida de los hombres a la razón, al menos en Occidente, fue siendo cuestionada por un aparato crítico cada vez más radical que iba expresándose en las producciones artísticas, aún antes de ser expuesto teóricamente. El *pienso, luego existo* de Descartes generó o desencadenó, entre otras muchas cosas, el positivismo, el capitalismo y una idea de progreso que los hombres hemos pagado caro; pero también produjo, sobre todo en el Arte y en las llamadas ciencias o disciplinas humanísticas una constante revisión del concepto de lo humano. ¿Qué otra cosa es si no, el Romanticismo, las vanguardias, el psicoanálisis y todas las teorías relativistas que comenzaron a cobrar fuerza desde principios del siglo XX? Ese racionalismo extremo también nos confrontó con una de las posibilidades más difíciles de encarar: el vacío de lo sagrado, expresado en otra frase célebre de Nietzsche: *Dios ha muerto*.

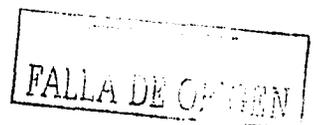
Más allá del valor de verdad de ambas sentencias, aprendimos a vivir con sus implicaciones y lo que desencadenaron, y así lo que llamamos arte, funcionó en muchos sentidos como un intento de llenar nuestro vacío de Dios, —podríamos agregar que también la noción de progreso estimuló y cubrió las necesidades espirituales ante la ausencia de la divinidad— no porque nos prometiera un paraíso y un infierno, sino porque a través de él se aspiraba a un conocimiento metafísico, a una búsqueda ontológica.

La poesía funciona también, en mayor o menor grado, como una compensación ante la falta de verdades como asideros. Los hombres hemos intentado forjarnos a partir de la palabra, somos lo que decimos, sobre todo lo que dicen los poetas, los encargados de *dar sentido a las palabras de la tribu*, aprendizaje que la poesía mexicana descubrió, como nos dice Octavio Paz, en

"el gran movimiento poético del siglo XX: el surrealismo. La grandeza de esta tentativa -frente a la que ningún poeta digno de este nombre puede permanecer indiferente- consiste en que pretendió resolver de una vez, para siempre y a la desesperada, la dualidad que nos escinde: la poesía es un salto mortal o no es nada".<sup>1</sup> Sin embargo, espoleados por la historicidad y la abundancia de "hechos", esta pretensión nos parece ahora jactanciosa y quizá, ingenua. La poesía ha tenido que reinventarse otra vez, al ritmo del auge de las tesis neoliberales, del discurso de la economía mundial, de la globalización, de los descubrimientos científicos, de las necesidades ecológicas, de las ciberautopistas, de la imposición de la mercadotecnia y de las ideas generadas a través de los medios de comunicación masiva, entre otros muchos fenómenos sociales; de tal suerte que es casi imposible saber hacia dónde apunta la poesía actual y cuál es su verdadera génesis. La abundancia de voces, estilos y discursos que desfilan por la poesía mexicana lo demuestra; a pesar de ello, en ese horizonte diverso alcanzamos a percibir autores que nos deslumbran por su capacidad de englobar, en una red de palabras, el pulso de una emocionalidad y una lucidez que intuimos no sólo como universal, sino como un organismo que apela a lo más esencialmente humano, porque no desdeña su cualidad de misterio y su búsqueda de ámbitos intangibles: ahí donde se encarna lo sagrado, el lugar de la poesía. Lo reconocemos como un *decir* que puede ubicarse en cualquier parte o en ninguna, en cualquier época, que proviene de cualquier alma. Es el caso de la poesía de Coral Bracho, una de las más poderosas y singulares voces de la poesía mexicana actual. Para entenderla dentro del contexto de la poesía latinoamericana del siglo XX debemos referirnos a dos vertientes fundamentales: tradición y ruptura, o lo

---

<sup>1</sup> Octavio Paz en *México en la obra de Octavio Paz*, p.167.



que Octavio Paz llamó "tradición de la ruptura", refiriéndose a su asimilación y a su posterior cuestionamiento.

En el ámbito literario mexicano han existido poetas a los que se identifica con una u otra, aunque sea de manera provisional usaremos ese esquema. Por tradición entendemos aquella obra que privilegia un pasado poético heredado de la lengua española y sus resonancias formales, que reconoce sus fuentes originales y propone en su escritura una continuidad de las mismas. Por ruptura nos referimos a las denominadas vanguardias, sobre todo al surrealismo, que apostaban por una reinención del lenguaje y de la estética consagradas hasta entonces, a través del automatismo psíquico, la escritura automática, la exploración de lo onírico y otras características, como las detonantes de una búsqueda poética cada vez más abierta y más disímbola.

Toda nuestra poesía actual se ha gestado en alguna de estas dos corrientes, o en ambas. Los autores más radicales han apostado a una siempre nueva transformación, es decir, cuando las vanguardias comienzan a pertenecer al engranaje de la tradición debe buscarse una nueva ruptura, propiciada no únicamente por la necesidad incesante -nunca satisfecha del poeta- por llevar al límite el lenguaje, sino también, y de manera fundamental, por la interrelación con poetas de otras lenguas y sus hallazgos formales.

Ahí se inscribe la obra de Coral Bracho, quien nace en la Cd. de México en 1951. En esos años (los cincuenta), Octavio Paz, uno de los más altos representantes de nuestra poesía en el siglo XX y uno de los intelectuales que más lúcida y sistemáticamente pensó y escribió sobre nuestra realidad, se desempeñaba como funcionario en París, donde conoce a André Bréton y se adhiere -un poco tarde- al movimiento surrealista. Paz fue, para Bréton, "el poeta hispanoparlante *qui me touche de plus [que más me conmueve]* y lo

incluyó en la ortodoxia surrealista de posguerra porque su obra/actitud vital/estilo, se acercaba al espíritu surrealista".<sup>2</sup>

Jason Wilson, en su estudio sobre la poesía de Octavio Paz, y Evodio Escalante, en su ensayo "De la vanguardia militante a la vanguardia blanca", coinciden en señalar que la influencia del surrealismo en Paz fue sobre todo una actitud de espíritu, un encuentro que afectó en primer lugar su vida y después su poesía y despoja a éste de su noción histórica, asumiéndolo como una actitud mental y una postura de rebeldía. En esos mismos años Paz regresa a México a compartir sus hallazgos, nutriéndose directamente de las fuentes del surrealismo, a través de traducciones de algunos de sus precursores como Rimbaud, Baudelaire, Nerval y Blake.

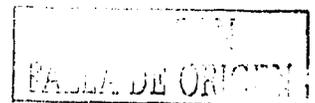
En nuestro país los primeros intentos vanguardistas fueron de José Juan Tablada, y un poco más tarde una forma de surrealismo relacionada con lo onírico, surge entre el grupo denominado *Contemporáneos*, a quienes Paz les reprocha no *encarnar* poéticamente su aprendizaje, y que a pesar de experimentar con la escritura automática, sean siempre reflexivos; encuentra en esta actitud una característica del *ser mexicano*, "cuya embriaguez mayor consiste precisamente en mantenerse lúcido".<sup>3</sup>

Con la incorporación de las vanguardias artísticas al ámbito cultural de nuestro país se creó un clima más cosmopolita y de mayor independencia con respecto al Estado y sus instituciones, en donde la mayor parte de nuestros escritores e intelectuales habían hallado cobijo y sustento.

En este panorama de mayor libertad y riesgo se suscitan en México tres fenómenos literarios de fundamental importancia para entender la poesía de los escritores nacidos en los cincuenta: el *poeticismo*, la *espiga amotinada* y la

<sup>2</sup> Jason Wilson, *Octavio Paz, un estudio de su poesía*, p. 21.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 25.



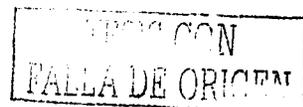
*poesía concreta* de *Ladera este* (1966), así como *Topoemas* (1968), de Octavio Paz,<sup>4</sup> todos ellos deudores de los movimientos de vanguardia nacidos en Europa en la década de 1920 a 1930. Sus propuestas fueron distintas, pero partían de un anhelo similar: violentar el lenguaje y darle una dimensión más vasta.

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

En la década de 1960 aparece un volumen colectivo que es, a su vez, un manifiesto de un grupo de jóvenes que pretendieron una poética como una "violencia organizada", el libro se llama *La espiga amotinada* y los jóvenes eran Juan Bañuelos, Oscar Oliva, Eraclio Zepeda, Jaime Labastida y Jaime Augusto Shelley; ellos querían una poesía social, despojada de la retórica conservadora y los ecos gongorinos de los poeticistas; una poesía que cambiara junto con la sociedad, que uniera acto y palabra. A decir de Paz la actitud de este grupo fue romántica y exagerada, sin embargo "al lado de muchos gritos y puñetazos, han dado a nuestra poesía joven algo que le faltaba: la rabia."<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Cf. Evodio Escalante, "De la vanguardia militante a la vanguardia blanca (los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho), pp. 29 y 30.

<sup>5</sup> Octavio Paz en *Op. Cit.*, p. 183.

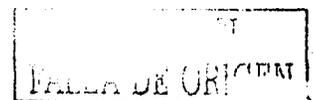


Por último, para cerrar la clasificación de Evodio Escalante, nos referiremos a la exploración de Octavio Paz por la poesía concreta en su poema "Blanco" de *Ladera este* y en *Topoemas*, antes mencionados. Es bien conocida la relación de Paz con el surrealismo y con André Bréton, sin embargo la curiosidad creativa y libertad expresiva que caracteriza la obra del gran poeta mexicano, lo llevan a incursionar en esa herencia vanguardista que se da en América Latina, sobre todo en Brasil, que se llama "poesía concreta", cuyas manifestaciones más notables son los textos de Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari. La poesía concreta se opone al romanticismo, el dadaísmo y el surrealismo al rechazar la inspiración y la irracionalidad como posturas del ejercicio poético; dice Augusto de Campos intentando una definición de la misma: "En sincronización con la terminología adoptada por las artes visuales y la música, diría que existe una poesía concreta. Concreta en el sentido de que, hechas a un lado las expresiones figurativas de la expresión (lo cual no quiere decir hecho a un lado el significado), las palabras en esta poesía actúan como objetos autónomos" (*Teoría de la poesía concreta*, 1955 p. 32).<sup>6</sup>

Paz asume el riesgo y publica su famoso poema *Blanco*, el texto más innovador y radical de la época; se propone realizar un poema-objeto, apoyándose en su conocimiento del estructuralismo y la semiótica, retomando a Mallarmé y la apuesta formal de *Un coup dés*, así como a Apollinaire y los ideogramas chinos que permiten la visualización de las palabras como cosas. Paz logra que sea el espacio el que ocupe a la escritura, perdiendo su centro y posibilitando una lectura múltiple y sincrónica, como querían los fundadores de la poesía concreta, acercándose más a los trabajos de artistas visuales como Kandinsky y Mondrian, al cine y a la ciencia, que a los valores privilegiados

---

<sup>6</sup> Ramón Xirau en *Poesía Iberoamericana Contemporánea*, p. 128.



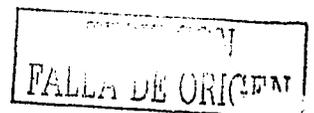
de la poesía clásica o tradicional. Con esta incursión de Paz se cierran los caminos hacia las vanguardias para dar paso a una multiplicidad de voces que concurren en lo que podemos llamar la poesía viva, presente de México.

Dos de los antecesores importantes de la poesía de Coral Bracho específicamente, son José Lezama Lima y Jorge Luis Borges, más que como heredera o continuadora de sus escrituras (por otro lado muy diferentes entre sí), como parte de esa misma y minuciosa conciencia de la palabra, generadora de múltiples realidades. Trataré de explicarme con los siguientes ejemplos: la influencia de Lezama Lima la encuentro en que fue un transgresor de las reglas de la poesía tradicional, a la concisión opone la abundancia, a la lógica opone la imaginación con todo su desbordamiento, como lo hace nuestra autora. Su apuesta es nombrar las cosas de la imaginación, más que de la realidad, y privilegia, sobre todo, la autonomía del lenguaje poético. A modo de ilustración copiaré un pequeño texto de Lezama:

"Éxtasis de la sustancia destruida":

Y tú, Promacos, cierra la doble cadena de hormigas. ¿Contaste el ganado? Destroza el cuerpo y el signo de su oquedad para lograr la reminiscencia de su transparencia. Destruye la relación inversa de unidad y sustancia, del número y la cosa sensible, resuelta en la figura desprendida por el éxtasis de participación en lo homogéneo. Pero antes la esfera está abarcada por la mano del garzón. La violenta sustitución seguida de una ráfaga hueca prepara el vacío, la ballena y el frasco, por donde se sale y entra como originario principal, ahumado y apresuradísimo. Ahora, ciego estoy. Me abarco y comprendo, ennegrecido en el frasco que contiene la esfera armilar suspendida muerta por imanes boreales. Ciego estoy, mi casa es la ballena...

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



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

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

Algo de esto podemos hallar en "Manuscrito hallado en un libro de Joseph Conrad":

En las trémulas tierras que exhalan el verano,  
 el día es invisible de puro blanco. El día  
 es una estría cruel en una celosía,  
 un fulgor en las costas y una fiebre en el llano.  
 Pero la antigua noche es honda como un jarro  
 de agua cóncava. El agua se abre a infinitas huellas,  
 y en ociosas canoas, de cara a las estrellas,  
 el hombre mide el vago tiempo con el cigarro.

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

Es notable también en la obra de Coral Bracho esta intertextualidad no negada, e incluso en franco diálogo con los pensadores originales que la llevan a una reelaboración hermenéutica de las ideas que le son compatibles; por ejemplo, escribe en "Sobre las mesas: el destello", después de un epígrafe de Deleuze y Guattari:

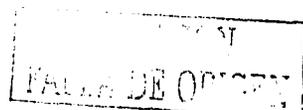
...  
 un limón en las orlas incitadas  
 rasgar: con almohazas vidriantes, inaudibles (vino prensil,  
 hirsuto)  
 con espinas el temple, las pezuñas;  
 carcajada chispeante entre los bulbos  
 escrutados, las urracas;  
     fósforos, guiños, ecos  
     en la tenaza; salta  
     la perdiz.

La perdiz: ave fresca, abundante, de muslos gruesos;  
 acusado dimorfismo sexual. Sus plumas rojas, cenicientas,  
 encubren. Salta en parábola eyecta sobre las fresas;  
 aleante calidez. Tiene los flancos grises (Las fresas  
 bullen esponjadas, exhalan –de sus fieltros de amapola,  
 de entresijo verbal-, la lejía delectante), las patas finas  
 de vuelo corto; corre (los sabores timbrosos, apilables)  
 con rapidez.

En estos autores, parte de la tradición y herencia poética de Bracho, se encuentran algunos gérmenes que han de encarnarse después en algunos de sus textos. De cualquier forma no quiero dejar de señalar que su diálogo intertextual es múltiple y no se limita a lo literario. Hay una preocupación evidente por lo filosófico y por la materia, a través de algunas instancias

científicas; hay también una preocupación lingüística y filológica que apela directamente a las palabras como objetos o entes que imponen orden o caos a determinadas realidades, entre ellas la del texto poético, tan válida y compleja como la aparente. Es una realidad que cuestiona nuestro aprendizaje para asirla, para entenderla y para vivenciarla. Las imágenes que en ella se plantean o evocan no nos remiten a nada conocido, las acciones son mínimas y lo que allí se advierte es un estado o estados del ser, conjurado a través de innumerables adjetivos y sustantivos, con un sujeto que habla, ambiguo y cambiante, difícil de sujetar; y el tú o tus a los que se dirige, son igualmente inasibles y huidizos. Sin embargo esa realidad nos atrapa y fascina en su exuberante riqueza, en aquello que se entrevé, que se intuye y que nos obliga a un reconocimiento de nuestra propia indeterminación ante esos estados del ser o del alma, o tal vez, ante nuestros propios sentidos forzados al límite. Hay una realidad que nos obliga a mirarnos y decir "también somos esto", a llevar a la superficie parte de nuestra más profunda conciencia o inconsciencia, de nuestros deseos más oscuros y que sólo la poesía nos permite, por instantes, aflorar.

No podemos soslayar tampoco la importancia de los acontecimientos históricos que se dan en el siglo pasado y que significaron -significan todavía- un cambio sustancial y una experiencia sin precedentes en el pensamiento y actitudes vitales de la humanidad, me refiero a las dos grandes guerras mundiales, al holocausto, al feminismo, a la repartición del trabajo, la guerra fría, el comunismo, la experiencia cubana, la revolución cultural de los sesenta, el 68 concretamente en México, la aparición del sida, la lucha de los grupos minoritarios y su conquista de espacios y de voz, el descubrimiento del genoma humano y el ADN, sólo por mencionar algunos. Todo ello ha permeado la escritura de los poetas del siglo veinte en todo el mundo y los ha



llevado a adoptar posturas frente al lenguaje y frente a su propia obra, bien para afirmarse como *usuarios de la tradición* en un intento de preservación de un orden conocido, o bien para desmarcarse y buscar territorios ignotos, personales, intransferibles en un mundo -real y poético- donde todo conocimiento es relativo e incesante.

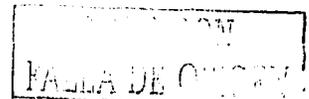
### 1.3 Piedra en un muro de piedras o encontrar un sitio en una generación.

Ampliando el contexto hacia la poesía hispanoamericana, podemos decir que de algunas de las vertientes que se trazaron a partir de la asimilación de las experiencias poéticas y formales ya mencionadas, está el neobarroco (o *neobarroso* -más adelante ampliaremos la explicación del término-). "Podría describirse un poema neobarroco como un texto proliferante donde el poeta hace énfasis en la no-identidad del que habla y lo ubica en una lógica deleuziana de devenires",<sup>7</sup> cuyos representantes son, principalmente Néstor Perlongher, Roberto Echavarrén, José Kozler, David Huerta y Coral Bracho.

Por otra parte, existe un grupo de poetas que intentan una restitución, un retorno al repertorio formal, ya sea a través de las variantes temáticas o de revitalización de los motivos poéticos por medio de la paráfrasis; como es el caso de José Luis Rivas, Arturo Carrera y Francisco Hernández, por nombrar algunos de los ejemplos más afortunados.

Con esto doy paso al siguiente tema que nos ocupa: ¿quiénes son los poetas contemporáneos a Coral Bracho?, ¿cuáles son sus afinidades y sus diferencias? Los poetas de la generación de Coral Bracho con quienes más se le asocia son: David Huerta, Alberto Blanco, José Luis Rivas, Carmen Boullosa y Gerardo Deniz —que aunque no es de la misma edad que los

<sup>7</sup> Eduardo Milán, "Visión de la poesía latinoamericana actual" en *Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*, p. xv.



autores citados, comienza a publicar tardíamente, en la misma época que ellos— en México; y en Hispanoamérica con los llamados "neobarrocos" por Néstor Perlongher, ellos son: Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Raúl Zurita, Luis Alberto Crespo, Marosa Di Giorgio y Eduardo Espina, entre otros.

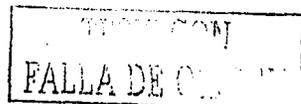
Hay ciertamente afinidades, pero también propuestas distintas de fondo y de forma. Revisemos algunos de los análisis que han hecho los críticos de literatura: Evodio Escalante los llama representantes de la *vanguardia blanca* y agrupa en esta denominación a David Huerta (1949), Alberto Blanco (1951), Gerardo Deniz (1934) y Coral Bracho (1951). Los llama así porque son "emisarios de una actitud que quiere conservar un aspecto que se consideraría esencial a toda vanguardia: la subversión del lenguaje, pero que se desentiende al mismo tiempo de sus pretensiones totalizantes e incluso de sus gestos publicitarios".<sup>8</sup>

A mi entender, lo que define a estas nuevas promociones de poetas es que su trabajo parte de la soledad, de un aislamiento de lo comunitario, no se quiere pertenecer a grupos cerrados, ni ser identificados con filiaciones políticas o sociales, ni mucho menos suscribir manifiestos conjuntos; pueden pertenecer a cofradías amistosas, o firmar peticiones en pro de la ecología, la paz o de indignación ante determinadas injusticias, pero eso es todo.

Su obra es una postura individual, muchas veces ignorante incluso de las propuestas de sus colegas o compañeros generacionales, su fidelidad es hacia sí mismos y si hay una búsqueda, ésta parece ser hacia la interioridad. En esto difieren de sus antecesores inmediatos, quienes sí adoptaron una postura política, si no en sus escritos, a través de sus opiniones públicas, me refiero a Octavio Paz, Efraín Huerta, los integrantes de la *espiga amotinada*,

---

<sup>8</sup> Evodio Escalante, *Op. Cit.* p. 31.

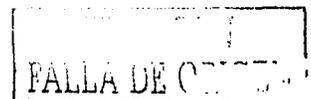


los *poeticistas*, quienes todavía hoy se expresan y comprometen públicamente con sus filias ideológicas.

Por otra parte se trata de poetas que provienen de familias con cierta estabilidad económica e intereses intelectuales, que han favorecido el desarrollo cultural de cada uno, y extensivamente del país. Además muchos de ellos han tenido oportunidad de viajar, de hablar y traducir otros idiomas, y de aspirar, como ninguna otra promoción de poetas anterior, a la obtención de becas, publicaciones y empleos específicamente relacionados con la literatura o la cultura.

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

Su libro más controvertido ha sido *Incurable*, criticado como desmesurado y delirante,



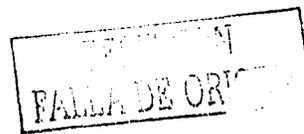
es un libro que apuesta a favor de la ilegibilidad como técnica de prestigio poético... Huerta sigue dependiendo del uso del lenguaje ensayístico (tomado lo mismo de Aristóteles, vía Barthes, que de Derrida) para vehicular la consistencia de su lirismo... Es cierto: el lenguaje ensayístico empieza a subjetivarse. Se vuelve un instrumento de la aventura personal. Los delirios del yo, las arduas derivas de la subjetividad, encuentran aquí una materia prima novedosa y a veces efectiva. Aunque, me parece, al fin de cuentas lo que vence es el farrago, la acumulación del material discursivo.<sup>9</sup>

Sin embargo, David Huerta es un crítico de su propia obra y en sus libros posteriores adopta un tono más mesurado, sin renunciar a sus hallazgos basados en la acumulación originaria y en sus versos largos nutridos de diversas lecturas, la autoreflexión y su intuición sensible. El lenguaje mismo, la metalingüística, el sonido, son temas caros a la poesía de David Huerta y no ha dejado de insistir en ellos, ahora desde un proceso de revaloración de su propio logos.

Se le ha asociado también con los neobarrocos, esa "lepra creadora" heredada de Lezama que mina o corroe los estilos oficiales del "buen decir", según Néstor Perlongher, por su propio estilo desbordado y audaz, pero también porque Lezama Lima es uno de los puntales de su arsenal poético, al que le debe gran admiración; ha compilado dos antologías de su obra poética y dos de relatos románticos. Escalante encuentra también en la obra de Huerta una continuación u homenaje al *poeticismo* de Eduardo Lizalde, específicamente al de *Cada cosa es Babel*, en donde *Cuaderno de noviembre* traza con éste una relación intertextual, que si se ignora, muchos de sus hallazgos quedarían en la sombra. Se establece en estos dos libros un vínculo entre *poeticismo* y *discursivismo* que vale la pena tomar en cuenta en el análisis de sus textos.

---

<sup>9</sup> *Idem*, pp. 34 y 35.



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

Con Gerardo Deniz (pseudónimo de Juan Almela, traductor y crítico) sucede algo diferente, nace en 1934 y comienza a publicar tardíamente, en 1970. Su primer libro *Adrede* recibió el entusiasmo y una reseña de Octavio Paz, por lo que inmediatamente fue considerado un privilegiado en el mundo de las letras mexicanas. Su poesía fue, en su momento y lo sigue siendo, radical y novedosa. Sus construcciones verbales apuestan a un desplazamiento de lo poético: sus temas, sus clichés, sus cánones, son motivo de burla y de desacralización; una corrosiva ironía permea sus textos, no sólo en el tratamiento formal, también muchos de los valores sociales consagrados son objeto de parodia.

Al leer a Deniz sin duda podremos reírnos mucho, pero también en algún momento preguntarnos si lo que tenemos en las manos es un libro de poesía o un divertimento hecho de palabras. La ironía no es nueva en nuestra literatura, la intentaron con éxito Salvador Novo, Efraín Huerta, José Emilio Pacheco, pero nunca fue tan radical como en los textos de Deniz, los cuales “exhiben la presencia de una ironía reticular, diseminada en todo el texto, distribuida libremente como si se tratara de una sustancia coloidal”<sup>10</sup>. Aquí no puedo dejar de referirme al parentesco que puede haber con la escritura rizomática de Coral Bracho. Para poder forzar esta ironía hasta el límite de la cuerda, el autor arremete contra todo lo políticamente correcto, comenzando, ya lo dijimos, por su propio medio de expresión que es la poesía, contra las feministas, la izquierda, el psicoanálisis, la ecología, los antimperialistas, Nietzsche, Derrida, la familia, etc. Este desapego nihilista mantiene los textos de Deniz en una recta sin grandes altibajos, acercándose a la narrativa y conservándose como textos sin aspiración a ser otra cosa más que textos, en donde lo que está puesto en juego es el ingenio, una compilación de la imaginación cumplida en ellos. Se trata de ser lírico sin elementos de apoyo, añadiendo a la poesía el horror, la fealdad, el aburrimiento o la sinrazón de la cotidianidad y no por ello dejar de ser poesía. Se convierte a ésta en un elemento claro de nuestro tiempo y de nuestros valores, políticamente incorrectos, pero subterráneamente resguardados como deseos motores detrás de nuestros actos. En este sentido la poesía de Deniz no suprime sino integra, y es eficaz porque funciona como detonante de una reflexión más crítica de nosotros mismos y de las sociedades que hemos construido. Como en David Huerta y la misma Coral Bracho hay en la obra de Deniz una incorporación de vocablos tomados de fuentes muy diversas como la ciencia y la técnica,

---

<sup>10</sup> *Ídem*, p. 36.



algunos anglicismos, el caló, abundancia de aliteraciones y paronomasias, e incluso acercamientos con el albur, lo que provoca sorpresa y diversión en sus lectores, liberándolos de la pesada carga de trascendencia con que normalmente se viste a la poesía.

Otros contemporáneos de Coral Bracho con quienes se le ha relacionado, aunque de manera menos evidente, son José Luis Rivas y Carmen Boulosa. Al primero, porque su poética está cercana a los llamados neobarrocos, lo mismo que la obra de Bracho. Por otra parte Rivas privilegia el paisaje como la experiencia que permea toda su escritura: el suyo es un paisaje marino vinculado en muchos momentos a la infancia como territorio idílico y está lleno de referencias a la naturaleza del mar, con sus rituales, su temperatura, sus horarios, su calidad de lugar originario donde la vida comienza y se transforma. En esto se acerca a la abundancia de referencias a la naturaleza que Coral Bracho explora en sus textos.

José Luis Rivas es también traductor de Saint-John Perse, Derek Walcott, Georges Schehadé, lo que ha establecido un diálogo con su propia escritura. A través de la construcción de imágenes surca su propio mar: el del lenguaje, siempre puntual y exacto, como el marinero que conoce su materia, pero sabe también que emprender una aventura nos lleva hacia ignotos horizontes. Coral Bracho, por su parte, es también hablante de otras lenguas y traductora, pero no es en este sentido en el que mejor se la puede vincular con Rivas, sino en la conciencia y el asombro que ambos poetas muestran por la naturaleza, en la descripción de imágenes ricas y exaltadas de lugares y momentos que nos ofrece el mundo natural, cuando sabemos mirarlo con atención y amor, como ellos saben.

En un sentido totalmente distinto se puede relacionar a Coral Bracho con Carmen Boulosa, como lo hace José María Espinasa en el artículo "El

sexo del lenguaje (a propósito de *El hilo olvida y Peces de piel fugaz*)",<sup>11</sup> sobre el cual me basaré para esta argumentación, haciendo referencia únicamente a los libros citados. Lo que une a estas escritoras es la necesidad de darle libertad al lenguaje, una vez que la retórica de "la tradición" se ha agotado a sí misma y se ha vuelto pobre, ineficaz; se proponen entonces enfrentar esta pérdida de identificación y explorar el lenguaje con los sentidos, en donde no hay retórica posible. A partir del deseo, el erotismo -tema que también las une- Boullosa se asume como cuerpo confrontado, existente a partir del otro, y Bracho hace que los objetos, la naturaleza, los límites de los sentidos, sean el cuerpo. En ella no hay discurso, hay celebración del tiempo y el espacio, sus poemas casi pueden olerse, tocarse, sentirse, son una experiencia, y esto nos remite a una idea de Borges, cuando dice "la poesía es algo que se siente, y si ustedes no sienten la poesía, si no tienen sentimiento de belleza, si un relato no los lleva al deseo de saber qué pasó después, el autor no ha escrito para ustedes".<sup>12</sup> En cambio en Carmen Boullosa sus textos funcionan como etapas de un discurso, se transcurre en ellos, hay movimiento porque suceden en relación a otro. Hasta aquí las comparaciones y las coincidencias, está claro que cada una ha tomado caminos diferentes y que sus intereses literarios se han apartado.

Para finalizar esta revisión de algunos de los poetas contemporáneos de Coral Bracho es pertinente referirme a la vertiente hispanoamericana que Néstor Perlongher llamó "neobarroco" o "neobarroso", porque en su expresión rioplatense *sus pretensiones de profundidad suelen anclarse en el lodoso barro del fondo del río*. Esta poesía comparte con el barroco de los Siglos de Oro una tendencia a singularizar el concepto, admite la duda y lleva la

<sup>11</sup> José María Espinasa, "El sexo del lenguaje (A propósito de *El hilo olvida y Peces de piel fugaz*)", pp. 41 y 42.

<sup>12</sup> Jorge Luis Borges, *Siete noches*, p. 107.

experiencia del lenguaje más allá de todo límite, aunque el barroco sustenta su audacia sobre una base clásica y el neobarroco, por el contrario, no tiene piso específico y se mueve en suelos diferentes y hasta contradictorios.

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

Igualmente reveladora es su frase *je suis un syntaxier* que, aunque ha sido sobrepasada por los neobarrocos, e incluso desde los exploradores de la poesía concreta, ya que muchos de ellos han suprimido la sintaxis, es claramente visible la lección múltiple que significó *Un coup de dés*.

Otra de las figuras centrales que apuntalan esta nueva poética es Lezama Lima y su poesía "impura: ora coloquial, ora opaca, ora metapoética. Trabaja tanto la sintaxis, como el sustrato fónico, las nociones como los localismos. Y pasa del humor al gozo".<sup>13</sup> Los autores neobarrocos se contraponen a la experiencia vanguardista en su didacticismo y su búsqueda de la imagen y la metáfora, pero no en su audacia experimentadora, que llevan mucho más lejos, al concebir la poesía como una aventura del pensamiento. No limitan sus estrategias, ni sus temas, ni sus fuentes, ni sus estilos, pasan de unos a otros, tal como sucede en el acto de pensar. El barroco y el neobarroco

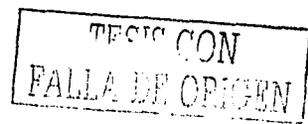
<sup>13</sup> Roberto Echavarrén en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, p.13.

más que escuelas o sistemas son, para muchos, una actitud vital que se opone al "buen decir", a la lógica de lo clásico e introduce en el discurso la admisión de la duda y prescinde de un fin o un final, sus textos son generalmente abiertos, inconclusos, desplegados, infinitos, no hay en ellos ideas preconcebidas.

Dice R. González Echeverría que "el barroco es un arte furiosamente antioccidental, listo a aliarse, a entrar en mixturas 'bastardas' con culturas no occidentales"<sup>14</sup>, su dicho es sobre todo pertinente en referencia a los poetas latinoamericanos en donde el mestizaje lingüístico y cultural se mantiene vigente y el intercambio con formas y usos de las civilizaciones indígenas está totalmente arraigado a la vida cotidiana, así que no sorprende encontrar en sus textos localismos, palabras en lenguas indígenas, ideas de cosmovisiones ajenas por completo a la concepción judeocristiana que, en general, tenemos del mundo.

El neobarroco tiene cierta relación con la mística, y en el límite de la tensión, con la locura, una locura manierista y sagrada que quiere penetrar poéticamente en todas las realidades humanas, incluso en aquellas que somos incapaces de comprender. La suya es una apuesta por lo extremo, una poesía que quiere ser el medio del conocimiento absoluto, una búsqueda irreductible de ese Absoluto que la humanidad ha intentado penetrar desde tiempos inmemoriales. Para ello se impone la tarea de llegar hasta lo más profundo y traerlo hasta la superficie, así ese discurrir de lo profundo en la palabra puede parecernos una salvación, un balbuceo, una cierta pérdida del hilo del discurso, porque las palabras por sí mismas se convierten en objetos, en materia, en símbolos. Su primera acepción de signos de comunicación se pierde, su empresa, en esta poesía neobarroca, es más alta, las palabras aquí

<sup>14</sup> citado por Néstor Perlongher en *Op.cit.*, p. 20.



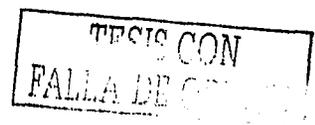
tienen total autonomía, son autorreferenciales; si han perdido sentido no importa porque han adquirido otros, se han vuelto polisémicas, se han multiplicado y se han convertido en catedrales magníficas donde se puede vislumbrar la profundidad del pensamiento.

A pesar de las enormes aspiraciones del neobarroco, o tal vez por ello, ha tenido sus lúcidos detractores, sobre todo "en los salones de letras rioplatenses, desconfiados por principio de toda tropicalidad e inclinados a dopar con la ilusión de profundidad la melancolía de las grandes distancias del desarraigo". Borges ya había descalificado el barroco con una ironía célebre: "es barroca la fase final de toda arte, cuando ella exhibe y extenua sus recursos [...]; cuando ella agota o pretende agotar, sus posibilidades y limita con su propia caricatura" (*Historia universal de la infamia*).<sup>15</sup> Esta opinión no excluye que existan buenos escritores y poetas neobarrocos en la Argentina como Severo Sarduy, Aldo Pellegrini, Francisco Madariaga y Enrique Molina, por mencionar algunos. La nueva vertiente del barroco, el neobarroco, es también claramente una voz en el vasto diálogo en que se inscribe la obra de Coral Bracho y, sin duda, ha tenido gran significación en el despliegue de su propia propuesta. Sería muy arduo mencionar a sus más destacados representantes en Latinoamérica e intentar establecer una cierta correlación con su obra, baste con la exposición hecha para apuntar la importancia que este movimiento lingüístico ha dado a su escritura.

Para finalizar con este apartado citaré a Raúl Zurita, poeta chileno nacido el mismo año que nuestra autora, 1951, a quien podríamos mirar tras esta óptica de lo neobarroco; esta cita quizá redondea todas las ideas que he intentado articular:

---

<sup>15</sup> *Ídem*, p. 25.



No son muchas las certezas que estos tiempos nos permiten, y esas pocas están más cerca del desengaño que del entusiasmo. Sin embargo hay dos o tres que no han logrado abandonarme. Una de ellas es creer que si se han hecho poemas es porque no hemos sido felices. Que ésa es la única razón de todos los libros que se han escrito, de todas las pinturas, de todas las sinfonías. En un mundo más benigno, el arte probablemente dejaría de ser necesario porque la vida, cada partícula de ella, cada emoción humana sería en sí misma un poema, la más vasta de las sinfonías: un mural hecho con los cielos, la cordillera, el Pacífico, las orillas de las playas y los desiertos. Entre la poesía y el amor no mediarían, entonces, palabras.<sup>16</sup>

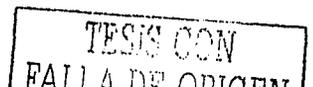
#### 1.4 Piedra de luz reverberante o singularidad en la obra de Coral Bracho

David Huerta afirma en *Camp de l'arpa*: "Coral Bracho escribe como absolutamente nadie en México, en largas frases pausadas de largo aliento, a veces agónico" y la vincula con Clarice Lispector, por ser escritoras obsesivas e hipnóticas -dice- y también porque su escritura está descentrada, lo que la aparta del lenguaje de la mayoría de los hombres, y ve en ella una "sensibilidad inédita"<sup>17</sup>. Es cierto, a pesar de reconocer en la escritura de Coral muchos y diversos afluentes hay en ella una singularidad que la aparta de sus contemporáneos y merece ser vista a través de su prisma personal.

Lo que se reconoce en su obra es el sustento teórico del que parte: en primer lugar la lectura de *Rizoma*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, texto que presentó y tradujo para la *Revista de la Universidad de México* en 1977 (vol. 32, núm 2); de Wittgenstein y de Nietzsche fundamentalmente. Toma algunos epígrafes de estos autores para su libro *El ser que va a morir*, revelándonos su andamiaje. También es visible la influencia barroca y su interés por la ciencia. Sin embargo lo que Coral construye con estas

<sup>16</sup> citado por Ernesto Lumbreras en *Pristina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente.*, p. 559.

<sup>17</sup> David Huerta, "Figuraciones de la pirámide. Una década de poemas mexicanos: 1979-1980" p. 17.



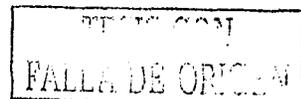
herramientas es insospechado, porque sus bifurcaciones son múltiples, su entrega audaz y prodigiosa.

La singularidad de Coral Bracho reside en el hecho de no asumirse como representación de ninguna de las ideas o formas canonizadas en su momento histórico, tampoco como una innovadora a ultranza cuyo valor se sustente en la originalidad: ella parte de una necesidad profunda de confrontación con su propio logos y con aquello que quiere decir, lo que la nombra, con lo que nombra al mundo, su materia. No se rehúsa a enfrentar temas peyorativamente calificados de "femeninos", como el erotismo o el amor, y los enfrenta con una honestidad que asombra; no se apoya en la tradición, ni en lo conocido.

Frente al canon erótico que remite a una visualización global del goce de los cuerpos (en donde prevalecen muslos, senos, partes del rostro, cabello, órganos sexuales), aquí se representa un regocijo con el líquido seminal que recorre el cuerpo del texto (y el de la mujer). Si una circunstancia intensa en el goce sexual es la eyaculación o el orgasmo, la poesía de Bracho busca el borde de ese proceso, que es su superficie: lo más tangible de esa realidad, es decir el esperma y la secreción femenina (...) Del mismo modo la realización más tangible del acto de la escritura es la palabra".<sup>18</sup>

Es ella, con su bagaje lingüístico, sus lecturas, sus intereses, la experiencia que la ha marcado -porque no puede soslayarse la experiencia- e incluso sus limitaciones, frente a la página en la que despliega magistralmente eso que la define sin definirla, eso que es ella pero que puede ser cualquiera, eso que la hace única y universal: la poesía. Y la poesía de Coral, pese a toda su estructura ideológica, es una poesía de los sentidos, en ella se fluye, se está y se huele, se toca, se mira, se oye, se gusta. Uno, con las palabras, se abre, se contrae, se desliza, se moja, se topa con pared, cambia de rumbo. En esa

<sup>18</sup> Roberto Echavarren, *Op. cit.*, p. 388.



naturaleza, tomada de la realidad pero que no es solamente realidad, sino sueño, evocaciones, olvido, memoria, abismo o profundidad, el lector puede transcurrir como raíz o tallo subterráneo de ese rizoma del que no sabemos qué árbol sustenta; la maravilla consiste en el transcurrir, en germinar allí, en el asombro de pertenecer por un instante a ese universo oculto donde se genera la vida. La poesía de Coral es orgánica, es acuática, es germinal, es líquida, es acumulativa.

Muchos de sus críticos han reflexionado sobre la obra de Coral Bracho intentando establecer una correlación con la pintura, influye quizá el hecho de que el libro *Tierra de entraña ardiente* fue escrito en colaboración con la pintora Irma Palacios, en una especie de diálogo pictórico-literario muy afortunado, que idóneamente debería ser leído-visto conjuntamente; pero también influye la utilización en su discurso de un sinfín de texturas, colores, superficies, abundancia de materiales desplegados simultáneamente que nos recuerdan algunas obras plásticas. Jorge Fernández Granados la relaciona, tal vez no muy acertadamente, con los pintores Tápies y Rothko, al hablar del protagonismo de la materia sobre el cuadro, como el lenguaje protagonista del discurso de Coral Bracho, "El énfasis de la atención del espectador sucede, entonces, en la sensualidad del medio, en la gama de percepciones que se proponen como fuentes de significado",<sup>19</sup> dice comparando la poesía de Bracho con estos cuadros abstractos donde aparentemente no existen referentes prefigurados ni temas visibles, el tema es el mismo cuadro: sus pigmentos, su textura, sus materiales; el poema es las palabras que lo conforman, "los vocablos son frutas que revientan en los ojos", nos dice en otro momento Fernández Granados. Sin embargo creo que esto sería cierto en una primera lectura, donde la riqueza y abundancia de sensaciones nos saturan

<sup>19</sup> Jorge Fernández Granados, "Coral Bracho. Huellas de luz", p. 18.

al punto en que encontramos en este tránsito cumplida, cumplimentada la experiencia, y quizá con eso sea suficiente; en justicia de los pintores mencionados y de la misma Coral Bracho es pertinente decir que hay algo más en su obra: un arrobamiento místico, un deseo de absoluto puesto ahí con valentía y prácticamente sin otro asidero que la herramienta primigenia que es el *ser* mismo con lo que tiene a su alcance: el color, la materia, la palabra.

El mundo de Coral Bracho está compuesto de múltiples registros, más que de temas: erotismo, muerte, naturaleza, arquitectura, lenguaje, y hay en la exposición de los mismos una voluntad de nombramiento, de asirlos, de inaugurarlos o redescubrirlos, tan radical, que ha significado un ejemplo notable en el universo de las letras mexicanas, a pesar de la brevedad de su obra. El mar es una de sus constantes, porque su lenguaje oceánico quiere sumergirse en sensaciones y realidades inéditas, no por ignoradas inexistentes, y encontrar en la perplejidad de su descubrimiento una nueva forma de belleza.

Evodio Escalante en el prólogo a *Poetas de una generación 1950-1959*, al enfrentarse como crítico al universo verbal de Bracho, intentando establecer una explicación lógica y racional a su propuesta, nos dice muy acertadamente:

somete al lenguaje a una violenta trizadura cuyos efectos se advierten en dos planos: el del significante y el del significado. Al mismo tiempo que *moleculariza* el verso descomponiéndolo en células rítmicas de trisílabos, tetrasílabos y pentasílabos, en otro sentido desvincula las palabras de las ideas como si se tratara de refutar, a fuerza de obstinarse en la desecación, en el puro sentido textural (y sensorial) de los significantes, el prolongado dominio del *logocentrismo* denunciado por Derrida. El *logos* así deja de ser un elemento rector del texto literario. Por eso podría decirse que su proyecto es, de alguna forma, materialista: porque desplaza los significados y las sublimaciones, la 'carga' emotiva y el orden sintáctico entendido como 'normal', para encarnizarse en el uso meramente rítmico, aliterativo y sensorial de las palabras. Es su materialidad en bruto, podría decirse, la que organiza este caprichoso

discurso literario. De aquí que leer sus versos sea entrar en una aventura alucinante que puede llegar a exasperar. La novedad extrema de estos territorios fascina y desconcierta a la vez".<sup>20</sup>

Me parecen atinadas las observaciones de Escalante porque, efectivamente, parece haber en los textos de Bracho una voluntad de vinculación con el misterio del pensamiento, extendido al misterio de la naturaleza o del cosmos, más que un intento de acceder a verdades humanas o a propósitos de orden inmediato, moral o lógico. En esta vinculación con el misterio hay, asimismo, celebración, celebración del cuerpo, de los sentidos, de la materia, de la vida, incluida en ella la certeza de la muerte.

La poética de Coral es una poética del deseo, las imágenes surgen de ese impulso vital que genera toda acción, aunque en el discurso casi no la haya, las palabras tienden a ser deseo suspendido, están en el momento anterior al cumplimiento del deseo. Y el deseo es inagotable, es fuente, manantial, pozo, abismo, es todo lo que no tenemos, todo lo que no es. Si el territorio de lo que no conocemos es tan vasto, ¿por qué negarnos a su infinitud? ¿por qué no explorar sus secretos aunque en ellos haya tanta voluptuosidad como vacío o incertidumbre?

En fechas recientes el deseo ha tratado de ser explicado científicamente, a la luz de la química, la física, la psicología. Así se habla de la química entre los pares, del intercambio de feromonas o aumento de otro tipo de hormonas, las endorfinas por ejemplo, como claves para entender las manifestaciones corporales y los poderosísimos impulsos que nos llevan a relacionarnos con los otros; se habla también de la proyección de profundas necesidades sobre la persona que nos atrae y de la compensación que la relación con ella nos dará de lo que nos falta o nos faltó, o bien de la repetición de ciertos mecanismos,

---

<sup>20</sup> Evodio Escalante en *Poetas de una generación (1950-1959)*, p. 8.

ya introyectados, para poder entender nuestra propia existencia en contacto con los demás, y por supuesto de la necesidad de la reproducción y sobrevivencia del ser humano a través de ella, como característica inherente a nuestra especie. Sin embargo ninguna de estas explicaciones justifica o define la fuerza arrebatadora, compleja y, muchas veces, irracional del deseo.

Ningún tratado científico puede dar cuenta de ese cúmulo de sensaciones, urgencias, expectativas, deformaciones de la realidad, éxtasis y estados de trance que nos suscita el deseo. Tal vez sólo por ello, sería necesaria la poesía, y no es casual que la mayoría de los textos poéticos sean amorosos, o que éste sea uno de los temas ineludibles de la poesía, muchas veces fallido, es cierto, pero eso mismo nos da cuenta de la ignorancia, indefensión, confusión y nerviosismo con que enfrentamos nuestro propio deseo y el del otro, bien con fórmulas heredadas del romanticismo, superado en la teoría, pero no en los hechos; bien buscando explicaciones racionales a emociones que suceden en capas muy profundas del cerebro y sobre las que quizá nunca tengamos un dominio o conocimiento infalibles.

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

"el que nada desea nada alcanza" y que todo placer es necesariamente, de alguna forma, erótico.

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

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

Elle est retrouvée./Quoi? L' éternité./C'est la mer allée./Avec le soleil.  
(Se volvió a encontrar./¿Qué? La eternidad/Es la mar ida/con el sol).  
La poesía conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos. Nos conduce a la eternidad, nos conduce a la muerte, y por la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad. Es la mar ida con el sol.

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

## CAPÍTULO SEGUNDO:

### 2.1 Primera piedra o *Peces de piel fugaz*

Publicado en 1977 por Ediciones La Máquina de Escribir y reeditado en 2002 por Verdehalago y el CNCA, esta plaqueta de apenas 32 páginas causó un grato asombro en el medio literario del país. Lo consignaron Jaime García Terrés, David Huerta, José María Espinasa, Alfonso D'aquino, Adolfo Castañón y otros, en diversas publicaciones. Es el primero de los cinco libros que Coral Bracho lleva escritos hasta ahora. Los siguientes títulos son: *El ser que va a morir* (Joaquín Mortiz, 1982), *Tierra de entraña ardiente*, con Irma Palacios (Galería López Quiroga, 1992), un libro de poesía infantil titulado *Jardín del mar* (CIDCLI/CNCA, 1993) y *La voluntad del ámbar* (Ediciones Era, 1998); una reimpresión de sus dos primeras obras titulada *Bajo el destello líquido* y otra más de sus tres primeros libros de poesía editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), en su colección Lecturas Mexicanas, titulado *Huellas de luz*; un libro bilingüe francés-español titulado *Trait du temps* o *Trazo del tiempo*, que reúne también textos de sus tres primeros libros, publicado por Écrits des Forges, Editorial Aldus y la UNAM, en 2001; existe además otro libro antológico publicado en la colección “¿Ya leíste?”, de amplia circulación, editado por la Biblioteca del ISSSTE, con el mismo nombre: *Trazo del tiempo*, en el 2000. Actualmente tiene en prensa, en la editorial Era, *Ese espacio, ese jardín*, un poema largo compuesto de momentos distintos.

*Peces de piel fugaz* sorprende porque no es un texto que puede ubicarse fácilmente en alguna tendencia o propuesta formal específica, sobre todo en el año de su publicación; ya que a pesar de ser un texto profundamente femenino, está desprovisto de todos los clichés con que normalmente se condena a estos escritos: confesional, sentimental y otros calificativos

similares; porque el uso del lenguaje y de la sintaxis es gozosamente libre, porque no se erige como una obra de pesada trascendencia y admite un juego de sensaciones insólito y liberador.

Desde ese primer libro la autora se prefigura como una de las voces más sobresalientes y complejas de nuestra poesía; está compuesto por ocho poemas que pueden funcionar como uno solo fragmentado o etapas diversas de un mismo discurso. Nos ofrece un vislumbramiento de esta tensión a la que Coral Bracho somete al lenguaje, aquí "el texto oscila -como el pez, no como el péndulo- y es inasible: intenta seguir (¿rodear, iluminar?) el movimiento múltiple y fugaz de la poesía, su propio movimiento".<sup>21</sup> El libro está formado por poemas de versos largos y de largo aliento, que conviven con dos piezas pequeñas, como nos dice el título de uno de ellos, como si fueran miradas un poco al margen de una realidad más vasta, pero no por ello menos importante. Funcionan como paréntesis en la respiración, en los que volvemos a recordar la maravilla de la naturaleza y el ejercicio de perfección que es estar vivos, quizá como contrapunto a dos de los otros textos incluidos, donde se habla de la muerte:

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

Tu muerte me sorprende en el mar con los ojos cerrados.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Alfonso D'aquino, "Peces de piel fugaz de Coral Bracho", en *Vuelta*, p. 39.

<sup>22</sup> Coral Bracho, *Peces de piel fugaz*, en *Huellas de luz*, pp. 22 y 23.

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

Por su parte, Adolfo Castañón ve en estos poemas una construcción alejada de la confesionalidad, en donde las palabras elegidas para dicha construcción son organismos móviles e imprevisibles, y aunque haya un canto "al amor y al paisaje" en esta selección, "la naturaleza que se regenera en sus poemas está demasiado vista al detalle como para ser vivida sin inquietud".<sup>23</sup> En verdad hay en su escritura un misterio poderoso, una mirada obsesivamente microscópica, que nos obliga a releerla una y otra vez, como si pudiéramos encontrar en su voz una "restitución del mundo". El mundo que nombra, por supuesto, no es el mundo que conocemos, sino el que dejamos pasar todos los días y del que no habíamos advertido su maravillosa complejidad: el de las alas de los insectos, las vetas del mármol, la espuma del mar y su arquitectura efímera, la huella de una gaviota en la playa.

Ese mundo es nuevo porque accedemos a él como recién nacidos, su mirada nos remite a la inocencia, mas no a la ignorancia, porque de alguna manera nos sabemos dotados para transcurrir en esa naturaleza, tan reciente y tan vieja como el olvido y la memoria, como el hombre, como el mundo

---

<sup>23</sup> Adolfo Castañón, "Jaquica, demagogia e inspiración", pp. 2-7

mismo. Nos instalamos ahí como larvas o gérmenes en estado latente, que “giran intentan sueltan y salpican huyen la succión liminal incisiva cadencia vuelven deslumbrados, jadeantes, inhibidos a la abundancia quieta de sus aspas”<sup>24</sup>. Uno no puede dejar de preguntarse desde dónde mira la autora, quién dice, cuáles son los referentes, cuál es la historia. Posible respuesta: no hay historia, no hay referentes, no hay sujeto y si lo hay está en continuo movimiento, metamorfoseándose, son los grillos, el tiempo, los peces, las moscas, los monos, el humus, el halo, los muertos, “todo se esparce en amarillos. Los monos saltan”<sup>25</sup>. En estos poemas, la visión es múltiple y disímbola, en ellos el azar traza sus azarosas coordenadas, no hay antropocentrismo, ni discursos que impongan su poder, se transcurre en el lenguaje lo mismo como moscas o peces o monos o batracios. En este viaje interior los referentes espacio-tiempo también desaparecen; el ritmo del poema cobra importancia vital, te sumerge ora en su cadencia, ora en su vértigo, ora en sus ráfagas de visiones, “este estupor de seda que se derrama. Pero empezar aquí./ La fiesta -sombra finísima- lenta”.<sup>26</sup> Su historia es una historia llena de secretos en la que es posible ir tejiendo algunos hilos, pero donde aparecen continuamente intimidades, intensidades, misterios al margen, o en el centro mismo del texto, haciéndonosla más rica y más compleja, dotando a la poesía de incertidumbre, justo ahora, cuando creíamos que ya lo sabíamos todo. “Sobre las valvas/ de esta calle sedienta y aprisionada, /los enanos incrustan/pequeñas piezas de nácar”.<sup>27</sup>

Hay una relación directa entre *Peces de piel fugaz* y *El ser que va a morir*; las preocupaciones formales y temáticas de ambos libros son muy

---

<sup>24</sup> Coral Bracho, *Huellas de luz*, p. 33.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 36.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 37.

similares y, como suele decirse de grandes poetas de todos los tiempos, Coral Bracho es autora de un solo texto que tiene diversas vertientes. Sin embargo, es justamente en los dos poemarios mencionados donde esta relación es más evidente, la propia autora me lo hizo notar (en una conversación privada e informal) entre poemas como “Sedimento de lluvia tibia y resplandeciente” de *Peces de piel fugaz* con “Tiempo reflejante” de *El ser que va a morir*. Asimismo, reconoce una continuidad entre el poema “Sobre las mesas: el destello” de *El ser que va a morir* y “Peces de piel fugaz” del libro con el mismo título. Los dos poemas funcionan por acumulación, son fragmentos de realidad que pueden o no tener sentido entre sí, pero van tejiendo una trama que finalmente funciona como una unidad, el significado se encuentra en el propio desorden o caos del texto. Este desorden parece implicar voces inconscientes, al mismo tiempo que descripciones de algunos espacios de la memoria. A través de una sucesión de párrafos donde se incluyen enunciados en los que el orden sintáctico es alterado, e incluso negado —es decir oraciones que después del verbo exigen un complemento y no lo tienen, por ejemplo: “Es un espacio abrupto pero preciso; a partir de entonces los árboles. Hacia abajo las ganas irrefrenables”—,<sup>28</sup> se construye más que una realidad un estado de ánimo. Como si lo que quisiera ser nombrado no perteneciera al orden de espacio/tiempo, en el que convencionalmente nos relacionamos, sino que se impone como un paréntesis a ese orden, diciéndote permanentemente: aquí hay otra cosa, esto que ves no es todo lo que ves.

En *El ser que va a morir* estos recursos se radicalizan y adquieren dimensiones inéditas, como los dobles paréntesis, la sustitución de un punto final por dos puntos, la anulación sintáctica, el uso arbitrario de los verbos, etcétera, como es posible observar en el siguiente ejemplo:

---

<sup>28</sup> *Ídem*, p. 34.

Nudos papilares entre la yerba. Sobre las mesas: el destello.  
 Un punzón, un insecto en las palabras)) lentas, empalmadas  
 ((entre las grietas,  
 las cesuras, en las bridas. Súbitos y lascivos las concentran —Su  
 voz: separándolo, abriéndolo, eligiendo —ciñen y cohabitan en  
 los filis espejeantes)) huecas; su costra opaca (entre los gritos,  
 las cernejas, los resquicios. Estar: ))<sup>29</sup>

Otro de los elementos evidentes en la estructura formal, que relaciona estos dos primeros libros de Coral Bracho, es el encabalgamiento, materia que le interesa mucho a la autora y sobre la que ha estado investigando en los últimos años, desde el punto de vista teórico, pero cuyos hallazgos no ha publicado todavía. A lo largo de toda su poesía es evidente este interés y ejercicio del encabalgamiento. Para aclarar qué es este recurso utilizaré algunas partes de la definición de la Dra. Helena Beristáin:

**ENCABALGAMIENTO.** Figura retórica que consiste en que la construcción gramatical rebase los límites de la unidad métrica/rítmica de un verso y abarque una parte de la siguiente... Es decir, se trata de una metábola de la clase de los metaxas o figura de construcción, porque afecta a la forma de las frases puesto que altera la armonía de paralelismo entre las estructuras rítmica, métrica y sintáctico-semántica. Se produce por supresión parcial de rasgos característicos de la forma métrica canónica, y se da en la prolongación de la unidad, sintáctico y semántica, más allá de los límites señalados dentro de la línea versal, por los esquemas regidos por los acentos y la medida... Según el texto de que se trate, el encabalgamiento puede producir diversos efectos de sentido, ya sea que ofrezca coincidencia o contraste respecto a otros elementos. Así, puede apoyar la ambigüedad; puede estimular la velocidad de la lectura para señalar una impresión de impetuosidad que armonice con la pasión expresada; puede contrastar (produciendo sorpresa) con el apego a la regularidad con que se presentan otros aspectos de la forma elegida por el escritor. El encabalgamiento niega parcialmente el metro y el ritmo, y significa un retorno a la prosa puesto que suprime en cierta medida la forma que es característica del verso. Dámaso Alonso habla de “encabalgamiento suave” cuando el excedente

<sup>29</sup> *Idem*, p. 76.

sintáctico que se desborda (al que los franceses llaman “rejet”) ocupa todo el verso siguiente; y habla de “encabalgamiento abrupto o entrecortado” cuando dicho excedente finaliza a la mitad del verso siguiente y lo rompe sintáctica y rítmicamente.<sup>30</sup>

Como puede derivarse de la larga cita, el procedimiento es complejo y su uso produce diferentes resultados lingüísticos que afectan el sentido del poema o texto de que se trate. Nada más propicio a la poesía subversiva de Coral Bracho, y también hace evidente el profundo conocimiento que debe tenerse del lenguaje, para poder trasgredirlo y diseccionarlo, como lo hace la autora con sus textos.

Hago énfasis en la relación entre los dos primeros libros de nuestra autora porque al intentar el análisis, a través de un aparato crítico como la propuesta del *Rizoma* de Deleuze y Guattari, es claro que puede aplicarse a cualquiera de ellos, e incluso al conjunto de la obra, aunque para cuestiones de estudio y organización formal haya decidido separar por capítulos cada uno de los libros publicados hasta ahora por Coral Bracho.

## 2.2 Piedra como rizoma: una perspectiva teórica.

Coral Bracho no niega sus fuentes, al contrario, las expone y se hace cargo de ellas con lo que le corresponde como creadora, es el caso de *Rizoma*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, texto que ella misma traduce para la *Revista de la Universidad de México*, en 1977, año de publicación de *Peces de piel fugaz*. De ahí toma el epígrafe para el poema "Sobre las mesas: el destello" de su siguiente libro *El ser que va a morir*, que dice lo siguiente:

El rizoma, como tallo subterráneo... tiene, en sí mismo, muy diversas formas: desde su extensión superficial ramificada en todos sentidos, hasta su concreción en bulbos y tubérculos. El deseo es un creador de

<sup>30</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, pp. 169 y 170.

realidad... produce y se mueve mediante rizomas. Un rasgo intensivo comienza a actuar por su cuenta.<sup>31</sup>

Además, en el título del mismo poema manda a un pie de página que dice: "Esto es un corte de rizoma visto al microscopio; la perdiz es una célula de papa. Lo demás aparece o forma parte del paisaje: búsquese en él lo alusivo a la libido de los caballos"; ello forma parte del poema y éste es un hecho totalmente inusual en la poesía mexicana. Es un texto que dialoga con los discursos teóricos de su tiempo y con realidades que van mucho más allá de la retórica poética; plenamente posmoderno y complejo -otros dirían Neobarroco-, como la suma de acontecimientos que conformaron el siglo veinte y cambiaron nuestra manera de pensar el mundo y sus producciones culturales. La tesis de Deleuze y Guattari es también parte y consecuencia de esta época, su teoría es asumida por los autores como oposición al pensamiento occidental predominante y centrista, que está basado en verdades inamovibles que dejaron de satisfacer al alma y al pensamiento humanos. Los seres humanos no podíamos seguir conservando esas ataduras y esa búsqueda de la perfección, ya que generaron grandes frustraciones y dudas sobre el sistema de valores que nos habíamos impuesto.

La vida es movimiento y el mundo, a medida que se empequeñece situándolo en perspectiva con el infinito universo, también se ensancha hacia lo microscópico y lo reticular; teje, en cada espacio que antes creímos vacío, sus múltiples redes de interrelación entre células, organismos, energía, intensidades, dando cuenta de una enorme riqueza que antes habíamos soslayado o ignorado.

---

<sup>31</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, pp. 12 y 13.

Estos autores comienzan su texto: *Rizoma*, con un análisis del libro, como objeto generador y rector del pensamiento y el conocimiento. Lo entienden como una analogía de los actos humanos, los cuales existen únicamente en lo exterior, en su carácter de composición, sin ideologías, sin órganos, como una *composición maquinaica*.

La propuesta de los autores reside en cambiar la visión que antes se tuvo del libro como libro-raíz, imagen del árbol-mundo, en donde el libro imita al mundo, como el arte a la naturaleza, ya que esta concepción del libro establece un carácter dicotómico, una lógica binaria que ha permeado el entendimiento de la cultura occidental, negando la multiplicidad, que es la verdadera oportunidad de crecimiento e intercambio de sentido entre el libro y el lector.

Por otra parte, el libro conlleva la ley de la reflexión: lo uno que se desdobra en dos, dos que se desdobra en cuatro, etcétera. Esta lógica binaria domina, dicen Deleuze y Guattari, al psicoanálisis, a la lingüística, al estructuralismo y hasta a la informática, y niega, de manera intrínseca, la multiplicidad.

Es justamente el **sistema de multiplicidad** lo que llaman rizoma, y no sólo se refieren al tronco subterráneo y sus bulbos y tubérculos del que toman el nombre, también hay –nos explican- animales rizoma como las ratas y las hormigas; las madrigueras, por sus funciones de previsión, desplazamiento, evasión y ruptura, también son rizoma.

El hombre había dejado de mirar a la Naturaleza, por ello estableció esa imagen del árbol/raíz, que presupone una fuerte unidad principal como eje de la creación, pero la Naturaleza no funciona así, ni el espíritu humano; en ella las raíces tienen abundantes ramificaciones, laterales y circulares, no dicotómicas. En ella se pasa de uno a cinco, a tres, y está soportada por un pivote que contiene a las raíces secundarias, como puede sugerirnos la imagen

de un río que se bifurca, que, sin embargo, mantiene su curso y mantiene la ley natural de desembocar en el mar.

En un mundo donde la raíz principal se ha destruido (*Dios ha muerto*), la multiplicidad de raíces secundarias adquieren un gran desarrollo: éstas podrían ser los textos “de raíces múltiples” de James Joyce, o los aforismos de Nietzsche que *rompen la unidad lineal del saber remitiendo a la unidad cíclica del eterno retorno presente como un no-sabido en el pensamiento*.

Si en nuestro mundo impera el caos, el libro, sin embargo, debe seguir siendo su imagen: caosmos-raicilla, en lugar de cosmos-raíz. En el rizoma, como en el mundo, se encuentran lo mejor y lo peor, sostienen. Enumeran también algunas características del rizoma, que considero importante exponer, primero por la complejidad del tema y también para explicar mejor su visión del libro, el pensamiento y la escritura que los autores implican en su teoría:

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

En estos *puntos* se establece que el rizoma está formado por eslabones semióticos relacionados entre sí, aunque pertenezcan a ordenes distintos, sea políticos, económicos, poéticos o cualquier otro, diferenciándose del árbol lingüístico de Chomsky y fundamentando su naturaleza heterogénea. Ante la ausencia de una lengua madre se impone una lengua dominante que logra su estabilidad agrupándose en torno de un capital, es decir hace bulbo y después evoluciona por flujos subterráneos. No se puede quedar encerrada en sí misma porque moriría.

3. ***Principio de multiplicidad.*** Desaparece la relación del Uno como objeto y como sujeto, el rizoma no tiene unidad, tiene sólo dimensiones, sus fibras nerviosas forman una trama. “Lo ideal de un libro sería exponer todo sobre tal plano de exterioridad, sobre una sola página, sobre una misma zona:

acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos reflexionados, individuos, grupos y formaciones sociales”, dicen los autores, y creo que en gran medida ésa fue una de las apuestas de la poesía de Coral Bracho, como puede notarse en el siguiente fragmento de uno de sus poemas:

*El núcleo.* Cavidad imantada que transforma y devora los compuestos; asimila tan sólo los despojos que antes, en áreas precedentes, integraron las formas que ella tritura ahora y elimina.

*El humus.* Área que soporta existencias que crecen del contacto; es lisa, fluida, no presenta corpúsculos, es indiferenciada, cubierta por una sustancia adherente, atractiva y viscosa, que llama y desencadena la instintiva integración del ser que la completa.

*El borde.* Es el perfil externo de la esfera. Su complexión frontal es muy variada, más voluminosa que plana...

*El halo.* Es una superficie blanda, compacta, que gira en posición anular respecto al borde, tiene una esponjosa opacidad afelpada que impregna la conciencia que flota entre sus aspas.

Sus aspas: el contorno foliar estático que envuelve con sopor habitual la forma de sus seres,<sup>32</sup>

4. *Principio de ruptura asignificante.* En este punto los autores sostienen que todo rizoma es susceptible de ser roto y que, ahí donde se rompe, vuelve a brotar y a generar nuevas líneas, incrementando su poder de multiplicidad. De esta manera él mismo se desterritorializa, se fuga y se agranda hacia la periferia, sin embargo siempre se corre el riesgo de que el conjunto se reestratifique y se reconstituya el sujeto y con éste la dualidad, *Lo bueno y lo malo no pueden ser más que el producto de una selección activa y temporal a empezar de nuevo*, y ponen un ejemplo a través de una imagen muy acertada para mostrar cómo se crea rizoma en todo momento, en una permanente desterritorialización y reterritorialización:

<sup>32</sup> Coral Bracho, *Op. Cit.*, p. 32.

...la orquídea se desterritorializa formando una imagen, una reproducción exacta de la avispa; pero, la avispa se reterritorializa en esta imagen; no obstante, se desterritorializa, volviéndose una pieza en el aparato de reproducción de la orquídea; sin embargo, ella territorializa la orquídea transportándole el polen. La avispa y la orquídea en tanto que heterogéneas, establecen rizoma.<sup>33</sup>

5 y 6. *Principio de cartografía y de calcomanía.* Se oponen a la lógica del árbol, la cual consideran una lógica de reproducción, es decir de calco; el árbol articula y jerarquiza calcos, que son como las hojas de dicho árbol. El rizoma, en cambio, se asemeja al mapa, que no reproduce un inconsciente cerrado en sí mismo, sino que lo construye. En todo el discurso de *Rizoma* se nota un desacuerdo fundamental con la psicología y el psicoanálisis, un discurso claramente anti-freudiano y, también en cierto modo anti-lingüístico; no es de extrañar, pues, ésta es una tesis, la del rizoma, de una nueva concepción del libro, de la escritura, pero también de las relaciones humanas, de los hombres con su entorno y su prójimo.

Los autores quieren desbaratar el engranaje con que la cultura occidental nos ha enseñado a pensar y proponen formas más audaces de aprendizaje y de descubrimiento en nosotros mismos, de la multiplicidad de la existencia; empresa nada desdeñable y ardua frente a las ideas monolíticas que, no sólo los hombres, sino también los sistemas y los gobiernos habíamos encarnado durante siglos. Pero volvamos a la idea del rizoma como mapa, un mapa de muchas entradas y salidas, de naturaleza abierta, interconectable, reversible, modificable, en perpetuo movimiento, contrapuesto al psicoanálisis que proyecta cada deseo sobre un eje genético o sobre una estructura codificante que prolonga infinitamente el calco o los calcos; así el rizoma puede ser visto también como un esquizo-análisis que rechaza toda fatalidad

<sup>33</sup> Gilles Deleuze y Félix Guatarri, *Op. Cit.*, p. 15.

calcada y ofrece múltiples salidas o callejones donde proyectar la fuerza del deseo. Pero, se interrogan ellos mismos, ¿no es lo propio de un mapa que pueda ser calcado? Se responden, justificándose, argumentando que lo que el calco reproduce del mapa o del rizoma son los bloqueos, atolladeros y todo aquello que constituye los puntos de estructuración, es decir justamente lo que no es el rizoma.

Cuando un rizoma es interceptado, arborificado, se acabó, nada sucede ya con el deseo; porque es siempre por rizoma como el deseo se mueve y produce. Cada vez que el deseo recorre un árbol tienen lugar recaídas internas que le hacen fracasar y le conducen a la muerte; pero el rizoma opera sobre el deseo por impulsos exteriores y productivos.<sup>34</sup>

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

### 2.2.1 El territorio del lenguaje

Lo expuesto anteriormente resume, a grandes rasgos y sin duda desde una hermenéutica personal, la tesis de Deleuze y Guattari, que bautizaron como *Rizoma*, y que esboza el modelo, o el no-modelo, o en todo caso uno de los modelos, del que se sirvió Coral Bracho para establecer una poética que deviene directamente de sus poemas. Es obvio que no fue su único referente, antes hemos hablado de lo que creemos fue el devenir de su apuesta, que fue fraguándose en numerosas lecturas, viajes, experiencias; y antes a través de

---

<sup>34</sup> *Ídem*, p. 19.

los pensamientos, mitos, lenguajes, símbolos, etcétera, que permean nuestra cultura y civilización. Sin embargo esta tesis es asumida con toda claridad en el discurso de Bracho: usa toda esta conceptualización y la lleva en su escritura hasta sus últimas consecuencias, la convierte en *su* experiencia. Opera a nivel sintáctico y gramatical, su sintaxis obliga al malabarismo, a la pérdida del sujeto, a la gimnasia verbal. Las reglas gramaticales, sobre todo las puntuaciones, también son pasadas por alto o usadas siguiendo una lógica personal, interna del poema:

...En tus labios;  
*“en los ojos sólo arena  
 arena suave”*

Para que extirpen, que arranquen esta ansiedad de ciervos.

*“de esos niños que no veo”, “cómo pueden ser  
 los ojos de esos niños que no veo”*

Tampoco duda en terminar un enunciado con dos puntos, abrir dobles paréntesis, terminar con una coma, o simplemente no cerrar con un punto final; para decirlo con Tamara Kamenszain:

las palabras se asocian entre ellas y tienen un capital común: el terreno gramatical dentro del cual instalan su feudo. En un proceso de imantación se van alineando en el collar (¿coral?) del verso. Los signos gramaticales son los engarces que sostienen y adornan la asociación: **sobre las crines; coces.**<sup>35</sup>

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

<sup>35</sup> Tamara Kamenszain, “Ese largo collar de palabras: la poesía de Coral Bracho”, pp. 60 y 61.

el deseo es un creador de realidad, produce y se mueve mediante rizomas, ...el rizoma es una antigenealogía. ...Lo que está en cuestión en el rizoma es una relación con la sexualidad, pero también con el animal, con el vegetal, con las cosas de la naturaleza y del artificio, muy distinta de la relación arborescente: todas las formas de "devenir".<sup>36</sup>

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

El territorio del lenguaje en el que se construyen sus textos es un territorio movedizo, anticanónico, ya que negando toda visión del árbol (esa forma introyectada que hemos tenido de pensar y percibir la realidad) se vuelve inasible; aunque reconozcamos algunas de sus claves, de hecho todas ellas son aseguibles, lo que cambia es su disposición y su movimiento. Sabemos cuál es la función de un paréntesis, pero en este discurso se nos ofrecen paréntesis dobles, que no cierran o que no comienzan; por momentos se intuye un sujeto, un tú al que se interpela, pero sin las acciones que puedan orientarnos sobre su existencia. Los verbos son mínimos, hay una ausencia de anécdota y una ausencia de centro, es decir de tronco. Como el mar, este discurso está en perpetuo movimiento y lo que se ve en su superficie, aun con toda su belleza, es apenas una mínima visión de lo que esconde: una vida rica

---

<sup>36</sup> Gilles Deleuze, *Op. Cit.*, p. 31.

en su fauna, en su flora, llena de misterio, con restos de pasados gloriosos, con símbolos que todavía nadie conoce.

En un artículo que Eduardo Milán escribió para *El Nacional*, titulado “Radicalidad de Coral Bracho”, y fechado el 14 de septiembre de 1990, afirma: “Bracho se ve reflejada en el agua de la sintaxis, en su extremo de pureza. Para ella no hay anécdota posible”. Sigue en pie la propuesta mallarmeana del poeta enfrentado al vacío completo: un desierto donde todo es posible, especialmente enmudecer. Ese excesivo transcurrir por ese mar puede, también, conducirnos al vacío, porque aquí no hay ruta trazada. Si atendiendo a una de las características del rizoma, éste se asumiera como mapa, se trataría de un mapa de territorios invisibles, de ciudades oníricas o de todo aquello que no se nombra en el cuerpo cuando se le otorga una libertad absoluta.

Al no pretender verdades ni convencimientos, su poesía transcurre en lo limítrofe, en los bordes y en las líneas que se entrelazan unas a otras en una danza de sonidos, de cadencia, de sensualidad; es un puro transcurrir sin otra pretensión que ser, que mostrarse. En otra parte, continúa Milán: “Aunque en el polo opuesto a la experiencia mística, Bracho padece un *dexamiento*: al aceptar el discurso de la vida abandona el discurso del mundo, abandona la **imagen**. Los textos se vuelven así un encadenamiento de palabras con una finalidad impredecible”, a lo que yo agregaría que este encadenamiento no tiene finalidad: es. Conuerdo con Milán en la apreciación de este arrobamiento por la vida, no por lo que sabemos de ella o por lo que habitualmente se espera de ella; sino por esa vida de la que no se espera nada y solamente la sentimos vibrar en la sangre que nos recorre, en el aire que nos despeina o en el mundo que nos entra por los ojos y nos posee de tal forma que llega a parecernos una alucinación monumental. Es ese estado órfico que

la poesía ha perseguido a través de los siglos y que en cada época ha buscado sus formas, sus secretos, pero que en realidad sólo algunos, los menos, alcanzan a vislumbrar.

### 2.2.2 El mapa del laberinto: el poema

¿Qué es lo que verdaderamente ocurre al interior de un poema? Hay una selección de palabras, una disposición de las mismas, algunas ideas que van entretejiendo un discurso, aunque sea difuso, ambiguo o complicado. Cuando leemos un poema, de alguna manera, leemos su época, su base ideológica, su estética, su geografía e incluso su género; aunque habitualmente los poetas dicen que aspiran a que el poema trascienda todo eso y éstos se conviertan en productos intemporales y universales. Porque la poesía, al contrario de otros géneros literarios, apela a la plenitud, a una especie de misterio del alma, a una epifanía que invoque lo absoluto; ese algo que todos los hombres compartimos, sin importar si crecimos en la India, en África, en Francia o en cualquier país latinoamericano; si somos hombres o mujeres; si somos heterosexuales, bisexuales u homosexuales; si somos neuróticos u optimistas o cualquier otra diferenciación con la que nos hemos ido etiquetando. Son pocos los poetas que lo consiguen y son pocos los grandes poemas, aunque no tan pocos como para no sentirnos afortunados de ser lectores.

Coral Bracho asumió la responsabilidad de escribir *su* poema -me refiero aquí a toda su obra como un discurso único en el que la autora ha experimentado y diversificado su propuesta de creación- motivada por este anhelo de transcurrir en el lenguaje, de vincularse con otras formas vitales en las que sucede el devenir, de apropiarse de alguno de los múltiples rostros de la complejidad humana o de su misma multiplicidad, de imantarse en la vorágine sublime, a veces revelada, que llamamos poesía, y que existe en

muchas manifestaciones humanas, más allá del mismo lenguaje. No obstante, aquí el material expresivo es la palabra, las palabras y su diferenciación del orden en el que normalmente están inscritas, las palabras que no sirven específicamente para comunicar un hecho o intercambiar opiniones, sino por el contrario, llevando la ininteligibilidad hasta el límite, forzando su contenido racional y abiertas a distintas posibilidades de interpretación y significado.

¿Qué son, entonces, los poemas: juegos malabares, intuiciones, locuras, fragmentos desorganizados del discurso mental? Acostumbrados como estamos a exponer nuestras ideas y emociones organizadamente, obedeciendo a una lógica sintáctica, a una leyes estrictas de gramática, semánticas, etc., los textos poéticos parecen surgidos de regiones oscuras, profundas e irracionales, cuya significación o propuestas reales se nos escapan, a menos que por medio de la lectura nos situemos en esas mismas regiones de donde parten los poemas, y no busquemos otra cosa que ir transcurriendo en las sílabas, en las letras, en su musicalidad, y en ese sentido indeterminado y misterioso que nos va abriendo puertas que permanecían cerradas en nosotros mismos. La complicidad que se exige a un lector de poesía es tan ardua que, quizá, por eso existen tan pocos.

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

El deseo dice: no querría tener que entrar yo mismo en este orden azaroso del discurso; no querría tener relación con cuanto hay en él de tajante y decisivo; querría que me rodeara como una transparencia apacible, profunda, indefinidamente abierta, en la que otros responderían a mi espera, y de la que brotarían las verdades una a una... Y la institución responde: no hay por qué tener miedo de empezar; todos estamos aquí para mostrarte que el discurso está en el orden de las leyes...<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Michel Foucault, *El orden del discurso*, p. 10.

Esta es una de las muchas contradicciones del lenguaje, por un lado el deseo inmanente de trasgresión de la realidad, o en todo caso de aceptación de sus niveles, matices e incluso contradicciones; junto a la necesidad de códigos consensuados y limitaciones de sentido para que pueda instaurarse como base de la comunicación. Pero ¿qué quiere comunicar el lenguaje? Lo diré con Foucault nuevamente:

El discurso, por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño: ya que el discurso -el psicoanálisis nos lo ha mostrado- no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que -esto la historia no cesa de enseñárnoslo- el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.<sup>38</sup>

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

---

<sup>38</sup> *Ídem*, p. 12.

La voluntad de verdad está basada en un soporte y una distribución institucional, tiende a ejercer sobre los otros discursos -hablo siempre de nuestra sociedad- una especie de presión y como un poder de coacción. Pienso en cómo la literatura occidental ha debido buscar apoyo desde hace siglos sobre lo natural, lo verosímil, sobre la sinceridad y también sobre la ciencia -en resumen sobre el discurso verdadero.<sup>39</sup>

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

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

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

---

<sup>39</sup> *Idem*, p. 18.

## II

[Diapositivas de células humanas, de capas epiteliales, de protozoarios en medios de cultivo distintos. Experimentos con ciertos tipos de animales marinos.

Fragmentos sueltos de un cortometraje en color.]

Entre las híbridas texturas, el ansia;

bajo las yemas, las ventosas.

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

En la oscura minucia temporal que lo cerca, en la esponjada concavidad  
(Agua), animal salino.

Aquí vemos, aunque el texto es mucho más largo, que en estas tres primeras partes hay entre ellas una diferencia de sentido en el discurso, primero se habla de membranas, luego parece ser un texto de biología, aunque se menciona un cortometraje y después el discurso se torna más lírico, más propiamente poético, aunque no haya un verbo rector que nos especifique la acción que está llevándose a cabo, o bien hay tal abundancia de acciones: la mosca que baja, hunde, abrume, rompe, que el lector se pierde en la percepción y pasa sin cesar de un eslabón semiótico a otro, haciendo que la comprensión se torne caótica o múltiple. La correspondencia es clara.

El tercer principio es el de multiplicidad; éste nos dice que una multiplicidad tiene dimensiones que crecen por las leyes de combinación y cambia inevitablemente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones; remite a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman una trama, en donde éstas se sumergen a través de la retícula, hasta lo indiferenciado, las multiplicidades llenan todas las dimensiones de la trama; cito un fragmento de "Percepción temporal":

La mosca baja,  
abrume con suaves toques la delgada corteza del espacio,  
hunde

la cabeza, pega las antenas al fondo  
(Hunde, como un alambre vibra, como una noche)

-rompe-

pierde un segundo, gira, vuelve al tiempo,  
al contacto del humus

(un momento de textura fluvial)

La mosca se incorpora, busca su forma,  
fija su contorno, como la hiedra se acomoda y se plasma,  
luego extiende las alas,  
y reposa,

El fuego danza,  
entra, como salta la hiena  
a la carne silbante de los sauces

-tu mirada se ahoga-

el fuego palpa une como se interna, calca sus pisadas y  
cambia lo que toca.

Omnívora  
esfera  
opaca, el tiempo fluye.

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

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

fuga que le permiten la desterritorialización. Esas son las que deben buscarse, y las encontramos en el mismo poema antes citado:

giran intentan sueltan y salpican huyen la succión liminal inci-  
siva cadencia vuelven deslumbrados, jadeantes, inhibidos,  
a la abundancia quieta de sus aspas,

otros  
bajan al borde y permanecen,  
abren, vuelcan, expanden su habilidad elástica en el tiempo,  
el tiempo cede,  
germina  
brota convulsionado y ágil sobre sí mismo, muerde su secuencia  
suavísima.

Aquí, los verbos iniciales del fragmento, funcionan como líneas de fuga que imposibilitan la estratificación o territorialización de un sentido o significado unívoco. Por otra parte, la disposición formal de los versos: en la primera parte discursivos, y en la segunda separados, constituidos incluso por una sola palabra, no necesariamente poética como *otros* o *suavísima*, impide que el discurso imponga una visión significativa, y por tanto podemos decir que hay en ellos ruptura asignificante.

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

Sé de tu cuerpo: los arrecifes,  
 las desbandadas,  
 la luz inquieta y deseable (en tus muslos candentes la lluvia incita),  
 de su oleaje:  
 Sé tus umbrales como dejarme al borde de esta holgada, murmurante,  
 mezquita tibia; como urdirme (tu olor suavísimo, oscuro) al calor de sus  
 naves

...

En sus nichos, en sus alas humeantes y resinosas,  
 deslizar. Vino, cardumen, manto, semillero:  
 Este olor. (En tu vientre la luz cava un follaje espeso que difiere las  
 costas, que revierte en sus aguas)  
 La mezquita se extiende entre el desierto y el mar.

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

El modelo alternativo del rizoma que propusieron Deleuze y Guattari fue un modelo idóneo y un aprendizaje que Coral Bracho supo asimilar muy bien, este fundamento teórico que postula un modelo de discurso horizontal y que elimina la preponderancia de lo uno, de la idea del progreso y la secuencia, es la base conceptual, a mi juicio, de muchos de sus poemas. Las imágenes ahí descritas no hacen alusión a unidades, son abiertas, incompletas, inconclusas y sugerentes, como este verso aislado: *En el estanque discontinuo.*

La génesis de muchos de sus textos puede hallarse y asumirse cabalmente en los principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad y ruptura asignificante que describe el *Rizoma* de los teóricos franceses. Como el concepto mismo de rizoma, éstos son un devenir constante, continuo,

sexual, artificioso, vegetal. Escritos con un lenguaje vivo, sin postura, abierto a todas las realidades posibles, incluso a las apenas intuidas, sucediéndose en su circularidad, donde las palabras están dialogando unas con otras en diversos planos, hacia adentro y hacia afuera, por eso los paréntesis dobles o simples que no siempre se cierran, los finales de poemas con una coma, un punto y coma, o sin signo que los concluya.

La escritura asume su propia conciencia crítica en una constante autorreferencialidad para decirnos, para decirse a sí misma que no hay certezas, ni historia, ni punto de partida, ni puerto a donde llegar. El viaje, la aventura misma de la escritura es la única recompensa, todo sucede en el presente y en lo inmediato, en aquello que puede ser palpado, sentido, olido, degustado, sin ninguna pretensión de trascendencia. Este largo poema que son los libros de Coral Bracho quiere ser vida contenida, encarnada en palabras, sin otra dimensión que el propio texto, donde la belleza y el dolor bailan sin retarse, donde se celebra lo mirado, lo dicho, dejándose contaminar por múltiples miradas, por diversos discursos, por un sinfín de lenguajes que provienen tanto del cuerpo como de la naturaleza, de la emoción y la racionalidad, del deseo y de la contemplación, del escepticismo y la fe. Porque así como en la vida, en la obra -tan ambiciosa, compleja e incluyente es- accederemos a tanto como queramos, como nos permitamos acceder; a tanto como nuestra libertad, nuestra visión y nuestra disposición sean capaces de aceptar.

## CAPÍTULO TERCERO

### 3.1 Piedra en plenitud: *El ser que va a morir.*

Coral Bracho obtiene, en 1981, el "Premio Nacional de Poesía Aguascalientes" con este libro: el jurado estuvo compuesto por Carlos Illescas, Tomás Segovia y Jaime Augusto Shelley. México, en esos años, había sobrevivido a la primera gran crisis financiera de la democracia formal. Esta inicial recuperación (a la que habrían de seguirle muchas, cada vez más irremontables), se da pronto y aviva los sueños esperanzadores de la población, fundamentalmente por el hecho de ser descubiertos varios yacimientos de petróleo; uno de ellos es incluso, hasta hoy día, el más rico del país, localizado en Campeche; el presidente era José López Portillo y hablaba a la ciudadanía en términos de administración de la riqueza; la paridad con el dólar no representaba todavía un gran problema y se mantenía en promedio de 27 pesos; todavía no escuchábamos aquello de "defenderé el peso como un perro". Los medios de comunicación masiva, principalmente la televisión, con Televisa como monopolio, estaban plenamente consolidados y se advierte la enorme incidencia que tenían en la formación de la opinión pública; cobran, por tanto, cada vez más poder.

El Instituto Nacional de Bellas Artes, a la sazón órgano supremo en todo lo referente a la cultura en nuestro país, tras haber tolerado el discurso populista de Echeverría, que había dado gran auge a la cultura popular y sus manifestaciones, vuelve a convertirse en un órgano elitista que privilegia expresiones como la ópera, el ballet, la música de concierto y otras, muy alejadas de esa búsqueda de "lo propio" que había iniciado el sexenio anterior. En gran medida por la influencia de la primera dama Carmen Romano y del propio José López Portillo, la clase política busca incluso establecer vínculos con la nobleza, hurgando en la genealogía de apellidos ilustres,

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

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

importante en lo que se refiere a la literatura, concretamente a la poesía escrita por mujeres, es el creciente aumento de nuevas propuestas, nuevas voces y nuevas aventuras idiomáticas y de pensamiento que ellas han ido planteando.

En un campo más amplio, en lo que se refiere a tendencias culturales y sociales en Hispanoamérica, desde la década de los años sesenta, comenzaba a hacerse evidente el intercambio, favorecido por las tendencias globalizantes, de algunos conceptos posmodernistas, sobre todo en la narrativa de autores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges o Juan Rulfo. En sus obras es notable el uso de la intertextualidad, el nexo que se intenta establecer con el lector incorporándolo al texto, la autorreferencialidad, la fragmentación del tiempo y el espacio, la disposición formal que altera el sentido del discurso y otros elementos que entonces resultaron tan novedosos, que a este grupo de escritores, y unos pocos más, se les conoció como "los escritores del *boom* latinoamericano", que ganaron una reconocida fama internacional. En la poesía las manifestaciones de la posmodernidad se dan en la experimentación, que puede ser muy afortunada o francamente lamentable, pero en general éstas han sido poco estudiadas y la crítica se ha centrado más en la descripción de los hallazgos formales o de contenido. Este es, a muy grandes rasgos, el contexto social, económico, político y literario de nuestro país en la década de los ochenta, un país que se encontraba desprevenido para enfrentar los padecimientos que se avecinaban, principalmente el sida, las sucesivas crisis financieras, el temblor del 1985, la desorganización familiar y el derrumbamiento de muchas de nuestras certezas morales.

En este marco hace su aparición un libro de poesía singular titulado *El ser que va a morir*; no consigna ninguno de los hechos antes referidos, ni parece tener conexión alguna con esa realidad cotidiana, dura, vulgar; sin embargo nos muestra una parte de nuestra propia imagen en la que no

habíamos reparado: sensualidad, asombro, conjunción de seres y emociones hablándose, revelándose unos a otros. Donde no se le espera aparece la poesía para contarnos secretos que habíamos olvidado, para mostrarnos otras caras de la realidad, que de tan cercana hemos dejado de mirar. El libro está organizado en tres partes, con dos poemas iniciales, como una especie de preámbulo. Publicado cinco años después de *Peces de piel fugaz*, tuvo más difusión que éste, no sólo por la importancia del "Premio Aguascalientes" en nuestro país, sino también porque impactó a un público mayor. Leyendo las reseñas de entonces es fácil darse cuenta que muchos no sabían desde dónde abordar esta obra. Como los mismos poemas, desbordados, temerarios, así fueron algunas de las exposiciones que consignaban su lectura. Así por ejemplo, Oscar Wong escribe para *El Nacional*, el 4 de septiembre de 1981, "en *El ser que va a morir* el amor es una instancia fortalecida por su función primordial: contraer, transformándola, la realidad del individuo a partir de sus propias connotaciones culturales, psíquicas y, desde luego, biológicas. Coral Bracho busca explicarse, espiritualmente, en el conocimiento del mundo y sus contradicciones semánticas y existenciales". Sandro Cohen, por su parte, reconoce que "no se sabe a ciencia cierta si algún poema suyo pueda darse en el sentido tradicional de la 'comprensión'. Lo que sí parece seguro es que a la autora no le interesa mayormente comunicar un mensaje específico, sino más bien uno vago o general, una 'sensación'", en "Casa del Tiempo", vol. III, núm. 27 en marzo de 1983. Más literaria, Myriam Moscona argumenta en el *Unomásuno*, el 22 de febrero de 1983, "En esta obra todos los sentidos, en una especie de hipnosis, de trance, son lanzados a viaje. En su largo recorrido abren, tocan, prueban, cortan, beben. Son ellos los que escriben". Javier Molina, en el mismo diario escribe en una nota del 12 de enero de 1983: "en cuanto al uso musical de las palabras -el lenguaje- sólo digamos por ahora que

no es nada coloquial. Estaría más cerca de Perse, de Lezama Lima, de José Carlos Becerra, que del uso directo, casi desnudo de imágenes, del idioma. No es nada coloquial, al menos que se admita que se puede platicar con el agua". Es evidente, en estos y otros comentarios que, en el momento de su aparición, *El ser que va a morir* fue gratamente recibido y causó sorpresa en el ámbito literario mexicano, por varias razones de peso, entre otras, porque es un libro profundamente erótico: se atreve a nombrar palabras como *esperma, semen, henchido y jugoso, esfínter suave, exceso vulvar, escrotos, ancas alumbradas, pedúnculos emprendibles*, por mencionar algunas, pero lo hace desde una perspectiva muy distinta de los asuntos amorosos o eróticos de otros poemas, donde generalmente estos temas son abordados como formas de dominación o vasallaje, o bien desde el punto de vista maniqueo de la cultura occidental, (una de las honrosas excepciones es Octavio Paz en poemas como "Maituna" y "Carta de creencia").

Ya que se ha dicho tantas veces que el erotismo es una de las constantes en la poesía de Coral Bracho, conviene que nos detengamos para indagar, aunque sea brevemente, la naturaleza de lo erótico, tema que, irremediamente, nos conduce a la cultura griega. Antes que nada vayamos a la pregunta originaria de la filosofía presocrática sobre la *physis*: naturaleza. Palabra que en sus orígenes tuvo el mismo significado que hoy conserva: naturaleza física y naturaleza constitutiva de las cosas, aquello que hace que algo sea. De ahí se deriva la pregunta Socrático-Platónica por la *physis* del hombre; aquello que nos constituye en nuestra propia humanidad. Por la vía del mito, Platón ofrece una decisiva respuesta. Acude a los conocidos mitos sobre el Eros de El banquete, o bien al mito del carruaje alado del Fedro. Lo primero que destaca de los mitos Platónicos del Eros es, justamente, su carácter ontológico, no como mero sentimiento, ni como fenómeno particular, sino como algo relativo

al ser. La naturaleza humana es concebida como naturaleza erótica, como Eros ella misma. El hombre es animal-erótico, antes que animal lógico y animal político.

Aclaremos qué es el Eros, ontológicamente concebido. En el diálogo entre Sócrates y Diotima, Eros se define como el hijo de Poros y Penia. Eros, y por tanto anthropos, nace de una oposición de dos contrarios: Poros, que significa riqueza de recursos, y Penia, que simboliza carencia. En términos conceptuales, la madre equivale a un no-ser unido a su opuesto: el ser potencial del caudal del padre, no como un hecho consumado, sino como un poder. El hombre, como hijo de ambos sería, conjunción de ser y no ser; en esto consistiría la naturaleza de Eros-anthropos. O sea que la naturaleza erótica está penetrada por un vacío de ser; es el lugar donde se da la radical tensión entre lleno y vacío, entre ser y no ser. Por esto, precisamente, el amor es impulso, ya que nace de un tener y no tener al mismo tiempo, pues no se amaría o desearía lo que ya se tiene, pero tampoco se buscaría o desearía aquello de lo que no se sabe absolutamente nada.

En cuanto al mito enunciado por Aristófanes, en *El banquete*, originariamente los seres humanos constituían una unidad perfecta, que fue cortada a la mitad, a saber, respondía a la siguiente descripción: era redondo, tenía dos caras que miraban en direcciones opuestas y estaba dotado de dos conjuntos de miembros -cuatro brazos y cuatro piernas- mediante los cuales podía desplazarse al frente, atrás y a los lados con la mayor facilidad, presteza y agilidad, las partes reproductoras de estos individuos también eran dobles.<sup>40</sup> De modo que a cada hombre le falta el ser del que fue escindido; contiene en

<sup>40</sup> Cf. Platon, *Diálogos*, "Simposio (banquete) o de la erótica", pp. 351 a 386.

sí mismo una oquedad ontológica. Aquí se precisa que ese ser que falta es el ser de otro ser humano.

Esta idea de que hubo una mismidad ontológica, que fue destruida, explica el amor entre humanos. En este sentido, el otro no nos es ajeno, es semejante, pues es mi igual. Este mito expresa, también, la simultánea mismidad y alteridad humanas; la unión originaria y la desunión, la proximidad y la lejanía del otro, clave de la condición erótica y deseante del hombre. Dicho de otro modo, Eros no tiene, en sentido ontológico, una cualidad determinada: es neutral. De él emanan las inagotables formas de vinculación humana. Expresa, simplemente, el hecho de que el hombre, constitutiva y ontológicamente, está en relación con el otro, sin que ello predetermine ni la modalidad, ni el valor del nexo. Si Platón utilizó el recurso del mito para hablar de la naturaleza erótica del hombre, es porque está constituida en y por el juego de hechos contrarios, ambos intrínsecamente implicados, transgrediendo así el principio (lógico y ontológico) de no contradicción. Sólo el mito y la poesía pueden revelar –sin infringir ninguna lógica– ese carácter esencialmente contradictorio de la condición humana, su naturaleza móvil, en proceso, donde su ser es su propio devenir.

Debo decir que aunque Coral Bracho haya rebasado los tópicos o las visiones reducidas sobre el amor, el erotismo o la sexualidad, se nutre de esta cultura occidental para trasgredirla, violentarla, dotar de un nuevo sentido y abrir a nuevas dimensiones la estética y concepción del deseo.

Jean-Paul Sartre fue uno de los primeros filósofos modernos en asumir y declarar la importancia de la sexualidad y el deseo como parte central del problema ontológico. Un hombre es un hombre porque se relaciona con los otros a través de la forma concreta del deseo, y ello es inherente a su ser, no contingente. Esta relación con el otro no se da a partir de la búsqueda de la

mitad que según el mito nos falta, al contrario, esta relación es necesaria porque es con otro distinto a mí, otro que me mira como yo mismo nunca seré mirado, *el prójimo guarda un secreto: el secreto de lo que soy*, esa parte del ser-para otro que también es mi ser; aunque una de las falsas pretensiones del amor sea justamente la unidad de uno mismo con el ser amado, ya que es totalmente irrealizable, y por tanto, generadora de conflicto. El amor es, entonces, conflicto, porque lo que se desea es la libertad del otro y no su sometimiento a la propia persona, “así el amante no desea poseer al amado como se posee una cosa, reclama un tipo especial de apropiación: quiere poseer una libertad como libertad”.<sup>41</sup> Todos estos laberintos que se entrecruzan en nuestra concepción del encuentro amoroso, las contradicciones entre el deseo de posesión y libertad del otro, están de algún modo en el trasfondo del discurso amoroso de Coral Bracho, pero está transcendido, el punto de vista del que parte es a la vez del amante y del amado, del que se entrega y del que da, se establece una relación básicamente sensorial; todos los sentidos y sus matices entran en juego; el punto de vista es cambiado, en el transcurrir del poema se habla a veces desde el sexo mismo, desde el intercambio de fluidos, desde el fluido mismo, desde la vena, o la espuma o el aroma. Como en la sexualidad, la realidad evidente se extravía, los planos de tiempo y espacio se confunden, se mueven, cambian. La experiencia intransferible de lo erótico es también la del poema y Coral Bracho es lúcida y lúdica, transportándonos con su lenguaje al centro mismo de sus sensaciones, de su propio ser, para darse cuenta que no hay centro, que en esa suerte de balbuceo profundo -pero en absoluto ingenuo- en ese desciframiento puntual de la emoción, del vértigo, de lo que tenemos por más cercano a lo absoluto, no hay centro, hay ramificaciones, rodeos, lindes, márgenes,

<sup>41</sup> Jean Paul Sartre, *El ser y la nada*, p. 392.

desprendimientos, caos, dudas, realidades desconocidas, indescifrables, innombrables, para las que el lenguaje no basta, como ejemplificamos en los siguientes fragmentos:

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

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

... Ahora encienden, iluminan los cuartos a su amplitud; ahora los hilan, los circundan. La amplitud es el ámbito del placer en el auge de lo henchido y jugoso, de lo bordeante compartido. Es lo miscible entre la pulpa codiciada, carnosa, del mango abierto ante la luz, y la semilla solar que enraiza en su molicie; en su alumbrada succulencia.

Su lenguaje es diverso, sin territorio preciso, en la exuberancia del texto que implica una sensualidad más allá de lo que dice, en la negación de verdades inmutables, en el diálogo con el asombro por la vida, en la celebración de las pulsiones humanas sin restricciones morales, en su postura lúdica para decir sin decir completamente; para ser, sin definiciones.

### 3.2 Piedra filosofal: la influencia de Friedrich Nietzsche.

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

Primero tendríamos que hacernos dos preguntas: ¿qué es el ser en el pensamiento de Nietzsche? y ¿quién es el ser que va a morir en el poemario de Coral Bracho? En principio podemos respondernos con Heidegger que "el ser es aquel que se pregunta por el ser". Pero más allá de ese enunciado tautológico, el problema del ser es complejo y necesitamos algunos referentes para acercarnos al pensamiento de Nietzsche. Eugen Fink, uno de los estudiosos de la obra del filósofo, en su libro *La filosofía de Nietzsche*, advierte que la cuestión del ser en Nietzsche queda recubierta por la cuestión de valor y dice también que:

Nietzsche sigue las huellas de la concepción griega del ser, que concibe lo bello como un modo de éste, pero que no llega, sin embargo, a una intelección ontológica, expresada en conceptos, del fenómeno de lo estético. Lo trágico es la primera fórmula expuesta por Nietzsche para expresar su experiencia del ser. La identificación fundamental de ser y valor es 'lo específico' de su filosofía.<sup>42</sup>

Es en *El nacimiento de la tragedia* en donde Nietzsche expresa sus ideas sobre el ser y el arte a través de las figuras emblemáticas de Apolo y Dioniso, y de la conjunción de ambos en la obra de arte, es decir en la tragedia. En el "Prólogo a Richard Wagner" dice que "es el arte y no la moral, el que se declara como auténtica actividad *metafísica* del hombre" y que "la existencia del mundo sólo está justificada como fenómeno estético". La riqueza y complejidad del pensamiento nietzscheano, así como las muchas interpretaciones que se han hecho de su obra, dificulta establecer una relación clara entre el pensador y la poeta Coral Bracho, así que creo necesario referirme sólo a algunas de las ideas fundamentales del pensador alemán, expresadas constantemente en la totalidad de su obra, y que son las que me permitirán establecer una analogía comprensible entre ambos autores.

---

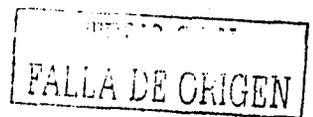
<sup>42</sup> Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, pp. 21 y 22.

Tampoco es mi pretensión hacer un análisis exhaustivo de la obra de Nietzsche, primero porque no tengo la competencia para ello, y también porque mi lectura del autor es básicamente literaria, y es desde ahí que invoco esta relación entre la poeta mexicana y el filósofo.

De una manera muy resumida, y sin abundar en consideraciones personales, expongo a continuación lo que, asumo, son las cuatro ideas fundamentales en Nietzsche: La muerte de Dios, La voluntad de poder, El superhombre y El eterno retorno, todas ellas rivalizan con otra idea recurrente en sus planteamientos: el nihilismo. Estas ideas están expuestas en toda su obra a manera de "ensayos esotéricos", exigiendo a sus lectores complicidad y coraje; y en *Así habló Zaratustra*, de manera poética, por medio de metáforas. Intentemos ser el lector que Nietzsche pide: "un lector perfecto siempre resulta un monstruo de coraje y de curiosidad, y además, una cosa dúctil, astuta, cauta; un aventurero y un descubridor nato".

En el planteamiento de estas ideas es posible advertir que la propuesta de Nietzsche es la creación de nuevos valores, y puntualizar la necesidad de una nueva interpretación de todo lo que el hombre acepta como natural y cierto. Para poder llegar a tales propuestas, Nietzsche tuvo que hacer una crítica incisiva contra todo lo que conocía, contra todo lo que amaba y contra sí mismo; no se acobardó ni se detuvo en la búsqueda de esos nuevos valores, sino hasta que su salud y su inteligencia fueron rebasadas por la locura; también por ello encuentro su legado tan monumental.

Las ideas de Nietzsche proponen aceptar el devenir, pero no el destino; aceptar la vida, pero no resignadamente; ante el hombre reactivo opone al hombre activo; matar todo sentimiento de esperanza, pero no el futuro (el que provocamos nosotros mismos desde el aquí y el ahora); aniquilar la idea de lo necesario y de lo inevitable, pero no de lo azaroso, pues el azar es anterior a



todo acontecimiento. Nos pide ser capaces de destruir el anquilosado nihilismo para llegar a su propuesta del superhombre. Incluye al placer en su propuesta, al cuerpo, a lo lúdico, a la risa, al baile, al canto, y al propio dolor como espacios donde se afirma la vida. El dolor deja de ser una objeción porque no imposibilita el placer, pues éste lo quiere todo, incluso el sufrimiento. En este sentido, es muy fácil advertir que los textos de Coral son herederos de esta propuesta, ya que en ellos abundan las referencias al cuerpo, al placer, que en momentos lindan con un dolor gozoso, *Sé de tu cuerpo: los arrecifes o tus muslos cavan en mis muslos*, por mencionar algunos.

Al tratar al placer y al dolor, al azar y a la necesidad como formas conciliadas, Nietzsche rompe con el principio aristotélico de no contradicción, y también con la dialéctica hegeliana, pues para Nietzsche la historia de la metafísica no es más que la historia del error más prolongado, haciendo una crítica total de la cultura. Rompiendo la dicotomía de conceptos contrarios expone a los opuestos como constitutivos de una misma idea, asimismo en la vida los contrarios son simultáneos, y sólo al conceptualizarlos los enfrentamos.

¿Qué nos pide Nietzsche con la muerte de Dios? Matar a ese otro que ha decidido siempre por nosotros mismos. Matar a Dios es hacer un ajuste de cuentas con la tradición. Se entiende que lo que hay que aniquilar es el saber obtenido por la tradición, pues este saber atenta contra lo vivo.

Nietzsche exhibe como patologías culturales, entre otras, el historicismo, la moral cristiana, la religión, el exceso de racionalismo, la confianza absoluta en la técnica y la idea de progreso. Difícilmente, ante una crítica tan extrema y radical, los interlocutores de Nietzsche podían estar de acuerdo con él, pues pedía repensar al hombre en su totalidad, desde su génesis.



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

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

hombres, se arranca de raíz la posibilidad del surgimiento del hombre excepcional, pues éste sólo puede surgir en un ambiente de libertad, de acción, de creación. El tan prometido más allá socava el acá, porque atenta contra lo orgánico, contra las pulsiones del cuerpo. Creo que en relación directa con este punto, tan importante para Nietzsche, la obra de Bracho hace énfasis en las pulsiones orgánicas, en el lenguaje difuso del deseo: *Valva pilosa/ alianza, en el vuelco; plexos y el tendón:/ un ardor, una punta sinovial en los goces veteados: ductos/ a la pálida cima oculta;...* De la sexualidad, Nietzsche dice que "la predicación de la castidad es una incitación pública a la contra-naturaleza. Todo desprecio de la vida sexual, toda impurificación de esa vida con el concepto de 'impuro', es el auténtico pecado contra el espíritu santo de la vida"<sup>43</sup>.

Respecto al exceso de racionalismo, utiliza la figura de Sócrates para criticarlo, lo señala como el primer gran decadente, pues es su carácter cobarde el que lo lleva a huir de la realidad, a crear "el mundo de las ideas" por instinto de conservación, lo que sucede es que se sabe débil para afrontar la realidad. Su razón no es más que una cueva para protegerse de la vida. Nietzsche piensa que la razón empobrece la vida porque la evade, y que un exceso de ella, la petrifica y enmudece, porque sólo así puede aproximarse a ella. A esto lo llama la pequeña razón. Él, a cambio, nos ofrece la gran razón: la del cuerpo, la de los instintos, la de las emociones; aquella que si sabemos escuchar, no borra, sino que implica a la pequeña razón.

Nos dice de la gran razón: "Dices 'yo', y estás orgulloso de esa palabra, pero esa cosa, aún más grande, en la que tú no quieres creer, tu cuerpo y su gran razón: ésa no dice yo, pero hace yo"<sup>44</sup>. Y más adelante, "Hay más razón

<sup>43</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, p. 72.

<sup>44</sup> Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 62.



en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría...; El sí mismo dice al yo: ¡siente placer aquí!, y el yo se alegra y reflexiona sobre cómo seguir gozando a menudo -y justo para ello debe pensar"<sup>45</sup>. Nos hace comprender que el cuerpo es el espacio-tiempo en el que nos sucede la vida, en el que nos sucede el ser, incluso la razón.

Nietzsche critica el exceso de racionalismo porque éste busca adecuar el mundo a nuestra razón y no nuestra razón al mundo, con su infinidad de realidades y matices. Dice que resulta muy doloroso confrontar la vida con una razón lógica, pues la vida es azarosa, contingente, carente de finalidad. No hay nada más contradictorio que enfrentar la vida que no tiene curso, que no tiene objetivos, que carece de presupuestos, con exceso de razones. Lo que llama patologías culturales son ideas que, en tanto son nada, nos conservan en el nihilismo. Son ilusiones que nos hemos creado para soportar la vida, sólo consuelos metafísicos, pero no son una manera de poner el dedo en la llaga, es decir, en la verdad. Sostiene que toda contradicción es intercambiable; las palabras nos dicen lo que nos tienen que decir, ¿cuántas mentiras tendrán que crearse para darnos el lujo de la verdad? Por lo tanto, es necesario el desasimiento de estas viejas ilusiones, aunque estas costumbres, usos y hábitos que hemos heredado sean cosas que hayamos amado íntimamente, tenemos que abandonarlas. Eso fue lo que el propio Nietzsche hizo y lo obligó a la soledad y la incompreensión de su tiempo. Es hasta ahora que sus ideas comienzan a ser revaloradas, confrontadas, dialogadas y pensadas. Algunos de sus interlocutores no son únicamente sociólogos, filósofos o académicos del pensamiento, sino justa y afortunadamente artistas, músicos, pintores, poetas. Sus propuestas, que conforman una visión y un estar en el mundo, una postura de vida, han influido en la obra de muchos de estos artistas. Es el caso

---

<sup>45</sup> *Ídem*, p. 62 y 63.

de Coral Bracho, quien podría decir junto con el filólogo alemán: *A cada alma le pertenece un mundo distinto; para cada alma es toda otra alma un trasmundo. Una hermosa necedad es el hablar: al hablar el hombre baila sobre todas las cosas.*

Otro de los conceptos fundamentales de Nietzsche es el de la voluntad de poder. En su libro titulado así, *La voluntad de poder*, Nietzsche dice que “este concepto victorioso de la fuerza, mediante el cual nuestros físicos han creado a Dios y al universo, requiere un complemento; hay que atribuirle un poder interno que yo llamaré voluntad de poder”. Llama voluntad de poder a eso que dentro de nosotros quiere y puede con la fuerza: *la fuerza es quien puede, la voluntad de poder es quien quiere*. No debe confundirse con el poder entendido coloquialmente como imposición a otros, ni en el sentido de atribución de valores, ni como el efecto que se pueda producir en otros; sino a la manera dionisiaca, que afirma, dentro de uno mismo, lo uno y lo múltiple.

La voluntad quiere posibilidades, por eso quebranta lo que es, abre espacios al devenir, afirma contrarios: placer y dolor, azar y necesidad. “El cuerpo creador se creó para sí el espíritu, como una mano de su voluntad; el sí mismo busca también con los ojos de los sentidos, escucha también con los oídos del espíritu”<sup>46</sup>. La voluntad de poder quiere conciencia, no arbitrariedad; es el coraje necesario para cambiar no sólo nuestra forma de pensar, sino nuestra manera de sentir. Así como alimentamos y ejercitamos nuestra razón, también podemos hacerlo con nuestros sentimientos, a los que, sin embargo, declaramos libres e indomables, para no responsabilizarnos de ellos. La idea de la voluntad de poder nos hace cuestionarnos todo lo que hacemos con nosotros mismos, desde nuestras emociones hasta nuestra salud. Piensa que no nos son dadas, sino que tienen que ser ganadas; las primeras sin prejuicios

---

<sup>46</sup> *Idem*, p. 64.

hacia lo diferente, y la segunda en cada alimento, en cada cuidado que le demos a nuestro cuerpo.

Por otra parte, el concepto de superhombre es, para Nietzsche, una especie de mito personal, al que comparte como un hallazgo, como una incitación y no como un fundamento de ninguna otra cosa. Es una posibilidad únicamente, si sabes comprenderlo, si logras implicarte en él. Superhombre es aquel que se ha creado a sí mismo y está dispuesto a disolverse en el éxtasis del devenir, el que ha logrado afirmar la vida entregándose a ella, pero no como una resignación. Él ya no busca verdades, es veraz. Ha presentido su ser y lo ha afirmado, pues la afirmación es ser. Éste es el nuevo concepto de ser que Nietzsche nos ofrece: el ser es la afirmación en todo su poder<sup>47</sup>.

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

Para terminar con este breve acercamiento a las ideas fundamentales de Nietzsche, me referiré a la idea del eterno retorno, vinculado íntimamente con la del superhombre, pues sólo éste, quien ha aceptado todas las pasiones y quien no ha eludido ningún abismo, que asume la muerte pero no la busca, es capaz de querer que todo cuanto ha vivido, se repita de manera idéntica por toda la eternidad. *El eterno retorno es el ser del devenir*. Todo lo que ha

<sup>47</sup> Cf. Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 160.



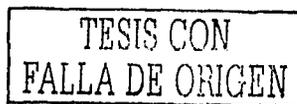
amado y la manera que eligió para hacerlo; lo que ha odiado, lo que ha ignorado, lo que ha hecho a un lado, lo que ha matado, lo estará matando eternamente. ¿Qué hombre podría actuar así? ¿Qué clase de ética nos pide Nietzsche con esta idea? “No es el ser el que vuelve, sino que es el propio retornar el que constituye el ser en tanto que se afirma en el devenir y en lo que pasa”<sup>48</sup>.

Estamos insertados en el acontecer, pero tenemos la responsabilidad de cada elección que tomamos, pues con ellas vamos creando la estructura ontológica de nuestro ser, ya que cada acto lo va a implicar eternamente. “Si en todo lo que quieres hacer empiezas por preguntarte: ¿estoy seguro de que quiero hacerlo un número infinito de veces?, esto será para ti el centro de gravedad más sólido”<sup>49</sup>.

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

<sup>48</sup> *Idem*, p. 73.

<sup>49</sup> Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, p. 242.



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

Morir a tiempo: eso es lo que Zaratustra enseña. Todos dan importancia al morir: pero la muerte no es todavía una fiesta. Los hombres no han aprendido aún cómo se celebran las fiestas más bellas. Yo os elogio mi muerte, la muerte libre, que viene a mí porque yo quiero. Hay que poner fin al dejarse comer en el momento en el que mejor sabemos: esto lo conocen quienes desean ser amados durante mucho tiempo. Que vuestro morir no sea una blasfemia contra el hombre y contra la tierra, amigos míos: esto es lo que le pido a la miel de vuestra alma. Así quiero morir yo también, para que vosotros amigos améis más la tierra, por amor a mí; y quiero volver a ser tierra, para reposar en aquella que me dio a luz.<sup>50</sup>

Por lo anteriormente expuesto es posible hacer la analogía de *El ser que va a morir*, del título del libro de Bracho, con el ser que quiere morir, de los textos de Nietzsche. Y esa destrucción activa se asume como una fiesta, como un vértigo dionisiaco, como una alegría del devenir. En esta decisión hay un poder afirmativo, congruente con las teorías nietzscheanas, en donde hasta la negación total, es decir la muerte, se convierte en una afirmación de vida, en un poder de afirmar. Deleuze encuentra en Zaratustra el grado supremo de la negación,

La destrucción como destrucción activa de todos los valores es el rastro del creador: <<¡Observad a los buenos y a los justos! ¿Qué es lo que más odian? El que destruye sus tablas de valores, el destructor, el criminal: ahora bien, él es el creador>>. Zaratustra dice: <<Me he convertido en el que bendice y afirma, durante mucho tiempo he luchado para esto>>. El león se hace niño, pero el "sí sagrado" del niño debe ser precedido por el "no sagrado" del león. La destrucción como destrucción activa del hombre que quiere perecer y ser superado es el anuncio del creador.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Friedrich Nietzsche, *Op. Cit.*, pp. 129 a 123.

<sup>51</sup> Gilles Deleuze, *Op. Cit.*, p. 248.

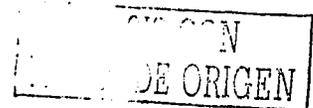


En esta referencia al creador, a la creación, volvemos a una de las primeras ideas de Nietzsche, expuestas en *El nacimiento de la tragedia* y anotadas al comienzo de este capítulo, aquella de que es el arte, y no la moral, la verdadera actividad metafísica del hombre.

### 3.2.1 Lenguaje como pensamiento

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

En ése y muchos otros sentidos, Nietzsche es un pensador adelantado a su tiempo. Estas consideraciones sobre el lenguaje aparecen en los escritos sobre sus cursos de filología en Basilea, siendo todavía muy joven, y en un texto póstumo, de 1873, titulado "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral". En éste señala que hay una tendencia natural del hombre a buscar la verdad, que va más allá de la mera lucha por la supervivencia y que, en cierto sentido es hasta inexplicable: "Ahora se fija lo que en lo sucesivo ha de ser "verdad", esto es, se inventa una designación de las cosas uniformemente válida y vinculante, y la legislación del lenguaje da también las primeras leyes



de la verdad; pues aquí surge por primera vez el contraste entre verdad y mentira". Quien nos refiere estas reflexiones del joven filólogo es el historiador de las letras y la cultura españolas José María Valverde, en su libro *Nietzsche. De filólogo a Anticristo*, quien, en una interpretación del texto anteriormente citado dice:

la verdad se ama sólo en cuanto tiene consecuencias agradables: por lo que toca al conocimiento puro, el hombre es indiferente, e incluso siente hostilidad ante las verdades dañinas y destructoras. Y, en todo ello, ¿cómo influye el lenguaje, cómo condiciona la cuestión de la verdad y la mentira?<sup>52</sup>

La respuesta es del propio Nietzsche:

Esas convenciones del lenguaje... ¿son quizá creaciones del conocimiento, del sentido de la verdad? ¿Coinciden las designaciones y las cosas? ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?// Sólo por su capacidad de olvido puede llegar a antojársele al hombre alguna vez que posee alguna "verdad"... Si no se contenta con la verdad en la forma de la tautología, esto es, con cáscaras vacías intercambiables, eternamente manejará ilusiones como verdades... ¿Qué es una palabra? La representación en sonido de una excitación nerviosa. Pero el deducir, a partir de la excitación nerviosa, una causa fuera de nosotros, es ya el resultado de la aplicación falsa e injustificada del principio de "razón suficiente"<sup>53</sup>.

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

<sup>52</sup> José María Valverde, *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*, p. 34.

<sup>53</sup> *Ídem*, pp. 28 a 34.



judeocristianas occidentales. Así, el énfasis está puesto justamente en la riqueza sinuosa, llena de relaciones e interrelaciones conseguidas por la experiencia o la memoria -incluso genética o histórica- como de hecho se da el pensamiento mismo.

Pongamos un ejemplo:

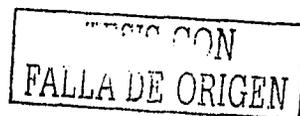
Sé tus umbrales como dejarme al borde de esta holgada, murmurante, mezquita tibia; como urdirme (tu olor suavísimo, oscuro) al calor de sus naves.

De entrada entendemos que se nos habla de un lugar. Hay en este pequeño discurso elementos arquitectónicos: umbrales, mezquita, naves, borde -aunque esta palabra admitiría más significados. La palabra mezquita, además, nos da una connotación religiosa, hay algo sagrado en esta arquitectura. Sin embargo, bien pronto entendemos que al hablar de una construcción la autora habla de un cuerpo, al que se explora como si se tratara de un lugar, e incluso se hacen acotaciones a las sensaciones que ese lugar-cuerpo producen, a través de una sinestesia que asocia el olor con la suavidad y la oscuridad. Se entiende que en estas líneas hay una intención poética, de trasgresión de la realidad inmediata y de exposición de nuevos territorios lingüísticos que pertenecen a la búsqueda de la poesía. Sin embargo, esta intención nace de la actividad racional que llamamos pensamiento, aunque de lo que se hable sea de sensación y emociones, en el momento de traducirlo a lenguaje, éstos se han convertido en pensamiento.

En la búsqueda de la organización poética, Coral Bracho comparte la visión del filósofo de que sólo con el lenguaje se puede expresar lo que somos, lo que pensamos, con toda su carga de contradicción, dispersión, claridad, iluminación y misterio, por nombrar algunos conceptos aplicables al pensamiento y a los textos de Bracho. También hay relación con las ideas de

Nietzsche en el entendimiento de que el arte es la verdadera actividad metafísica del hombre. La poesía de Coral Bracho se manifiesta como una actividad metafísica, ese "ser" (que va a morir, que quiere morir) está siendo en la medida en que está expresado en palabras; su "ser" es esas palabras y sus características son las que la autora ha ido eligiendo para conformar la voz que habla en su texto: su disposición, la cadencia de las sílabas, la relación de unas con otras, las frases inconclusas, la concatenación de lo expresado, pero también su desviación que, como la memoria, va haciendo asociaciones aquí y allá; el encabalgamiento de algunos versos, la tipografía que introduce diferentes voces, los epígrafes que hablan de los diálogos con otros pensamientos, etcétera. Todo ello es la representación de ese ser en continuo movimiento, que es a un tiempo poema y personaje.

Por otra parte se puede aplicar a los textos de Bracho lo que Nietzsche dice sobre la palabra, que no es sino una representación en sonido de una excitación nerviosa: sus poemas son latidos sucesivos de la expresión compleja del ser, de un ser -que es uno, pero puede ser cualquiera- que está nombrándose, nombrando el mundo que ve, en esa emisión de sonidos, que es a la vez latir y estar vivo: *Delicuescencia/ entre contornos deleitosos. Agua - agua suntuosa/ de involución, de languidez...* Con este fluir de sonidos se van construyendo imágenes, que al fin y al cabo no son sino metáforas. Podemos decir entonces que los conceptos no están antes de las palabras que los nombran, sino que nosotros mismos los construimos gracias a las palabras. Continúa Nietzsche: "¿Qué es, pues, la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias antropomorfismos; en resumen, una suma de relaciones humanas poética y retóricamente elevadas, transpuestas y adornadas, y que, tras largo uso, a un pueblo se le antojan firmes, canónicas y vinculantes..."

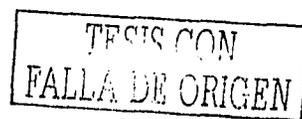


Esta conciencia lingüística de Nietzsche fue retomada en escuelas como el Círculo de Praga, el Formalismo ruso y por autores como Ferdinand de Saussure, Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Hans-Georg Gadamer y otros, quienes desarrollaron la idea de que la mente funciona sólo y precisamente en forma de lenguaje. En este desarrollo podemos mencionar también a Noam Chomsky, quien desde su actividad como lingüista ha sido también un agudo crítico del imperialismo y de la sociedad norteamericanas. Esta idea que a nosotros ya no nos resulta tan escandalosa, sí lo fue a los contemporáneos del autor alemán, quienes vieron en esta relativización de lo mental un escepticismo en el conocimiento y un nihilismo moral, juzgando a Nietzsche como la encarnación de estas consecuencias y no, como apunta José María Valverde, pudo tratarse justamente de lo contrario. Es decir, si el pensamiento consiste en palabras, esto ayuda a la liberación de lo más profundamente humano, del instinto del bien y el mal en toda su plenitud, nos hace libres y responsables de la construcción de nuestro propio pensamiento. Así, la forma perfecta de asumir esa libertad se encuentra en la poesía.

Después de ejercer su profesión como filólogo, ante el descrédito de sus pares por sus actividades académicas, y su retiro de la cátedra por enfermedad, Nietzsche vuelve pocas veces a escribir sus reflexiones sobre el lenguaje; sin embargo, esta idea primigenia de la que parte, del lenguaje como pensamiento, subyace en toda su obra y debe ser considerada en el análisis de la misma.<sup>54</sup> En algunas reflexiones sobre el lenguaje que hace en sus textos posteriores destaca ésta que dice: “la seducción del lenguaje resulta pernicioso al petrificar los errores de la razón... Temo que no nos quitaremos de encima a Dios porque seguiremos creyendo en la gramática” (*Crepúsculo de los ídolos*,

---

<sup>54</sup> Cf. *Idem*, p. 40.



La razón en la filosofía). Para finalizar con este apartado, cito uno de sus afortunados aforismos de *Aurora*: “Para tranquilizar al escéptico. ¡No sé en absoluto qué hago! ¡No sé en absoluto qué tengo que hacer! -Tienes razón, pero no dudes en esto: ¡Tú eres hecho! ¡en cada momento! La humanidad ha confundido en todos los tiempos la voz activa y la voz pasiva: ése es su eterno desliz gramatical”.

### 3.2.2 Celebración de los sentidos

Una de las primeras razones por las que *El ser que va a morir* me sedujo desde la primera lectura fue la importante presencia de los sentidos en el texto. Así comienza: *Oigo tu cuerpo..., un gusto líquido a sal en las furtivas comisuras, y Liban sus cadencias, las palpan, Te amo desde el sabor inquieto de la fermentación*, y podemos encontrar continuas referencias a los sentidos en todo el libro; está bordado con ellos, con la atención puesta en lo que los sentidos suscitan, cargado de sensualidad y asombro, de vívidas sensaciones, despojado de pretensiones de verdad y de ánimo de trascendencia. Sus poemas son un juego tan serio y despreocupado por otras cuestiones que no sean ellos mismos, como son los juegos en el universo infantil.

Aunque en Coral Bracho no se plantea el concepto del juego como argumento teórico, en la expresión y forma de su poemario sí hay intenciones lúdicas. En cambio el concepto del juego es fundamental en Nietzsche, el juego del niño y el del artista, al que considera como una expresión del universo y lo convierte en una metáfora cósmica, según explica Eugen Fink, en su libro sobre Nietzsche ya citado:

la esencia del hombre sólo puede ser concebida y definida como juego si al hombre se lo piensa desde su apertura extática a un mundo soberano y no como una cosa meramente intramundana al lado de las otras, dotada de la potencia del espíritu, de la razón, etc. Sólo allí donde

se ve el juego del mundo, donde la mirada del pensamiento perfora el engaño apolíneo, donde atraviesa las creaciones de la apariencia finita para divisar la "vida" que forma, construye y destruye; sólo allí donde el nacimiento y la desaparición de las figuras finitas y temporales son experimentados como baile y como danza, como juego de dados de contingencias divinas, recubiertas por el cielo <<inocencia>> y el cielo <<azar>>; sólo allí, decimos, puede el hombre, en su productividad lúdica, sentirse semejante a la vida del todo, sentirse entregado al juego del nacimiento y la muerte de todas las cosas e inserto en la tragedia y la comedia del existir humano<sup>55</sup>.

Esta visión dionisiaca, tan cara a Nietzsche, es la misma que encontramos en la sobreabundancia de palabras gozosas e imágenes llenas de sensualidad que conforman los textos de Coral Bracho; así como en la idea de la muerte deseada para dar paso al nacimiento del hombre nuevo y en la conciencia crítica del lenguaje como generador de pensamiento y entendimiento del mundo; en esta apertura a la celebración de los sentidos, al juego y éxtasis creador, también hallamos una correspondencia inobjetable de la autora mexicana con el pensador alemán.

Siguiendo con la idea del juego y el arte, que Nietzsche elabora en algunos de sus escritos, y buscando establecer una correlación con Coral Bracho, podemos mencionar la atribución que el autor hace a los poetas sobre la capacidad del juego y la capacidad de ver este juego de la vida grandioso, trágico, hermoso y, al mismo tiempo, vivir rodeado por multitudes de espíritus, para así nombrar la esencia más íntima del hombre. Nietzsche encuentra en la tragedia griega, en el drama, la mejor expresión de la poesía, la simbolización apolínea de los conocimientos conjugada con el éxtasis dionisiaco, el equilibrio perfecto donde la aceptación del dolor y el placer es

<sup>55</sup> Eugen Fink, *Op. Cit.*, p. 224.

igualmente imprescindible, porque si no fuera así, lo único que tendríamos sería una caricatura de la vida y de la creatura que la expresa: el hombre.

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

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

Reivindicar como propiedad y producto del hombre toda la belleza, toda la nobleza que hemos prestado a las cosas reales o imaginarias; será su más bella apología. El hombre en su papel de poeta, de pensador, de Dios, de amor, de poder. ¡Oh, qué liberalidad regia ha dado a las cosas, hasta empobrecerse y sentirse miserable. Su más grande abnegación, hasta el presente, ha sido cuando admiraba o adoraba, el tener que disimularse que había creado lo que admiraba<sup>56</sup>.

Es notoria la enorme importancia que Nietzsche le da al acto creador y a la capacidad del hombre cuando lleva su voluntad de poder hasta las últimas consecuencias, que puede ser el hecho mismo de la creación, y de producir para sí mismo lo sublime. En boca de Zaratustra exclama: “todo gran amor está por encima incluso de toda compasión; pues él quiere además ¡crear lo amado!”; así los poetas reinventan y revitalizan en cada verso lo nombrado,

<sup>56</sup> Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, p. 81.

sea el amor, la muerte, la naturaleza, puesto que conjugan en su obra la magnífica multiplicidad y vastedad de un hombre que encarna el rostro de la humanidad entera; tantos espíritus, tantos sufrimientos, tanta dicha y voluptuosidad como el individuo, el poeta pueda mirar, captar, traducir, encarnar, cantar. El mismo Nietzsche, lo que busca al expresar su pensamiento y su poesía de *Así habló Zaratustra*, es "la armonía cósmica entre el hombre y el mundo en el juego de la necesidad: ...emblema de la necesidad. Suprema estrella del ser, a la que ningún deseo alcanza, y ningún "no" mancha; eterno "sí" del ser, yo soy eternamente tu "sí"; pues yo te amo, oh eternidad".

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

Nietzsche no cree ni en la autosuficiencia de lo real ni en la de lo verdadero: las considera como manifestaciones de una voluntad, voluntad de depreciar la vida, voluntad de oponer la vida a la vida. La afirmación concebida como asunción, como afirmación de lo que es, como veracidad de lo verdadero o positividad de lo real, es una falsa afirmación. Es el sí del asno<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Eugen Fink, *Op. Cit.*, pp. 552 a 557.

Los postulados de la filosofía de Nietzsche se oponen a las ideas del ser, el hombre y la asunción. Su propuesta es entender la vida como una valoración, *vivir es valorar*, y la afirmación de la vida no es asumir una carga sino liberarla, descargarse. Entonces hay que *crear* valores nuevos que hagan la vida ligera y activa. Ésta es una tarea casi imposible para el hombre, supera sus fuerzas, por ello debe nacer el superhombre.

Resumiendo, en palabras de Deleuze:

El sentido de la afirmación debe tomar en cuenta: no lo verdadero ni lo real, sino la valoración; no la afirmación como asunción, sino como creación; no el hombre sino el superhombre como nueva forma de vida. Si Nietzsche concede tanta importancia al arte es, precisamente porque el arte realiza todo este programa: el poder más alto de lo falso, la afirmación dionisiaca o el genio de lo sobrehumano<sup>58</sup>.

Desde mi punto de vista, la poesía de Coral Bracho reúne los planteamientos que Nietzsche hace sobre el arte y el papel del artista; sus versos consiguen ser una afirmación dionisiaca donde el pensamiento se expresa con la ligereza del que baila, sin el pesado fardo de la moral o el prejuicio. Son versos en los que se *crea* una vida activa, vibrante, única, y alcanza momentos tales que el hombre que ahí habla ya no se reconoce en una versión humana -no sé si superior, inferior, sobrehumana o solamente distinta- pero sí linda en esos márgenes donde se da una comunión con algo más allá de lo aparente, lo evidente, lo inmediato. Donde ese *ser que va a morir* es una afirmación, la propia afirmación le da su carácter de ser, es porque afirma. Esta idea parte de una larga tradición filosófica que Nietzsche retoma y renueva. Éste ser se expresa en el devenir: así como el lenguaje tiene un carácter horizontal, lineal, sucesivo, de devenir, también el ser. Además, tiene un poder doble: es y deviene. Como los dos símbolos de Nietzsche en su

<sup>58</sup> Gilles Deleuze, *Op. Cit.*, p. 259.

Zaratustra, el águila y la serpiente, el águila es vista como el período cósmico, y la serpiente como el destino individual inserto en ese período.

Por otra parte esa dualidad también la podemos ver en la pareja divina que forman *Dionysos* y *Ariana*, según los postulados del eterno retorno propuestos por Nietzsche: "Dionysos es la primera afirmación, el devenir y el ser, pero precisamente el devenir que sólo es ser como objeto de una segunda afirmación; Ariana es esta segunda afirmación, Ariana es la novia, el poder femenino amante"<sup>59</sup>.

¿Y qué otra cosa representan Dionysos y Ariana sino la capacidad creadora, el arte que hace de la vida una afirmación total, que dice sí a la belleza, al dolor, a la muerte, a la alegría? Quiero señalar también el énfasis que Nietzsche pone en un órgano de los sentidos que representa, al mismo tiempo, un símbolo (muy relacionado con la literatura), el del laberinto. Me refiero al oído. Este símbolo designa al inconsciente al que sólo podemos llegar con la ayuda del *Ánima-Ariana*, quien con su hilo conductor puede ayudarnos a explorarlo y salir o volver del laberinto. Son significativos estos versos de "Lamento de Ariana": "¡Sé prudente Ariana! Tienes orejas pequeñas, tienes mis orejas: ¡Pon en ellas una palabra avisada! ¿No hay que odiarse antes si queremos amarnos?...Yo soy tu laberinto..."

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

---

<sup>59</sup> *Ídem*, p. 262.

La risa, la danza, el juego, son los poderes afirmativos de reflexión y de desarrollo. La danza afirma el devenir y el ser del devenir; la risa, las carcajadas, afirman lo múltiple y lo uno en lo múltiple; el juego afirma el azar y la necesidad del azar<sup>60</sup>.

Esto es lo que Coral Bracho hizo con la escritura de *El ser que va a morir*: danzó, rió, jugó; con toda la seriedad y el gozo que suscitan estas acciones; no se negó ni cerró ni condenó la experiencia de sus sentidos, dejó que le hablaran, que la invadieran y propuso un discurso pleno de voces, de ambigüedades, de sonidos y silencios que nos transmiten la presencia de un ser vivo, poderoso, actuante, activo, que afirma, que deviene. Por eso sus poemas, y en general su obra, son inacabados, no están inconclusos, sino que son abiertos, en diálogo permanente con sus lectores, de búsqueda incesante de un ser que está en todas las cosas, en cada palabra elegida, en la propuesta misma de saber que va a morir, pero mientras tanto está siendo la vida, está haciendo la vida...

### 3.3 Piedra erótica: la biosemiótica aplicada a un poema de *El ser que va a morir*.

A partir de la lectura de un ensayo de Susan Sontag titulado “Contra la interpretación”, en el que se lee: “*En lugar de una hermenéutica, necesitamos un erotismo del arte*”, me propuse intentar una lectura erótica, por llamarla de algún modo, de un poema de Coral Bracho. Se trata de “En la humedad cifrada”, texto que abre el libro *El ser que va a morir*, objeto de análisis del presente capítulo. Para poder pensar en una erótica, debemos considerar en principio la idea de un cuerpo: un cuerpo real, con determinadas características biológicas y neurofisiológicas, un cuerpo humano que posee un

<sup>60</sup> *Ídem*, p. 270.



modo característico de expresarse, que llamamos lenguaje; y un cuerpo simbólico, que ofrece distintas posibilidades de representación y que incluye una serie de consideraciones de valor que tienden a establecer una política en el cuerpo; entre ellas el género, lo ideológico, lo inconsciente, etcétera.

En el proceso de escritura y de lectura, esas dos ideas del cuerpo conviven y se relacionan estableciendo un proceso de comunicación que va más allá de la mera información, pues intervienen procesos psíquicos, lingüísticos y físicos. “Cuando el cuerpo del lector afecta el texto estamos en el campo de la literatura. El escritor pretende afectar al cuerpo; si el lector se presta a la experiencia hay una identificación entre el cuerpo y el texto”<sup>61</sup>, es decir que en la experiencia literaria hay un diálogo biosemiótico entre lector y autor, y por tanto un intercambio erótico.

Conviene detenernos aquí para explicar brevemente a qué se refiere la biosemiótica y a qué lo erótico, al menos para fines de este análisis. Para el primer término me valdré de las postulaciones del Dr. Gabriel Weisz, y para el segundo tomaré algunas consideraciones de Georges Bataille. En el ensayo publicado por la Universidad Autónoma de Puebla, con el título “cuerpo biológico/cuerpo simbólico”, el Dr. Weisz escribe:

El término biosemiótica define un terreno de estudio que reúne ciertas preocupaciones de la biología, la neurofisiología, así como conceptos de Freud, Lacan, Jakobson, Greimas y Fontanille. El propósito de la teoría es detectar cómo el cuerpo genera su texto a la par de describir los vínculos entre el lenguaje, la psique y el cuerpo<sup>62</sup>.

En su libro *Los dioses de la peste* se abunda sobre este esquema:

La articulación entre cuerpo y texto se propicia por un modelo biosemiótico constituido por algunos conceptos apuntados en la interpretación de los sueños de Freud. Otra pieza del modelo adopta el

<sup>61</sup> Gabriel Weisz, *Los dioses de la peste*, p. 17.

<sup>62</sup> Gabriel Weisz, “Cuerpo biológico/Cuerpo simbólico”, p. 251.

tratamiento que Jakobson destina a la metáfora y metonimia. Particularmente aludimos al esquema de la pérdida o adquisición del lenguaje, aspectos que se relacionan con la competencia que tiene el sujeto para ejecutar las operaciones de selección y combinación, o una semejanza y contigüidad. El primer término afiliado a la metáfora y el segundo a la metonimia. Para abreviar, el modelo biosemiótico abarca un espacio donde se articulan el discurso biológico, el lingüístico y el psicológico. En el último discurso se plantea un lenguaje del inconsciente. La fase-espejo lacaniana se presenta como un sistema de organización de la psique y del cuerpo del infante. Para Lacan, la metáfora y la metonimia representan mecanismos lingüísticos del inconsciente. El lenguaje inconsciente agrupa un sistema de articulación en la fase-espejo y dos mecanismos lingüísticos, metonimia y metáfora. La función metonímica es equivalente a la imagen del espejo en la misma proporción que las palabras son espejos de las cosas. La metáfora es análoga a un espejo subjetivo, ya que se refiere a las relaciones internas que producen semejanzas<sup>63</sup>.

Consideré necesario transcribir esta larga cita, ya que se trata de un término complejo que involucra distintos niveles de apreciación. Haciendo una interpretación personal del término, puedo decir que la biosemiótica implica una interrelación activa entre texto y lector, en la que se pone en juego no sólo una percepción del significado y la forma, sino también a los sentidos mismos en un proceso de ver, oír, palpar, sentir el texto; como una experiencia, algo vivido simbólicamente y corporalmente.

Por otra parte, es necesario intentar una definición de erotismo, para ello me apoyaré en algunas de las ideas del pensador y escritor Georges Bataille, quien ha dedicado gran parte de su obra a dilucidar este tema. Lo más cercano a una definición propuesta por el autor es:

Puede decirse que el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte. ...Si se tratase de definición precisa habría que partir ciertamente de la actividad sexual de reproducción de la cual el erotismo es común a los animales sexuados y a los hombres, pero

<sup>63</sup> Gabriel Weisz, *Op. Cit.*, p. 39.

aparentemente sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, y lo que diferencia al erotismo y a la actividad sexual simple es una investigación o búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y en el ansia por tener niños<sup>64</sup>.

Más adelante agrega que esta ansia por la reproducción de la vida no es extraña a la muerte y reconoce tres formas del mismo: el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo de lo sagrado, y dice: *lo que en ellas está siempre en cuestión es sustituir el aislamiento del ser, su discontinuidad, por un sentimiento de continuidad profunda.*

En adelante apunto una serie de elementos que nos va ofreciendo Bataille, los que considero necesarios para formarnos una idea básica de lo que se entiende por erotismo: el terreno del erotismo es el de la violencia y la violación, en la medida en que arrancar al ser de la discontinuidad individual que lo define es lo más violento, ¿y qué hay en nosotros de mayor violencia que la muerte?, puesto que ella nos libra de la obstinación en la duración del ser discontinuo que somos. Nos resulta tan difícil asimilarnos a la pura idea animal de la reproducción que es al ser elemental al que ponemos en juego a través del erotismo, en el paso de la discontinuidad a la continuidad. Toda nuestra actuación erótica quiere alcanzar al ser más íntimo y tiene como principio la destrucción del ser cerrado, que es, en estado normal, cualquiera de los actuantes. La obscenidad desarregla el estado normal de los cuerpos, se establece una *disolución* relativa del ser, que altera el orden discontinuo; y en esta disolución se entrevé una fascinación fundamental por la muerte.

Para establecer la diferencia que Bataille hace de las tres formas de erotismo lo citaré textualmente:

El erotismo de los cuerpos tiene de todas maneras algo pesado, siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y es siempre un poco en

<sup>64</sup> Georges Bataille, *El erotismo*, p. 23.

el sentido de un egoísmo cínico. El erotismo de los corazones es más libre. Si se separa en apariencia de la materialidad del erotismo de los cuerpos, procede de él en el sentido de que no es a menudo más que uno de sus aspectos, estabilizado por la afeción recíproca de los amantes<sup>65</sup>.

Me referiré al erotismo sagrado un poco más adelante, pero antes quiero hacer unas puntualizaciones sobre el erotismo de los corazones al que alude el autor, ya que es en este terreno en el que normalmente se construye el cuerpo simbólico, tanto en la literatura como en otras expresiones artísticas. De hecho, es en el imaginario cultural donde realmente nos desenvolvemos y al que sublimamos por medio de las obras creativas, incluso para anularlo o ironizar sobre el mismo. Bataille relaciona este erotismo de los corazones con la pasión, una pasión que promete felicidad al mismo tiempo que trastorna y perturba; este desorden que genera es tan violento que compromete la felicidad anhelada hasta el punto de convertirla en su contrario: el sufrimiento. Así la continuidad buscada se produce en la angustia: por inaccesible. Vemos en el ser amado la posibilidad de continuidad —que en el fondo se traduce en imposibilidad— y superficialmente, en un acuerdo aleatorio difícil de consumir. Este erotismo es más un proyecto que se cumple, en el mejor de los casos, en una fusión precaria amenazada constantemente por la separación, envuelta en un halo de muerte.

Una vez establecida esta fusión, entramos en el terreno del hábito y el egoísmo compartido que no es más que una forma nueva de discontinuidad; por eso el erotismo de los corazones sólo se da en la violación del ser, que al disolverse encuentra en la imagen del amado el sentido de todo lo que es, la verdad del ser.

---

<sup>65</sup> *Idem*, p. 33.

Por último volveré a la idea del erotismo sagrado que Bataille asemeja a lo divino, en donde hay una representación de un creador distinto a todo el conjunto de lo que es y la continuidad del ser que se busca a través, o en la unión con este creador, constituye una experiencia, una experiencia que se nos da; así, lo que la experiencia mística revela es una ausencia de objeto, por lo menos de un objeto conocible. Añadiré, para concluir con Bataille, que él asocia todas las formas del erotismo con la poesía, por lo que comparten de indistinción, de confusión de los objetos distintos y porque ambos, dice, nos conducen a la eternidad, nos conducen a la muerte, y por la muerte, a la continuidad: *la poesía es la eternidad. Es la mar ida con el sol.*

Hasta aquí hemos relacionado ya, por lo menos desde una forma específica de lectura, los tres temas que interesan: la biosemiótica, el erotismo y la poesía. La siguiente pregunta es cómo empatar todo eso con un poema dado, mencionado al principio de estas líneas, de la escritora mexicana Coral Bracho, quien es considerada por sus críticos como una de las voces más radicales de nuestra literatura reciente. Iré citando algunos de sus versos para intentar establecer dicha relación; en principio diré que la sintaxis y la gramática que Bracho usa para conformar su cuerpo textual son del todo alteradas respecto al uso normal del habla, incluso de las formas poéticas tradicionales y haré los cortes de acuerdo a las unidades de sentido, que no siempre corresponden a las puntuaciones, de las que la autora tiende a prescindir o a utilizar de manera inusual, a saber:

Oigo tu cuerpo con la avidez abrevada y tranquila  
de quien se impregna (de quien  
emerge,  
de quien se extiende saturado,  
recorrido  
de esperma) en la humedad  
cifrada (suave oráculo espeso; templo)

en los limos, embalses tibios, deltas,  
 de su origen; bebo  
 (tus raíces abiertas y penetrables; en tus costas  
 lascivas –cieno bullente- landas)  
 los designios musgosos, tus savias densas  
 (parva de lianas ebrias) Huelo

Me detengo aquí porque es donde introduce la primera mayúscula. Porque aunque no esté antecedida por un punto, supone una nueva oración o segmento de sentido.

Comienza el poema con una sinestesia que involucra varias sensaciones corporales; por un lado, *oír* el cuerpo de otro, *con avides* (que sugiere gusto), *se impregna* (que sugiere tacto), *se extiende saturado*, (que nos hace ver la dimensión, anchura y largo de un cuerpo), *recorrido de esperma*, (que nos remite al hecho biológico del orgasmo) y esa *humedad* corporal es *cifrada*, *oráculo*, *templo*. El cuerpo empieza aquí a encarnar símbolos, en un proceso de metaforización. En esta estructura metafórica interviene un proceso inconsciente de organización que lleva a relacionar el cuerpo amado con elementos del erotismo de los corazones, que casi rozan con un erotismo sagrado. Por otra parte, en estos versos podemos encontrar un cuerpo que habla, con todos sus sentidos, y un cuerpo del que se habla. La voz pertenece a un discurso femenino, que en la narración del cuerpo del otro intenta una doble conquista: la exterior, en el hecho concreto de la eyaculación; y la interior, al asociar el esperma con el origen: *de su origen; bebo/ los designios musgosos, tus savias densas*. En esta constitución simbólica, el intercambio sexual adquiere sentido, un sentido único encarnado en el cuerpo percibiente,

lo que Greimas y Fontanille llaman “una categoría tímica o propioceptiva”<sup>66</sup>, lo que media entre lo exterior y lo interior, percibida por la psique y el cuerpo.

Lo exteroceptivo es aquello que proviene del mundo de fuera, del medio en el que nos desenvolvemos; lo interoceptivo se refiere a aquello que es del dominio psíquico y anímico, así como a una categoría abstracta del conocimiento; lo propioceptivo alude entonces no sólo a la percepción que el ser humano tiene de su cuerpo, sino también a las figuras exteroceptivas que son interiorizadas. En estos versos notamos que, a través de la experiencia sexual, la autora –o la voz del poema- interioriza esos elementos externos, cuyo significado pasa por un proceso psíquico y anímico que en lo interoceptivo adquiere sentido y permite la constitución de un cuerpo simbólico: el del ser amado, el de la búsqueda de la continuidad perdida. Ese cuerpo pertenece al ámbito del erotismo de los corazones, pero también al erotismo físico. Es ahí donde se encuentra con la poesía, en el anhelo de nombrar lo imposible, a través de un acto físico al que hemos cargado de significados, algunos culturales y otros del imaginario personal. En el despliegue de los nombres del poema, se marca también un territorio que pertenece al azar, por la disposición de las palabras y lo inconcluso de los versos, por los paréntesis y la aparente desorganización que nos remite al acto erótico mismo, como si quisiera imitar la cadencia y la torpeza de los amantes, quienes en la pulsión de la urgencia se metaforizan en *limos*, *embalses tibios*, *deltas*. En este punto conviene transcribir la segunda parte del poema, materia de este análisis:

Huelo  
 en tus bordes profundos, expectantes, las brasas,  
 en tus selvas untuosas,  
 las vertientes. Oigo (tu semen táctil) los veneros, las larvas;

<sup>66</sup> Cf. Gabriel Weisz, *Op. Cit.*, p. 256.

(ábside fértil) Toco  
 en tus ciénagas vivas, en tus lamas: los rastros  
 en tu fragua envolvente: los indicios  
 (Abro  
 a tus muslos ungidos, rezumantes; escanciados de luz) Oigo  
 en tus légamos agrios, a tu orilla: los palpos, los augurios  
 -siglas inmersas; blastos- En tus atrios:  
 las huellas vítreas, las libaciones (glebas fecundas),  
 los hervideros.

Lo que Coral Bracho hace al expresar la sexualidad femenina es mover el lugar que detenta el discurso falocrático, pero no lo niega, lo incluye como parte de un proceso recíproco, en donde el falo adquiere formas comúnmente atribuidas a lo femenino: *bordes profundos, selvas untuosas, ciénagas vivas, fragua envolvente*. Incluso le imprime al amado, su contraparte en el juego sexual y poético, un carácter pasivo: *Oigo (tu semen táctil)/ Toco en tus ciénagas vivas/ Abro a tus muslos ungidos/ Oigo en tus légamos agrios*; y en este sentido el poema revela una postura de desafío que no excluye a la ironía.

El cuerpo así es un cuerpo bifurcado: uno es el que compromete su anhelo de continuidad con el amado y otro el que rompe el discurso de la normalidad, de lo aceptado, de lo políticamente correcto. No hay en el poema rastros del juego de seducción tradicional en el que la mujer se asume como un objeto de deseo, esquiva, movediza, ingenua en apariencia, cuya estrategia es precisamente la negación como aceptación; un juego propuesto por el hombre para pretender una conquista en la que, mientras más difícil sea la presa, mayor es la satisfacción de poseerla. Nostalgia del cazador, dicen. Esta forma de erotismo es una perversión convenida de antemano, en la que no se compromete mucho más que la satisfacción del deseo. Sin embargo, aquí la apuesta de la autora es distinta, la expresión del goce femenino que propone no tiene territorio porque es múltiple, no tiene referencialidad porque es

indefinido, indefinible. Se corre tal vez el riesgo de establecer una nueva política del Eros, en el que el discurso de poder simplemente es cambiado de lugar, pero en este texto en particular se intenta, en mi opinión, una conciliación de contrarios, un equilibrio que no se resuelve en armonía, sino en ambigüedad, en profusión, en apertura, en disposición de continuidad, como el propio órgano sexual femenino sugiere, en contraposición a la intermitencia de la erección fálica. En esta conciliación la voz femenina acepta, en cierto sentido, el imperio de lo masculino, pero no refuta, no compite ni se pelea con ello, y encuentra en su descripción *veneros, augurios, siglas, glebas fecundas*.

Este espacio de representación que constituye el poema hace cuerpo en el lector que somos, que soy, desde distintos ángulos, por un lado en la indeterminación de la propia estructura del texto que se da en el ritmo, el uso sintáctico y las imprecisiones gramaticales que, de alguna manera, concuerda con las sensaciones del cuerpo en éxtasis o excitado. Por otro, en la referencia a los sentidos que implica una presencia corporal con funciones biológicas específicas, configuradas tanto en lo externo como en lo interno y lo inconsciente. Un tercer ángulo añadiría el valor simbólico a lo que se nombra en el poema, que tiene que ver con la sublimación y el uso del imaginario erótico resemantizado. ¿Pero cabría preguntarnos ahora de qué habla en realidad este poema?: ¿de un cuerpo, o dos cuerpos desnudos?, ¿de un encuentro erótico?, ¿de un viaje imaginario corporalizado?, ¿de una experiencia de los sentidos?, ¿de un orgasmo?, ¿de una epifanía? Lo que me he planteado aquí es más que asumir una función crítica de interpretación, y en ese modelo, tal vez un poco ingenuo o demasiado ambicioso, de establecer una erótica con el texto, las palabras –cargadas de significado- dicen menos que las pausas, los silencios y los gestos que perdemos al darles un lugar, el

lugar que ocupan en el imperio de nuestro pensamiento. Esa pérdida es tal vez la del significado, en donde lo comunicable –la escritura- pierde relevancia frente a lo expresable –las sensaciones que adquieren forma en la velocidad o cadencia de la lectura.

El proyecto ontológico que se encuentra en el nombre, al ser deshabitado, al quitarle referencialidad, crea una incertidumbre del cuerpo. Aunque esto no está asumido a plenitud en el poema de Coral Bracho, sí encuentro en él una voluntad de quitar referentes que asocien unas palabras con otras y asume –el texto- una libertad, una movilidad, un riesgo de proliferación que le quita al discurso parte de su poder tradicional. Dice Roland Barthes que “la espiral regula la dialéctica entre lo viejo y lo nuevo; gracias a ella no nos sentimos obligados a pensar: todo ha sido dicho, o: nada ha sido dicho, pero más bien lo que pasa es que nada sucede por primera vez y, no obstante, todo es nuevo”<sup>67</sup>. Esta idea la podemos asociar con la experiencia erótica, sensible, del poema; como si esta forma de disección en lo que se oye, se toca, se huele, se abre, encontráramos también un gesto en espiral por el recorrido de este cuerpo textual, y del cuerpo simbólico ahí sugerido: en el cuerpo tangible y en el intangible, en el cuerpo que establece una pugna entre lo consciente y lo inconsciente para acceder a un conocimiento, en el sentido nietzscheano, de reconciliación de contrarios para hacer, activamente, un presente creativo. Este presente creativo es el cuerpo del poema y el poema del cuerpo. Se construye en la medida en que puede ser fragmentado, en el momento en que lo construimos a través de sus partes, en un proceso siempre recomenzado.

En la experiencia física que constituye la lectura de este poema, en los territorios que nos comparte, en los fragmentos en los que se detiene, en sus

<sup>67</sup> Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, p. 223.

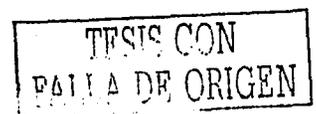
pausas y silencios, en su estrategia de movilidad e, incluso, en su intercambio de imperios, considero que es posible la relación erótica entre texto y lector, o por lo menos una aproximación a ella, tan fugaz como el propio movimiento corporal de la excitación. Aunque el texto no se libera de los tres grandes estratos que se relacionan con el hombre, según la teoría del *cuerpo sin órganos* de Deleuze y Guattari, a saber: *el organismo, la significancia y la subjetivación*, es al menos un intento de desarticulación o de propuesta de varias articulaciones. “Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones medidas a la manera de un agrimensor”. Y más adelante:

Hace falta conservar una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse; también hay que conservar pequeñas provisiones de significancia y de interpretación, incluso para oponerlas a su propio sistema cuando las circunstancias lo exigen, justo las suficientes para poder responder a la realidad dominante<sup>68</sup>.

En este sentido encuentro en este poema una posibilidad de intercambio erótico que no se reduce a las políticas de texto tradicionales, que busca una diversificación –y consecuentemente una unificación –del ser, del cuerpo, no para el ejercicio del poder, sino para hacer poder de sí sobre sí mismo, una cohesión conmigo, con el otro; entre texto y autor.

---

<sup>68</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Op. Cit.*, p. 164.



## CAPÍTULO CUARTO

### 4. 1 Piedra pintada: Viaje a la *Tierra de entraña ardiente*.

#### 4.1.1 El equipaje

La teoría del *big bang*, (gran explosión o explosión primordial), propuesta por Edwin Hubble, en 1929, sugería que hubo un tiempo –veinte mil millones de años aproximadamente- en que todo lo que existe en el universo estaba en un mismo lugar, lo que supone una densidad infinita. El *big bang* originó entonces la expansión del universo y con ello podría decirse que el tiempo se inició, y la cuestión de la vida era una cuestión de tiempo.

Aristóteles, por su parte, creía que la materia del universo estaba constituida por la tierra, el aire, el fuego y el agua, y que estos elementos podían dividirse en partes cada vez más pequeñas, hasta llegar al átomo, que significa “indivisible” en griego. Siglos después el átomo fue dividido, dándole existencia a los electrones, neutrones y protones. Por mucho tiempo se creyó que éstos eran las partículas elementales; sin embargo en 1969 el físico Murria Gell-Mann ganó el premio Nobel por su trabajo sobre unas partículas llamadas *quarks*, resultantes de la colisión de unos protones con otros, que no son en realidad partículas sino ondas, como nos explica la física cuántica. Así pues, los científicos actuales tienen dos teorías a través de las cuales se explican el universo, la de la relatividad general y la física cuántica; la primera describe al universo a gran escala y la segunda se ocupa de los fenómenos prácticamente invisibles por su pequeñez, como de una billonésima de centímetro. Estas teorías son contradictorias y lo que se intenta ahora es una reconciliación entre ambas, una teoría cuántica de la gravedad, pero ése es problema de los científicos.<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Cf. Stephen W. Hawking, *Historia del tiempo*.

En *Tierra de entraña ardiente* se habla del universo, en su versión de infinitud o de su carácter microscópico, *materia de ebriedad o de dulzura/ que a sí misma se engendra*; la preocupación por los elementos o partículas de la que están hechos sus frutos, son evidentes. Los trazos, manchas, pinceladas y transparencias sugieren una exposición de la materia, la materia de la que estamos hechos, la materia del mundo. La carne de la tierra, la vida invisible del aire, el vértigo del agua, las apariciones ígneas. Pero también la materia infinitesimal, que no puede ser descrita, acaso balbuceada, enunciada en la poesía: *Es la piel del origen: su espesor. El tiempo, quieto, se ve al trasluz.*

El diálogo entre poesía y plástica en este libro es profundamente orgánico, porque su punto de partida es básicamente el mismo: el universo físico, que de tan presente es abrumador, de tan real es alucinante; por ello no puede tener cabida lo figurativo o la estructura clásica del lenguaje. Aquí la forma es forzada a límites apenas sostenibles, porque, como nos dice la investigación científica, esos mínimos ladrillos de los que se compone el mundo no son en realidad partículas que podamos racionalizar, son ondas, energía que se comunica entre sí y hacen posible la vida, tal y como la conocemos.

Hacen posible también estas visiones, esta materialidad del asombro y esta reinterpretación de los elementos, de lo mineral y lo temporal. Las manchas de la materia van creando su propia fauna, su geografía y su clima, su espesura y su liquidez, los ámbitos de un mundo que recién mirado es siempre nuevo, y el hombre que mira es siempre el primer hombre.

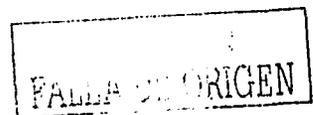
#### **4.2 Primera estación: el gozo**

¿Cómo tratar de desentrañar algo que nos gusta y nos toca justamente por lo que tiene de profundo, de primigenio, de entrañable? A riesgo de ser

una aguafiestas, pretendo aquí un acercamiento al libro que realizaron conjuntamente la pintora Irma Palacios y la poeta Coral Bracho, titulado *Tierra de entraña ardiente*. Las obras que nos hablan tienen que ver sin duda con nuestra propia historia, con nuestra competencia cultural, intereses intelectuales o búsquedas emocionales y creo, en principio, que si el arte – llámese poesía, pintura, música, arquitectura, etcétera– tiene tal relevancia en la vida humana, es porque nos ayuda a mirar, a escuchar, a sentir, a presentir y nos procura tanto placer, que casi no se concibe la plenitud de la existencia sin esas experiencias.

*Tierra de entraña ardiente* es un título que nos sugiere mucho: naturaleza, madre, raíz, fuego, refugio, adentro. Y de algún modo fue un camino donde confluyeron dos autoras que, con lenguajes distintos, han estado buscando algunas de esas visiones orgánicas a las que aludimos. Ambas han estado interesadas por lo mineral, nos lo dicen algunos poemas de Coral Bracho e incluso el nombre de su más reciente libro: *La voluntad del ámbar*, y también los de algunas exposiciones de Irma Palacios: *Espejismo mineral*, *Orígenes*, *Frutos de tierra*, *Tierra abierta*, por mencionar algunos. Es como si quisieran hacer un corte en las mismas profundidades de lo terrestre y después de observar con detenimiento y asombro ese universo intransitable se hayan dado a la tarea de relatarnos sus hallazgos. Después de descubrir la imposibilidad del lenguaje y su sintaxis, para ser fieles a su relato, se ven impelidas entonces hacia el camino de la poesía, una poesía poco tradicional, por cierto. Una poesía radical, fragmentaria, polisémica; llena de marañas, de puntos de luz, de multiplicidades, de imágenes microscópicas, a veces acuosas y marinas, a veces espesas, densas, laberínticas.

Era casi natural que estas dos autoras se encontraran, porque el juego en el que han estado ocupadas las ha llevado a ese lugar privilegiado donde



parece que todo está comenzando a ser creado: sea una cueva remota, el fósil de algún animal que no existió, la huella de una gaviota sobre la playa, una certeza que de tan arcaica apenas podemos vislumbrar, un manantial subterráneo, el trazo de un placer infantil que se sobrepuso a todas las edades. Ese encuentro nos ha dado un poema hecho de voces y visiones, de pequeños cuadros que no forman un rompecabezas, sino una celebración, como un estallido de juegos pirotécnicos que no pretenden ser otra cosa que la expresión de un instante: maravillado y feliz, alucinante y trémulo.

No exhiben, ninguna de las dos autoras, una postura científica de búsqueda, como en el caso de los estudiosos que dedican su vida a entender la materia universal, sin embargo se asemejan a ellos, en el sentido de la fascinación por los elementos: sea la tinta de donde surgen los dibujos, o la tinta con que se labran las palabras; y todo lo que ese despliegue va generando: manchas, imágenes, cuadros sonoros o mudos testimonios de lugares inalcanzables. Esta ausencia de búsqueda, de un propósito definido, tanto en lo poético como en lo plástico, culmina en una obra que permanece abierta, que podría continuarse en otros lienzos, creando un discurso tan vasto como el propio universo que allí impera, las palabras y sus ritmos desiguales podrían eternizarse en la descripción de las fugacidades de la forma, en las sensaciones de cada momento entrevisto, en la glotonería de la acumulación por gusto, por puro placer, por el asombro de poder pertenecer a la exuberante naturaleza mucho más allá de lo que obviamente nos muestra. *Fundan vidriadas cavidades, hechizados espacios de tersura fulgente, sendas de límpida quietud.*

#### 4.3 Segunda estación: lo rizomático

La poesía de Coral Bracho está irremediablemente asociada a la teoría del rizoma propuesta por Deleuze y Guattari en el libro titulado así *Rhizome*, de 1976; de hecho tiene mucho sentido que así sea, pero lo mismo podríamos decir de otras muchas cosas que imperan en las expresiones posmodernas. Por el contrario, no estoy segura de que la poesía de Coral Bracho sea clasificable como posmoderna, o no solamente.

Los dibujos de Irma Palacios que dialogan con los poemas de Coral en su entrañable y ardiente visión de la tierra, podrían ser llamados también rizomáticos. Veremos por qué. Aunque los autores de *Rizoma* se refieren concretamente al libro como objeto cultural, en realidad podrían referirse también a su concepción de toda la cultura occidental, cuya revisión crítica comenzaron desde la escritura del *Anti-edipo, capitalismo y esquizofrenia*; en el segundo tomo, *Mil mesetas*, una de sus primeras conjeturas nos dice que: “Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones”<sup>70</sup>; y más adelante: “escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes”<sup>71</sup>.

Aunque ya expuse, en el segundo capítulo de este trabajo, las ideas básicas sobre el *Rizoma* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, vuelvo sobre ellas, de manera más escueta, para vincularlas con *Tierra de entraña ardiente*, el libro visual de Bracho y Palacios. La idea del libro, como contenedor de verdades y el artista o escritor como el poseedor de ellas, queda inmediatamente abolida. Los diversos discursos y las maneras en que nos apropiamos de ellos para cartografiar los múltiples hechos que llamamos

<sup>70</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Op. Cit.*, p. 9.

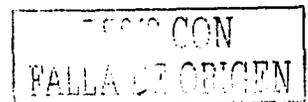
<sup>71</sup> *Ídem*, p. 10.

cultura, son en realidad meras huellas, fragmentos de un organismo tan complejo, al que sólo podemos llegar mediante esas fugacidades. A lo largo de la historia registrada de la humanidad, por lo menos la que se refiere a la civilización occidental, los hombres han dividido sus posturas en dos planos básicos, uno sería la idea trascendental o metafísica que el hombre tiene de sí mismo y sus producciones; y el otro lo que Deleuze y Guattari llaman *plan de consistencia, o de inmanencia*, una postura más materialista preocupada por el aquí y el ahora. Es con ésta última con la que asocio la obra individual y conjunta, tanto de Coral Bracho como la de Irma Palacios y, por supuesto, también la tesis del *Rizoma*, que nos sirve para intentar una lectura de las dos artistas. Lo rizomático, en términos generales, implica que, ante la visión modernista, comúnmente aceptada, del árbol como imagen simbólica del mundo, el libro opera como raíz, *una bella interioridad orgánica*, significativa y subjetiva que anhela a traducir el mundo, lo mismo que hace el arte al imitar a la naturaleza, a través de la reflexión, *lo Uno que deviene Dos*, nos dicen los autores, lo que nos ha dado la lógica binaria, dicotómica, con la que estamos acostumbrados a pensar. Esta idea del libro como la raíz que sostiene la imagen del mundo me hace pensar en un cuento infantil que algún alma caritativa me leyó en la infancia, en donde una raíz humanizada hablaba con un arroyuelo que pasaba por debajo de la tierra y se quejaba de ser muy fea y poco apreciada por los demás; el arroyuelo le contestaba algo así como el viejo cliché de que la belleza es interior y la llevamos en el alma. Al cabo de poco tiempo, la raíz descubrió que ella era el esqueleto que sostenía a la más hermosa de las rosas, y eso le confería sentido y orgullo a su precaria existencia. Imagino que algo así pasa en la relación del libro-raíz con el árbol-mundo. Pero lo que estos pensadores radicales proponen es mucho más que esa versión simplificada de los sistemas dialécticos y binarios. Lo múltiple,

dicen, hay que hacerlo. Un nuevo tipo de sistema que ellos nombraron rizoma por su semejanza con esos tallos subterráneos, distintos de las raíces, que a través de bulbos y tubérculos, van conectándose unos con otros, con formas muy diversas, ramificándose en todas direcciones. En términos generales podemos decir que eso es lo rizomático, con sus principios de conexión y heterogeneidad, en el que cualquier bulbo puede conectarse con otro; de multiplicidad, que no tiene relación con lo Uno como sujeto u objeto, composición cambiante que va aumentando sus conexiones; de ruptura asignificante, ya que un rizoma puede quebrarse en cualquier parte, y vuelve a brotar un nuevo bulbo, que a su vez crea otro rizoma. Así también, los principios de cartografía y calcomanía ya que no responden a modelos estructurales o generativos, ya que no son calcos sino mapas, con entradas múltiples y sin fatalidades que los determinen. *El rizoma*, dicen los autores, *es una producción del inconsciente mismo.*

#### 4.4 Tercera estación: escribir

Coral Bracho me cuenta, en una conversación gratamente informal, que ella supo de Irma Palacios cuando recién regresaba de Maryland, Estados Unidos, después de una prolongada estancia. Fueron David Huerta, Alberto Blanco y Ramón López Quiroga -el galerista-, quienes le propusieron hacer un libro al alimón con ella, ya que todos habían notado similitudes y confluencias entre ambas. Al principio pensó que sería una tarea difícil por lo que implicaba tener que sujetarse a otro lenguaje, a otro ritmo que no era el suyo, y además porque no conocía a la artista plástica. Sin decidir qué hacer, se dio a la tarea de conocer la obra de Palacios y sin comentarlo fue a la galería López Quiroga y vio expuestos algunos de sus cuadros. *Me encantaron*, admite con entusiasmo. Allí mismo, sin pensarlo demasiado y sin observarlo

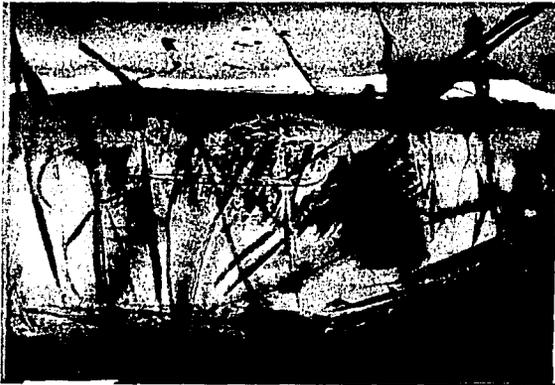


detenidamente, comenzó a escribir lo que alguno de esos cuadros le sugerían y nació el poema con que abre el libro, lo citaré completo con el propósito de que se perciba el diálogo inmediato que surgió entre las dos autoras:

### Tierra viva

Tierra viva,  
tierra de entraña ardiente,  
encendido panal bajo las sepias  
de un manto espeso.  
Materia de ebriedad y de dulzura  
que a sí misma se engendra,  
que en sí misma se vierte.

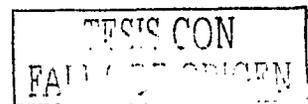
Tierra que funde  
y que concentra, en su cieno solar,  
las ternuras huidizas que amasa el tiempo. Tierra  
de floración. Tierra torneada en que cifra el goce  
sus huellas íntimas, cera en que abisma y palpa  
su memoria:  
cuenco; lugar oculto  
donde el amor  
es un fruto que pesa  
y que madura. Es el huerto ceñido  
que se extiende hacia adentro:  
selva de nervaduras



en sus hojas;  
redes de bronce contra el  
mar.  
Destellos finos  
que alarga el sueño sobre  
sus lascas azuladas. Sal,  
huellas de sal sobre esta  
tierra. Rastros  
de plenitud; y el tejido del  
otoño al trasluz  
de sus frutos.

Después de pasar por esa experiencia decidió que sí quería hacerlo; aceptó la propuesta y le envió a Irma Palacios el poema que había escrito. Ella, por su parte, había comenzado a hacer la serie de dibujos que formarían parte del libro. A lo largo de un año, aproximadamente, estuvieron trabajando juntas en el proyecto. Coral Bracho recibió las primeras tintas y trataba de no prejuizar con ninguna idea teórica o crítica lo que veía, simplemente se dejó ir por la sensación o emoción que cada una de ellas le daba; tampoco trató, en ningún momento, de hacer una traducción poética de los dibujos, simplemente iba escribiendo, inaugurando nuevos espacios, paralelos a los espacios de tinta que le habían sido dados, creando nuevos mapas, no calcos: nuevos territorios rizomáticos. Se fue yendo por los pequeños fragmentos de luz, o por alguna de sus hebras, de las manchas que sugerían cada vez elementos distintos.

Finalmente, enviaba a Irma Palacios los poemas, o bien quedaban de verse para intercambiar sus trabajos, casi siempre a través del galerista quien organizaba cenas para ambas y que terminaban siendo encuentros amistosos. Por fortuna para la poeta -como ella nos dice- nunca hablaron de sus procesos de trabajo, ni de cuestiones técnicas o limitantes que pudieran desviar o entorpecer la creación de cada una. Sus encuentros fueron, y son, siempre cordiales, como un regalo que cada una daba a la otra, y así fueron aceptados. Después de los primeros intercambios, Coral Bracho me dijo que comenzó a vislumbrar las huellas de algunos de sus poemas en los dibujos de la artista plástica, como si se hubiera iniciado un diálogo que iba más allá de las palabras, entre las obras mismas. No es que un trazo correspondiera a alguna palabra, o algunos versos correspondieran a espacios pictóricos, sino como un presentimiento de haber tocado los mismos lugares o emociones, cada una con su lenguaje personal.



Por último, como un acto de enorme generosidad con la escritora, Irma Palacios quiso que fuera ella quien hiciera la selección y decidiera también el orden, tanto de los poemas como de los dibujos, quien le diera cuerpo al libro. La confianza y la admiración de cada una por la otra están plenamente presentes en esta obra, y tal vez por ello se goza como una celebración, una fiesta entre palabras e imágenes.

#### 4.5 Cuarta y última estación: el juego



Llego al taller de Irma Palacios y ella me va mostrando algunos de los materiales que usa para pintar, esculpir o dibujar. Le entusiasman los papeles, pero también las semillas, las conchas marinas, la cera, las resinas. Ahora mismo está trabajando escultura y arte-objeto y se imagina algunas de sus piezas en distintos materiales como el bronce, la cerámica o el vidrio. Me muestra algunos cuadros recientes, algunos moldes que usa mientras los va pintando, papeles que sobrepone a los moldes ya chorreados de pintura y que crean una composición totalmente distinta al proyecto del que partieron: *como ves, me la paso jugando*, y me encanta que lo diga porque estoy pensando lo mismo. Casada con un pintor, Francisco Castro Leñero, imagino que la búsqueda y el hallazgo de nuevos materiales, para ellos debe ser cosa de todos los días, pues hay una belleza visual en toda la casa, un tanto desordenada, que tal vez por eso a cada momento te está ofreciendo nuevos espacios donde detener la mirada, lugares donde descifrar la hermosura. Esa labor debe parecerse a un juego inacabable en el que una de las reglas sería no perder el asombro y el poder de la primera mirada sobre las cosas, eso que

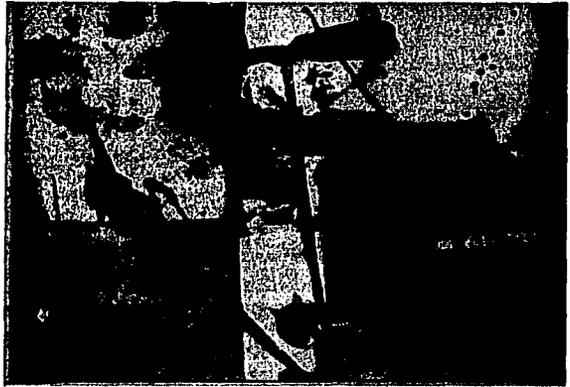
tienen los pintores de adelantarse a los otros creadores de otras disciplinas de su misma época, su capacidad de intuir lo que flota en el ambiente, lo que se va fraguando y que después se irá verbalizando, una especie de balbuceo, de orden primigenio o infantil que se va organizando en el juego, la construcción de realidades antes de que posean todo su peso.



Sentadas, conversando, me muestra los dibujos que hizo para el libro *Tierra de entraña ardiente*; en realidad son muchos más de los que finalmente se imprimieron. Me narra los sucesos de la preparación de este trabajo y coinciden plenamente con lo que Coral Bracho me había contado; reconozco al mismo tiempo la calidez y gentileza de su persona de la que también me había hablado la poeta. Ver estas tintas en su versión original es una experiencia distinta a mirar las reproducciones, hay en ella matices, luminosidades y texturas que es imposible captar de otra manera. Irma Palacios me explica que usó tinta, lápices y en algunas acrílicos, que usó las manos, papeles, esponjas y lo que tuvo a su alcance, para manchar, trazar,

limpiar, quitar, embarrar, pulir, etcétera, hasta que quedara lo que a ella le dijera algo. Le gusta trabajar por series y sabe que éstas se agotan cuando dejan de emocionarla o de sentirse conmovida con ellas.

Irma Palacios es una lectora constante de poesía y la experiencia de este trabajo con Coral Bracho no terminó cuando el libro finalmente se publicó, pues usó muchos de los versos de Coral para titular cuadros posteriores, versos que siguen acompañándola, como los de este breve poema que cita:



#### **Gruta luminosa con ave**

Un ave oscura vigila  
La gruta blanca del olvido:  
Cristal de roca, silencio,  
agua,  
cordaje de ébano.

Y agrega: “Coral vio en mis tintas cosas que no había intuido, por eso me encanta el arte abstracto”.

#### **4.6 El regreso**

Como cuando uno regresa de un largo viaje, cargado con numerosos recuerdos y anécdotas para compartir con los que nos esperan, queriendo poder transmitir lo más fidedignamente nuestras experiencias y nuestro asombro, sabiendo además que cualquier esfuerzo es inútil, así regreso yo a

contar mi travesía. No es París, no es el mar ni el desierto, es un espacio que abre a otros espacios. Así como alguien que va buscando el París de los



existencialistas, o el de Henry Miller, o el de Julio Cortázar, y regresa quejándose de las calles parisinas llenas de excremento de perro y de la fastidiosa llovizna que no lo dejó disfrutar de nada; o alguien que encuentra en el mar el ritmo

preciso de sus delirios y pasiones, así entiendo que cada viaje es irremediamente personal, y ante eso lo único que cabe es regalar nuestra porción de entusiasmo. Fue entrañable, fue ardiente y fue terrenal. Ha sido un viaje por algunas nervaduras de mi propio cuerpo, y el arte que me interesa es ése, el que nos hace vibrar físicamente con sus revelaciones.

## CAPÍTULO QUINTO.

### 5.1 Piedra de abismada transparencia: *La voluntad del ámbar.*

*La voluntad del ámbar* fue publicado en 1998 por Ediciones Era. El libro está dividido en seis partes, que suman 36 poemas, casi todos breves. Lo que domina en estos textos es la luz y la transparencia, como lo anuncia el título; y en otro sentido, rompe con sus libros anteriores, al abandonar la complejidad sintáctica y la trasgresión al uso gramatical. Hay una ruptura, pero también hay continuidad en los poemas: Coral Bracho no abandona su insistencia en la mirada de lo microscópico, ni la voluntad de atrapar momentos únicos. A veces la mirada está puesta en instantes de diáfana belleza, otras veces en la sorpresa de una imagen que funciona como lo que da singularidad a la experiencia de la que parte el texto. Lo que sí es distinto en este libro, comparado con sus anteriores títulos, es el uso del lenguaje, aquí es más directo, más llano, en ocasiones llega a ser discursivo, como podemos notar en el poema "La penumbra del cuarto":

Entra el lenguaje.

Los dos se acercan a los mismos objetos. Los tocan  
del mismo modo. Los apilan igual. Dejan e ignoran  
las mismas cosas.

Cuando se enfrentan, saben que son el límite  
uno del otro.

Son creador y criatura.  
Son imagen,  
modelo,  
uno del otro.

Los dos comparten la penumbra del cuarto.  
Ahí perciben poco: lo utilizable  
y lo que el otro permite ver. Ambos se evaden

y se ocultan.

Juan Domingo Argüelles y Julio Trujillo, en sendas reseñas a *La voluntad del ámbar*, coinciden en señalar la concreción, como una de las las virtudes de estos poemas. Julio Trujillo afirma: “Se evidencian en él las afinidades conocidas de la poeta: limpidez y concreción”<sup>72</sup> y considera estas características como recurrentes en la poesía de Bracho, manifestando una contradicción con sus críticos anteriores, que habían definido sus libros como *neobarrocos*, exhuberantes, complejos. Por su parte, Juan Domingo Argüelles reconoce dos momentos en la poética de la autora:

Si en sus primeros dos libros, Coral Bracho apostó por una poética de la complejidad sintáctica y el artificio radial, en una suerte de nuevo barroco lírico, en *Tierra de entraña ardiente* la apuesta (y la propuesta) es otra muy distinta, misma que se reitera y se depura ahora en *La voluntad del ámbar*. Definen a este libro la concreción, la síntesis y la difícil sencillez, incluso en franca coherencia con el título mismo y en congruencia con las virtudes ambarinas.<sup>73</sup>

Mi opinión es que ambos tienen razón, aunque parezcan opiniones contradictorias. Julio Trujillo acierta al calificar los poemas de Coral Bracho como límpidos y concretos, pues ellos revelan un mundo lleno de intensidades e imágenes exactas, que en sus fragmentos, entre uno y otro verso, nos van dando eso que Trujillo llama *viñetas de impecable factura*, que son como instantáneas que se van cruzando y tejiendo la red que organiza la trama del libro. Aunque el *corpus* total de *Peces de piel fugaz* o *El ser que va a morir* se organice de manera más complicada, y sus redes, a veces, parezcan anudarse o desbaratarse en la búsqueda de sentido de sus lectores, y esos libros admitan el calificativo de *nuevo barroco lírico* —como dice Argüelles—, lo cierto es que

<sup>72</sup> Julio Trujillo, “*La voluntad del ámbar* de Coral Bracho”, en *Letras Libres*, p. 62.

<sup>73</sup> Juan Domingo Argüelles, “La voz invitada. *La voluntad del ámbar*”, en el suplemento cultural de *El universal*, p. 1 y 4.

parten de una misma preocupación: el ser expresado en el lenguaje. Los matices y las implicaciones de esta afirmación son múltiples, muchas ya se han abordado en este trabajo, y seguiré tratando de dar cuenta de ellas, pero antes terminaré de expresar mi acuerdo con la postura de Juan Domingo Argüelles.

Para empezar, los poemas de *La voluntad del ámbar* son, en general, más breves que en sus otros libros y corresponden, en ocasiones, a imágenes muy vívidas, o bien a vivencias concretas de momentos que intentan recuperarse o atraparse en el lenguaje; en eso difieren de la sobreabundancia, lo rizomático y las superposiciones de sus textos iniciales. Asimismo, este libro es distinto en el uso gramatical, la autora ya no necesita la trasgresión de las reglas para expresarse, aquí se respetan los puntos y las comas, los dos puntos, los signos de interrogación y los paréntesis, en fin: la coherencia del lenguaje y sus normas. Lo que sigue siendo notorio es la preocupación por el encabalgamiento, esos pequeños instantes que, en la lectura, la respiración se detiene y la imagen que veíamos pasa a ser otra, a enfatizarla o a agilizarla. Basta como ejemplo este pequeño poema:

*La voz indígena*

Es un dolor  
de voz que se apaga. De voz eterna  
y profunda  
que así se apaga. Que así se apaga  
para nosotros.

Asimismo, como ya se señaló, hay una intención discursiva en algunos de estos poemas, que parten de recuerdos específicos, de intentos de recuperación de ciertos momentos infantiles, de personas, ambientes, objetos y

miradas que marcaron la experiencia vital de la autora. Adolfo Castañón y Marcela Pimentel lo dicen con estas palabras:

Alternan la frase poética, expansiva y vegetal, con un fraseo narrativo, hasta ahora imprevisto en el álgebra sensitiva de la original mexicana. La anécdota propaga la condición inédita, que en su etimología resuena sin perder trascendencia, como el guijarro que dibuja concéntricos nudos sobre la superficie líquida. La pulsión cristalizante, la orgánica musicalidad distintivas de su lenguaje, hacen brotar en este libro, con renovada, sigilosa intensidad, la rosa intacta del silencio.<sup>74</sup>

En este decir más diáfano la autora se impone una de las tareas más difíciles del lenguaje: la sencillez. Decir lo más con lo menos, aspiración constante de la poesía, la huidiza transparencia. Por un lado, la transparencia del silencio perfecto, al se alude en la cita, y por otro, la tranparencia del ámbar. Desde esta perspectiva, el título del libro: *La voluntad del ámbar* adquiere dimensión y sentido, y su afán de sencillez nos da cuenta, además, de la fidelidad de Coral Bracho por el movimiento, por la transformación continua y la constante ruptura, que nos recuerda la tesis deleuziana de que, al imponerse un nuevo territorio (bulbo del rizoma), hay que desterritorializarlo y encontrar siempre líneas de fuga y multiplicidad, que hagan el devenir más rico y vital. Sin embargo, en el libro se mantiene el impecable amor por el lenguaje, el ritmo, la atención hacia lo microscópico y fugaz, la búsqueda y hallazgo de momentos inasibles, la aprehensión instantánea de la luz. Uno de esos momentos es la compañía del padre —a quien Coral pierde siendo niña— y que logra convertir en, desde mi punto de vista, el mejor poema de este libro:

*Trazo del tiempo*

Entre el viento y lo oscuro,

<sup>74</sup> Adolfo Castañón y Marcela Pimentel, "Lluvia de letras", en el suplemento cultural de *Reforma*, p. 4.

entre el gozo ascendente  
y la quietud profunda,  
entre la exaltación de mi vestido blanco  
y la oquedad nocturna de la mina,  
los ojos suaves de mi padre que esperan; su alegría  
incandescente. Subo para alcanzarlo. Es la tierra  
de los pequeños astros, y sobre ella,  
sobre sus lajas de piritá, el sol desciende. Altas nubes  
de cuarzo, de pedernal. En su mirada, en su luz envolvente,  
el calor del ámbar.  
Me alza en brazos. Se acerca.  
Nuestra sombra se inclina ante la orilla. Me baja.  
Me da la mano.  
Todo el descenso  
Es un gozo callado,  
una tibieza oscura,  
una encendida plenitud.  
Algo en esa calma nos cubre, algo nos protege  
y levanta,  
muy suavemente,  
mientras bajamos.

En este poema se nos da otro significado del ámbar y su transparencia: los ojos del padre, la mirada que encierra esa luz envolvente de la que se habla a lo largo del libro, materia recurrente, trabajada con hondura y calidez, no para *transmitir visiones científicas de un lirismo oportuno*, como nos dice Armando Oviedo en la reseña a este texto, sino “al contrario, las pasiones remontan la fría materia llenándola de calor y color, aun cuando ese itinerario –el viaje al centro de la piedra o de la luz– se abisme *en la espiral vertiginosa* –dice Castañón– *de una gesta molecular.*”<sup>75</sup> Este libro tiene matices de profunda intimidad y nos revela muchas de las filias de la autora, experiencias definitivas como la de la muerte de su amiga Marta, siendo niñas (véase el poema *Los murmullos*); o el descenso a la mina con su padre, ingeniero

<sup>75</sup> Armando Oviedo, “Luz pétrea”, en “Sábado” de *Unomásuno*, p. 13.

metalúrgico, que llevó a la familia a vivir a Zacatecas, cuando Coral contaba unos 5 años, hecho del que el poema anteriormente citado es testimonio; o bien, uno de los recuerdos más antiguos de la poeta, el que se expresa en *Detrás de la cortina*, hacia los 3 años de edad.

Se hacen presentes también, esas miradas a la naturaleza, tan caras a la autora, donde es posible apreciar la perfección de lo que es, sin desear ninguna otra cosa que ser testigo de la belleza, del transcurrir del tiempo. El capítulo II del libro está formado por estas miradas, transcribiré dos de los textos breves:

*Mariposa*

Como una moneda girando  
bajo el hilo de sol  
cruza la mariposa encendida  
ante la flor de albahaca.

*La actitud de los árboles*

La actitud de los árboles  
su gesto,  
es momentáneo.

Diría, para finalizar este apartado, que lo que reúne a los poemas de este libro es el amor, la voluntad amorosa hacia el otro y hacia los otros, hacia el mundo que nos rodea; conciencia de colectividad y admiración por la naturaleza. Sentido de pertenencia y continuidad, desde donde se expresa también la espiritualidad de Bracho, en textos como *Y si quiero*, cuyos versos finales dicen "Dios me oye y me ve".

## 5.2 Piedra lógica: la enseñanza de Ludwig Wittgenstein.

En los capítulos anteriores he intentado relacionar las propuestas teóricas de los autores que, considero, han sido de enorme importancia en la poética de Bracho, con cada uno de los libros de su producción. En este caso lo haré con Ludwig Wittgenstein, no porque crea que la propuesta lógica del filósofo esté relacionada directamente con *La voluntad del ámbar*, sino porque es uno de los autores que han influido de manera decisiva en la totalidad de la

obra de Bracho, según reconocimiento explícito de la misma; sobre todo el Wittgenstein del *Tractatus Logico-Philosophicus*, por tanto será la única obra del autor a la que me referiré. Aunque la producción total de Coral Bracho puede relacionarse y explicarse con todos y cada uno de los autores que en este trabajo se han abordado.

El *Tractatus* fue publicado en 1918 y traducido al inglés en 1922, ocupando un lugar preponderante en las corrientes filosóficas del siglo XX y en las discusiones de la filosofía del lenguaje, tanto para alabarlo como para criticarlo. Lo cierto es que este libro inspiró movimientos como el Círculo de Viena y marcó, en gran medida, el rumbo de la filosofía contemporánea, para bien y para mal, pues de aquí surge la lógica positivista, pero también la teoría hermenéutica de Gadamer, por nombrar algunas.

La intención de Wittgenstein en la construcción del *Tractatus* es clara, como él mismo expone en el prólogo:

El libro trata de problemas de filosofía y muestra, al menos así lo creo, que la formulación de estos problemas descansa en la falta de comprensión de la lógica de nuestro lenguaje. Todo el significado del libro puede resumirse, en cierto modo, en lo siguiente: Todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad; y de lo que no puede hablarse, mejor es callarse.

Este libro quiere, pues, trazar unos límites al pensamiento, o mejor, no al pensamiento, sino a la expresión de los pensamientos; porque para trazar un límite al pensamiento tendríamos que ser capaces de pensar ambos lados de este límite, y tendríamos por consiguiente que ser capaces de pensar lo que no se puede pensar.<sup>76</sup>

De esta cita se derivan varios puntos de lo que, considero, es el aprendizaje de Coral Bracho sobre la postura lógica de la filosofía de Wittgenstein: en primer lugar, que lo que podemos decir de la realidad sólo lo podemos decir a través del lenguaje; asimismo, sólo podemos expresar lo que

<sup>76</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 31.

pensamos poniéndole ciertos límites a nuestro pensamiento, de tal forma que seamos capaces de traducirlo al lenguaje –y aquí hallamos una vinculación directa con Nietzsche, quien también asumió que el pensamiento es lenguaje, como argumentamos en el capítulo tercero– y, por último, si comprendemos lo que se dice, comprenderemos los problemas que filosóficamente o no, se nos vayan planteando en el devenir de nuestra existencia, lo que también implica que no se entiende la existencia en un sentido metafísico, o que este sentido metafísico es distinto al de doctrinas filosóficas anteriores, sino como un devenir físico y fenomenológico. Wittgenstein entiende la filosofía no como una teoría, sino como una actividad.

Aparentemente tales discusiones están muy alejadas de los problemas de la poesía, sin embargo es evidente el hecho de que ésta es una actividad del lenguaje, su materia son las palabras, y si aceptamos la propuesta de Wittgenstein de que *de lo que no puede hablarse, mejor es callarse*, ¿cómo tender puentes entre una y otra actividad? ¿Estaríamos poniendo, acaso, a la poesía, como un hecho exterior al devenir humano? ¿Es que la poesía no explica ni aporta al hombre? ¿Sería lo mejor, entonces, callar? Por supuesto que no, puesto que lo que la poesía nombra es al propio lenguaje, al misterio que hay en él: la cadencia, la intuición, lo inasible. En todo caso, si el lenguaje crea al mundo; el lenguaje de la poesía crea un mundo distinto, “otro decir” del mundo. Coral Bracho leyó concienzudamente el *Tractatus* y éste le impuso infinidad de preguntas sobre el lenguaje y su expresión, una de ellas fue cómo expresar los hechos atómicos de la realidad, para entender este concepto me remito a la explicación que da Bertrand Russel en la Introducción al *Tractatus*:

Un nombre es un símbolo simple en el sentido de que no posee partes que sean, a su vez, símbolos. En un lenguaje lógicamente perfecto, nada

que no fuera un elemento tendría un símbolo simple. El símbolo para un compuesto sería un “complejo”. Lo que en el mundo es un complejo es un hecho. Los hechos que no se componen de otros hechos son los que Wittgenstein llama “hecho atómico” (*Sachverhalte*), mientras que a un hecho que conste de dos o más hechos se le llama “hechos” (*Tatsache*).<sup>77</sup>

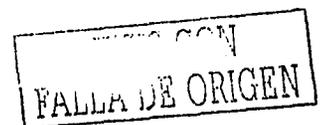
Una de las búsquedas de Coral Bracho, en la escritura de sus libros, era –supongo que sigue siendo– hacer de cada verso una especie de hecho atómico, en el sentido wittgensteineano, es decir llevar las sensaciones, a través del lenguaje, hasta sus expresiones más concretas, mínimas.<sup>78</sup> Sin embargo, los versos llevados a su mínima expresión, contienen también a los hechos o versos marginales. Como si fijáramos la vista en un objeto y lo describiéramos vívidamente, economizando el lenguaje al máximo, expresando lo esencial de él, pero no pudiéramos dejar de ver o ignorar aquello que se nos presenta en forma nebulosa, liminal, y tuviéramos la necesidad de irlo intercalando en el discurso total; así es como me explico la enseñanza de Wittgenstein en la obra de Coral Bracho.

Pero intentemos profundizar en el pensamiento de Wittgenstein para entender porqué es un autor tan caro a Coral Bracho, y cómo su profunda reflexión sobre los problemas filosóficos –es decir humanos– y sobre el lenguaje influyó en la escritura de poemas donde el lenguaje es el protagonista y donde la preocupación ontológica es constante.

El *Tractatus* es una respuesta intensa, honesta y bellamente lúcida a las preguntas que se ha hecho la filosofía a lo largo de su historia. Es intensa, porque en el ambiente filosófico cae como una bomba, pues no le concede razón a ninguna de las escuelas filosóficas del momento y no creo que haya

<sup>77</sup> Bertrand Russel en la Introducción al *Tractatus Logico-Philosophicus*, p. 13.

<sup>78</sup> Digo todo esto como una afirmación, pues en varias entrevistas personales con Coral Bracho, hemos hablado de los autores que ella considera, han influido decisivamente en su obra y Wittgenstein, especialmente en el tema al que me refiero, es uno de ellos.



tenido un solo lector, filósofo o no, que la haya comprendido a la primera lectura. Es más, en el prólogo advierte que no le interesa ser contrastado, pues está seguro de que la verdad expresada en este libro es intocable y definitiva, y así lo expresa. Es honesta porque se puede advertir el rigor impuesto a esos pensamientos, la claridad buscada en ese lenguaje no se concede ningún deslíz, hace lo que le está pidiendo hacer a la filosofía: hablar con precisión y claridad. Tan es así que en siete proposiciones intenta abarcar lo que la realidad toda es. El *Tractatus* ostenta a un hombre, que siempre es símbolo de todos los hombres, explicándose el mundo. También en el poema, la voz del poeta funciona como símbolo de las afirmaciones o dudas de una comunidad determinada, en un tiempo dado, así para Coral Bracho una imagen posible del universo es ésta:

*Esto que ves aquí no es*

Esto que ves aquí no es.  
 Alguien te oculta una pieza.  
 Es el fragmento  
 que da el sentido. Es la palabra  
 que altera el orden  
 del furtivo universo. El eje  
 oculto  
 sobre el que gira. Este recuerdo  
 que articulas  
 no es. Falta el espacio  
 que ajusta  
 el caos.  
 Alguien jala los hilos. Alguien  
 te incita a actuar. Cambia los escenarios,  
 los reacomoda. Sustraе objetos.  
 Cruzas de nuevo  
 el laberinto a oscuras. El hilo  
 que en él te dan  
 no te ayuda a salir.

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

En el camino que recorre Wittgenstein encuentra la figura lógica como respuesta; es ésta la que se comparte entre el mundo, el pensamiento y el lenguaje. Este concepto del lenguaje (que contiene el mundo y el pensamiento), es el que tiene mayor peso en la teoría del conocimiento, pues en el *Tractatus* no existe pensamiento sin lenguaje. Es desde el lenguaje que se expresa una comunidad de significados, de carga de sentidos, desde donde el sujeto epistémico construye el mundo. Y es el propio sujeto el que se va creando en este lenguaje, en la intersubjetividad que este mismo presupone, pues las proposiciones, es decir, oraciones con sentido, las aprendemos, las escuchamos y las comprendemos, de manera ostensible en los otros. Imitando a los otros (en la entonación, en la gesticulación, etc.), vamos comprendiendo el sentido mismo. Todo esto es compartido y comprendido en la comunidad y en la lengua a la que pertenecemos, pues cada lengua es una cosmovisión.

No hay más mundo que el que nuestro lenguaje nos permite armar; podríamos decir que el lenguaje es el único “órgano” que tenemos para engendrar ideas y que este “órgano” supra-biológico es el que nos permite producir conocimiento. Los de una facultad *a priori*, el conocimiento es, ahora, un producto humano, que surge en el ámbito de la intersubjetividad, en donde aparecen los significados que perduran a través de la historia, gracias a que el lenguaje viene cargado con sus simbolismos, eso que ahora llamamos conceptos. La tradicional relación epistémica sujeto-objeto se juega, ahora, toda en el lenguaje. El sujeto se relaciona con los objetos de la manera en que la lengua se los ofrece. La única posibilidad de objetividad es la eficacia misma del lenguaje, lo acertado que logre ser dentro de la comunidad epistémica en la que se ofrezca; y es desde esta misma lengua donde podemos ampliar los sentidos preestablecidos por ella, ya que una lengua no contiene sólo lo ya dicho, sino las posibilidades de decir lo nuevo, de ampliación o

apertura de sentidos, porque el conocimiento no es una estructura rígida, anquilosada, sino algo vivo, que se va construyendo con todas las perspectivas que se ofrezcan acerca de lo que acaece. La presencia de algo siempre surge como advertencia de ese algo. Si las cosas no se nombran, no conforman nuestro mundo, pues es el lenguaje donde se representa el que los hombres tengan mundo. “Los límites de mi lenguaje, significan los límites de mi mundo”.<sup>79</sup> En el siguiente poema se ilustra cómo aquello que se nombra adquiere dimensión de realidad sólo por el hecho de ser nombrado, así se trate de una entidad de la que jamás podremos demostrar su existencia, pero, como dice Coral: *Y si quiero*.

*Y si quiero*

Dios me ve.  
 Si digo que Dios me ve, Dios me oye  
 decir “Dios me ve”, y si quiero  
 borrar lo que dije, Dios me ve  
 y me oye cuando pienso que quiero  
 borrar lo que dije, y si quiero borrar  
 lo que pienso y lo que dije  
 Dios me oye y me ve.

En la lengua de una tribu africana se tienen 85 nombres para denominar el color verde. Estas variantes dependen de la intensidad, de la cantidad de luz solar que se tenga dependiendo de la hora del día, de la cantidad de humedad que contenga el objeto, etc. En estas 85 posibilidades del verde, el hombre de esta tribu ostenta la relación que ha tenido a través del tiempo con todo lo verde. Ha advertido hasta 85 diferencias significativas que esta lengua ha transmitido a sus descendientes como conocimiento. Es un saber que manejan y utilizan de manera natural; cualquier niño de esta tribu sabe más sobre el

<sup>79</sup> Ludwig Wittgenstein, *Op. Cit.*, p. 163.

verde que un extranjero que no conozca esta lengua, pues puede advertir de manera clara y distinta mayores posibilidades de verde que las personas que hablan otras lenguas. El ejemplo anterior ilustra como ampliar nuestro lenguaje, es ampliar nuestro mundo, pues nos hace advertir que extender nuestro lenguaje es acceder a nuevas perspectivas. Esto es posible si utilizamos nuevos conocimientos, no para reiterar nuestra propia postura, sino dándonos realmente la posibilidad de cambiarla gracias a estos nuevos sentidos. De esta manera nuestra comprensión se ampliaría hasta llegar a reconocernos en todo aquello que nuestra ignorancia hubiera registrado como ajeno. Lo mismo podríamos decir de la poesía en general, y de la poesía de Coral Bracho en particular: es una poesía que quiere ampliar el mundo, abarcar otras nociones de realidad, poner en juego lo que no se ha nombrado, mirar desde todos los puntos posibles los objetos, hechos o sensaciones que, de tan mirados, nos resultan invisibles.

La realidad es lo creado por aquello que el lenguaje ha significado, es la condensación de lo que la tradición ha cargado de sentido, el sujeto epistémico se transforma, entonces, en una conciencia que acumula nociones, tanto en su vida diaria, como en su quehacer teórico, comprendiendo este quehacer como una actividad, como una actitud del hombre. Esto es lo que le propone Wittgenstein a la filosofía, crear conceptos posibles y lógicos que sean capaces de abrir sentidos a la realidad y no plantearse pseudo-problemas en los que malgaste sus fuerzas, pues ya el hecho del habla es suficiente para tener la certeza de lo místico: “no como sea el mundo es lo místico, sino que sea”.<sup>80</sup> Estamos seguros que existe el mundo, que existimos nosotros, y no hay porqué hacer de esto un problema y menos un problema filosófico. La filosofía puede agotar todo lo que se estructure de manera lógica, es decir, con

---

<sup>80</sup> *Ídem*, p. 201.

conceptos; y a través de ese decir todo lo que se puede decir, aparece lo místico, eso inexpresable pero que se muestra en el propio lenguaje, que ciertamente existe. El acto del habla se convierte, entonces, en el acto trascendental, en la actividad metafísica del hombre, ¿y qué acto del habla más bello, más cerca de la perfección que la poesía? La poesía también ha hecho del lenguaje, no sólo su materia, sino su tema, como vemos en el siguiente poema de Bracho, en donde se advierte que hay una clara conciencia del lenguaje como la actividad que representa al ser, aquello en lo que nos definimos y el medio por el que nos mostramos, incluso con lo que nos peleamos, cuando vemos que hay una incapacidad de nombrar todo lo que queremos decir, el lenguaje es lo que nos abre, pero también lo que nos encarcela, a nuestro pesar, la luz y la penumbra:

*La penumbra del cuarto*

Entra el lenguaje.

Los dos se acercan a los mismos objetos. Los tocan  
del mismo modo. Los apilan igual. Dejan e ignoran  
las mismas cosas.

Cuando se enfrentan, saben que son el límite  
uno del otro.  
Son creador y criatura.  
Son imagen,  
modelo,  
uno del otro.

Los dos comparten la penumbra del cuarto.  
Ahí perciben poco: lo utilizable  
y lo que el otro permite ver. Ambos se evaden  
y se ocultan.

**A manera de conclusión.**

*La poesía es siempre más.*  
H. G. Gadamer.

Así como los poemas no terminan de escribirse, simplemente se abandonan; también las lecturas de aquellas obras que enriquecieron nuestro universo personal, tienen que ser abandonadas, aunque formen, ya siempre, parte de nuestro diálogo con el mundo. Nunca se habrá dicho todo sobre la poesía, ni siquiera al interior de un poema dado, pues cada nuevo lector le agregará algo de sí, cada momento histórico dialogará con él de acuerdo a sus cánones, cada horizonte cultural que lo incorpore le sumará nuevos sentidos; incluso el silencio lo dotará de otras dimensiones. Recompensada por estas certezas, llego al final de mi lectura de la poesía de Coral Bracho. Es todo aquello que en este trabajo expongo sobre ella, pero también es *siempre más*.

Si de algo hablan los poemas de Coral Bracho es de la vida, no como algo que nos haya sido dado, sino de la vida que se va haciendo en cada mirada, en cada palabra, en cada poema, en los vínculos eróticos que vamos estableciendo con ella, con la naturaleza y con nuestros semejantes. Por ello me fue posible relacionarla con pensadores como Nietzsche, Wittgenstein y Deleuze (entre otros autores), porque ellos también proponen una filosofía de lo vivo, de lo vigoroso y lo poderoso, una búsqueda de lo múltiple y la conciliación de los contrarios, de lo que acaece y conocemos como mundo. Cada uno, desde sus disciplinas y con sus herramientas personales han apostado por una poética —tal vez sería más justo decir una *poiesis*— de la vida, la vida como creación incesante, el lenguaje —la palabra— como celebración, canto y apertura de la realidad. Un lenguaje que resignifique lo que tenemos por sabido, por conocido, que nombre la vida que renace a cada instante.

Ninguna reflexión, ningún argumento teórico, ningún contexto histórico, social, político o literario podrán suplir jamás la lectura de un poema, un cuento o una novela. La información contenida en ellos, las interpretaciones de la realidad o la cultura, la subjetividad, la ironía, el dolor o la gracia que en ellos se despliega, no puede ser explicada por otro, solamente puede ser vivida por el lector. Lo que conseguimos es otro libro, acaso inútil, de la expresión de nuestras carencias personales o nuestras pasiones y debilidades por la obra que intentamos traducirnos y compartir con los demás.

La poesía de Coral Bracho es una poesía de mi tiempo, de mi país, clara y cercana a mis afectos, y sin embargo, todavía llena de misterio, de multiplicidades y bifurcaciones. Esa es una de las grandes alegrías que la poesía otorga: la infinitud; una infinitud que nos habla desde la vida, desde lo vivo, y que no es tuya, sino hasta el momento en que decidas prestarle tus oídos, tu cuerpo y tu alma. Si este trabajo tiene algún sentido, será ese, pedir a sus lectores que sean la otra parte de los poemas de Coral Bracho, aquellos que los completen, para así formar una posibilidad de creación constante, el poder de la poesía.

## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía directa:

- BRACHO, Coral. *Peces de piel fugaz*, México, La Máquina de Escribir, 1977.
- *Peces de piel fugaz*, México, Verdehalago, CNCA, 2002.
- *El ser que va a morir*, México, Joaquín Mortiz, 1982.
- *Tierra de entraña ardiente*, con Irma Palacios. México, Galería López Quiroga, 1992.
- *Jardín del mar*, ilustraciones de Gerardo Suzan. México, CIDCLI, 1993.
- *Huellas de luz*, México, CNCA, Lecturas Mexicanas, presentación de Adolfo Castañón, 1994.
- *La voluntad del ámbar*, México, Era, 1998.
- *Trait du temps*, Québec, Écrits de Forges, Aldus, UNAM, 2000.
- *Trazo del tiempo*, Biblioteca del ISSSTE, 2000.

### Bibliografía indirecta:

- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Pados Comunicación, 1986.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*, traducción de Antoni Vicens, Barcelona, Tusquets, 1988.
- *Las lágrimas de Eros*, traducción de David Fernández, Barcelona, Tusquets, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*, traducción de Elena Benarroch, Madrid, Cátedra, 2000.
- *El éxtasis de la comunicación*, Madrid, Colofón, 1991.

BEUCHOT, Mauricio *et al.* *Homenaje a Wittgenstein*, México, Universidad Iberoamericana, 1991.

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

BORGES, Jorge Luis. *Siete noches*, México, FCE, Tierra Firme, epílogo de Roy Bartholomew, 1986.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*, traducción de Anna Giordano, Madrid, Cátedra, 1994.

CASTAÑÓN, Adolfo. *Arbitrario de literatura mexicana*, México, Vuelta, Paseos I, 1995.

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

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*, traducción de Carmen Artal, Barcelona, Anagrama, 1994.

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*, traducción de C. Casillas y V. Navarro, México, Coyoacán, 1994.

-----, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Traducción de José Vázquez Pérez, Barcelona, Pre-textos, 2000.

ECHAVARREN, Roberto *et al.* *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Prólogos de Roberto Echavarrén y Néstor Perlongher, epílogo de Tamara Kamenszain, México, FCE, Tierra Firme, 1996.

-----, *Transplatinos*, México, El Tucán de Virginia, 1991.

ESCALANTE, Evodio. *Poetas de una generación (1950-1959)*, México, Premiá, UNAM, 1988.

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

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx*, traducción de Carlos Rincón, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1995.

-----, *El orden del discurso*, traducción de Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1980.

FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, FCE, Tierra Firme, 1982.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 1977.

GONZÁLEZ Aktories, Susana, *Poesía joven de México*, Asunción, Arandurá, 1995.

GONZÁLEZ Crussí, Francisco. *Sobre la naturaleza de las cosas eróticas*, traducción de Leticia García Urriza, México, Verdehalago, UAP, Secretaría de Cultura de Puebla, 1999.

GRUPO TRAMONTANA, *Ruido de sueños/ Noise of dreams. Un panorama de la nueva poesía en México: la generación 1940/1960*, México, El Tucán de Virginia, 1994.

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

HAWKING, Stephen W. *Historia del tiempo*, versión castellana de Miguel Ortuña, México, Grijalbo, 1988.

JAMESON, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*, traducción de Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo, Madrid, Trotta, 1996.

LAMADRID, Enrique y Mario del Valle. *An eye trough the wall: Mexican Poetry 1970-1985*, New México, Tooth of Time Books, 1986.

LANGAGNE, Eduardo. *Con sus propias palabras. Antología de poetas mexicanos nacidos entre 1950 y 1955*, Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro, 1987.

LEFEBVRE, Henri. *Nietzsche*, traducción de Ángeles H. de Gaos, México, FCE, 1987.

LEZAMA Lima, José. *Poesía completa*, Madrid, Aguilar, 1988.

-----, *Introducción a los vasos órficos*, La Habana, Barral, 1971.

LYOTARD, Jean-Francois. *La condición posmoderna*, traducción de Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra 2000.

-----, *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1994.

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

MILÁN, Eduardo. *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*, México, CNCA, Luzazul, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*, traducción, prólogo y álbum de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1998.

-----, *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Eduardo Knörr y Fermín Navascués, Madrid, EDAF, prólogo de Agustín Izquierdo, 1998.

-----, *Humano, demasiado humano*, traducción de Carlos Vergara, Madrid, EDAF, prólogo y cronología de Dolores Castrillo Mirat, 1998.

-----, *La Gaya Ciencia*, traducción de Pedro González Blanco, Madrid, SARPE, 1984.

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

PLATON, *Diálogos*, estudio preliminar de Francisco Larroyo. México, Porrúa, 12ª ed., 1972.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*, traducción de Juan José Domenchina, México, FCE, Lengua y estudios literarios, 1996.

SARTRE, Jean Paul. *El ser y la nada*, versión española de Juan Valmar, México, Alianza, 1986.

SCHNEIDER, Luis Mario. *México en la obra de Octavio Paz*, México, Promexa, 1979.

SERRANO, Francisco. *La rosa de los vientos. Antología de poesía mexicana actual*, México, CNCA, 1992.

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*, traducción de Javier González-Pueyo, Barcelona, Seix Barral, 1969.

TRIVIÑO, Consuelo, *Norte y sur de la poesía iberoamericana*, Madrid, Bogotá, Verbum, 1997.

VALLEJO, César. *Poesía completa*, México, Premiá, La nave de los locos, 1979.

VALVERDE, José María. *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*, Barcelona, Planeta, 1994.

WEISZ, Gabriel. *Los dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación*, México, Siglo XXI, 1998.

WILSON, Jason. *Octavio Paz, un estudio de su poesía*, traducción de Daniel Zadunaisky, Bogotá, Pluma, 1980.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, versión española de Enrique Tierno Galván, Madrid, Alianza, 1984.

XIRAU, Ramón. *Poesía Iberoamericana Contemporánea*, México, CNCA, Lecturas Mexicanas, 1995.

ZEA, Leopoldo. *Introducción a la filosofía. La conciencia del hombre en la filosofía*, México, UNAM, 1983.

## HEMEROGRAFÍA

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

----- "La voz invitada. *La voluntad del ámbar*", *El Universal*, México, 30 de septiembre de 1998, p. 1.

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

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

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

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

----- "Lluvia de letras", *Reforma*, México, 26 de octubre de 1998, p. 4.

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

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

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

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

ESCALANTE, Evodio. "De la vanguardia militante a la vanguardia blanca (los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho), en *Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente*, editor Federico Patán, *Publications of the society of spanish and spanish-american studies*, Boulder Colorado, University of Colorado, 1992, pp. 27 a 45.

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

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

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

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

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

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

HUERTA, David. Entrevistado por Xorge del Campo, *El Nacional*, México, 20 de marzo de 1978, p. 4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OVIEDO, Armando, "Coral Bracho: *La voluntad del ámbar*", *Unomásuno*, México, 7 de noviembre de 1998, p. 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

TRUJILLO, Julio. "La voluntad del ámbar de Coral Bracho. Pequeños cantos rodados", *Letras Libres*, México, 12 de febrero de 1999, p. 70.

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

WEISZ, Gabriel. "Cuerpo biológico/ Cuerpo simbólico", en *Morphé*, julio 94-junio 95, revista de la Universidad Autónoma de Puebla, pp. 251-260.

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

φ